

Differenzen

Pietro Cavallotti

Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der
Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut
Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey

PIETRO CAVALLOTTI

EDITION ARGUS 



Edition Argus
Verlag Ulrich Schmitt
Turmackerstraße 1
D-79418 Schliengen
www.editionargus.de
© Edition Argus, Schliengen 2009
Zweite Auflage 2009
ISBN 978-3-931264-15-4

GESTALTUNG UND SATZ	Edition Argus, Schliengen
HERSTELLUNG	Bookstation, Sipplingen
SCHRIFT	Eureka von Peter Bilak, 1998–2000
PAPIER	Munken Premium Cream von Munken, Munkedals/Schweden
UMSCHLAGABBILDUNG	Helmut Lachenmann: <i>Tanzsuite mit Deutschlandlied. Musik für Orchester mit Streichquartett, 1979/80, Skizze »1. Sequenz«</i> (Ausschnitt), Paul Sacher Stiftung Basel



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dissertation
Humboldt-Universität zu Berlin 2002

Die 1. Auflage dieses Buches ist 2006 als Band 8 der Reihe *Sonus. Schriften zur Musik* in Hardcover-Ausführung erschienen. Die kartonierte 2. Auflage ist inhaltlich gegenüber der 1. Auflage unverändert.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Printed in Germany

INHALT

	VORREDE	7
	EINLEITUNG	9
	Historische Voraussetzungen: serielle (und ›postserielle‹) Musik Darmstadt 1982	13 18
1	DER POSTSTRUKTURALISMUS UND DESSEN REZEPTION IM MUSIKSCHRIFTTUM	25
	›Post-‹	25
	Exkurs: Strukturalismus und serielles Denken	29
	Die dezentrale Struktur	34
	Merkmale des Poststrukturalismus	39
	Poststrukturalismus / Dekonstruktion / Postmoderne	50
	Einflüsse auf die Musik der 1980er Jahre	59
2	ZUR FAKTISCHEN POETIK: ANALYSE DES KOMPOSITIONSPROZESSES	79
	Helmut Lachenmanns <i>Tanzsuite mit Deutschlandlied</i>	79
	Das »Strukturnetz«	80
	Die Materialien	90
	Das Verhältnis »Strukturnetz« / »Materialien«	102
	Die Zitate	109
	Die »Harmonik«	114
	Exkurs: Die Entstehung des Permutationsfaktors	124
	Ein Netz voller Löcher oder die Destrukturierung der Struktur	125
	Brian Ferneyhoughs Zyklus <i>Carceri d'Invenzione</i>	128
	Erste Annäherung an Ferneyhoughs Kompositionsprozeß: Die 8. <i>Etude Transcendantale</i>	131
	Die Tonhöhenbestimmung	140
	Die rhythmische Artikulation am Beispiel der 2. <i>Etude Transcendantale</i>	152
	Rhizom. Die Makroform von <i>Carceri d'Invenzione II</i>	162

Gérard Griseys <i>Talea</i>	184
Erster Teil	184
Zweiter Teil	200
Die »herbes folles«	218
3 KOMPONIEREN IN DEN 1980ER JAHREN	229
Komplexität	229
Klang	241
Zeit	262
LITERATUR	275
ABBILDUNGSNACHWEISE	288

VORREDE

Die vorliegende Arbeit wurde im Herbst 2002 bei der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht. Vor der Drucklegung wurde die Arbeit jedoch inhaltlich ergänzt, da inzwischen das zuvor unzugängliche Skizzenmaterial Gérard Griseys in der Paul Sacher Stiftung Basel eingetroffen ist. Nach Sichtung dieses Materials wurden Teile des II. und III. Kapitels überarbeitet.

Bedanken möchte ich mich zuerst bei meinem Doktorvater Herrn Professor Hermann Danuser, der meine Arbeit betreut und unermüdlich gefördert hat, sowie bei meinem zweiten Gutachter Herrn Professor Gianmario Borio, der mich zu dieser Untersuchung angeregt und jede Phase der Arbeit kritisch begleitet hat. Sehr hilfreich waren darüber hinaus die Diskussionen im Doktorandenkolloquium von Hermann Danuser am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Finanziell wurde die Arbeit durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes sowie durch ein insgesamt siebenmonatiges Forschungsstipendium der Paul Sacher Stiftung unterstützt. Allen Mitarbeitern der Basler Stiftung (die mir freundlicherweise die Genehmigung zum Abdruck mehrerer Skizzen gegeben hat), insbesondere den Betreuern der von mir eingesehenen Sammlungen, Ulrich Mosch und Robert Piencikowski, sowie der Bibliothekarin Evelyne Diendorf, sei herzlich gedankt. Die vom Herausgeber dieser Reihe, Andreas Ballstaedt, und vom Verleger Ulrich Schmitt kritisch betreute Drucklegung wurde durch einen großzügigen Zuschuß der Ernst von Siemens Musikstiftung ermöglicht.

Diese Arbeit wäre in dieser Form nicht entstanden ohne die unablässige Bereitschaft von Freunden, die mich bei der Formulierung meiner Gedanken in deutscher Sprache kritisch berieten. Vor allem Thomas Ahrend und Simone Hohmaier gilt mein herzlichster Dank. Den Freunden Martin Albrecht-Hohmaier, Hermann Zanier, Michael Kunkel und Claudia Vincis sei für ihre Hilfe gedankt.

Zum Schluß möchte ich mich bei meiner Familie für die stetige Ermutigung und finanzielle Unterstützung bedanken. Meiner Mutter und dem Andenken meines Vaters ist dieses Buch gewidmet.

Berlin, Juli 2005

EINLEITUNG

Diese Arbeit geht von der Hypothese aus, daß innerhalb des pluralistischen Zustandes der Musik in den 1980er Jahren die Poetik bestimmter Komponisten (Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey) eine signifikante Auseinandersetzung mit dem poststrukturalistischen Denken erkennen läßt. Daher wird es zunächst notwendig sein, den Begriff Poststrukturalismus zu präzisieren und abzugrenzen. In demselben Kontext, aus dem das poststrukturalistische Denken entstanden ist – nämlich in den Werken von Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Félix Guattari und Jean-François Lyotard –, ist auch der Ursprung des Begriffes ›Dekonstruktion‹ beziehungsweise eine starke philosophische Prägung des Begriffes ›Postmoderne‹ zu finden. Poststrukturalismus, Dekonstruktion und Postmoderne sind jedoch keineswegs als Synonyme zu verstehen, trotz gewisser Ähnlichkeiten, welche die durch diese Begriffe bezeichneten Gedankenrichtungen andeuten. Der erste Teil des I. Kapitels (Seite 25–59) ist der Definition von Poststrukturalismus und dessen Unterscheidung von anderen Begriffen gewidmet. Provisorisch sei diese philosophische Strömung hier als eine solche bezeichnet, die in kritischem Anschluß an den Strukturalismus den ontologischen Anspruch der ›Struktur‹ durch die Öffnung verschiedener Interpretationsmöglichkeiten destabilisiert. Dabei wird die Realität als ein durch seine inhärenten ›Differenzen‹ entstehender lebendiger und dynamischer Prozeß interpretiert. Gerade um den Begriff der *différence* bewegen sich viele Themen, die in den folgenden Kapiteln im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen werden. Obwohl die Differenz schon ein Schlüsselbegriff sowohl der Dialektik Hegels als auch des Strukturalismus ist, gewinnt sie in der poststrukturalistischen Philosophie neue Konnotationen. Bei Derrida und Deleuze ist die Differenz gerade in antidialektischem Sinn gedacht, das heißt befreit von dem Moment der Synthese, das durch den dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese charakterisiert ist. Darüber hinaus ist insbesondere bei Deleuze eine neue Betrachtung des Aspektes der Zeit zu beobachten, welche die Differenz von der für die strukturalistische Analyse des Mythos typische Dimension ›hors temps‹ unterscheidet.

Durch eine möglichst differenzierte Bestimmung des poststrukturalistischen Denkens wird in dieser Arbeit versucht, eine im Musikdiskurs nicht selten auftretende terminologische Ungenauigkeit zu vermeiden: Beziehungen des Poststrukturalismus zur Musik sind schon mehrmals in musikwissenschaftlichen Studien thematisiert worden, obwohl eine hinreichende Klarheit über den

Begriff Poststrukturalismus oft fehlt. Man könnte verschiedene Beispiele nennen; hier möchte ich nur kurz Alastair Williams' Buch *New Music and the claims of modernity* betrachten, in dem eine Kontextualisierung des poststrukturalistischen Denkens in der Musik versucht wird.¹ Williams analysiert dort die Wandlungen des Begriffs von Moderne in der Musik aus der Perspektive der kritischen Theorie Adornos. In diesem ästhetisch-philosophischen Gedankenkontext wird auch im zweiten und dritten Teil des Buches die Entwicklung der musikalischen Moderne nach 1950 betrachtet. Dies geschieht insbesondere durch die Thematisierung jener Aspekte des späten Adorno, die zunächst gewisse Ähnlichkeiten mit dem poststrukturalistischen Denken (siehe »Part II: High Modernism and After«) und mit den Theorien der Postmoderne (»Part III: Consequences of Modernism«) aufweisen. Für die Benennung des Poststrukturalismus wird jedoch der Terminus »Deconstruction« bevorzugt; »poststructuralism« erscheint zwar manchmal auch, aber immer als Synonym von Dekonstruktion. Ich möchte das durch zwei Zitate belegen:

»The paradoxical overlap between serialism and indeterminacy [in Boulez's Third Piano Sonata], arbitrariness seeps into total determinacy and determinacy leaks into chance procedures, is mirrored by the transition from structuralism to poststructuralism. [...] Deconstruction is at once a continuous transformation of the premisses of structuralism and a violent rupture which blows them apart. Something similar might be said of the transition from serialism to post-serialism and indeterminacy [...].«

»The designations ›postmodernism‹ and ›poststructuralism‹ are sometimes loosely used synonymously – or, at least, poststructuralism is understood as a way of thinking commensurate with the epochal shift to postmodernity – but there are differences between them: poststructuralism's textual explorations of metaphysics, artistic autonomy, narrative and history challenge but not jettison the discourses of modernity; many forms of postmodernism, in distinction, claim to be beyond this framework. Indeed, the tools of deconstruction can be used to challenge effectively some of the essentialist claims made by postmodernists.«²

Diese wenig differenzierte Verwendung der beiden Begriffe entspricht zwar einer breiten, auch in philosophischen und literaturwissenschaftlichen Texten geläufigen Gewohnheit, sie wird heute jedoch tendenziell in Frage gestellt.

1 Vgl. Alastair Williams: *New Music and the claims of modernity*, Aldershot 1997.

2 Ebd., 73f. und 124.

Williams bezeichnet mit der gemeinsamen Benennung ›Dekonstruktion‹ (besonders im Abschnitt »Music and Deconstruction«³) einen Gedankenkontext, der von den Theorien Derridas bis zu deren Rezeption in der nordamerikanischen Literaturtheorie der sogenannten ›Yale Critics‹ reicht. Neue historiographische Studien tendieren dagegen zu einer Trennung der zwei Bereiche, um die Unterschiede zwischen der Philosophie Derridas – die in ihrer ersten Phase in den allgemeineren Kontext des französischen Poststrukturalismus eingebettet wird – und der Dekonstruktion als literaturwissenschaftlicher *Methode* zu betonen (siehe dazu Seite 50 ff.).⁴

Dieser kleine Exkurs zu Williams' Buch ermöglicht den Übergang zu einem weiteren entscheidenden Punkt meiner Arbeit: Die Einbettung einer musikalischen Poetik der Unbestimmtheit in einen einheitlichen Kontext mit dem Poststrukturalismus, wie sie in dem ersten zitierten Satz durch den Verweis auf Pierre Boulez' Dritte Klaviersonate angedeutet wird, ist ohnehin sehr problematisch: Gerade die ersten europäischen Experimente mit der Unbestimmtheit – und Boulez' Dritte Klaviersonate ist in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel – erfolgten nach Kriterien, die eher als eine kohärente *Entwicklung* des seriellen Denkens als ein poststrukturalistischer Paradigmenwechsel innerhalb der Musik zu interpretieren sind (siehe unten Seite 13–18).⁵ Darüber hinaus kann es sich in diesem Fall natürlich nicht um einen Einfluß poststrukturalistischer Thematiken auf die Musik handeln – der im übrigen auch von Williams nicht gemeint ist –, da die ersten Bücher dieser Philosophen erst später (zwischen 1966 und 1968) erschienen sind.⁶ Man kann dagegen die These vertreten, das auch *aufgrund* der Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der Avantgarde-Kunst (insbesondere bei Deleuze und Lyotard gerade mit der Musik Pierre Boulez' und John Cages) Aspekte der poststrukturalistischen Philosophie entstanden sein könnten (siehe Seite 48–49). Dies ist aber nicht das Thema meiner Untersuchung, vielmehr

3 Ebd., 73–80.

4 Vgl. beispielsweise François Dosse: *Histoire du structuralisme*, Paris 1992, II: *Le chant du cygne. 1967 à nos jours*; Franca D'Agostini: *Apocalittici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano 1997; Stefan Münker/Alexander Roesler: *Poststrukturalismus*, Stuttgart und Weimar 2000.

5 Das wurde bereits 1968 von Umberto Eco festgestellt, als er die Unterschiede zwischen »pensiero strutturale« und »pensiero seriale« thematisierte; vgl. Umberto Eco: *La struttura assente* [1968], Milano 1991, 303–322.

6 Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966; Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris 1967; ders.: *De la grammatologie*, Paris 1967; Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris 1968.

möchte ich versuchen, in einer mehr oder weniger expliziten *Rezeption* des Poststrukturalismus einen gemeinsamen Nenner in der Poetik verschiedener Komponisten festzustellen, um eine mögliche Interpretationsrichtung zu zeigen. Daher richtet sich meine Aufmerksamkeit nicht auf die Musik der 50er und 60er Jahre, sondern betrifft notwendigerweise die folgende Epoche.

In dieser Arbeit wird lediglich die Musik von drei Komponisten – Lachenmann, Ferneyhough und Grisey – betrachtet. Diese Wahl entspricht einerseits einer Abgrenzung des Forschungsbereiches – denn es wäre unmöglich, die gesamte musikalische Situation der 80er Jahre in einer Doktorarbeit auch nur annähernd zu untersuchen – und folgt andererseits einem grundlegenden Kriterium: Ich habe meine Aufmerksamkeit auf diejenigen Tendenzen (und auf deren prominente Vertreter) der damaligen Musik gerichtet, die durch ihre enge Beziehung mit der seriellen Musik zumindest auf der Ebene der Kompositionstechnik in den gemeinsamen Kontext einer Auseinandersetzung mit der Begriff ›Struktur‹ eingebettet werden können. Die in dieser Arbeit genutzte Definition von Poststrukturalismus gründet sich auf die kritische Auseinandersetzung dieses philosophischen Denkens mit dem Strukturalismus; eine Auseinandersetzung, die sich nicht als Überwindung oder sogar Ablehnung des Begriffes von Struktur, sondern als deren Destabilisierung konfiguriert. Die kompositionstechnische Beziehung mit einigen Aspekten des seriellen Denkens, und insbesondere mit jenen, in denen sich Instanzen des Strukturalismus widerspiegeln, gilt hier als kleinster gemeinsamer Nenner. Zwar wäre es aufgrund der Vielfältigkeit des poststrukturalistischen Denkens möglich, seinen Einfluß auf die verschiedensten Bereiche der Poetik eines Komponisten zu verfolgen, aber damit entstände die Gefahr, sich in den *mille plateaux* dieser Philosophie zu verlieren.

Ein zentraler Aspekt meiner Forschung ist ein Vergleich der Rezeption poststrukturalistischer Themen, wie sie sich in den Schriften der Komponisten (ihrer ›expliziten Poetik‹) beziehungsweise im Kompositionsprozeß von konkreten Werken (der ›faktischen Poetik‹⁷) manifestiert. Die Analyse dieser letzten Ebene wurde aufgrund einer möglichst genauen Untersuchung der in der Paul Sacher Stiftung Basel aufbewahrten Autographe der Komponisten (Skizzen, Entwürfe usw.) durchgeführt. Die Bedeutung der Skizzenforschung für die Analyse der ›Neuen Musik‹ dürfte heute nicht mehr zur Debatte stehen. Obwohl schon seit mehr als hundert Jahren praktiziert (die erste Transkription der Skizzenhefte

7 Hermann Danuser: *Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert*, in: *Von Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, 11–21.

Beethovens mit Kommentar von Gustav Nottebohm erschien 1865⁸), hat diese Disziplin lange Zeit keine eigentliche Dignität besessen, da sie in einer undeutlichen Position zwischen Analyse und Geschichte von Musik angelegt war. Erinnerung sei an die methodologische Diskussion über die Verwendbarkeit von Skizzen für die Analyse eines Werkes insbesondere innerhalb der amerikanischen Musikwissenschaft Ende der 70er Jahre: Umstritten war, ob Skizzen in bezug auf die Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt neue analytische Aspekte beleuchten können oder nur diejenigen Hypothesen bestätigen, die man schon aus den endgültigen Fassungen der Werke entwickeln kann, wie beispielsweise Douglas P. Johnson behauptete.⁹ Das Problem erhält allerdings gänzlich andere Aspekte im Hinblick auf die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; denn ›Neue Musik‹ konstituierte sich zum großen Teil immer mehr über vom Komponisten selbst vorgegebene und in jedem Werk anders lautende Regeln, so daß die Quellenforschung oft eine unerläßliche Hilfe zum Verständnis der wichtigsten Strukturen und technischen Prinzipien darstellt. Der außerordentliche Impuls, den in den letzten Jahren die Skizzenforschung erfahren hat – inzwischen ist sie eine fast unersetzliche Phase jeder analytischen Arbeit über Neue Musik geworden –, läßt sich damit erklären.

Um vor Beginn der theoretischen Diskussion in die hier im Zentrum stehende Epoche einzuführen, soll zunächst ein knapper Überblick über die Musik der 50er und 60er Jahre gegeben werden.

Historische Voraussetzungen: serielle (und ›postserielle‹) Musik

Seit etwa 1950 wurde die ›Neue Musik‹ von der Entwicklung der sogenannten ›seriellen Technik‹ substantiell geprägt. Mit dem Begriff ›seriell‹ beschreibt man kompositorische Verläufe, die die verschiedenen musikalischen Parameter (Höhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe) in einer Reihe (französisch »série«) so anordnen, daß jedes Element des musikalischen Materials denselben Wert im Rahmen einer Komposition hat. Die Elemente werden auf diese Weise objektiviert und die für tonale Musik typischen hierarchischen Beziehungen aufgelöst.

8 Gustav M. Nottebohm: Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszug dargestellt, Leipzig 1865.

9 Vgl. insbesondere Douglas P. Johnson: Beethoven scholars and Beethoven's sketches, in: 19th century music II (1978), H. 1, 3–17; II (1978), H. 3, 270–279; III (1979), H. 2, 187–188; Sieghard Brandenburg: Viewpoint. On Beethoven scholars and Beethoven's sketches, in: 19th century music II (1979), 270–274; William Drabkin: Viewpoint. On Beethoven scholars and Beethoven's sketches, in: 19th century music II (1979), 274–276; Joseph Kerman: Sketch studies, in: 19th century music VI (1982), 174–180.

Es handelt sich um eine Übertragung der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs auf alle musikalischen Dimensionen, ein Vorgang, der in der Musik Anton Weberns ein wichtiges Vorbild hat.

Die hier gegebene Definition von serieller Musik, die lange Zeit in den musikwissenschaftlichen Arbeiten vorherrschte, ist eine Vereinfachung, die in den letzten Jahren in Frage gestellt wurde. Die Reduktion der seriellen Musik auf ihren technischen Aspekt und die Vorstellung eines statischen Begriffs der Reihe, welche die gesamte damalige junge Komponistengeneration (vor allem Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur und Karlheinz Stockhausen) teilte, ist heutzutage nicht mehr möglich. Dank der Ergebnisse der Skizzenforschung zu den Hauptwerken dieser Komponisten¹⁰ (und darüber hinaus dank der Veröffentlichung neuer, vorher unbekannter Dokumente¹¹) befindet sich der gesamte Diskurs über die serielle Musik inmitten einer radikalen Revision. Eine wirkungsvolle Synthese der neuen Errungenschaften zu diesem Thema bietet die von Gianmario Borio und Hermann Danuser herausgegebene Arbeit über die Darmstädter Ferienkurse,¹² und darin insbesondere das von Pascal Decroupet verfaßte Kapitel »Konzepte serieller Musik«. Im einleitenden Teil dieses Kapitels kritisiert Decroupet, daß »der Diskurs über serielle Musik lange Zeit eine technokratische Angelegenheit jenseits der ästhetischen Reflexion geblieben« sei.¹³ Heute sei es dagegen notwendig, die Diskussion auf eine ästhetische Ebene zu übertragen, um die Entwicklung einer Musik zu verstehen, die sich keineswegs mit der Idee einer automatischen Verwendung desselben technischen Prinzips identifiziert. Decroupet zeigt, daß zwei Werke wie Boulez' *Structure 1a* und Goeyvaerts *Sonate für zwei Klaviere Nummer 1* – beide im Winter 1950/51 entstanden, also in der allerersten Phase des Serialismus – zwei sehr unterschiedliche Systeme der Parameterorganisation aufweisen.¹⁴ Wenn man darüber hinaus die Kompositionen der späteren Phase betrachtet, verkompliziert

10 Vgl. insbesondere Pierre Boulez/John Cage: *Correspondance et documents*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Winterthur 1990; Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949–1992)*, Paris 1995.

11 Vgl. unter anderem Ulrich Mosch: *Disziplin oder Indisziplin. Zum seriellen Komponieren im 2. Satz des *Marteau sans maître* von Pierre Boulez*, in: *Musiktheorie* 5 (1990), 39–66; Pascal Decroupet: *Développements et ramifications de la pensée sérielle. Recherches et œuvres musicales de Pierre Boulez, Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen de 1951 à 1958*, Diss. Université de Tours 1994; ders.: *Rätsel der Zahlen-Quadrate. Funktion und Permutation in der seriellen Musik von Boulez und Stockhausen*, in: *Positionen* 23 (1995), 25–29.

12 *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt: 1946–1966*, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997.

13 Decroupet: *Konzepte serieller Musik*, in: *Im Zenit der Moderne, I*, 285–425, hier 285.

14 Ebd., 291.

sich das Bild erheblich: So kann beispielsweise eine vergleichende Analyse einiger zwischen 1954 und 1955 entstandener serieller Werke zeigen, wie schon damals die verschiedenen Komponisten (manchmal unabhängig voneinander, manchmal im direkten und gegenseitigen Einfluß aufeinander) angefangen haben, komplexe Umformungen der inneren Struktur der Reihe zu verwenden, »welche einen ständigen Dichtewechsel zur Folge haben, wobei hauptsächlich ›Verschiebungstechniken‹, wie man sie allgemein nennen könnte, verwendet werden.«¹⁵ Durch die Entdeckung dieser Systeme hat sich das Bild der seriellen Musik als eine Musik, die von statischen Normen beherrscht wird (wodurch lange Zeit verschiedene Kompositionen beispielsweise Nonos, die ohne Abweichungen nicht als streng seriell analysierbar waren, als nicht orthodox abgelehnt beziehungsweise hervorgehoben wurden), eine Neubewertung erfahren; diese ›Normen‹ müssen relativiert und intersubjektiv reformuliert werden. Die in der musikwissenschaftlichen Literatur so oft betonte Abwesenheit von Hierarchien in der seriellen Musik ist de facto ein Irrtum: Schon in den ersten Jahren haben sich die seriellen Komponisten mit vielen, die verschiedenen Dimensionen des Komponierens betreffenden Problemen auseinandergesetzt, und dadurch sind Strukturen entstanden, in denen die Elemente auf jeweils spezifische Weise hierarchisch geordnet sind. Wie Decroupets Analysen zeigen, ist das Auswahlprinzip die »Grundlage der verstärkten Herausbildung von Hierarchien in der seriellen Musik [...], demzufolge der Komponist entweder nur einen Teil der durch das System offerierten Möglichkeiten nutzt oder unabhängig von systemimmanenten Automatismen charakterisierende Besonderheiten des Materials in den Vordergrund rückt.«¹⁶

Die Definition der seriellen Musik als Übertragung der Zwölftontechnik auf alle Parametern gilt also im Grunde nur insoweit, als der im Kontext der Rezeption Weberns zu suchende Ursprung dieses kompositorischen *Denkens* bezeichnet werden soll. Schon in der ersten Hälfte der 50er Jahre hat dieses Denken Entwicklungen erfahren, so daß seine Identifikation mit einer starren ›Technik‹ unzutreffend ist.

Zwei Aspekte trugen zu dieser kontinuierlichen Wandlung der seriellen Musik wesentlich bei: die Erfahrungen im elektronischen Studio und die Begegnung mit der Zufallspoetik John Cages.

15 Ebd., 326. Die von Decroupet dargestellten Analysen betreffen: Boulez' *Le marteau sans maître*, Stockhausens Klavierstücke I und VI, Nonos *Epitaffi a Lorca* und *Incontri*, Madernas Streichquartett und *Pousseurs Quintette à la mémoire d'Anton Webern*.

16 Ebd., 423.

Die Wichtigkeit der Experimente mit elektronischen Mitteln, die Dank der Entstehung der Studios in Köln (1953) und in Mailand (1956) ermöglicht wurden, spiegelte sich im seriellen Denken auf verschiedenen Ebenen wider. Wenn die ersten zwischen 1953 und 1955 von den seriellen Komponisten erzeugten elektronischen Werke (wie beispielsweise Stockhausens *Studie I* und *Studie II*, Pousseurs *Seismogramme*, Herbert Eimerts *Etüde über Tongemische*) grundsätzlich noch eine Übertragung der seriellen Organisationsprinzipien auf die Arbeit mit reinen Sinustönen zeigen,¹⁷ setzten sich die Komponisten in einer folgenden Phase mit neuen, von den elektronischen Mitteln ausgehenden Problemen auseinander. Dadurch verschob sich die Aufmerksamkeit auf Aspekte, die bis dahin in der instrumentalen Musik nicht im Vordergrund standen. Um ein Beispiel zu nennen: Durch die Zerlegung eines Klangs in seine internen Komponenten trifft nunmehr das Problem der Organisation der musikalischen Zeit nicht nur auf die Beziehung zwischen zwei aufeinanderfolgenden Klängen, sondern auch auf die Verhältnisse zwischen den Elementen innerhalb eines einzigen Klangs zu. Stockhausens Auffassung der ›Gruppe‹ – eines der wesentlichen Konzepte in der Weiterentwicklung der seriellen Musik – als »bestimmte Anzahl von Tönen«, die »durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind«, wurde von seinen Erfahrungen im elektronischen Studio substantiell geprägt.¹⁸ Andere wichtige Einflüsse der elektronischen Musik auf das serielle Denken betreffen beispielsweise die Beziehung zwischen Klang und Geräusch – die mit elektronischen Mitteln neu analysiert werden konnte – und die Disposition der klanglichen Quellen im Raum. Beide Elemente wurden dann von den seriellen Komponisten auch mit konventionellen instrumentalen Mitteln untersucht.

Gegenstand einer partiellen Revision ist auch der Einfluß der Poetik John Cages auf diese Musik. Mit Sicherheit falsch ist das Bild eines Außerirdischen, der plötzlich 1958 in Darmstadt landete und die junge europäische Komponistengeneration schockierte. Die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Cage und Boulez zeigt eindeutig, wie die beiden Komponisten schon in den Jahren 1949 bis 1952 »in ihrer Korrespondenz nahezu alle die spätere Diskussion tragenden Argumente herausarbeiteten.«¹⁹ Ohne die Wichtigkeit der Begegnung mit der Zufallspoetik Cages negieren zu wollen, muß man dennoch die Einfügung indeterminierter Elemente in die seriellen Kompositionen als Resultat eines

17 Decroupet: Elektronische Musik, in: Im Zenit der Moderne, II, 63–118, hier 91f.

18 Karlheinz Stockhausen: Gruppenkomposition: Klavierstück I, in ders.: Texte. Zur elektronischen und instrumentalen Musik I, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, 63–74, hier 63.

19 Decroupet: Aleatorik und Indetermination, in: Im Zenit der Moderne, II, 189–275, hier 190.

Prozesses betrachten, der fast ein Jahrzehnt dauerte und sich in verschiedenen Phasen entwickelt hat. Die erste Tournee von Cage und David Tudor in Europa 1954; der Auftritt Tudors als Dozent für Klavier in Darmstadt 1956; die Vorträge Boulez', Stockhausens und Pousseurs während der Ferienkurse 1957 und 1958²⁰ sowie die ersten mit ›mobilen‹ Formen konzipierten Werke dieser Autoren – Boulez' Dritte Klaviersonate (1955–1957), Stockhausens *Klavierstück XI* (1956), Pousseurs *Mobile* (1958): alle diese dem Auftritt Cages in Darmstadt vorhergehenden Momente stellen Etappen einer weitreichenden Auseinandersetzung mit der Zufallspoetik dar, die laut Decroupet eine entscheidende Entwicklung innerhalb der seriellen Musik selbst erzeugt hat: »Durch die Einbeziehung externer Elemente, sei es die Rückbeeinflussung durch die Erfahrungen der elektronischen Musik oder eben das Denken Cages, wandelte sich das serielle Denken schlechthin, ein Wandel, der über eine eigene Dynamik verfügte, aus der wieder neue Werke hervorgingen. Daraus erklärt sich, wieso das Feld der Aleatorik in den europäischen Werken so verzweigt ist: Jeweils verschiedene Anstöße, ob innere oder äußere, haben zu verschiedenen Zeitpunkten zu unterschiedlichen Lösungen geführt.«²¹

Akzeptiert man diese These, verliert die Distinktion zwischen serieller und ›postserieller‹ Musik rasch an Bedeutung, da dieser letzte Begriff im Grunde die Phase der Ausdifferenzierung und Verzweigung der seriellen Strömungen gegen Anfang der 60er Jahre, auch aufgrund der Auseinandersetzung mit der aus Amerika gekommenen Herausforderung, bezeichnet – Elemente, die nach Decroupet zur *Entwicklung* des seriellen Denkens und nicht zu dessen *Auflösung* zählen. Damit soll aber nicht behauptet werden, daß sich unter dem Begriff Serialismus allgemein die gesamte Produktion der Avantgarde-Musik der 60er und 70er Jahre subsumieren läßt. Diese wurde von einer Vielfalt der kompositorischen Ansätze gekennzeichnet wie auch von der Entstehung neuer Ausdrucksformen – instrumentales Theater, Klangkomposition, gestische Musik usw. –, die, obwohl sie in einigen Fällen im seriellen Denken ihren Ursprung fanden, zu einem immer stärker werdenden stilistischen Pluralismus führten. Diese mit dem Terminus ›postseriell‹ zu bezeichnen, scheint allerdings unzutreffend, da die Grenzen dieses Begriffes kaum festzustellen sind. Wenn das Präfix ›post-‹ (wie im Folgenden – siehe Seite 25–29 – argumentiert wird) nicht nur zeitliche Derivation sondern auch kritische Auseinandersetzung mit dem entsprechenden Gegenstand

20 Pierre Boulez: *Alea*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1 (1958), 44–56; Karlheinz Stockhausen: ... wie die Zeit vergeht ..., in: *Texte*, I, 99–139; Henri Pousseur: *Theorie und Praxis in der neuesten Musik*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 2 (1959), 15–19.

21 Decroupet: *Aleatorik und Indetermination*, 190 f.

bedeutet, könnte ›postseriell‹ noch immer als Bezeichnung für verschiedene zeitgenössische Tendenzen Gültigkeit beanspruchen – und ohne Zweifel wäre es als Benennung für die in dieser Arbeit betrachteten musikalischen Tendenzen zutreffender als für verschiedene in den 60er Jahren entstandenen Ausdrucksformen. In dieser Hinsicht scheint Gianmario Borios Verwendung des Begriffes ›informelle Musik‹ treffend, da sich mit ihm, wenn nicht gar alle, so zumindest viele der wichtigsten Tendenzen der Musik der 60er Jahre (wie instrumentales Theater, Klangkomposition und die Poetik der offenen Form) unter einer bestimmten ästhetischen Perspektive betrachten lassen.²²

Durch diesen auf die serielle Musik beschränkten Überblick sei nicht die geschichtliche Wichtigkeit anderer musikalischer Tendenzen unterschätzt, die mit den Erfahrungen dieses kompositorischen Denkens wenig zu tun haben. Wenn einerseits jedoch das abendländische musikalische Panorama der 50er und 60er Jahre wesentlich vielfältiger ist, als es hier dargestellt wurde, bleibt andererseits festzuhalten, daß gerade die serielle Musik den bedeutsamsten Einfluß auf die in dieser Arbeit betrachteten Komponisten ausübte. Da es sich also nicht um eine knappe Beschreibung der Geschichte der Musik handelt, sondern um die Darstellung der historischen Voraussetzungen der hier im Zentrum stehenden musikalischen Poetiken, habe ich mich auf diejenigen Tendenzen der vorherigen Generation beschränkt, die in den nächsten Kapiteln einen konstanten Bezugspunkt darstellen werden.

Darmstadt 1982

Um die Diskussion über die Musik der 80er Jahre einzuleiten, seien hier die Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt 1982 betrachtet. Datum und Ort sind lediglich als heuristischer Ausgangspunkt gewählt; keineswegs habe ich die Absicht, diesen den Wert eines historischen Wendepunkts beizumessen. Doch wurden die damaligen Ferienkurse von der musikalischen Öffentlichkeit als ein wichtiger Moment der Auseinandersetzung unterschiedlicher musikalischer Tendenzen rezipiert. Ein gutes Beispiel für diese Rezeption findet sich in Antonio Trudus Buch *La »Scuola« di Darmstadt*, das sämtlichen Ferienkursen von 1946 bis 1990 einige Seiten widmet und eine sehr gut dokumentierte Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse bietet. Nach dem Ausscheiden des Leiters der Ferienkurse von 1962 bis 1980, Ernst Thomas, stellten Trudu zufolge die ersten von

22 Gianmario Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993.

Friedrich Hommel organisierten Ferienkurse 1982 einen Bruch gegenüber den vorherigen dar:

»L'idea che lo guidò [Hommel] nella scelta dei docenti di composizione era quella di invertire la tendenza delle ultime edizioni dei Ferienkurse, quando era stata la ›nuova semplicità‹ ad avere la meglio sulle altre tendenze compositive.«²³

Mit dem Begriff »nuova semplicità« (Neue Einfachheit) sind vor allem aus der Bundesrepublik Deutschland stammende, damals junge Komponisten wie Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian von Dadelsen, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz und Manfred Trojahn gemeint, die Mitte der 70er Jahre ins Blickfeld rückten. Die gemeinsame Charakteristik der Produktion dieser Komponisten ist die Rückkehr zu einer Musiksprache, die den Rekurs auf eine tonale Harmonik nicht mehr ablehnt. Diese Poetik stellt deutlich eine Kritik jenes ›Kanons der Verbote‹ dar, wie er sich in der Avantgarde-Musik der 50er und 60er Jahre ausgebildet hatte. In den Schriften Wolfgang Rihms – der als wichtigster Vertreter dieser Tendenz gilt – spielt der Begriff der »künstlerischen Freiheit« eine zentrale Rolle, womit der freie Ausdruck des Subjekts jenseits jeder Art von Regel oder kompositorischem Gesetz gemeint ist.²⁴ Rihm sieht die ›Freiheit‹ als gemeinsame Haltung von Komponisten wie Schumann, Debussy, Beethoven, Varèse und dem expressionistischen Schönberg. In Rihms Werken vermengen sich Klangtypen der Neuen Musik mit Reminiszenzen der tonalen Musiksprache, die sich in Form von klaren stilistischen Verweisen (manchmal durch direkte Zitate) auf Musik des Anfangs des 20. Jahrhunderts präsentieren. Für Hermann Danuser ist die damalige Musik Rihms »Ausdruck eines katastrophischen Ichs, dessen Freiheit so ungeschützt die Möglichkeit des Scheiterns mit einbezieht, wie es vormals einzig in Schönbergs Expressionismus der Fall gewesen ist.«²⁵ Mit der Ablehnung der strukturellen Komplexität des Serialismus und einer Restituierung einer Poetik des ›Schönen‹ versucht diese Musik, wieder eine Beziehung zu einem breiteren Publikum herzustellen. Daher wird diese Tendenz oft auch (insbesondere von ihren Gegnern) mit Begriffen wie ›Neo-Tonalität‹ oder ›Neo-Romantik‹ bezeichnet, wobei mir der Terminus ›Neuer Subjektivismus‹ am angemessensten erscheint.

23 Antonio Trudu: La »Scuola« di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi, Milano 1992, 252.

24 Wolfgang Rihm: Musikalische Freiheit, in: ders.: Ausgesprochen. Schriften und Gespräche, hg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, 23–29.

25 Hermann Danuser: Die Musik der 20. Jahrhunderts, Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), 403f.

Die von Trudu behauptete Vorherrschaft dieser Tendenz bei den vorherigen Darmstädter Ferienkursen (vor allem von 1976 bis 1980) wird auch durch die damaligen Berichte bestätigt und offenbarte sich 1978, als Rihm den »Kranichsteiner Musikpreis« als bester junger Komponist allein gewann;²⁶ und schließlich konzentrierte sich auch Carl Dahlhaus in seinem Vortrag innerhalb der Ferienkurse 1978 auf das Thema der Einfachheit.²⁷ Die von Hommel 1982 als Kompositionslehrer eingeladenen Komponisten – neben dem stets präsenten Rihm –, die insbesondere als ein Gegenpol zum ›Neuen Subjektivismus‹ rezipiert wurden, waren Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann und die damaligen Mitglieder der Pariser Gruppe »Itinéraire« (Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Michaël Levinas, Tristan Murail). Die meisten dieser Komponisten leiteten das Kompositionsstudio beziehungsweise hielten Analyse-seminare auch schon bei früheren Ferienkursen: 1976 Ferneyhough, 1978 Ferneyhough, Grisey und Lachenmann, 1980 Ferneyhough, Grisey und Murail. Aber vor allem aufgrund des breiten Raums, den Hommel diesen Autoren 1982 als Dozenten innerhalb des »Komponisten-Forums« (und auch der Konzertprogramme) widmete, wurden die damaligen Ferienkurse als eine stimulierende und produktive friedliche Koexistenz unterschiedlicher kompositorischer Tendenzen empfunden.²⁸ Jeffrey Stadelman beschreibt die Unterschiede der Wirkung Ferneyhoughs in der ›Ära‹ Hommels folgendermaßen:

»Nach Friedrich Hommels Berufung als Institutsleiter im Jahre 1982 änderte sich Ferneyhoughs Rolle beträchtlich und pate sich der veränderten Form der Kurse unter ihrem neuen Direktor an. Anstelle einer relativ kleinen Gruppe von Dozenten, die an drei oder vier aufeinanderfolgenden Tagen individuell eingeplant waren, richteten die Kurse jetzt ein ›Komponisten-Forum‹ ein, das eine wachsende Zahl von jüngeren Komponisten nach Darmstadt brachte. Man räumte ihnen eine Stunde ein, in der sie ihre Musik und ihre Ideen vorstellen konnten. Dadurch erschien Ferneyhough sowohl mehr wie auch weniger im Darmstadt-Bild: mehr, weil er jetzt die Rolle eines

26 Vgl. zum Beispiel B. Gérard Condé: La nouvelle école de Darmstadt, in: *Le Monde*, 15. August 1978; Roger Heaton: 30th Internationale Ferienkurse für Neue Musik, in: *Contact* 22 (1981), 33–36; Anne LeBaron/Denys Bouliane: Darmstadt 1980, in: *Perspectives of New Music* 29 (Herbst-Winter, Frühling-Sommer 1980–1981), 420–441.

27 Carl Dahlhaus: Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17 (1978), 22–33.

28 Vgl. dazu auch Gianmario Borio: Tendenze della musica negli anni ottanta: i 31 Ferienkurse di Darmstadt, in: *Musica/Realtà* 9 (1982), 25–42; Christopher Fox: Darmstadt 1982, in: *Contact* 25 (1982), 50; Nora Post: New Music Is Dead – Long Live New Music, in: *College Music Symposium* 23 (Frühling 1983), 17–18.

Koordinators im neuen Komponisten-Forum erhielt; und weniger, weil er für die Dauer seiner Anwesenheit in Darmstadt ›nur ein anderer‹ Teilnehmer im Forum war, dem wie alle anderen eine Stunde für seine Präsentation zustand.«²⁹

Hier spielt die Tragweite dieser Unterschiede gegenüber den vorherigen Ferienkursen keine so wichtige Rolle, sie hat schließlich nur für die Einzelgeschichte von Darmstadt eine Bedeutung. Wie bereits bemerkt, habe ich die Ferienkurse 1982 lediglich als Ausgangspunkt für den Diskurs der Musik der 80er Jahre gewählt, weil an diesem Ort alle im Zentrum dieser Arbeit stehenden Komponisten anwesend waren. Sicherlich wurde bei dieser Gelegenheit die Vielfältigkeit des damaligen musikalischen Panoramas deutlich. Man kann zwar so unterschiedliche Komponisten wie Lachenmann, Ferneyhough, Grisey oder Dufourt nicht als einheitlichen Block ›gegen‹ neoromantische Tendenzen bezeichnen. Jedoch distanzieren sich ihre Poetiken von Positionen des ›Neuen Subjektivismus‹ vor allem aufgrund der Beschäftigung mit einer musikalischen Sprache, die die Erfahrungen der vorhergehenden Generation voraussetzt: Eine direkte Verbindung mit dem seriellen Verfahren steht zumindest im Hintergrund ihres Komponierens, und dies wird von der ständigen Auseinandersetzung mit dem Begriff ›Struktur‹ in ihren programmatischen Aufsätzen unterstrichen – eine Auseinandersetzung, die sich oft mit einer expliziten Rezeption von Themen der poststrukturalistischen Philosophie kreuzt (siehe Seite 59–78). Wenn diese Elemente zwar die entscheidende Rolle für die Wahl der in dieser Arbeit zu betrachtenden Autoren gespielt haben, so bedeutet das jedoch nicht, daß damit die Unterschiede zwischen diesen Komponisten aus dem Blickwinkel geraten sollen. Tatsächlich erscheinen ihre kompositorischen Intentionen und Interessengebiete zunächst als sehr heterogen.

Brian Ferneyhough (geboren 1943) ist der bedeutendste Vertreter der kompositorischen Tendenz, die mit dem Begriff ›New Complexity‹ bezeichnet wird (siehe Seite 229–241) und deutlich in Verbindung mit den Erfahrungen der seriellen Musik steht. Vom seriellen Denken hat Ferneyhough die Idee eines musikalischen Materials entliehen, das vor allem in seiner strukturellen Konstellation mit anderen Parametern existiert. Die Strukturierung der musikalischen Parameter – und insbesondere des Rhythmus, dessen Komplexität an der Grenze zur Unspielbarkeit das deutlichste Charakteristikum der Musik Ferneyhoughs ist – durchläuft in seinen Werken zahlreiche Phasen der Konkretisierung

29 Jeffrey Stadelman: Brian Ferneyhough, in: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hg. von Rudolf Stephan u. a., Stuttgart 1996, 469–475, hier 471.

durch immer komplexere Verfahren, die jedes einzelne Element beziehungsweise jede ›Figur‹ stark prägen (siehe Seite 67ff. und 131ff.).

Jenseits kompositorischer ›Schulen‹ entwickelt sich seit Mitte der 60er Jahre die Musik des etwas älteren Helmut Lachenmann (geboren 1935), der gleichwohl angesichts der Tatsache, daß er Schüler von Nono und Stockhausen war, zu einer jüngeren Generation als der ›Darmstädter Schule‹ gehört. In seinen Werken beschäftigt er sich vor allem mit dem akustischen Klangresultat und dessen Wirkungen auf den Hörer. Von einem Begriff des musikalischen Materials ausgehend, das selbst geschichtlich fortschreitet (ein Begriff, der von Gedanken Theodor W. Adornos beeinflusst ist), versucht er in seinen Kompositionen, das klangliche Material in Abhängigkeit von der akustischen Wahrnehmung zu organisieren. Charakteristisch für seine Musik seit Ende der 60er Jahre ist eine ›Denaturierung‹ des traditionellen Klangs der Instrumente durch ungewöhnliche Spielweisen, die die unterschiedlichsten Geräusche produzieren (siehe Seite 247ff.). Er selbst hat diesen Aspekt seines Komponierens als »*musique concrète instrumentale*« (in Anlehnung an Pierre Schaeffers »*musique concrète*«) bezeichnet: Gemeint ist damit die Verwendung der Geräusche des Alltags als musikalische Mittel, die aber mit traditionellen Instrumenten erzeugt werden sollen. Ihm geht es also darum, »den Instrumentalklang als Nachricht seiner Hervorbringung zu begreifen« beziehungsweise »Instrumentalklänge als mechanische Prozesse zu durchleuchten.«³⁰ Durch diese Verfremdung der konventionellen Spielarten tendiert Lachenmann zu einer Ästhetik der Negativität, um »eine Schönheit von Kunst zu stiften, die, indem sie sich das Häßliche anverwandelt, Authentizität beanspruchen darf – im Gegensatz zu jener Schönheit, die darum, weil sie nichts als schön sein möchte, im Sinn von Kitsch häßlich wird.«³¹

Mehr an der Natur des Klanges selbst orientieren sich dagegen die Experimente der Mitglieder der Gruppe »*Itinéraire*« (neben den schon genannten Dufourt, Grisey, Levinas und Murail ist auch Roger Tessier zu nennen). Die 1973 entstandene Pariser Gruppe gründete sich damals auf einer festen Zusammenarbeit zwischen den Komponisten und eines gut eingespielten Ensembles von Instrumentalisten. Da die damalige Poetik der Mitglieder des »*Itinéraire*« noch stark von gegenseitigen Einflüssen charakterisiert war, lud Friedrich Hommel 1982 die ganze Gruppe nach Darmstadt ein, um die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Recherche zu präsentieren. Aufgrund der Neuheit, die diese Musik in Deutschland damals darstellte (»*L'Itinéraire à Darmstadt, c'est Tintin en Amérique*«

30 Vgl. Helmut Lachenmann: *Paradiese auf Zeit*. Gespräch mit Peter Szendy, in: ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, 205–212, hier 211.

31 Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 400.

behauptete später Grisey³²) war der Eindruck sicher bemerkenswert. Die neuen Möglichkeiten, die sich durch den Computer eröffneten, sind eine Grundlage der musikalischen Arbeit dieser Komponisten, in deren Werken Töne und Klänge in ihrer internen Struktur durch eine wissenschaftliche Analyse des natürlichen Spektrums des Klanges minutiös bestimmt werden (siehe Seite 257f.). Diese kompositorische Richtung, die ihre Vorläufer in den Arbeiten von Pierre Schaeffer und Iannis Xenakis hat – aber auch in Werken wie Stockhausens *Stimmung* (1968) oder in der Mikropolyphonie *Ligeti* – wird heute hauptsächlich mit dem Begriff »musique spectrale« bezeichnet (diese Definition wurde zuerst 1979 von Dufourt verwendet).³³

Durch diese knappe quasi lexikalische Darstellung sollte zunächst die Heterogenität der Forschungsgebiete dieser Komponisten betont werden. Die Kontaktpunkte – vor allem jene, die eine Rezeption des Poststrukturalismus beweisen – werden in den nächsten Kapiteln ausführlich thematisiert. Zunächst scheint es mir aber notwendig, über den Begriff Poststrukturalismus selbst Klarheit zu gewinnen.

32 Gérard Grisey: *Autoportrait avec l'itinéraire*, in: *La revue musicale* 421–424 (1991), 41–50, hier 47.

33 Vgl. Hugues Dufourt: *Musique spectrale*, in: *ders.: Musique, pouvoir, écriture*, Paris 1991, 289–294.

I | DER POSTSTRUKTURALISMUS UND DESSEN REZEPTION IM MUSIKSCHRIFTTUM

›Post‹

Pluralismus: mit diesem Wort wird immer wieder der Zustand unserer Epoche beschrieben. Wie nie zuvor konnte man in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielfalt der Produktion der Geisteswissenschaften beobachten – und generell in jedem Aspekt gesellschaftlicher Praxis. Dieser pluralistischen Situation entspricht eine immer stärkere Wucherung von Namen, Begriffen und Etiketten, mit denen man versucht, eine Differenzierung zwischen den verschiedenen Strömungen oder Tendenzen zu beschreiben. Normalerweise werden diese Namen von Kritikern oder Wissenschaftlern verwendet, um eine gewisse Tendenz zu bezeichnen (oft gegen den Willen der Teilnehmer an dieser Tendenz), oder von den Begründern einer Strömung selbst propagiert – und hier scheint es besonders in der Kunst-Avantgarde eine ausgeprägte Phantasie zu geben (man denke nur an Alfred Jarrys ›Pataphysics‹ oder Achille Bonito Olivas ›Transavantguardia‹). Um in der europäischen Avantgarde-Musik seit 1950 zu bleiben, könnte man folgende Begriffe aufzählen: serielle und postserielle Musik, statische Musik, musique concrète, elektronische Musik, punktuelle Musik, musique informelle, aleatorische Musik (oder Zufallsmusik), Klangkomposition, Instrumentales Theater, Sprachkomposition, minimal music, postmoderne Musik, musique concrète instrumentale, new complexity, neue Einfachheit, musique spectrale – und diese Liste ist nicht einmal vollständig. Nur einige dieser Begriffe beschreiben ein präzises Objekt und betreffen bestimmte Kompositionen verschiedener Autoren. Andere dagegen, wie ›postserielle Musik‹ oder ›new complexity‹ (ganz zu schweigen von ›postmoderne Musik‹), versuchen Objekte zusammenzufassen, die sehr unterschiedlich sind, und können damit die Komplexität und Vielfalt des Phänomens nicht bezeichnen. Sie sind also verwendbar nur unter gewissen Umständen und nach notwendigen Präzisierungen.

Es ist keineswegs meine Absicht, mit einem neuen Etikett zu weiterer Verwirrung beizutragen; es wird in dieser Arbeit nie die Rede von einer ›post-strukturalistischen Musik‹ sein. Vielmehr wird versucht, die Rezeption einiger Themen des philosophischen Poststrukturalismus als eine mögliche Interpretationsrichtung gewisser Tendenzen der europäischen Musik der 80er Jahre darzustellen. Aber zuerst ist es notwendig, den Begriff ›Poststrukturalismus‹ selbst zu präzisieren.

Das Präfix ›post-‹ ist in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts eine richtige Mode geworden. Wir leben in einer postmodernen Epoche, die Musik der 60er Jahre wurde insgesamt mit dem Etikett ›postseriell‹ bezeichnet, die Entwicklung der kleinen und mittleren Unternehmen drängt die Wirtschaft der postkapitalistischen Zeit in eine als ›new economy‹ etikettierte postindustrielle Richtung und so weiter. In allen diesen Fällen ist offensichtlich, daß das Präfix ›post-‹ eigentlich etymologisch inadäquat ist. So behauptet zum Beispiel Gianmario Borio in *Musikalische Avantgarde um 1960* in einer einleitenden Diskussion des Begriffes ›postseriell‹: »[Das] Präfix ›post‹ suggeriert allerdings ein chronologisches bzw. kausales Folgeverhältnis, das über die Tatsache hinwegtäuschen kann, daß aserielle Kompositionstechniken und Werkkonzepte zum Teil unabhängig von der seriellen Musik entstanden [sind].«¹

Wenn man das Präfix ›post-‹ retten möchte, darf man es also nicht im Sinn eines Epochen-Wechsels interpretieren. Wolfgang Welsch unterscheidet, um die Rezeption des Begriffes Postmoderne zu beleuchten, zwischen einer »starken« und einer »schwachen« Bedeutung des Präfixes und zeigt, inwieweit beide irreführend sind: »Das Präfix ›post‹ ist [...] listig, weil mehrdeutig. Keineswegs muß man es partout in seinem stärksten, dem Epochen-Sinn, nehmen. In seiner schwächeren Version – als Anzeige eines Zustandes, dessen Beschreibung noch unsicher ist – wirkt es sogar nachhaltiger. So genommen, hat es zu einer zweiten Irritation geführt. War man anfänglich über die Ausrufung eines neuen Zeitalters empört, so fand man sich dadurch irritiert, daß der Ausdruck solcherart ›epochal‹ gar nicht gemeint sein sollte. ›Postmoderne‹ entpuppte sich jetzt als Theorem, das die Moderne nicht tout court verabschieden, sondern befragen und ihren besseren Seiten nach auch starkmachen wollte. Einer solchen Befragung aber konnte man nicht mehr mit Geschrei begegnen, sondern nun galt es zu reflektieren und zu argumentieren. Die schwächere Version des Theorems – die fragende, nicht behauptende – erwies sich als die stärkere, eindringlichere und fruchtbarere. Sie bahnte den Weg von der Polemik zum Interesse, von Lamento zur Prüfung und von den Schlagworten zur differenzierten Analyse.«²

Manfred Frank benutzt in seinem grundlegenden Buch über die französische Philosophie der 60/70er Jahre nicht das Wort »Poststrukturalismus« als Definition für diese Strömung, da dieser Terminus ihm »als Benennung zu indifferent« erscheint; er bevorzugt den Begriff »Neostrukturalismus«.³ Es bleibt zu fragen,

1 Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960*, 23.

2 Wolfgang Welsch: *Einleitung*, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hg. von Wolfgang Welsch, Berlin 1994, 1–43, hier 2.

3 Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a. M. 1984, 31.

ob das Präfix ›neo-‹ wirklich adäquater als ›post-‹ ist; Frank selbst muß auch bei »Neostrukturalismus« einige Erklärungen geben, um Mißverständnisse zu vermeiden. Mir scheint dagegen, daß inzwischen gerade Kraft seiner breiten Verwendung das Präfix ›post-‹ eindeutiger geworden ist. Bei allen der oben betrachteten Fälle handelt es sich nie um etwas, das einfach nach einem entsprechenden vorausgehenden Ereignis folgt, vielmehr um etwas, das sich mit ihm verknüpft, wobei es einige Elemente wieder aufnimmt, andere ablehnt. ›Post-‹ bezeichnet in diesem Sinne immer eine Ambivalenz von einerseits Derivation, andererseits Kontraposition.

So ist auch der Poststrukturalismus keine Gedankenrichtung, die einfach nur auf den klassischen Strukturalismus folgt, sondern er läßt sich auch als ein kritisches Anschließen gerade an den Strukturalismus verstehen. Im Sinne dieser terminologischen Erklärungen werde ich ›Poststrukturalismus‹ benutzen.

Mit dem Namen einer Sache ist freilich die ›Sache selbst‹ noch nicht erklärt. Mit dem Begriff bezeichnet man eine Gedankenrichtung, die sich hauptsächlich in Frankreich gegen Mitte der 60er Jahre in den Werken von Philosophen wie Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Félix Guattari, Michel Foucault und Jean-François Lyotard entwickelte. Aber seine Reichweite ist tatsächlich unklar, und er wird oft als Synonym für andere Begriffe (wie zum Beispiel ›Dekonstruktion‹ oder ›Postmoderne‹) benutzt; dazu werde ich später einige Erläuterungen geben (Seite 50 ff.). Darüber hinaus ist es sehr schwierig, das Denken so unterschiedlicher Philosophen zusammenzufassen. In den folgenden Abschnitten werde ich versuchen, die wichtigsten Merkmale dieser philosophischen Strömung darzustellen. An dieser Stelle ist es vielleicht noch nützlich, einige genauen Angaben über den Strukturalismus selbst zu bieten.

Was Strukturalismus sei, ist heute noch nicht so unproblematisch. Die bemerkenswerte Zunahme strukturalistischer Ansätze in den 60er Jahren in den unterschiedlichsten Disziplinen hat Unsicherheit darüber gebracht, ob wirklich gemeinsame Charakteristika zu finden sind; man könnte zwar über viele Strukturalisten sprechen, aber nicht über einen Strukturalismus. So behauptete 1963 Roland Barthes, daß »ce n'est pas une école ni même un mouvement [...]. C'est à peine un lexique.«⁴ Heute kann man vielleicht eine Zusammenfassung versuchen, die hier aber auch nur in sehr großem Bogen geschehen kann.

Der Strukturalismus ist zunächst eine Methode, die auf verschiedene Disziplinen anwendbar ist. Die Voraussetzung dieser Methode ist die Überzeugung, daß Gegenstände als ein kohärentes und unabhängiges Regelsystem (Struktur)

4 Roland Barthes: *L'activité structuraliste*, in ders.: *Essais critiques*, Paris 1964, 213–220, hier 213.

beschreibbar sind. Der Strukturalismus ist aber auch eine philosophische Schule, die ihre Vorläufer in Ferdinand de Saussure, der Prager und Kopenhagener Schule hat und deren wichtigste Vertreter Claude Lévi-Strauss, Jean Piaget und Roland Barthes sind. Bedeutende strukturalistische Aspekte wirkten auch auf Gedanken von Philosophen wie Jacques Lacan, Michel Foucault und Louis Althusser. Die Strukturalisten haben sich mit vielen Fächern beschäftigt, vor allem mit Anthropologie, Linguistik, Psychoanalyse, Sprachwissenschaft, Epistemologie und verschiedenen Naturwissenschaften. Es ist zumindest möglich, Gemeinsamkeiten in dem objektivistischen Ansatz und in der Reaktion gegen jeden Empirismus, Subjektivismus, Historismus, Humanismus zu finden.

Es bleibt noch zu fragen, welche Bedeutung der Begriff ›Struktur‹ für die Strukturalisten hat. Auch hier ist die Reichweite des Begriffes sehr breit, entsprechend den vielen Disziplinen, in denen er angewendet wird.⁵ Vorschlagen möchte ich die Definition Jean Piagets, die mir zutreffend und zweckmäßig erscheint:

»En première approximation, une structure est un système de transformation, qui comporte des lois en tant que système (par opposition aux propriétés des éléments) et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations, sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fasse appel à des éléments extérieurs. En un mot, une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformations et d'autoréglage.«⁶

Als *totalité* unterscheidet sich eine Struktur von einer einfachen Element-Ansammlung; sie ist von Elementen konstituiert, die aber den Regeln des Systems folgen müssen. Ihre Möglichkeit, *transformations* zu schaffen, ist das Charakteristikum, das den Begriff ›Struktur‹ (im strukturalistischen Sinn) begrenzt: »[...] car s'il fallait englober dans l'idée de structure tous les formalismes en tous les sens du terme, le structuralisme recouvrirait en fait toutes les théories philosophiques non strictement empiristes qui ont recours à des formes ou à des essences.«⁷ Die Struktur ist darüber hinaus ein System von Differenzen, und die Aufgabe der Theoretiker ist, jenseits der möglichen Verwandlungen das konstante Regelmodell zu finden. Natürlich soll die Struktur trotz der Transformationen der Elemente ihre interne Kohärenz (*autoréglage*) behalten, sonst hätte sie ihr erstes Charakteristikum verloren. Ich werde mich im folgenden auf diese

5 Vgl. insbesondere: Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales, hg. von Roger Bastide, The Hague 1962.

6 Jean Piaget: Le structuralisme, Paris 1970, 6–7.

7 Ebd., 7.

Definition noch oft beziehen. Piaget hat hier meines Erachtens eine klare Darstellung des Begriffes gegeben, die die strukturalistische Aktivität in den verschiedenen Disziplinen zusammenfaßt.

Nach diesen knappen Erläuterungen und bevor ich zu meinem Hauptthema (nämlich dem Poststrukturalismus) zurückkehre, sei hier ein kleiner Exkurs dem Problem gewidmet, ob sich eindeutige Beziehungen zwischen Strukturalismus und serieller Musik finden lassen.

Exkurs: Strukturalismus und serielles Denken

Bezeichnet man – wie es im folgenden dieser Arbeit der Fall sein wird – einige Tendenzen der Musik der 80er Jahre als eine kritische, im Anschluß an Themen des Poststrukturalismus interpretierbare Reaktion auf die strukturalistischen Verfahren der 50er Jahre, so wird eine Verbindung zwischen der seriellen Musik und dem Strukturalismus hergestellt, die problematisch ist. Ein mögliches Mißverständnis sei hier an erster Stelle ausgeräumt: Es kann sich, schon aufgrund der Unterschiede der zwei Gegenstände, nicht darum handeln, eine direkte Herleitung der seriellen Musik aus dem Strukturalismus anzunehmen. Der Strukturalismus ist eine analytische Methode, der Serialismus ein kompositorisches Denken; der erste ist Interpretation, der zweite Produktion. In engerem Sinn kann es keine ›strukturelle‹ Musik geben – es gibt keinen ›strukturellen‹ Mythos, sondern höchstens eine ›strukturelle‹ Mythologie. Die Frage lautet hier, ob zwischen dem Strukturalismus als philosophischem Denken, das sich durch die Entwicklung der strukturalistischen Methode in den unterschiedlichsten Disziplinen herausgebildet hat, und der seriellen Musik als kompositorischem Denken, auf dem die Verwendung der seriellen Technik in der Musik basiert, ähnliche Ansätze festzustellen sind. Die Debatte darüber ist noch offen und hochaktuell: Eben dem Thema »Struttura musicale e strutturalismo« wurde die erste Sitzung des im Mai 2000 in Venedig abgehaltenen Kolloquiums »L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo« gewidmet. Im folgenden werde ich mich oft auf den Kongreßbericht dieses Kolloquiums beziehen, dessen Ergebnisse die Schlüsselpunkte des Problems berühren.⁸

Eine erste Antwort auf die Frage nach den Beziehungen zwischen serieller Musik und Strukturalismus ist im Strukturbegriff selbst zu suchen. Ohne Zweifel hat dieser Begriff in der Selbstreflexion der seriellen Komponisten eine zentrale Rolle eingenommen, deren Ursprung in den frühen 50er Jahren innerhalb der

8 L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo, hg. von Gianmario Borio, Bologna 2003.

Webern-Rezeption in Paris zu finden ist. Zu diesem Thema bietet Inge Kovács in ihrer Dissertation eine ausführliche Untersuchung:⁹ Als Pariser Webern-Rezeption ist dabei die Auseinandersetzung mit dessen Musik gemeint, die unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg in einem in Paris etablierten Komponistenkreis – zu dem Pierre Boulez zählte – um die Figur von René Leibowitz stattfand. Die dort betrachteten Themen antizipieren viele Aspekte der späteren Beschäftigung mit Webern in Darmstadt. Der Begriff ›Struktur‹ taucht im Zusammenhang mit der Musik Weberns in Leibowitz' Essay *Qu'est-ce que la musique de douze sons?* auf: »L'innovation la plus radicale de l'acte compositionnel de Webern réside par conséquent dans le fait qu'il remplace la notion de thème par celle de structure.«¹⁰

Die hier erwähnte *notion de structure* ist jene, die Weberns Verwendungsart der Zwölftonreihe impliziert, insofern bei ihm die diastematische Struktur der Reihe die motivisch-thematische Funktion abzulösen scheint. Die Reihe wird somit als strukturelles Grundprinzip betrachtet, *alpha* und *omega* »de toutes les variations possibles et imaginables.«¹¹ Eine ähnliche Vorstellung liegt auch der Darmstädter Webern-Rezeption zugrunde, indem sie die Reihe als »Klangstruktur [...], wo alle nicht begründbaren Elemente ausgeschlossen« werden (Goeyvaerts), als »umfassendes Strukturprinzip des zu komponierenden Werkes« (Stockhausen) beziehungsweise als »Keim zur Stiftung einer Hierarchie« (Boulez) bezeichnet.¹²

Herman Sabbe vergleicht in seinem für den Kongreß in Venedig geschriebenen Beitrag ›*Musique Nouvelle: Plus c'est structuré, moins c'est structural* Piagets schon betrachtete Definition der Struktur mit dem Strukturkonzept, wie es sich in der Webern-Rezeption herausgebildet hat, und zieht die Schlußfolgerung, daß eine grundsätzliche Übereinstimmung festzustellen ist: »Si Leibowitz a pu dire que

9 Inge Kovács: Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950, Schliengen 2004 (Sonus. Schriften zur Musik 7). Vgl. dazu auch Gianmario Borio: Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt, in: *Im Zenit der Moderne*, I, 141–283, hier bes. 213–248.

10 Zit. nach Kovács: Wege zum musikalischen Strukturalismus, 113. Vgl. René Leibowitz: *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, Liège 1948, 59–60.

11 Leibowitz: *Qu'est-ce que la musique de douze sons?*, 59.

12 Eine ausführlichere Beschreibung der Reihenauffassung unter strukturalistischen Vorzeichen bietet Gianmario Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960*, 24–31. Aus diesem Text habe ich die oben genannten Zitate extrapoliert, die ursprünglich aus den folgenden Aufsätzen stammen: Karel Goeyvaerts: Anton Webern. Ausgangspunkt einer Evolution, Manuskript vom 18 Juli 1953 (jetzt veröffentlicht in: *Im Zenit der Moderne*, III, 61f.); Karlheinz Stockhausen: Zur Situation des Metiers (Klangkomposition), in ders.: *Texte*, I, 46; Pierre Boulez: Musikdenken heute 1, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 5 (1963), 29.

chez Webern la notion de ›thème‹ est remplacée par celle de ›structure‹, il ne pouvait s'agir que de ›structure‹ au sens de ›groupe de transformations‹ (constituant une totalité): groupe de positions, relations et proportions fixées, les éléments étant interchangeable. Par exemple: on pourrait aisément s'imaginer la même ›structure‹, la même corrélation de hauteurs-durées réalisée par 9 autres couleurs instrumentales.«¹³

Trotz dieser substantiellen Ähnlichkeit verliert Sabbe die Unterschiede zwischen einer kreativen Aktivität und einer Interpretationsmethode nicht aus dem Blickfeld. Der Strukturalismus zielt auf die Entdeckung der ursprünglichen und unbewußten Strukturen einer gegebenen Wirklichkeit, während die serielle Musik eine bewußte Aktion der Komponisten darstellt. Darüber hinaus ist »le temps structural [...] celui du mythe: hors-temps; le temps de la musique est immédiat.«¹⁴ Der formalistische Ansatz der seriellen Musik – Sabbe verweist am Anfang seines *Essays auf Numéro 4 pour sons morts* (1952) von Goeyvaerts – zeigt doch den Versuch, eine integrale Kontrolle über alle Elemente der Komposition herzustellen; dies ist jedoch als ein »mise-en-structure« zu verstehen, für das Sabbe den Begriff ›structuratisme‹ vorschlägt: »[...] l'on risque de confondre structuratisme – tendance volontariste à établir des structures, les plus cohérentes possibles – et structuralisme, méthodologie qui a rendu des services à plusieurs sciences-humaines.«¹⁵

Auf unterschiedliche Weise argumentiert dagegen Jean-Jacques Nattiez in seinem Beitrag *Structure, Structuralisme et création musicale au XXème siècle*. Nach einer Einleitung über die Ursprünge des linguistischen Strukturalismus bei Saussure und seiner Entwicklung in anderen Bereichen der Wissenschaft vor allem durch Lévi-Strauss, analysiert Nattiez die Begegnung zwischen Strukturalismus und Musik in umgekehrter Perspektive. Der Strukturalismus erreichte den Höhepunkt seines Ruhms gegen Anfang der 60er Jahre, als Lévi-Strauss' *Anthropologie structurale* (1958) und *La pensée sauvage* (1962) entstanden.¹⁶ Die Auseinandersetzung der seriellen Komponisten mit dem Begriff Struktur in den frühen 50er Jahren kann also nicht als Rezeption des Strukturalismus betrachtet werden: »Il a donc quelque chose qui prédispose la musique, dans sa ›nature‹ même, à faire l'objet d'une conception et d'une approche structurales de la musique, indépendamment

13 Herman Sabbe: »Musique Nouvelle«: Plus c'est structuré, moins c'est structural, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, 69–84, hier 73.

14 Ebd., 70.

15 Ebd., 74.

16 Vgl. dazu auch Michela Garda: *Lo strutturalismo musicale tra arte e scienza*, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, 113–123.

du courant structuraliste lui-même.«¹⁷ Dieses »quelque chose« wäre nach Nattiez im formalistischen Charakter der Musik zu finden, die sich im Grunde, wenn sie nicht zu einer symbolischen Repräsentation außermusikalischer Inhalte tendiert (wie etwa in einer symphonischen Dichtung), als »jeu de formes« konfiguriert. Die Dominanz dieses zweiten Aspekts innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts hätte also eine formalistische innere Entwicklung der Musik verursacht, die in der seriellen Musik ihren Höhepunkt gefunden hat: »la musique au XXème siècle peut très bien avoir évolué dans un sens proche des idées structuralistes sans que la pensée structuraliste ait exercé sur elle une influence spécifique.«¹⁸

Von diesem Standpunkt ausgehend, betrachtet Nattiez das Denken Boulez' unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten: Im Zentrum des Interesses befindet sich nicht nur dessen kompositorische Poetik, sondern auch seine Auseinandersetzung mit der Musik anderer Autoren. In Boulez' analytischer Haltung (beispielsweise gegenüber Strawinskys *Le sacre du printemps* oder Weberns *Zweiter Kantate*) offenbart sich die enge Beziehung zum Strukturalismus am deutlichsten: Auf der Suche nach ihren internen Strukturen werden die musikalischen Texte objektiv betrachtet, und zwar unabhängig von Autorintentionen – also doch ›hors-temps‹. Und darüber hinaus sei dieser wissenschaftliche, objektive analytische Ansatz bei Boulez nichts anderes als ein Reflex der eigenen kompositorischen Poetik, das heißt eine Selbstlegitimation auf der Basis der Musik der Vergangenheit. Unabhängig von einer direkten Rezeption des Strukturalismus hätte sich also das serielle Denken – obwohl Nattiez ausschließlich Boulez im Blick behält, könnte seiner Meinung nach ein ähnlicher Ansatz auch bei anderen seriellen Komponisten festgestellt werden – als eine musikalische Antwort auf die grundlegenden Instanzen des Strukturalismus selbst konfiguriert. Dies könnte als Perspektivwechsel im Sinne Nattiez' betrachtet werden: »Il faut voir l'œuvre et la pensée de Boulez non comme une conséquence du structuralisme mais comme la contribution la plus systématique et la plus explicite du domaine musical à la philosophie structuraliste.«¹⁹

Zusammenfassend bleibt also festzuhalten, daß eine starke Ähnlichkeit des Begriffs ›Struktur‹ im Strukturalismus und in der seriellen Musik (so wie er zumindest in deren erster Phase in der Behauptung einer formalistischen Funktion der Reihe formuliert wird) unbestreitbar scheint. Zurecht betont Nattiez die Unabhängigkeit der musikalischen Reflexion vom Strukturalismus

17 Jean-Jacques Nattiez: Structure, structuralisme et création musicale au XXème siècle, in: L'horizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo, 51–68, hier 61.

18 Ebd.

19 Ebd., 20.

im Hinblick auf diesen Begriff. Obwohl es immer problematisch ist, über einen gewissen ›Zeitgeist‹ zu sprechen, bleibt doch in diesem Fall zu bemerken, daß formalistische Instanzen – sicher auch in Folge der Linguistik Saussures und der Prager und Kopenhagener Schule – die 40er und 50er Jahre deutlich geprägt haben; so könnte man sich auch die Entstehung ähnlicher Ansätze in verschiedenen Bereichen erklären. Die entscheidenden Unterschiede der Beiträge Sabbes und Nattiez' betreffen meines Erachtens die Rolle des Subjektes in der seriellen Musik, das sich bei Sabbe als ein bewußtes Ich darstellt, das strukturalistische Operationen ausführt. Unter diesem Gesichtspunkt scheint mir die von Nattiez gezogene Parallele zwischen der analytischen Haltung und der kompositorischen Poetik bei Boulez fragwürdig. Es ist ohne weiteres möglich, den objektiven Ansatz Boulez' anzuerkennen, der jenseits der Intentionen des Autors die immanenten Strukturen eines Werkes analysiert. Und tatsächlich entspricht dieser Aspekt einem der grundlegenden Merkmale des Strukturalismus, bei dem die Struktur immer eine Art kollektives Unbewußtes darstellt. Aber gerade im Übergang von der Betrachtung eines Werkes zu den eigenen kompositorischen Entscheidungen wechselt die Perspektive des Subjektes. Die Frage lautet, ob die kompositorische Aktivität im seriellen Denken einen effektiven Rückzug des Subjektes zugunsten eines sich auf der integralen Prädetermination des Materials gründenden kompositorischen Automatismus repräsentiert.

Wenn man sich auf die allererste Phase der seriellen Musik beschränkt, das heißt die Entwicklungen ausläßt, die dieses Denken sehr bald erfahren hat, könnte man meiner Meinung nach zumindest von einer Schwächung des kompositorischen Subjektes sprechen. Jedoch scheint die schon in der Einleitung thematisierte kontinuierliche Wandlung der seriellen Technik gerade in eine Gegenrichtung zu gehen. Die Äußerungen Boulez' über das kompositorische Subjekt sind unmißverständlich: Inge Kovács hat gezeigt, daß bei Boulez in seinem Briefwechsel mit Cage nur für eine sehr kurze Zeit um 1950 eine Auffassung der kompositorischen Technik auftaucht, die aufgrund ihrer Prädetermination der ästhetischen Wahl des Subjektes wenig Platz läßt.²⁰ Schon 1952 in *Éventuellement ...* wird das kompositorische Subjekt wieder rehabilitiert: »Mais de tout ce que nous avons écrit à propos de la découverte d'un monde sériel, il transparait assez clairement que nous refusons de définir la création comme la seule mise en œuvre de ces structures de départ: une assurance ainsi acquise ne saurait nous satisfaire, par l'aspect de réflexe conditionné que prendrait alors l'acte d'écrire,

20 Kovács: Wege zum musikalischen Strukturalismus, 146f.

geste qui n'aurait guère plus d'importance qu'une compatibilité soigneusement tenue ou même minutieusement mise au point.«²¹

Auf die Frage nach den Beziehungen der seriellen Musik zum Strukturalismus kann man also keine eindeutige Antwort geben; neben naheliegenden Aspekten (zu denen meines Erachtens vor allem die strukturalistische Auffassung der Reihe zählt) finden sich auch deutliche Unterschiede. Allerdings ist zu beobachten, daß gerade die Elemente des seriellen Denkens, die sich am meisten von einer objektivistischen Konzeption der kompositorischen Technik distanzieren, diejenigen sind, die am wenigsten die Rezeption dieser Musik geprägt haben.

Wie im nächsten Abschnitt deutlich wird, betrifft die Kritik des Poststrukturalismus vor allem die Idee der Struktur als geschlossenes und selbstregulierendes System. In dieser Hinsicht zeigen die Positionen der Komponisten der 80er Jahre gegenüber der seriellen Musik deutliche Gemeinsamkeiten: Was in der späteren Generation, zum Beispiel bei Helmut Lachenmann (siehe dazu unten, Seite 59–63), kritisiert wurde, ist gerade die Gültigkeit eines strukturalistischen Ansatzes, der dank eines generativen Prinzips die Kontrolle über jedes Element der Komposition behalten könnte. Die Tatsache, daß heute dieser Aspekt der seriellen Musik zu Recht relativiert wird, ist hier nebensächlich: Bis vor kurzem war der strukturelle Ansatz der Reihe der am meisten betrachtete Aspekt in der Rezeption dieser Musik.

Die dezentrale Struktur

Für eine erste Annäherung an den Poststrukturalismus lohnt es sich meiner Meinung nach, die Anfangsthese von Manfred Frank zu betrachten: Der Poststrukturalismus ist eine Gedankenrichtung, die seinen Ursprung in der Idee einer nicht geschlossenen und dezentralen Struktur findet. Die Idee einer dezentralen Struktur wird von Frank als »Keimgedanken« des Poststrukturalismus bezeichnet.²² Sie ist eine Reaktion gegen den ontologischen Anspruch des Strukturalismus, und übt eine Kritik an einer vermeintlich »wissenschaftlichen« und »objektiven« Beschreibung der Struktur, die in ein metaphysisches Denken zurückfällt.

Was mit ontologischen Anspruch des Strukturalismus gemeint ist, benötigt hier einige Erläuterungen. Frank hält sich nicht lange bei dieser Problematik

21 Pierre Boulez: *Éventuellement ...*, in: *La revue musicale* 212 (1952), 117–148, hier 140, zit. nach Kovács: *Wege zum musikalischen Strukturalismus*, 149f.

22 Auf diese These weist Frank schon im einleitenden Teil des Buches hin; vgl. Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, 30–33.

auf,²³ sie ist aber eine wichtige Thematik eines anderen, in gewissem Sinn mit dem Ursprung des Poststrukturalismus verbundenen Textes ist, nämlich Umberto Eco's *La struttura assente*. Ich möchte dieser Arbeit hier einige Worte widmen, da sie sehr fruchtbar für meine Argumentation ist. *La struttura assente* wurde 1968 veröffentlicht und erfuhr insbesondere in Frankreich heftige Kritik; Eco hat deshalb für die Übersetzungen in andere Sprachen einige Teile der Arbeit stark modifiziert.²⁴ So erschienen die französische und deutsche Übersetzung erst 1972 (auf deutsch mit dem Titel *Einführung in die Semiotik*); andere grundlegende Veränderungen führten bis zur 1976 veröffentlichten englischen Version (*A Theory of Semiotics*).²⁵ Gerade der Abschnitt des Buches (»Sezione D«), der mich hier besonders interessiert, wurde für die fremdsprachigen Fassungen modifiziert oder ganz ausgeschlossen. Ich beziehe mich auf den vierten, den Widersprüchen des Strukturalismus und dessen »Liquidation« im Werk Derridas und Foucaults gewidmeten Abschnitt.

Das Buch ist zeitgeschichtlich von Interesse, da Eco es, wie gesagt, Anfang 1968 schrieb: Foucaults *Les mots et les choses* wurde 1966 veröffentlicht, Derridas *L'écriture et la différence* und *De la grammatologie* 1967 (Deleuzes *Différence et répétition* war noch nicht erschienen). Eco mischte sich also in die gerade eröffnete post-strukturalistische Debatte ein (das erklärt auch eine gewisse interpretative Unvoreingenommenheit), die schon während ihrer Entstehung den kritischen Anschluß an den Strukturalismus – und nicht nur dessen bloße Ablehnung – spüren ließ.

Insbesondere in dem Werk Lévi-Strauss' stellt Eco eine Ambivalenz (»oscillazione«) fest, die seiner Meinung nach nie eine richtige Auflösung findet. Es handelt sich dabei um die Frage, ob die Struktur nur als methodologisches Modell oder auch als ontologische Wahrheit zu verstehen ist. Das Problem wird vor allem deutlich in Lévi-Strauss' Rede über den »menschlichen Geist«. Dieser taucht beispielsweise am Ende von *Le cru et le cuit* auf:

»La structure feuilletée du mythe [...] permet de voir en lui une matrice de significations rangées en lignes et en colonnes, mais où, de quelque façon qu'on lise, chaque plan renvoie toujours à un autre plan. De la même façon,

23 Ebd., 36.

24 Vgl. das Vorwort für die Taschenbuchausgabe (Eco: *La struttura assente*, Milano 1980, VIII): »Quando tutti ti dicono che hai torto, e ti senti isolato, fai degli esami di coscienza forse eccessivi.«

25 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1972; ders.: *A Theory of Semiotics*, London u. a. 1976.

chaque matrice de significations renvoie à une autre matrice, chaque mythe à d'autres mythes. Et si l'on demande à quel ultime signifié renvoient ces significations qui se signifient l'une l'autre, mais dont il faut bien qu'en fin de compte et toutes ensemble, elles se rapportent à quelque chose, l'unique réponse que suggère ce livre est que les mythes signifient l'esprit, qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie. Ainsi peuvent être simultanément engendrés, les mythes eux-mêmes par l'esprit qui les cause, et par les mythes, une image du monde déjà inscrite dans l'architecture de l'esprit.«²⁶

Die strukturelle Aktivität des Ethnologen, der die Mythen verschiedener Völker untersucht, besteht aus dieser Sichtweise in der Schaffung operativer Modelle, die in einem immer breiteren Komplex die verschiedenen Bedeutungen der einzelnen Mythen einbeziehen können, um damit ein selbstregulierendes System mit der größtmöglichen Zahl von Transformationen zu schaffen; am Ende ist der Ursprung aller Mythen in etwas zu suchen, das die Merkmale einer metaphysischen Urstruktur erhält: »l'architecture de l'esprit«. Die von Eco analysierte Ambivalenz im Werk Lévi-Strauss' betrifft gerade die Möglichkeit, diese Urstruktur zu erreichen. Einerseits weist Lévi-Strauss mehrmals darauf hin, daß die Suche der Ethnologen nie zu Ende sein kann, die möglichen Transformationen der Mythen unendlich sind und immer neue eingesetzt werden können. (In diesem Sinne begrenzt sich die Analyse auf die Schaffung struktureller Modelle, die wie Werkzeuge zur Interpretation einiger Mythen benutzt werden können, die aber unbeträchtlich werden, sobald neue Elemente ihre Gültigkeit in Frage stellen.) Andererseits bringt aber das Vertrauen in die strukturelle Methode Lévi-Strauss oft über diese Begrenzung hinaus: »Qu'on limite l'examen à une seule société, ou qu'on l'étende à plusieurs, il faudra pousser l'analyse des différents aspects de la vie sociale assez profondément pour atteindre un niveau où le passage deviendra possible de l'un à l'autre; c'est-à-dire élaborer une sorte de code universel, capable d'exprimer les propriétés communes aux structures spécifiques relevant de chaque aspect. L'emploi de ce code devra être légitime pour chaque système pris isolément, et pour tous quand il s'agira de les comparer. On se mettra ainsi en position de savoir si l'on a atteint leur nature la plus profonde et s'il consistent ou non en réalités du même type.«²⁷

26 Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*, Paris 1964, 346; vgl. auch ders.: *Anthropologie structurale*, Paris 1958, 81.

27 Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, 71.

Aber was an Ecos Interpretation von Lévi-Strauss hier interessanter ist, sind die mit dem Bezug auf den *esprit* als Ursprung der Mythen eingeschlossenen Schlußfolgerungen. Diese werden von Eco folgendermaßen beschrieben:

»Cosa significa allora studiare i miti? Significa individuare un sistema di trasformazione da mito a mito che dimostri come in ciascuno di essi si ripercorrevano alcuni cammini fondamentali del pensiero, che i costruttori di miti lo sapessero o no. Qualunque cosa i miti pretendessero di raccontare, essi ripetevano e ripetono la stessa storia. E questa storia è l'esposizione delle leggi dello spirito su cui essi si basano. Non l'uomo pensa i miti, ma i miti si pensano negli uomini; meglio ancora, nel gioco di trasformazioni reciproche possibili, i miti si pensano tra di loro.«²⁸

Dieses Zitat gibt Gelegenheit, zur Frage des Ursprungs des Poststrukturalismus zurückzukehren: Akzeptiert man die These von Frank – der Keimgedanke des Poststrukturalismus sei die Idee einer dezentralen Struktur –, könnte man die Geburt dieser Idee in dem Aufsatz *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* von Jacques Derrida finden.²⁹ Und gerade auf diesen Aufsatz weist Eco explizit hin, wenn bei ihm die Rede davon ist, daß die Gemeinsamkeit der Mythen ein außerhalb der Menschheit gespieltes *Spiel* sei.³⁰ Dies ist die These, die Derridas Lektüre des Werkes von Lévi-Strauss im genannten Aufsatz leitet. Anders als Eco ist Derrida zumindest hier nicht daran interessiert, die möglichen Rückfälle des Strukturalismus in eine metaphysische Perspektive zu betonen; er richtet dagegen seine Aufmerksamkeit auf die Momente, in denen Lévi-Strauss von der Unmöglichkeit eines Endpunkts im Diskurs über die Mythen schreibt. Derrida folgend, sei hier eine Passage aus der »Ouverture« von *Le cru et le cuit* zitiert:

»En effet, l'étude des mythes pose un problème méthodologique, du fait qu'elle ne peut se conformer au principe cartésien de diviser la difficulté en autant de parties qu'il est requis pour la résoudre. Il n'existe pas de terme véritable à l'analyse mythique, pas d'unité secrète qu'on puisse saisir au bout

28 Eco: *La struttura assente*, 295f.

29 Jacques Derrida: *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, in ders.: *L'écriture et la différence*, 409–428.

30 »L'universo dei miti e del linguaggio è la scena di un gioco che si svolge alle spalle dell'uomo e in cui l'uomo non è implicato, se non come voce obbediente che si presta a esprimere una combinatoria che lo supera e lo annulla come soggetto responsabile« (Eco: *La struttura assente*, 296).

du travail de décomposition. Les thèmes se dédoublent à l'infini. [...] À la différence de la réflexion philosophique, qui prétend remonter jusqu'à sa source, les réflexions dont il s'agit ici intéressent des rayons privés de tout autre foyer que virtuel ... En voulant imiter le mouvement spontané de la pensée mythique, notre entreprise, elle aussi trop brève et trop longue, a dû se plier à ses exigences et respecter son rythme. Ainsi ce livre sur les mythes est-il, à sa façon, un mythe.³¹

Der Diskurs über die Mythen erzeugt also selbst einen neuen Mythos und hat selbst die Form eines Mythos – er ist *mythopoétique* und *mytho-morphe*. Diesem Diskurs fehlt – schließt Derrida – »un sujet«, »une référence privilégiée«, »une origine« oder »une archie absolue«; kurz: ihm fehlt »un centre«.³² Insbesondere hier, in Lévi-Strauss' Reflexion über die strukturalistische Wissenschaft des Mythos, erkennt Derrida ein im Schoß des Strukturalismus eingetretenes Ereignis (»événement«), das sich als Dezentralisierung des Begriffes von Struktur erweist. Auf dieses Ereignis weist Derrida schon in den ersten Seiten des Aufsatzes hin, ohne allerdings am Anfang zu erklären, worin überhaupt das Ereignis besteht: Wie es typisch für seinen Stil ist, beginnt er sofort mit seiner Hauptthese, ohne sie argumentativ vorzubereiten. Ich habe bisher versucht, den Aufsatz Derridas rückwärts zu rekonstruieren, gerade um die ersten zwei Seiten verstehen zu können:

»[...] Jusqu'à l'événement que je voudrais repérer, la structure, ou plutôt la structuralité de la structure, bien qu'elle ait toujours été à l'œuvre, s'est toujours trouvée neutralisée, réduite: par un geste qui consistait à lui donner un centre, à la rapporter à un point de présence, à une origine fixe. Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure – on ne peut en effet penser une structure inorganisée – mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le jeu de la structure. Sans doute le centre d'une structure, en orientant et en organisant la cohérence du système, permet-il le jeu des éléments à l'intérieur de la forme totale. Et aujourd'hui encore une structure privée de tout centre représente l'impensable lui-même.«³³

Bis hier nichts Neues; es scheint nur eine Bestätigung der bereits zitierten Definition Piagets, man muß nur »jeu des éléments« mit »transformations« ersetzen.

31 Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*, 13f.

32 Derrida: *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, 409.

33 Ebd.

Derrida aber setzt seine Überlegungen fort bis zur Präfiguration dessen, was er selbst als »l'impensable lui-même« definiert hat:

»Pourtant le centre ferme aussi le jeu qu'il ouvre et rend possible. En tant que centre, il est le point où la substitution des contenus, des éléments, des termes, n'est plus possible. Au centre, la permutation ou la transformation des éléments (qui peuvent d'ailleurs être des structures comprises dans une structure) est interdite. Du moins est-elle toujours restée interdite (et j'utilise ce mot à dessein). On a donc toujours pensé que le centre, qui par définition est unique, constituait, dans une structure, cela même qui, commandant la structure, échappe à la structuralité. C'est pourquoi, pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, dans la structure et hors de la structure. Il est au centre de la totalité, et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. Le centre n'est pas le centre. Le concept de structure centrée – bien qu'il représente la cohérence elle-même, la condition de l'*epistémè* comme philosophie ou comme science – est contradictoirement cohérent.«³⁴

Das Zentrum der Struktur – das heißt das, was ihr ein Fundament gibt – liegt nicht in ihr selbst, insofern sie kein Prinzip hat, keinen metaphysischen Ursprung. Die Idee einer dezentralen Struktur ergibt sich bei Derrida aufgrund einer Radikalisierung einiger Aspekte des Strukturalismus bis zur äußersten Konsequenz. Damit befinden wir uns, wie Frank sagt, »auf dem Boden« des Poststrukturalismus.³⁵

Merkmale des Poststrukturalismus

Frank erläutert seine These natürlich ausführlicher und stützt sich dabei auf andere Texte Derridas, insbesondere dessen Lektüre von Saussure in *Sémiologie et grammatologie*.³⁶ Darüber hinaus betrachtet er Aspekte des Denkens von Lyotard und Foucault, die auf eine ähnliche kritische Überwindung des Strukturalismus zielen. Diese Aspekte können in einen generellen Diskurs über die wichtigsten Merkmale des Poststrukturalismus eingebettet werden; aus diesem Grund werde ich hier nicht weiter der These Franks schrittweise folgen, sondern statt dessen versuchen, so kurz und so schematisch wie möglich ein Bild der poststrukturalistischen Philosophie zu entwerfen. Zu diesem Thema liegt eine imposante

34 Ebd., 409f.

35 Frank: Was ist Neostrukturalismus?, 87.

36 Jacques Derrida: *Sémiologie et grammatologie*. Entretien avec Julia Kristeva, in ders.: *Positions*, Paris 1972, 27–50.

Bibliographie vor, auf die man für eine nähere Betrachtung verweisen kann.³⁷ Hier sollen nur einige Punkte skizziert werden – insbesondere der Begriff der Differenz und das Rhizom-Modell, bei denen man einen bemerkenswerten Einfluß auf die Musik der 80er Jahre erkennt – ohne dabei den Anspruch zu haben, eine ausreichende Zusammenfassung oder einen originellen Gesichtspunkt zu bieten.

Ein gemeinsamer Boden der poststrukturalistischen Philosophen ist das Interesse für die sogenannten »Meister des Zweifels« (der Ausdruck stammt von Paul Ricœur³⁸), nämlich Nietzsche, Freud und Marx. Insbesondere spielte die Wiederentdeckung von Nietzsches Denken in Frankreich eine wichtige Rolle, nach einer zwanzig Jahre dauernden Ächtung aufgrund des Mißbrauchs seiner Ideen durch die nationalsozialistische Propaganda. Die französische ›Nietzsche-Renaissance‹ beginnt mit einem 1962 entstandenen Text von Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*.³⁹ Dort wird Nietzsche hauptsächlich aus anti-hegelianischer Perspektive betrachtet, seine Gedanken werden als Paradigma der Freisetzung lebendiger Energien gedeutet. Dabei wird eine bestimmte Interpretation des »Willens zur Macht« bei Nietzsche bedeutsam für die Genese einiger poststrukturalistischen Theorien. Der Wille zur Macht ist für Deleuze kein Begehren, das *erlangen* oder *beherrschen* will, sondern eine Bewegung von oben nach unten, ein Wunsch zu *schaffen* und zu *geben*.⁴⁰ Er ist also eine produktive Aktivität, die der

37 Alle nachgeschlagenen Texte wurden in die Bibliographie der vorliegenden Arbeit eingetragen. Hier möchte ich noch einige Bücher erwähnen, auf die ich mich – neben den direkten Quellen und neben den schon zitierten Texten von Frank und Eco – ausführlicher beziehe: Vincent Descombes: *Le même et l'autre*, Paris 1979; *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, hg. von Friedrich A. Kittler, Paderborn 1980; Maurizio Ferraris: *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano 1981; François Dosse: *Histoire du structuralisme*, Paris 1992, II: *Le chant du cygne. 1967 à nos jours*; Thomas Rockmore: *Heidegger and French Philosophy*, Routledge 1994; *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart 1997; Franca D'Agostini: *Apocalittici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano 1997; Jeffrey A. Bell: *The phenomenology of difference. Phenomenology and poststructuralism*, Toronto 1998; Stefan Münker/Alexander Roesler: *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar 2000.

38 Vgl. Paul Ricœur: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a. M., 1974, 47, französisch: *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965.

39 Gilles Deleuze: *Nietzsche et la philosophie*, Paris 1962.

40 Vgl. zum Beispiel eine von Deleuze in verschiedenen Texten zitierte Stelle Nietzsches: »Herrschaft: doch wer hieße es Sucht, wenn das Hohe hinab nach Macht gelüftet! Wahrlich, nichts Sieches und Süchtiges ist an solchen Gelüsten und Niedersteigen! [...] Oh wer fände den rechten Tauf- und Tugendnamen für solche Sehnsucht! ›Schenkende Tugend‹ – so nannte das Unnennbare einst Zarathustra.« Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1968 (Werke 6.1), 234.

Dialektik Hegels gegenübergestellt wird: »Le moteur spéculatif de la dialectique est la contradiction et sa solution.«⁴¹ Die Dialektik ist negativ, da sie die Differenzen in der Kontraposition annulliert. Nietzsches Wille zur Macht mit seiner produktiven Spannung ist eine affirmative Aktivität, die die Differenzen erschafft:

»A l'élément spéculatif de la négation, de l'opposition ou de la contradiction, Nietzsche substitue l'élément pratique de la *différence*: objet d'affirmation et de jouissance. [...] Le ›oui‹ de Nietzsche s'oppose au ›non‹ dialectique; l'affirmation, à la négation dialectique; la différence, à la contradiction dialectique, la joie, la jouissance, au travail dialectique; la légèreté, la danse, à la pesanteur dialectique; la belle irresponsabilité, aux responsabilités dialectiques.«⁴²

Der hier auftauchende Begriff der Differenz ist der wichtigste Kontaktpunkt zwischen Deleuze und Derrida. Er war bereits ein Schlüsselbegriff des Strukturalismus (man denke an Ferdinand de Saussures berühmte Definition der Sprache als ein System von Differenzen), gewinnt aber in Deleuzes Nietzsche-Lektüre eine neue und entscheidende Bedeutung: Die Differenzen sind zu »bejahen«, ihre lebendige Kraft ist freizusetzen – sie sind nicht innerhalb einer Hierarchie zu organisieren oder dialektisch zu nivellieren; die Differenz und ihre Beziehung zur Wiederholung ist neu zu denken. Schon in der Einleitung von *Différence et répétition* erklärt Deleuze, daß das Projekt der Befreiung der Differenz und der Wiederholung sich in erster Instanz gegen die Repräsentation wendet; dies ist in der modernen Philosophie ein latenter Prozeß. Der späte Heidegger, der Strukturalismus, die Art und Weise, in der Differenz und Wiederholung innerhalb der zeitgenössischen Kunst, Sprachtheorie und Psychoanalyse gedacht werden – dies alles sind Aspekte, die sich auf einen »anti-hégélianisme généralisé« zurückführen lassen: »La différence et la répétition ont pris la place de l'identique et du négatif, de l'identité et de la contradiction. Car la différence n'implique le négatif, et ne se laisse porter jusqu'à la contradiction, que dans la mesure où l'on continue à la subordonner à l'identique. Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais le pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique.«⁴³

41 Deleuze: Nietzsche et la philosophie, 184.

42 Ebd., 10.

43 Deleuze: Différence et répétition, 1.

Das abendländische Denken bleibt laut Deleuze im platonischen Schema von Urbild und Abbild gefangen, das jedes Einzelne nur über die mit dem Überbegriff identischen Merkmale definiert. Platons Versklavung der Differenz zur Repräsentation zeigt insbesondere eine moralische Komponente, indem die Differenz zum »Monstrum« wird, das in die gelungene Repräsentation hinüber gerettet werden muß: »Il s'agit alors de déterminer un heureux moment – l'heureux moment grec – où la différence est comme réconciliée avec le concept.«⁴⁴ Auch der Hegelschen Dialektik gelingt die Befreiung von diesem Schema nicht, da sie die Differenzen lediglich auf ihre äußerste Konsequenz, nämlich die des Widerspruchs, reduziert. Deleuze zitiert die folgenden Äußerungen Hegels:

»Der Unterschied überhaupt ist schon der Widerspruch *an sich* [...]. Die Mannigfaltigen werden erst auf die Spitze des Widerspruches getrieben regsam und lebendig gegeneinander und erhalten in ihm die Negativität, welche die inwohnende Pulsation der Selbstbewegung und Lebendigkeit ist [...]. Näher den Unterschied der Realität genommen, so wird er aus der Verschiedenheit zum Gegensatze und damit zum Widerspruch und der Inbegriff aller Realitäten überhaupt zum absoluten Widerspruch in sich selbst.«⁴⁵

Im »absoluten Widerspruch in sich selbst« nivelliert die Dialektik die Differenz, genau wie diese in der klassischen Metaphysik unter universelle Gesetze der Repräsentation subsumiert wurde. Deleuzes Projekt dagegen ist, die Differenz und die Wiederholung sich selbst denken zu lassen, die unendliche Pluralität des Individuellen von der Einheit und von der Identität zu trennen, schließlich ein wahres Denken der Multiplizität zu stiften. Hierin gründet sich der emanzipative und anarchische Charakter der Philosophie Deleuzes, die die Befreiung der lebendigen Energien und Kräfte des Einzelnen anstrebt.

Dieser Versuch der Verabschiedung der Metaphysik und damit der traditionellen Denkschemata insgesamt ist auch in Derridas Überlegungen zum Begriff der Differenz erkennbar, auch wenn dies bei ihm andere Konnotationen gewinnt. In gewissem Sinne wendet sich auch Derrida gegen die Repräsentation, aber seine Kritik betrifft in erste Linie das Primat der Sprache über die Schrift, den von ihm so bezeichneten Logozentrismus. Dessen Ursprung findet Derrida wieder bei Platon, und zwar im innerhalb des *Phaidros* erzählten Mythos, in dem der ägyptische König Thamus die vom Gott Theuth angebotene Gabe der Schrift ablehnt,

44 Ebd., 45.

45 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Wissenschaft der Logik. Erster Band: Die objektive Logik, hg. von Friedrich Hogemann und Walter Jaeschke, Hamburg 1978 (Gesammelte Werke II), 279 und 288–289, zit. (in franz. Übersetzung) in Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, 64.

da diese der Sprache unterlegen sei.⁴⁶ Diese Minderwertigkeit der Schrift beeinflusst laut Derrida die ganze abendländische philosophische Tradition, in der die Sprache immer als Präsenz verstanden wird (als Ort, in dem die Seele sich direkt ausdrückt), während die Schrift die Abwesenheit bezeichnet. Diese Tradition, die als Metaphysik der Präsenz beschrieben wird, spielt auch eine wichtige Rolle bei Philosophen wie Nietzsche oder Heidegger, die eine Überwindung der Metaphysik anstrebten. Bewegt man sich innerhalb der von der Metaphysik überlieferten Begriffe und unterwirft sich damit dem Logozentrismus, kann man laut Derrida über diesen nicht hinauskommen. Er schlägt also eine Umkehrung (»renversement«) des Logozentrismus durch das Primat der Schrift über die Sprache vor. »Il n'y a pas de hors-texte«, man kann in einem Text keine über die bloße Schrift hinausgehende Bedeutung finden.⁴⁷ Im Text sieht Derrida die Möglichkeit, einen Gedanken zu stiften, der nicht direkt die metaphysische Präsenz, sondern ihre Spuren (»traces«) im Spiel von Differenzen der schriftlichen Zeichen untersucht.⁴⁸ Das ist die Aufgabe einer *Grammatologie*; um diese näher zu bestimmen, führt Derrida einen bekannten Neologismus ein: *la différance*. Er möchte damit die mehrfache Bedeutung von Differenz betonen, wie sie ursprünglich in dem lateinischen Verb »differre« enthalten war: nicht nur Verschiedenheit, sondern auch räumliche beziehungsweise zeitliche Verschiebung. Die *différance* (ein durch das Partizip Präsens des Verbs *différer* – *différant* entstandener Neologismus) beinhaltet also alle diese Dimensionen: So differiert zum Beispiel das schriftliche Zeichen in zweierlei Hinsicht von der Präsenz der Stimme, da es als ein kategoriell anderes an deren Stelle auftritt, räumlich und zeitlich getrennt, und doch gleichzeitig auf sie verweist:

»Il s'agit de produire un nouveau concept d'écriture. Ou peut l'appeler *gramme* ou *différance*. Le jeu des différences suppose en effet des synthèses et de renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun sens, un élément simple soit présent en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. [...] Rien, ni dans les éléments ni dans le système, n'est nulle part ni jamais simplement présent ou absent. Il n'y a, de part en part, que des différences et des traces.«⁴⁹

46 Vgl. Jacques Derrida: La pharmacie de Platon, in ders.: La dissémination, Paris 1972, 77–213, hier 93–118.

47 Derrida: De la grammatologie, 227.

48 »La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure.« Vgl. Jacques Derrida: La *différance*, in ders.: Marges – de la philosophie, Paris 1972, 3–29, hier 25.

49 Derrida: Sémiologie et grammatologie, 37f.

Wenn man die Metaphysik nicht überwinden kann, kann man sie zumindest so weit wie möglich verschieben, um über die Präsenz des Sinnes hinauszugehen. Um dieses Ziel zu verfolgen, stellt sich die Philosophie der *différance* bei Derrida programmatisch an die Ränder (»marges«) der Metaphysik der Präsenz, immer auf der Grenze zwischen »dedans« und »dehors« des philosophischen Diskurses.⁵⁰ Wie bei Deleuze sind die Differenzen positiv zu bewerten, die *différance* ist zu bejahen, »au sens où Nietzsche met l'affirmation en jeu, dans un certain rire et dans un certain pas de la danse.«⁵¹ Derrida selbst sieht in der *différance* die Fortsetzung der Herausforderungen des Strukturalismus: »La production des différences, la différence, n'est pas astructurale: elle produit des transformations systématiques et réglées pouvant, jusqu'à un certain point, donner lieu à une science structurale. Le concept de différence développe même les exigences principales les plus légitimes du ›structuralisme‹.«⁵² Die *différance* ist ein produktives Moment, das ein Spiel von Transformationen der Elemente erzeugt; aber da sich dieses Spiel nicht mehr auf den Gegensatz Präsenz/Abwesenheit gründet, ist die *différance* eine dezentrierte und bewegliche Struktur.

Während die *Grammatologie* Derridas explizit eine kritische Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus darstellt, bleibt die Position von Michel Foucault sozusagen an der Grenze zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus. Diese Ambivalenz ist am deutlichsten im 1966 erschienenen Buch *Les mots et les choses* zu beobachten. Sein Untertitel »Une archéologie des sciences humaines« beleuchtet das Ziel von Foucaults Projekt: einer »archäologischen« (das heißt über die Analyse von Texten und Dokumenten durchgeführten) Suche nach den geschichtlichen Ereignissen, die gewisse Ordnungen in der abendländischen Kultur erzeugt haben. Ausgangspunkt von Foucaults Überlegung ist, daß in jeder Epoche *Epistemai* bestehen, das heißt unbewußte Geistesstrukturen, die »les codes fondamentaux« einer Kultur (Sprache, Wahrnehmungsschemata, Werte usw.) bestimmen:

»Une telle analyse, on le voit, ne relève pas de l'histoire des idées ou des sciences: c'est plutôt une étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possible; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir; sur fond de quel *a priori* historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des

50 Vgl. zum Beispiel Jacques Derrida: Tympan, in ders.: *Marges – de la philosophie*, I–XXV, hier bes. XX–XXI.

51 Derrida: *La différence*, 29.

52 Derrida: *Sémiologie et grammatologie*, 39.

expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt.«⁵³

Da eine Episteme die Regeln aller Wissensaspekte einer Epoche a priori setzt, scheint das Verfahren Foucaults nicht so weit von dem einer Analyse der universalen Struktur der Mythen (wie bei Lévi-Strauss) zu liegen. Doch die Unterschiede sind beachtlich, da Foucault drei grundlegende Episteme findet, die in der Geschichte der abendländischen Menschheit aufeinanderfolgten: Die symbolische Welt des Mittelalters wurde vom Begriff der ›Ähnlichkeit‹ geprägt; seit Descartes bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wurden die Dinge von der Wissenschaft des ›klassischen Zeitalters‹ nach ihren sichtbaren Homologien klassifiziert, das heißt, in den Vordergrund tritt der Begriff der ›Repräsentation‹; diese wird dann in der ›modernen‹ Epoche durch den Begriff der ›Menschheit‹ ersetzt – der Mensch selbst wird gleichzeitig zum Objekt und Subjekt seines Wissens. In der zeitgenössischen Situation schließlich sieht Foucault die Zeichen der Ablösung dieser letzten Episteme – und der Anti-Subjektivismus des Strukturalismus wäre ein Symptom dafür –, so daß am Ende des Buches der (epistemologische) ›Tod der Menschen‹ prophezeit wird, ohne eine präzise Indikation der zukünftigen Episteme zu geben. Die Herleitung dieser Klassifizierung, die Foucault durch eine bemerkenswerte vergleichende Analyse von Texten, philosophischen Schriften, Kunstwerken usw. sehr suggestiv vorführt, kann hier nicht im einzelnen dargestellt werden – siehe beispielsweise die Lektüre des *Don Quichotte* als Krise der mittelalterlichen ›Ähnlichkeit‹ oder die Interpretation von *Las Meninas* von Velázquez als Illustration für die Abwesenheit des Menschen in der Episteme des ›klassischen Zeitalters‹.⁵⁴ Interessant für den Zusammenhang dieser Arbeit ist aber der historische Charakter der Episteme. Diese folgen ohne Kontinuität aufeinander, die neue wird nicht von der vorherigen erzeugt, sondern erscheint nach einem Bruch. Aufgrund dieses Aspektes der ›Archäologie‹ Foucaults spricht Piaget von einem »structuralisme sans structures«, da ihr das Fundament der Struktur als Spiel von Transformationen anderer Strukturen fehlt; das heißt, es fehlt das konstruktive Moment: »L'œuvre de Foucault n'en a pas moins une valeur irremplaçable par l'acuité de son intelligence dissolvante: elle montre à l'évidence l'impossibilité d'atteindre un structuralisme cohérent en le coupant de tout constructivisme.«⁵⁵

53 Foucault: *Les mots et les choses*, 13.

54 Foucault: *Les mots et les choses*, 60–63 bzw. 19–31.

55 Piaget: *Le structuralisme*, 115.

Auch die Stellung der Philosophie Jean-François Lyotards innerhalb des Poststrukturalismus ist kaum eindeutig zu bewerten. In seinem Werk spiegeln sich verschiedene poststrukturalistische Themen wider, aber diese erscheinen erst relativ spät, zu einem Zeitpunkt, als die philosophische Strömung des Poststrukturalismus schon am Ausklingen war. Ein Beispiel dafür ist die Analyse der verschiedenen Diskursarten in *Le Différend* von 1983.⁵⁶ Dabei schließt Lyotard die Möglichkeit von Satzregeln oder Diskursarten aus, die auf der Grundlage einer universellen Autorität bestehen. Wenn verschiedene Diskurse aufeinandertreffen, entsteht ein ›Widerstreit‹, das heißt ein unmöglich zu beseitigender Konflikt, da von beiden ›Parteien‹ anerkannte Regeln fehlen. Diese Verneinung einer möglichen Metasprache, die die Differenzen innerhalb des Diskursspiels nivellieren könnte, zeigt deutlich ihre poststrukturalistische Herkunft. Die Beziehung Lyotards zum Poststrukturalismus wird aber auch durch andere, insbesondere politische und psychoanalytische Aspekte deutlich, die hier jedoch nicht eingehend behandelt werden können. Beeinflusst von den Ereignissen der Protestbewegung im Pariser Mai 1968, hat sich der Poststrukturalismus auch in Richtung einer Emanzipation des Menschen von gesellschaftlich restriktiv wirkenden Mechanismen entwickelt. Dies offenbart sich bei Lyotard in dem Sammelband *Dérive à partir de Marx et Freud* und im Buch *Economie libidinale*, in welchen er eine neue Lektüre des Marxismus und der Psychoanalyse Freuds als Befreiung lebendiger Energien und Wünsche der Individuen bietet.⁵⁷ Deutliche Anhaltspunkte verbinden diese Werke Lyotards mit dem 1972 erschienenen *L'Anti-Œdipe*,⁵⁸ den Deleuze zusammen mit dem Psychoanalytiker (und Schüler Jacques Lacans⁵⁹) Félix Guattari geschrieben hat. Die Schizophrenie wird in diesem Buch als Möglichkeit eines unorganischen und pluralistischen Denkens analysiert und der Schizophrene selbst als anarchisches Element innerhalb der Gesellschaft gesehen.

Im darauffolgenden Werk des Autorenteams Deleuze und Guattari (*Mille plateaux*) wird die Idee eines polizentrischen Gedankens mit dem Begriff »Rhizom« benannt:⁶⁰ Das Modell der binären Verästelung des Baums (beziehungsweise das Modell der geordneten Struktur) wird durch das des unterirdischen

56 Jean-François Lyotard: *Le Différend*, Paris 1983.

57 Jean-François Lyotard: *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris 1973; ders.: *Economie libidinale*, Paris 1974.

58 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris 1972.

59 Zur Position Jacques Lacans zum Poststrukturalismus vgl. Münker/Roesler: *Poststrukturalismus*, 26 f.

60 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris 1980.

Wurzelbüschels ersetzt, der sich in verschiedene Richtungen (horizontal, vertikal) ausbreitet. Das Rhizom ist also die unreglementierte Ausbreitung des Multiplen, die sich über ›tausend Ebenen‹ entwickelt. Das Buch *Mille plateaux* selbst ist ein Rhizom, ein Buch, das sich der binären Logik gegenüberstellt: »Un devient deux: Chaque fois que nous rencontrons cette formule, fût-elle comprise le plus ›dialectiquement‹ du monde, nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée. La nature n’agit pas ainsi: les racines elles-mêmes y sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomique.«⁶¹ Deleuze/Guattari ziehen für ihr eigenes Buch das Büschel-Modell (»Système-radicelle, ou racine fasciculée«) vor, in dem die Hauptwurzel in unzählige sekundäre Wurzeln auswuchert. Die Autoren fassen die Merkmale des Rhizoms in sechs Prinzipien zusammen:⁶²

1 und 2 | »Principes de connexion et d’hétérogénéité«: Jedes Element des Rhizoms ist verschieden, kann beziehungsweise muß aber in Verbindung mit jedem anderen Element stehen.

3 | »Principe de multiplicité«: In einem Rhizom gibt es keine Stütze, keinen Mittelpunkt, keinen Ursprung und kein Ende. Es ist eine Verkettung von Fluchtlinien. »Il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n’y a que des lignes.«⁶³ Es gibt kein Einzelnes, nur Vieles.

4 | »Principe de rupture asignificante«: Ein Rhizom kann an jedem Punkt abbrechen und doch sofort neue Fluchtlinien generieren. »On n’en finit pas avec les fourmis, parce qu’elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu’il cesse de se reconstituer.«⁶⁴

5 und 6 | »Principe de cartographie et de décalcomanie«: Das Rhizom ist kein Abdruck (es hat kein generierendes Modell), sondern ist Papier. »La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modification.«⁶⁵

Der poststrukturalistische Aspekt dieses Modells ist deutlich: Das Rhizom ist das genaue Gegenteil einer Struktur, oder besser, es ist eine Struktur, die ihr Zentrum und damit ihre Bedeutung beziehungsweise ihre Sinn verleihende Funktion

61 Ebd., 11.

62 Ebd., 13–37.

63 Ebd., 15.

64 Ebd., 16.

65 Ebd., 20.

verloren hat. Es ist aber weder absolut a-signifikant noch komplett ein Ergebnis des Zufalls. Einzelne Sinn-Einheiten können sich zwischen den Elementen des Rhizoms ergeben, aber sie werden nie das gesamte System organisieren: »Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome.«⁶⁶

Eine entscheidende Rolle im Modell Deleuzes/Guattaris haben die Erfahrungen der Kunst-Avantgarde gespielt – das Modell selbst erscheint dank seines anarchischen Charakters avantgardistisch. Die Poetik der *opera aperta* und der informellen Kunst sind hier deutlich eingebettet: Es ist symptomatisch, daß am Anfang der Einleitung von *Mille plateaux* Deleuze und Guattari die erste Seite der Partitur von Sylvano Bussottis *XIV piano piece* (ein aleatorisches, in grafischer Notation geschriebenes Stück) abgebildet haben.⁶⁷ Darüber hinaus finden Deleuze und Guattari in der Avantgarde-Musik weitere Anregungen für eine der grundlegenden gedanklichen Oppositionen ihrer Philosophie, und zwar in Pierre Boulez' Unterscheidung zwischen einer ›eingekerbten‹ und einer ›glatten‹ Raum-Zeitvorstellung.⁶⁸ Der ›eingekerbte‹ Raum beziehungsweise die ›pulsierende‹ Zeit ist die für die traditionelle Musik typische Kategorie: In ihr folgen die Dauernstrukturen einer mehr oder weniger systematischen Disposition im Verhältnis zur chronometrischen Zeit – eine durch die Taktstriche grafisch betonte Zeit. Im ›glatten‹ Raum beziehungsweise in der ›amorphen‹ Zeit manifestieren sich dagegen die Ereignisse in einem diffusen Zeitfeld, das sich nur in seiner Gesamtheit auf die chronometrische Zeit bezieht und nur durch die Dichte der Ereignisse charakterisiert werden kann. Im XIV. Kapitel von *Mille plateaux* (»Le lisse et le strié«) bewerten Deleuze und Guattari diese Gegenüberstellung in einem allgemeineren Kontext neu: Die ›eingekerbte‹ Raum-Zeit (in der »l'on compte pour occuper«) entspricht dem klassischen Denken, dem Denken des Staatsapparats, des siedelnden Menschen seit der griechischen *polis*, dem Denken des *logos*. Dieser stellt sich die Kategorie der ›glatten‹ Raum-Zeit gegenüber (in der »on occupe sans compter«) als musikalisches Modell eines »pensée nomade«,

66 Ebd., 16.

67 Zur Rolle, die in Deleuzes und Guattaris Gedanken einige Verweise zur Musik spielen, vgl. auch Anna Maria Morazzoni: *Tracce musicali nella filosofia contemporanea*, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, 311–322.

68 Vgl. Boulez: *Musikdenken heute* 1, 75 ff.

eines befreienden Denkens, das in Nietzsche seinen ersten Vertreter gefunden hat und sich ständig an den Grenzen des offiziellen aufhält.⁶⁹

Genereller betrachtet, sind Bezüge auf die verschiedenen Kunstformen – aufgrund ihres möglichen revolutionären Charakters – bei allen Vertretern des Poststrukturalismus zu beobachten. Neben dem Interesse für die Literatur⁷⁰ – das bei sich so sehr mit dem Problem des Textes beschäftigenden Philosophen selbstverständlich erscheinen kann – sind die Auseinandersetzungen mit bildender Kunst zahlreich: Um nur die wichtigsten Beispiele zu nennen, kann man die Essays von Lyotard über Marcel Duchamp, von Deleuze über Francis Bacon und Derridas *La Vérité en Peinture* in Erinnerung bringen.⁷¹ Neben Deleuze und Guattari widmet auch Lyotard seine Aufmerksamkeit den Erfahrungen der Avantgarde-Musik, insbesondere als er Ende der 60er Jahre die befreiende Kraft der Poetik John Cages analysiert.⁷² Insgesamt sind also die Beziehungen dieser Philosophen zur Musik sehr komplex, und gegenseitige Einflüsse sind nicht auszuschließen. Sicher bleibt, daß die Musik der 50er und 60er Jahre Modelle produziert hat, auf welche die Poststrukturalisten in der Formulierung ihrer Theorien verwiesen haben.⁷³ Wie ich schon in der Einleitung angedeutet habe, kann hier eine grundlegende Untersuchung dieser Konstellation nicht geleistet werden, da sie ausreichendes Material für eine selbständige Arbeit bietet. Bevor ich die Einflüsse des Poststrukturalismus auf die explizite Poetik der Komponisten einer späteren Generation betrachte, seien hier noch einige wichtige begriffliche Distinktionen getroffen.

69 Vgl. Deleuze/Guattari: *Mille Plateaux*, 592–625, bes. 596–602.

70 Ständige Konfrontationen mit Texten von Schriftstellern sind praktisch in jedem der schon oben zitierten philosophischen Hauptwerke des Poststrukturalismus zu finden. Als spezielle Analyse einzelner Autoren kann man zum Beispiel die folgenden Titel angeben: Jacques Derrida: *Mallarmé*, in: *Tableau de la littérature française: De Madame de Staël à Rimbaud*, Paris 1974, 368–379; ders.: *Ulysse. Gramophones: deux mots pour Joyce*, Paris 1987; Gilles Deleuze: *Proust et le signes*, Paris 1964; Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975.

71 Vgl. Jean-François Lyotard: *Les transformateurs Duchamp*, Paris 1977; Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1981; Jacques Derrida: *La Vérité en Peinture*, Paris 1978.

72 Jean-François Lyotard: *Plusieurs silences*, in ders.: *Des dispositifs pulsionels*, Paris 1980, 269–290.

73 Vgl. dazu auch die Hinweise auf Luciano Berios *Visage* in Deleuzes/Guattaris: *Mille Plateaux*, 122 bzw. 371, und die Analyse von Berios dritter *Sequenza* in Jean-François Lyotard: ›A few words to sing‹. *Sequenza III*, in ders.: *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris 1973, 163–183.

Poststrukturalismus / Dekonstruktion / Postmoderne

Aus der Betrachtung der oben kurz beschriebenen Merkmale verdeutlicht sich die Vielfältigkeit, die trotz einiger Kontaktpunkte das Denken der poststrukturalistischen Philosophen bestimmt. Im Grunde existiert der Poststrukturalismus als ›Schule‹ oder auch nur als eine von Philosophen selbst anerkannte ›Tendenz‹ mit einem gemeinsamen Programm gar nicht, wie Stefan Münker und Alexander Roesler mehrmals betonen.⁷⁴ Als Etikett dient der Begriff zur Benennung einer philosophischen Strömung, die sich in Frankreich Mitte der 60er Jahre herausgebildet hat. Der wichtigste gemeinsame Nenner ist die kritische Auseinandersetzung dieser Autoren mit dem Strukturalismus – und dieses Charakteristikum wurde schon damals von Kritikern wie Eco anerkannt (siehe Seite 35–37), die sich in derselben Zeit mit der neuen französischen Philosophie auseinandersetzten. Münker und Roesler fügen dem zwei weitere gemeinsame Kontaktpunkte hinzu, die den Rekurs auf diesen Begriff rechtfertigen: »Die thematische Durchführung des Plädoyers für die Differenz und der jeweilige Versuch, dieses Plädoyer auch stilistisch zu reflektieren und in eine literarische Praxis umzusetzen.«⁷⁵ So gesehen hat der Begriff seine Geltung nur in der Bezeichnung einer philosophischen Richtung, die sich von Mitte der 60er bis zum Ende der 70er Jahre erstreckt. Mit Ausnahme von Deleuze, der auch in seinem späteren Schaffen noch immer Kontaktpunkte mit poststrukturalistischen Themen erkennen lässt, führten die philosophischen Entwicklungen der anderen Autoren in eine Richtung, die sich deutlich von der ursprünglichen gemeinsamen Kritik am Strukturalismus entfernt hat. In derselben Zeit und im selben Kreis entstanden zwei andere Begriffe, nämlich ›Dekonstruktion‹ und ›Postmoderne‹, die sehr schnell Mode geworden und nicht immer klar vom Poststrukturalismus zu unterscheiden sind.

Insbesondere ist eine klare Trennung zwischen Poststrukturalismus und Dekonstruktion schwierig; heute herrscht die These vor, die Dekonstruktion sei eine *Methode*, die sich innerhalb des Poststrukturalismus entwickelt habe.⁷⁶ Den Ursprung beider Begriffe kann man in der Tat in denselben Texten Derridas aus den 60er Jahre finden (*De la grammatologie* und die Essays aus *L'écriture et la différence*). Obwohl dort sehr selten von Dekonstruktion die Rede ist, ist die Art und Weise, in der Derrida Texte von anderen Autoren wie zum Beispiel Lévi-Strauss und Rousseau behandelt, ein praktisches Beispiel seiner dekonstruktiven Strategie – und als solche wurde sie auch rezipiert.⁷⁷ Derrida spricht über Dekonstruktion

74 Münker/Roesler: Poststrukturalismus, VIII–IX und 171.

75 Ebd., 171.

76 Ebd., 140.

77 Vgl. insbesondere den zweiten Teil von Derrida: *De la grammatologie*, 145ff.

explizit erst in dem 1971 veröffentlichten Interview mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta *Positions*, wo er das Projekt einer »stratégie générale de la déconstruction« ausführte:

»Celle-ci devrait éviter à la fois de *neutraliser* simplement les oppositions binaires de la métaphysique et de *résider* simplement, en le confirmant, dans le champ clos de ces oppositions.

Il faut donc avancer un double geste, selon une unité à la fois systématique et comme d'elle-même écartée, une écriture dédoublée, c'est-à-dire d'elle-même multipliée. [...] [Il faut] d'une part, traverser une phase de renversement. J'insiste beaucoup et sans cesse sur la nécessité de cette phase de renversement qu'on a peut-être trop vite cherché à discréditer. Faire droit à cette nécessité, c'est reconnaître que, dans une opposition philosophique classique, nous n'avons pas affaire à la coexistence pacifique d'un *vis-à-vis*, mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement, etc.), occupe la hauteur. Déconstruire l'opposition, c'est d'abord, à un moment donné, renverser la hiérarchie. [...]

Cela dit – et d'autre part –, s'en tenir à cette phase, c'est encore opérer sur le terrain et à l'intérieur du système déconstruit.«⁷⁸

Es handelt sich also um das Projekt einer Überwindung der Metaphysik, dessen Strategie darin besteht, innerhalb ihrer Tradition und ihrer Texte zu bleiben und ihre Differenzen zu erfassen und zu bejahen. Die Hierarchie wird umgestülpt, indem man innerhalb der Opposition Stellung für den schwächeren Kontrahenten nimmt. Obwohl nach Derridas Intentionen die Dekonstruktion auf all das anzuwenden sei, »qui lie le concept et les normes de la scientificité à l'onto-théologie, au logocentrisme, au phonologisme«, sie also eine allgemeine philosophische Operation darstellt, wurde diese Methode insbesondere von der nordamerikanischen Literaturtheorie aufgenommen.⁷⁹ Der Erfolg der Dekonstruktion ist vor allem auf die sogenannten ›Yale Critics‹ zurückzuführen, die in Paul de Man ihre Leitfigur hatten. In Anschluß an einen 1966 an der John Hopkins University of Baltimore gehaltenen Vortrag Derridas initiiert,⁸⁰ wurden die Theorien dieser Schule spätestens mit der Veröffentlichung des Sammelbandes *Deconstruction and*

78 Jacques Derrida: *Positions*. Entretien avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta, in ders.: *Positions*, 56 f.

79 Derrida: *Sémiologie et grammatologie*, 48.

80 Der Vortrag Derridas war der schon zitierte Aufsatz *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*.

Criticism weltweit bekannt.⁸¹ Daß sich die Rezeption Derridas in Nordamerika fast ausschließlich auf die Literaturwissenschaft beschränkt und nicht auch die Philosophie betrifft, ist mit der seltsamen Situation zu erklären, in der sich die philosophische Forschung dort zumindest damals (60er und 70er Jahre) befand: Wenig interessiert an der hegelianischen Tradition, entfaltete sich die Philosophie – aber auch benachbarte Disziplinen wie Psychologie und Soziologie – in den USA in einer positivistischen Richtung, die normalerweise als ›analytische Philosophie‹ bezeichnet wird. Nicht nur die damals zeitgenössische französische Entwicklung, sondern auch die gesamte Tradition, die von Hegel und Nietzsche bis zu Husserl und Heidegger und weiter bis zu Gadamer und Habermas führt, fand in der nordamerikanischen Universitätsforschung wenig Platz. So entstand eine Lücke, die insbesondere die Literaturkritiker auszufüllen versuchten. Verschiedene Aspekte der europäischen Philosophie trugen zu der Entstehung von Theorien der Literatur- und Sprachwissenschaft bei, und durch diese gewannen sie eine Stellung in der öffentlichen Debatte.⁸²

Eingebettet in diesen eingeschränkten Kontext, verwandelt sich das dekonstruktive, bei Derrida allgemein philosophische Projekt in eine Analyse für Literatur und gewinnt dadurch neue Konnotationen. Für die ›Yale Critics‹ (abgesehen von den klaren Differenzen innerhalb dieser Gruppe, die hier nicht behandelt werden können) ist die Dekonstruktion von Literatur eine Untersuchung über die Sprache der Kritik selbst, die auch mit möglichst formalistischen Ansätzen keine Objektivität erreichen kann. Es gibt also keine ›Metasprache‹ der Kritik – so wie bei Derrida keine Sprache außerhalb der Metaphysik existiert. Die dekonstruktive Arbeit ist demnach eine Reflexion sowohl über den betrachteten Text mit seinen internen Aporien als auch über die unvermeidlichen Mißverständnisse und Fehler bei dessen Interpretation. Im Grunde ist jede mögliche Interpretation schon im Text vorhanden, das heißt, die Literatur selbst enthält ihre mögliche Dekonstruktion. Indem die Kritik versucht, die Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit eines Textes soweit wie möglich zu verzögern und zu erhalten, wird sein Potential offenbart und dadurch die Interpretation selbst Teil der Bedeutung des Textes. Literarischer Text und kritischer Text (beziehungsweise

81 *Deconstruction and Criticism*, hg. von Harold Bloom u. a., London 1979. Der Band sammelt Aufsätze von Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man und Derrida.

82 Diese Situation wurde am besten von Jonathan Culler beschrieben – einer der wichtigsten nordamerikanischen Theoretiker der Dekonstruktion und selbst Professor der Literaturwissenschaft –, als er sein Hauptwerk *On Deconstruction* (Ithaca 1982) einem nicht-amerikanischen Publikum präsentierte. Vgl. das Vorwort zur italienischen Ausgabe in Jonathan Culler: *Sulla decostruzione*, Milano 1988, 1–6.

kritische Texte) gehören zusammen, das eine benötigt das andere und führt beide in einem intertextuellen Spiel durch.

Die Theorien der ›Yale Critics‹ hatten großen Erfolg (und natürlich auch heftige Gegner⁸³) in den Vereinigten Staaten sowie einen bemerkenswerten Einfluß auch auf andere Gebiete – hier sei nur auf den wohl bekanntesten Versuch hingewiesen, die Dekonstruktion auf die Ebene der Architektur zu übertragen.⁸⁴ Auch in Europa hat die Dekonstruktion eine Rolle insbesondere in der Literaturkritik gespielt, ohne sich aber als autonome Disziplin mit klaren Abgrenzungen zu entwickeln; ein interessantes deutschsprachiges Beispiel hierfür ist der von Gerhard Neumann herausgegebene Band *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, der die Beiträge des gleichnamigen DFG-Symposiums (Steinheim bei Marbach, 9. bis 13. Oktober 1995) versammelt.⁸⁵ Dieser Band läßt den Eindruck entstehen, daß mit ›Poststrukturalismus‹ vor allem einige Aspekte der Philosophie Derridas bezeichnet werden, nämlich gerade diejenigen, die mit der dekonstruktiven Methode zu tun haben. Sigrid Weigel spricht zum Beispiel in der Einleitung zum ersten Thema des Symposiums (»Schrift – Gedächtnis – Differenz«) ohne jede klare Ausdifferenzierung von »poststrukturalistische[n] Verfahrensweisen« oder »Verfahren der Dekonstruktion« und sieht Derridas *De la grammatologie* als wichtigste Publikation jener Theoriegeschichte, die »hierzulande unter den Titeln ›Poststrukturalismus‹, ›Dekonstruktion‹ oder ›Französische Theorie‹ zur Debatte stehen.⁸⁶ Es ist einfach nachzuvollziehen, daß gerade für die Literaturwissenschaft die Gedanken Derridas innerhalb der poststrukturalistischen Philosophie eine Herausforderung darstellen, indem er eine Referenz der Zeichen außerhalb des Textes in Frage stellt (»il n'y a pas de hors-texte«). Die Verwendung des Terminus Poststrukturalismus in diesem literaturwissenschaftlichen Zusammenhang bestätigt noch einmal die Abstammung der

83 Siehe insbesondere den Vorwurf Richard Rortys, die Dekonstruktion sei gegenüber der analytischen Philosophie parasitär, da es ohne ein konstruktives Moment auch keine Dekonstruktion geben könne; Richard Rorty: *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis 1982, 108ff.

84 Als Beispiel könnte man den Architekten Bernhard Tschumi und seine Projekt von »La Villette« in Paris nennen, zu dem sich Derrida selbst geäußert hat. Vgl. Jacques Derrida: *Point de folie – maintenant l'architecture*, in: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, 477–493. Für eine allgemeine Einführung über Dekonstruktion und Architektur in deutscher Sprache vgl. z. B.: *Dekonstruktivistische Architektur*, hg. von Philip Johnson und Mark Wigley, Stuttgart 1988 und Mark Wigley: *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basel u. a. 1994.

85 *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart 1997.

86 Sigrid Weigel: Einleitung, in: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, 17–22, hier 17.

Dekonstruktion vom Poststrukturalismus, begrenzt auf den Aspekt einer anwendbaren Methode.

Oft sind auch die Beziehungen zwischen den Begriffen Poststrukturalismus und Postmoderne nicht klar genug; Münker und Roesler beschreiben die verbreitete Tendenz als irreführend, »die Philosophie des Poststrukturalismus pauschal als eine postmoderne Philosophie zu kennzeichnen«:

»Zwar ist es mit Jean-François Lyotard ein Vertreter des Poststrukturalismus, der den Begriff der Postmoderne zu Beginn der 80er Jahre nicht nur populär gemacht, sondern zugleich versucht hat, eine philosophische Antwort auf die Herausforderung der Postmoderne zu finden. Dennoch ist es gerade die von Lyotard ins Spiel gebrachte Verwendung des Begriffs ›postmodern‹, die eine vorschnelle Übertragung auf den Poststrukturalismus verbietet. Denn schließlich benutzt Lyotard [...] den Begriff im Sinne einer zeitdiagnostischen Beschreibung des Zustands unserer Kultur. ›Postmoderne‹ bzw. ›postmodern‹ als Termini zur sozio-kulturellen Beschreibung eines historischen Zustandes einerseits und ›Poststrukturalismus‹ bzw. ›poststrukturalistisch‹ als Titel einer philosophischen Strömung andererseits sind damit Begriffe, die zwei gänzlich unterschiedlichen Kategorien angehören – sie als Synonyme zu verwenden ist nicht nur falsch, sondern sorgt auch für unnötige Verwirrung.«⁸⁷

Jean-François Lyotards *La condition postmoderne* wurde 1979 veröffentlicht, in einer Zeit also, in der sich die Entwicklung der Gedanken der verschiedenen poststrukturalistischen Philosophen in ihren respektiven Positionen entscheidend voneinander getrennt hatten und der Poststrukturalismus als Tendenz schon am ausklingen war.⁸⁸ Der Essay Lyotards entstand als eine Untersuchung im Auftrag des Universitätsrates der Regierung von Québec, mit dem Ziel, die Situation des Wissens in den hochentwickelten Gesellschaften zu untersuchen, die er unter Verwendung des schon seit einigen Jahrzehnten in den USA vorhandenen Begriffs Postmoderne charakterisiert.⁸⁹ Seine grundlegende These, das postmoderne Zeitalter sei mit dem Scheitern der »grands récits« gekennzeichnet, in denen die Moderne ihre Legitimation fand, ist inzwischen so bekannt, daß ich hier eine Wiederholung vermeiden möchte. Die Tatsache, daß Lyotard von seinen dem Poststrukturalismus nahestehenden Positionen zu einem der wichtigsten

87 Münker/Roesler: Poststrukturalismus, 171 f.

88 Jean-François Lyotards: *La condition postmoderne*, Paris 1979.

89 Über die Ursprünge des Begriffes, die schon im 19. Jahrhundert zu finden sind, vgl. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 31991, 9–44.

Theoretiker der Postmoderne geworden ist, bleibt der wichtigste Kontaktpunkt zwischen den beiden Begriffen. Sicher spiegeln sich in Lyotards philosophischer Formulierung der Postmoderne auch poststrukturalistische Themen wider, wie beispielsweise die Idee, daß die postmoderne Situation durch die Abwesenheit einer zentralisierten Vernunft charakterisiert sei – und somit durch die freie Entfaltung der Multiplizität. Aber was im Poststrukturalismus das Ziel einer »emancipazione ispirata all'affermatività nietzscheana« war – wie Franca D'Agostini zu Recht bemerkt⁹⁰ –, wird von Lyotard als eine schon erzeugte Tatsache präsentiert.

Es dürfte an dieser Stelle kaum notwendig sein, den Begriff der Postmoderne ausführlich zu diskutieren; ich möchte daher auf die Musik zurückkommen und kurz den Fall der Postmoderne auf musikalischem Gebiet und im musikwissenschaftlichen Diskurs betrachten. So werden die Unterschiede zwischen einer postmodernen Haltung im Komponieren und der in dieser Arbeit thematisierten Rezeption von poststrukturalistischen Themen deutlich – wodurch auch die Wahl der betrachteten Komponisten eine weitere Rechtfertigung erfahren soll.

In kaum einem anderen Land wurde die Debatte über die Postmoderne in der Musik so intensiv geführt wie in Deutschland; zwei Gründe sind dafür verantwortlich: die kritische Auseinandersetzung Jürgen Habermas' mit der Postmoderne, deren erste Phase in der Frankfurter Rede 1980 zur Verleihung des Adorno-Preises zu sehen ist,⁹¹ und die immer wichtiger werdende Rolle des ›Neuen Subjektivismus‹ innerhalb des musikalischen Panoramas der Bundesrepublik. Beide Elemente haben vermutlich Anteil daran, daß die Debatte über die musikalische Postmoderne von Schwierigkeiten begleitet wurde.

Habermas kritisiert die Postmoderne als eine Ablehnung der progressiven Instanzen der Moderne, die ihrerseits als ein unvollendetes Projekt zu betrachten sei und deren Impulse in Richtung einer Emanzipation des Subjekts von der Veräußerungsdrohung der industriellen Gesellschaft weiterhin zu verfolgen wären. Indem die Postmoderne dieses Projekt als gescheitert proklamiert, erweist sie sich als neokonservative Tendenz, die passiv die Widersprüche des Zustandes akzeptiert. In direkter Aufnahme dieser These wurde die Debatte über die musikalische Postmoderne in einem 1981 entstandenen Aufsatz Wulf Konolds eröffnet. Dort wird die Postmoderne schlechthin als *Negation* der Moderne definiert und die ›neue‹ Musik seit den 70er Jahren (gemeint sind die neoromantischen Tendenzen) als *Negation* der ›Neuen‹ Musik, indem sie »jeden experimentellen

90 D'Agostini: *Apocalittici e continentali*, 421.

91 Vgl. Jürgen Habermas: *Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt*, in ders.: *Kleine politische Schriften (I–IV)*, Frankfurt a. M. 1981, 444–464.

Charakter verloren« hat.⁹² Habermas' Kritik der Postmoderne wird hier also schlicht in eine Kritik des ›Neuen Subjektivismus‹ übersetzt. Nach diesem polemischen Beginn differenzierte sich die Debatte aus; der Diskurs wurde verbreitert, andere kompositorische Tendenzen beziehungsweise andere Komponisten wurden eingebettet,⁹³ erste positive Stellungnahmen zugunsten der musikalischen Postmoderne und erste Versuche, ihre Charakteristika zu thematisieren, fanden statt. Anfang der 90er Jahre weitete sich die Diskussion bemerkenswert aus; in wenigen Jahren wurden in Deutschland drei Kongresse zu diesem Thema organisiert, deren Ergebnisse in entsprechenden Bänden publiziert sind.⁹⁴

Dennoch bin ich nicht der Meinung, daß diese Anhäufung von Beiträgen eindeutige Klärung darüber gebracht hat, was überhaupt ›die‹ postmoderne Musik sei. Zumindest in einer ersten Annäherung ist es schwierig, Gemeinsamkeiten zu finden; es wäre dagegen sehr einfach, die verschiedenen Auffassungen zu vergleichen, um die widersprüchlichen Positionen hervorzuheben – das wurde bereits geleistet.⁹⁵ Auf der Suche nach konstruktiven Momenten in der Debatte lohnt es sich vielleicht, einige Generalisierungen vorzunehmen. So könnte man eine erste Distinktion zwischen Beiträgen treffen, die in polemischer Weise in die Querelle um den ›Neuen Subjektivismus‹ eintreten, ohne deren Zugehörigkeit zur postmodernen Ästhetik in Frage zu stellen (diese natürlich in pro oder contra in der Beurteilung dieser musikalischen Tendenz geteilt, pro Postmoderne contra Moderne oder umgekehrt), und Beiträgen, die aus der schon vorhandenen Theorie der Postmoderne Aspekte für eine Grenzbestimmung der Begriffsverwendung in der Musik herauszuziehen versuchen. Auf letztere werde ich mich hier beschränken. Da aber die ›Theorie der Postmoderne‹ selbst ein breites und offenes Feld ist, lassen sich die Beiträge wiederum anhand eines Verweises auf die philosophische Theorie der Postmoderne (Lyotard) einerseits beziehungsweise deren Formulierung in anderen Künste wie vor allem Architektur, Literatur und bildende Kunst andererseits unterteilen. Für diese letzte Tendenz scheint mir

92 Wulf Konold: Komponieren in der ›Postmoderne‹, in: Hindemith Jahrbuch 10 (1981), 73–85, hier 78.

93 Bereits 1984 hat Hermann Danuser die Diskussion über die musikalische Postmoderne auf die Poetik John Cages zurückgeführt; vgl. Danuser: Die Musik der 20. Jahrhunderts, 392–406.

94 Das Projekt Moderne und die Postmoderne, hg. von Wilfried Gruhn, Regensburg 1989; Moderne versus Postmoderne – zwischen ästhetischer Theorie und Praxis in den Künsten, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 4 (1990), 241–470; Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik, hg. von Otto Kolleritsch, Wien 1993 (Studien zur Wertungsforschung 26).

95 Vgl. Wolfgang Hattinger: Wenn sich jemand kratzt, ohne genau zu wissen, wo es ihn juckt. Bemerkungen zur Postmoderndiskussion, in: Wiederaneignung und Neubestimmung, 34–49.

immer noch der 1987 erschienene Aufsatz von Helga de la Motte-Haber repräsentativ zu sein.⁹⁶

Im Anschluß an die amerikanische Literaturkritik der 60er Jahre und deren Übertragung auf die postmoderne Architekturtheorie Charles Jencks' beschreibt sie in der »Mehrsprachigkeit als Vielfalt der Stile, Doppelkodierung (aus alt mach neu), Doppeldeutigkeit, Pluralität von Regeln« die Merkmale der Postmoderne. Mit Fredric Jameson definiert de la Motte-Haber darüber hinaus als Charakteristikum der postmodernen Kunst, daß sie »Kopien oder Imitate von etwas [schafft], dessen Original nie existiert hat.«⁹⁷ Im damaligen musikalischen Panorama könnte man eine vergleichbare Haltung im Revival von Gattungen, Stilen und tonalen Elementen der traditionellen Musik in einem neuen Klangkontext als Beispiele hierfür anführen. Obwohl in dem Aufsatz absichtlich kein Komponist benannt wird, bleiben die Verweise auf Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke und vor allem auf die Protagonisten des ›Neuen Subjektivismus‹ nicht verborgen. Das heißt: »Wenn man sich fragt, ob es eine postmoderne Musik gibt, so sind es diese an der Spätromantik orientierten Werke, die im Zentrum der Betrachtung stehen sollten.«⁹⁸ Bei dem Versuch, nicht nur ein Verzeichnis von Merkmalen postmoderner Musik, sondern auch eine Zusammenfassung auf ästhetischer Ebene zu bieten, findet de la Motte-Haber in der »Anverwandlung älterer Ausdrucksmodelle« eine für diese musikalischen Tendenzen gemeinsame Haltung, die sie als »Verlust von Geschichte« bezeichnet.⁹⁹ Damit ist der Verlust einer zielgerichteten Konzeption der Zeit gemeint – Gegenwart (und Zukunft) als die Konsequenz der Vergangenheit –, die den Prozeß- beziehungsweise Entwicklungscharakter der Moderne auch in ihrer oft kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit immer gekennzeichnet hat.

Hier taucht also wiederum eine Auffassung der musikalischen Postmoderne auf, die sich als totale Abgrenzung von der Moderne darstellt. Wie jedoch Hermann Danuser gezeigt hat, bestätigt eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Denken Lyotards diese Auffassung nicht.¹⁰⁰ In Lyotards späteren Präzisierungen

96 Helga de la Motte-Haber: Die Gegenauflärung der Postmoderne, in: Musik und Theorie. Fünf Kongreßbeiträge, hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1987, 31–44.

97 Ebd., 33 und 34 f.; vgl. Charles Jencks: The Language of Postmodern Architecture, New York 1981 und Fredric Jameson: The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate, in: New German Critique 33 (1984), 53–65.

98 Ebd., 36.

99 Ebd., 38.

100 Vgl. neben anderen Hermann Danuser: Postmodernes Musikdenken. Lösung oder Flucht?, in: Neue Musik im politischen Wandel, hg. von Hermann Danuser, Mainz 1989 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 32), 5–66; ders.: Zur Kritik

der Postmoderne (nach seiner ersten Formulierung in *La condition postmoderne*) erscheint gerade die Musik oft an prominenter Stelle, und zwar unter Berücksichtigung der Zufallspoetik John Cages. Der Rekurs auf Cages experimentelle Musik als Vorbild des postmodernen Denkens ermöglicht, letzteres nicht als totale Ablehnung der Avantgarde, sondern als einen Perspektivwechsel innerhalb der Avantgarde selbst zu betrachten. Die Postmoderne kritisiert zwar die doktrinären Aspekte der Avantgarde (»Vorbei sind die Zeiten, in denen von oben herab verkündet werden konnte, die oder jene musikalische Materialdisposition oder Werkkonzeption könne nicht akzeptiert werden, da sie gegen die – dem Avantgardebegriff inhärente – Vorstellung einer zwingend voranschreitenden Entwicklungslogik künstlerischen Schaffens verstoße«), ersetzt sie aber durch eine Auffassung der Avantgarde, in der »eine feststehende Relation zwischen Begriff und Gegenstand aufgehoben« ist und »an die Stelle einer Wahrheit [...], einzelne, isolierte Diskurse getreten« sind.¹⁰¹ So konfiguriert sich die Postmoderne als ein *affirmatives* Denken, da ihr konstituierender Pluralismus gegen den ›Kanon des Verbotenen‹ (als dogmatisches und negatives Moment der Moderne verstanden) gerichtet ist.¹⁰²

Der Rekurs auf Lyotard ermöglicht also eine Definition der musikalischen Postmoderne, die sie beträchtlich von derjenigen abgrenzt, die im Anschluß an Habermas' Kritik die Debatte in der Musikwissenschaft wesentlich dominiert hat: »Die beiden Begriffe von Postmoderne haben nichts miteinander gemeinsam; in dem einen Fall ist es ein strikt traditionalistischer Begriff, der gegen die Avantgarde gerichtet ist, in anderem Fall ein avantgardistischer Begriff, der gegen Tradition und die innerhalb der Moderne verborgenen Elemente hoher, traditioneller Kunst gerichtet ist.«¹⁰³

Diese Unterscheidung zwischen den zwei Begriffen der Postmoderne soll zum Anlaß genommen werden, zu meinem Hauptthema zurückzukommen. Akzeptiert man die ›negative‹ Bedeutung von Postmoderne, so wird klar, daß bei meinem Versuch, die Einflüsse des Poststrukturalismus auf die Musik der 80er Jahren zu untersuchen, eine als ›Antimoderne‹ verstandene ›postmoderne

der musikalischen Postmoderne, in: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, 69-84; ders.: *Rationalität und Zufall. John Cage und die experimentelle Musik in Europa*, in: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, hg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim 1991, 91-105; ders.: *Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards*, in: *Wiederaneignung und Neubestimmung*, 142-159.

101 Danuser: *Postmodernes Musikdenken*, 64.

102 Vgl. dazu Danuser: *Die Postmodernität des John Cage*, 147-149.

103 Danuser: *Postmodernes Musikdenken*, 65.

Poetik« – die vor allem mit der Poetik des ›Neuen Subjektivismus‹ identifiziert wird – nicht eingebettet sein kann. Mehrmals habe ich bereits die in der poststrukturalistischen Philosophie feststellbare enge Beziehung zu (beziehungsweise sogar die Herleitung aus) den Erfahrungen der Avantgarde-Kunst betont. Akzeptiert man dagegen die andere Bedeutung des Begriffes, so werden die hier betrachteten Tendenzen ein Spezialfall einer vielfältigeren postmodernen Situation, das heißt Beispiele einer Position innerhalb der ›Moderne der Jetztzeit‹, die in der Auseinandersetzung mit dem Begriff von Struktur und mit den Erfahrungen der seriellen Musik ihre eigenen besonderen Merkmale gewinnt.

Einflüsse auf die Musik der 1980er Jahre

Die in der poststrukturalistischen Philosophie auftauchende Grundidee einer dezentralen Struktur und einer strukturierenden Aktivität, der zugleich konstruktive und dekonstruktive Momente eignen, findet sich in den theoretischen Schriften Helmut Lachenmanns deutlich ausgeprägt. Die möglicherweise beste Zusammenfassung seiner ästhetischen Gedanken und zugleich eine Art Plädoyer für seine kompositorische Poetik ist der 1990 entstandene Aufsatz *Über Strukturalismus* (in den gesammelten Schriften unter dem Titel *Zum Problem des Strukturalismus*).¹⁰⁴ Der Aufsatz formuliert erneut Gedanken, deren Ursprung bereits in Lachenmanns musikalischem Schaffen Ende der 60er Jahre zu finden ist und die wie eine Leitlinie die gesamte poetische Entwicklung des Komponisten durchziehen. Mit ›Strukturalismus‹ ist hier nicht die philosophische Strömung gemeint, sondern ein kompositorischer Ansatz, der seinen Ursprung in der seriellen Technik hat.

Im ersten Teil kritisiert Lachenmann jede Form von neoromantischer Haltung und zugleich jede Form von »fortschrittsgläubige[r] Nibelungentreue auf eine[n] seriellen Strukturdogmatismus«, der »damit rechnet, daß der selbsterrichtete Elfenbeinturm dank seiner technizistischen Faszination doch noch einmal zum künstlerischen Ausflugsziel für die Gesellschaft werde.«¹⁰⁵ Im zweiten Teil erklärt er seine kompositorische Haltung, provisorisch als ›dialektischer Strukturalismus‹ etikettiert. Mit diesem Begriff meint er eine Musik, die »ihre strukturelle Präzisierung [...] aus der bewußt-unbewußten Auseinandersetzung mit Strukturen [ableitet], die sie mitsetzt, beschwört, zugleich bricht, an denen

¹⁰⁴ Helmut Lachenmann: *Zum Problem des Strukturalismus*, in ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, 83–92.

¹⁰⁵ Ebd., 85.

sie sich reibt.«¹⁰⁶ Das Komponieren ist für ihn also ein Spiel von Organisation und zugleich Desorganisation, die musikalische Struktur ein »ambivalentes Produkt gleichermaßen von Aufbau wie von Zerstörung, Konstruktion wie Dekonstruktion.«¹⁰⁷

Schon in dem ursprünglich 1978 in Darmstadt gehaltenen Vortrag *Bedingungen des Materials* wies Lachenmann darauf hin, daß die kompositorische Aktivität sich ständig mit den im musikalischen Material immer schon mitwirkenden Strukturen auseinandersetzen soll. Dort wurden die »Bedingungen des Materials« in vier Kategorien zusammengefaßt, nämlich:

- 1 | der ›tonale‹ Aspekt des Materials
- 2 | der ›sinnliche‹ Aspekt
- 3 | der ›strukturelle‹ Aspekt
- 4 | der ›existentielle‹ Aspekt¹⁰⁸

Der tonale Aspekt ist der, den man hier als geschichtlichen Aspekt benennen könnte; in ihm sind die gesamten Erfahrungen der abendländischen Musik versammelt, mit ihrer Beziehung zwischen Spannung und Entspannung, zwischen primärem und sekundärem Gravitationszentrum, die auch noch in der atonalen Musik Spuren hinterlassen hat. Der sinnliche Aspekt ist der naturgebundene akustisch-physikalische Charakter verschiedener Klänge (wie zum Beispiel eines Kadenzklanges – darüber hat Lachenmann seit Mitte der 60er Jahre eine ausführliche Typologie hergestellt¹⁰⁹). Der existentielle Aspekt ist die ›Aura‹, die Gesamtheit von Assoziationen und Erinnerungen, das jedes musikalische Material mit sich bringt. Die dritte Kategorie ist die hier am interessantesten. Zu ihr erläutert Lachenmann:

»Dem Strukturbegriff liegt die schematische Vorstellung eines charakteristischen Gefüges, einer Art Polyphonie von Anordnungen, einer Zuordnung von wie auch immer zu charakterisierenden ›Familien‹ zugrunde, deren einzelne Familien-Glieder bei verschiedengradiger Individualität im Hinblick auf den ihnen übergeordneten Charakter als dessen Komponenten oder Varianten zusammenwirken. Äußerlich wird sein Gerüst demnach von den folgenden Bestimmungen erfaßt:

¹⁰⁶ Ebd., 89.

¹⁰⁷ Ebd., 88.

¹⁰⁸ Helmut Lachenmann: *Bedingungen des Materials*. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung, in ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, 35–54, hier 35.

¹⁰⁹ Vgl. Helmut Lachenmann: *Klangtypen der Neuen Musik*, in ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, 1–20.

- a) Anzahl der Familien und ihre Einsatzabstände voneinander,
- b) Anzahl jeweils der Familienglieder und deren Einsatzabstände.

Offen ist dabei, inwiefern und wodurch diese Bestimmungen bewußt gesteuert werden. Sie mögen starr fixiert, seriell permutiert, aleatorisch, spontan oder ›stochastisch‹ gelenkt, an kausale Mechanismen gebunden, gerichtet oder ungerichtet sein. Oft sind sie verspannt in ein eigens für ein Werk entworfenes statisches oder dynamisches, starres oder flexibles ›Zeitnetz‹, welches die Funktion des tonalen Metrums ähnlich übernommen hat [...].¹¹⁰

Auf den hier angedeuteten Begriff von »Zeitnetz« werde ich ausführlich im folgenden Kapitel zu sprechen kommen, da es ein sehr wichtiges Element des Kompositionsprozesses Lachenmanns ist. Hier sei die Aufmerksamkeit zunächst auf den Begriff »Familie« – und ihre individuelle Mitglieder – gerichtet. Die Familie ist eine mehr oder weniger feste Hierarchie, zu der neben Vater, Mutter, Söhne usw. auch Hund und Katze gehören können. Die generelle Charakteristik einer Familie – beziehungsweise ihr »gemeinsames Schicksal« – ist nur eine indirekte Konsequenz der individuellen Merkmale – beziehungsweise »Einzel-schicksale« – der einzelnen Mitglieder. Außerhalb der Metapher meint Lachenmann mit dem Begriff Familie die Möglichkeit einer »Versammlung von scheinbar nicht zu vereinigenden Klangmomenten und Objekten unter einem Dach zu einer musikalischen Sinn-Einheit.«¹¹¹ Solche Sinn-Einheiten müssen sich aber in der Musik ständig mit anderen – unzähligen – Sinn-Einheiten beziehungsweise Familien konfrontieren. Wie schon oben gesehen, konfiguriert sich für Lachenmann die strukturelle Aktivität des Komponierens in der Sortierung und zeitlichen Anordnung der Familien und deren Mitgliedern. In dieser Aktivität setzt der Komponist die Charakteristiken der einzelnen Wesen oder einer anderen Familie zusammen, die kraft ihrer Individualität die Maschen des strukturellen Netzes zerbrechen können. Lachenmanns »dialektischer Strukturalismus« ist also der Versuch, mehrere, durch ihre Differenzen charakterisierte Elemente einer organisierten Einheit zuzuführen; ein Versuch, der unvermeidlich und bewußt die Dekonstruktion der Organisation selbst mit sich bringen wird.

Es ist gewiß kein Zufall, daß Lachenmann in diesem Aufsatz auf die Einleitung von Foucaults *Les mots et les choses* hinweist. In dieser zitiert Foucault eine Stelle aus einer Erzählung Borges', die nach einer chinesischen Enzyklopädie die folgende Klassifikation des Tierreichs anführt:

110 Lachenmann: Bedingungen des Materials, 36.

111 Lachenmann: Zum Problem des Strukturalismus, 88.

»[...] Los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.«¹¹²

Diese Aufzählung ist für Foucault ein Beispiel für die Grenze und historische Relativität der abendländischen Denk-Schemata, die »impossibilité nue de penser cela«, und fungiert als Ausgangspunkt seines »archäologischen« Versuchs, die Ordnungen unseres Diskurses zu problematisieren.¹¹³ Für Lachenmann dagegen verkörpert dieser Katalog die Abwesenheit einer Hierarchie, mit der der Komponist sich täglich auseinandersetzen muß, die Herausforderung des Inkommensurablen.¹¹⁴ Entscheidend bei dieser Konfrontation mit der Multiplizität ist, daß die Charakteristika des Einzelnen nicht verlorengelassen werden. Im Gegenteil: Sie bewirken die Zerstörung und die Neubestimmung des musikalischen Zusammenhangs. Lachenmanns dialektischer Strukturalismus kennt keinen Moment der Synthese, in der die Gegensätze nivelliert würden. In poststrukturalistischer Hinsicht könnte man hier von einer Bejahung der Differenzen sprechen. Allerdings sind in Lachenmanns umfangreichen schriftlichen Texten kaum explizite Zitate aus der poststrukturalistischen Philosophie zu finden – abgesehen von einem kleinen Verweis auf Derrida in einem neueren Interview.¹¹⁵ Und obwohl der hier betrachtete Aufsatz *Über Strukturalismus* erst Anfang der 90er Jahre geschrieben wurde, waren einige wesentlichen bis heute noch wirkenden Charakteristika von Lachenmanns Komponieren schon Ende der 60er Jahre präsent. Ich beziehe mich insbesondere auf den »negativen« Aspekt dieser Musik, das heißt auf die häufige Verwendung von ungewöhnlichen Spielarten, die den traditionellen Klang der Instrumente verfremden – ein Verfahren, das Lachenmann seit dem 1968 komponierten *temA* benutzt und mit dem Begriff *musique concrète*

112 »[...] die Tiere teilen sich auf in (a) dem Kaiser gehörende, (b) einbalsamierte, (c) gezähmte, (d) Milchschweine, (e) Sirenen, (f) Fabeltiere, (g) herrenlose Hunde, (h) in diese Gruppierung gehörige, (i) die sich wie Tolle gebärden, (j) unzählbare, (k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, (l) und so weiter, (m) die den Krug zerbrochen haben, (n) die von weitem wie Fliegen aussehen.« Vgl. Louis Borges: *El idioma analítico de John Wilkins*, in ders.: *Otras inquisiciones (1937–1952)*, Buenos Aires 1952, 121–125, hier 123 f.; vgl. auch Foucault: *Les mots et les choses*, 7; Lachenmann: *Zum Problem des Strukturalismus*, 89.

113 Foucault: *Les mots et les choses*, 7.

114 Vgl. Lachenmann: *Zum Problem des Strukturalismus*, 89.

115 Vgl. Helmut Lachenmann/Véronique Brindeau: *Entretien avec Helmut Lachenmann*, in: *Accents. Le journal de l'Ensemble Intercontemporain* 10 (Januar–März 2000), 6f.

instrumental bezeichnet hat (siehe dazu Seite 241ff.). In Ermangelung expliziter Verweise scheint mir die Hypothese eines direkten Einflusses poststrukturalistischer Thematiken am Ende der 60er Jahre (und im deutschsprachigen Raum) zumindest fragwürdig. Wahrscheinlicher ist, daß sowohl der ›negative‹ Aspekt als auch die Ablehnung einer Nivellierung der Differenzen in der Musik Lachenmanns an die deutsche postheideggerianische philosophische Tradition – vor allem den späten Adorno – anknüpft. Ich möchte hier nicht die mehrfach insbesondere im englischsprachigen Bereich vertretene These verfolgen, die in der *Negativen Dialektik* Adornos¹¹⁶ eine Art von Poststrukturalismus ante litteram sieht;¹¹⁷ inzwischen wurde diese These auch von amerikanischen Philosophen in Frage gestellt.¹¹⁸ Es steht jedoch fest, daß gewisse Ähnlichkeiten – zum Beispiel in der Kritik der hegelschen Dialektik – zwischen Adorno und poststrukturalistischen Thesen zu finden sind.¹¹⁹ Ich werde hier diese Problematik nicht näher betrachten, nicht nur aufgrund ihrer Komplexität, sondern auch, weil (um zu unserem Problem zurückzukehren) ein direkter Einfluß von Adornos *Negativer Dialektik* auf Lachenmanns Poetik ebenfalls nicht dokumentiert ist. Es war lediglich meine Absicht zu betonen, daß höchstwahrscheinlich diejenigen Aspekte der Musik Lachenmanns, die am deutlichsten Gemeinsamkeiten mit poststrukturalistischen Themen aufweisen, ursprünglich durch vergleichbare Inhalte der Philosophie Adornos vermittelt wurden. Erst in den 80er Jahren – insbesondere seit Lachenmann direkte Zitate aus der Musik der Tradition in seinen Werken zu benutzen beginnt – scheinen Aspekte des Poststrukturalismus wie zum Beispiel die dezentralisierte Rolle der Struktur einen effektiven Einfluß auf Lachenmanns kompositorische Verfahren auszuüben. Dies wird die Analyse der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* im nächsten Kapitel zeigen.

Explizitere Hinweise auf poststrukturalistische Themen finden sich in den theoretischen Schriften Brian Ferneyhoughs. In dem ursprünglich 1990 in Darmstadt gehaltenen Vortrag *Parallel Universes* entwirft Ferneyhough ein »transitional and tentative document« über die zeitgenössische Situation des Komponierens, das einen Einfluß von Philosophen wie Foucault, Deleuze und Guattari – neben

116 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1973 (Gesammelte Schriften 6).

117 Vgl. zum Beispiel Rainer Nägele: *The Scene of the Other. Theodor W. Adorno's Negative Dialectic in the Context of Post-structuralism*, in: *Boundary 2* (Herbst-Winter 1982–83), 69–98; Michael Ryan: *Marxism and Deconstruction*, Baltimore 1982, 73–81.

118 Vgl. Peter Dews: *Adorno, Post-structuralism and the Critique of Identity*, in: *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, hg. von Andrew Benjamin, London und New York 1989, 1–22.

119 Vgl. zum Beispiel Habermas' gemeinsame Kritik an Derrida und Adorno in Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 51996, 219–247.

Adorno, Habermas und Elias Canetti – zeigt. Es sei vorerst nur kurz der Schlußteil erwähnt, in dem Ferneyhough die Aufmerksamkeit auf sein eigenes Schaffen richtet:

»In my own works I attempt to ensure a style-immanent double coding in and out through the space opened up by perceived dissonant mobility of relationship both from the objective and subjective standpoints, the former by means of ›structural multi-tracking‹ (by which I mean the simultaneous unfolding and transformation of multiple, conflictually interactive ›time-line vectors‹ or local histories) which at the outer extreme, locates the musical experience on the knife-edge separating perceived (if multiplex) order from the onset of chaotic turbulence.«¹²⁰

In diesem Satz finden sich verschiedene Aspekte, die zu erklären und zu vertiefen sind; um dieses Ziel zu erreichen, muß man einige Parenthesen aufmachen und auch frühere Schriften Ferneyhoughs betrachten. Letztendlich werden einige Elemente nur nach der im nächsten Kapitel gegebenen Analyse der faktischen Poetik endgültig verständlich (siehe dazu Seite 128ff.). Zuerst möchte ich einige terminologische Problematiken benennen. Ferneyhough beschreibt seine kompositorische strukturelle Aktivität als eine polizentristische Haltung (»structural multi-tracking«). Es scheint mir nicht zufällig, daß in diesem Satz sogar dreimal Hinweise auf Multiplizität wiederkehren (»structural multi-tracking«, »transformation of multiple [...] time-line vectors«, »separating perceived (if multiplex) order«): ein immer wieder auftauchender Schlüsselbegriff in seinen Schriften, in denen oft bestätigt wird, daß die Koexistenz vielfältiger Elemente ein zentraler Aspekt seiner kompositorischen Haltung ist. Die Nebeneinandersetzung der Vielfalt schließt natürlich die Koexistenz der Differenzen ein: Die Verwandtschaft zu poststrukturalistischen Theorien ist deutlich. So hieß es zum Beispiel in einem 1977 gegebenen Interview: »The interleaving and overlapping of strata ordered in different degrees and/or according to different fundamental criteria allow in every instance the amassing of rich pickings: The primary assertion on my part is that of the multiplicity of life forms.«¹²¹

Ferneyhoughs Polizentrismus konfiguriert sich als Nebeneinanderstellung von »multiple, conflictually interactive ›time-line vectors‹.« Hier wird mit dem Terminus »vector« bezeichnet, was der Komponist normalerweise »line of force«

120 Brian Ferneyhough: *Parallel Universes* (1993), in ders.: *Collected Writings*, hg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam 1995, 76–83, hier 82.

121 Brian Ferneyhough: *Interview with Andrew Clements* (1977), in ders.: *Collected Writings*, 204–216, hier 214.

nennt. Der Begriff von (musikalischer) Kraft verdient an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit – erste Parenthese –, nicht nur weil er eine zentrale Rolle in Ferneyhoughs Poetik spielt, sondern auch weil sich hier der Einfluß Deleuzes in expliziter Weise manifestiert. Hinweise oder Zitate aus Büchern wie *Logique du sens* (1969) oder *Mille plateaux* (1980) sind in Ferneyhoughs *Collected Writings* oft zu finden. Aber besonders anregend wurde die Lektüre von Deleuzes *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), wie der Komponist selbst in einem Interview von 1991 bestätigt: »At the onset of the decade ['80s] I remember being very impressed by Gilles Deleuze's theoretical/speculative tract on the painter Francis Bacon, which was instrumental in making concrete some fundamental intuitions concerning my own work.«¹²² Ferneyhough zitiert mehrmals (in verschiedenen Aufsätzen und Gesprächen) den für ihn offensichtlich zentralen Satz Deleuzes: »En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces.«¹²³

Betrachtet man die gesamte künstlerische Produktion Francis Bacons, so wird deutlich, was Deleuze hier meint. »Capter des forces« bedeutet, elementare Kräfte wie Druck, Schwere und Spannung oder Gefühle wie Angst und Schauer sowie grundlegende Elemente wie das Vergehen der Zeit in der Kunst zu offenbaren. Man denke an Bacons charakteristische Verformung der Gesichter (siehe Abbildung 1): »L'extraordinaire agitation de ces têtes [sagt Deleuze] ne vient pas d'un mouvement [...], mais bien plutôt de forces de pression, de dilatation, de contraction, d'aplatissement, d'étirement, qui s'exercent sur la tête immobile [...]. C'est comme si des forces invisibles giflaient ta tête sous les angles les plus différents.« Auch die auf den ersten Blick unnatürlichen Stellungen von Bacons Körpern sind nichts anderes als der natürliche Ausdruck der auf diesen Körpern wirkenden Kräfte – Lust am Schlafen, am Sitzenbleiben, am Kämpfen, am Kotzen; »Bacon a su ›rendre‹ intensément, par exemple, la force d'aplatissement dans le sommeil« (siehe Abbildung 2).¹²⁴

Etwas ähnliches meinte Bacon selbst zu einem seiner beliebtesten Sujets, nämlich dem schreienden Gesicht (siehe Abbildung 3), wenn er behauptet, seine Intention sei nicht den Schauer, sondern den Schrei zu malen.¹²⁵ Ich zitiere noch einmal Deleuze:

122 Brian Ferneyhough: Interview with Jean-Baptiste Barrière (1991), in ders.: *Collected Writings*, 406–421, hier 415.

123 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1981, I, 39.

124 Ebd., 40 und 42.

125 »I wanted to paint the scream more than the horror.« Vgl. Francis Bacon/David Sylvester: *The Brutality of Fact. Interview with Francis Bacon*, Oxford 31987, 48.

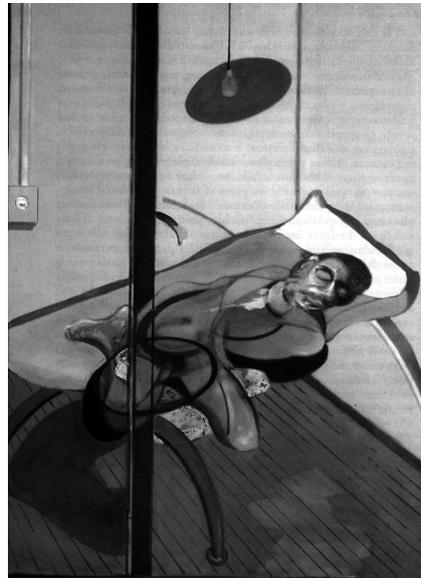
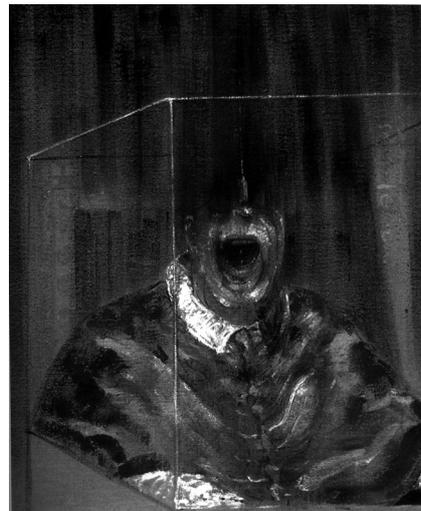


ABBILDUNG 1-3 | Francis Bacon: *Study of Isabel Rawsthorne*, 1966 (oben links)
Sleeping figure, 1974 (oben rechts)
Head VI, 1949 (unten rechts)



»Or les forces qui font le cri, et qui convulsent le corps pour arriver jusqu'à la bouche comme zone nettoyée, ne se confondent pas du tout avec le spectacle visible devant lequel on crie [...]. Si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation. [...] Si l'on pouvait l'exprimer dans un dilemme, on dirait: ou bien je peins l'horreur et je ne peins pas le cri, puisque je figure l'horrible; ou bien je peins le cri, et je ne peins pas l'horreur visible, je peindrai de moins en moins l'horreur visible, puisque le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible.«¹²⁶

Ferneyhoughs Lektüre dieses Buches fällt in die Zeit, in der er an seinem Kompositionszyklus *Carceri d'Invenzione* (1980–1986) arbeitete. Der Einfluß von Deleuze ist offensichtlich, wenn man den vom Komponisten selbst geschriebenen Werkkommentar zu diesem Zyklus betrachtet: »The musical event is defined by its capacity to render visible the forces acting on it as well as the energies thereby set free.«¹²⁷ Obwohl hier einerseits Deleuzes »capter les forces« fast buchstäblich übersetzt wird, scheint andererseits aus diesem Zitat deutlich zu werden, da Ferneyhough zwischen zwei in der Musik mitwirkenden Elementen unterscheidet, nämlich »force« und »energy«. Um diese Differenzierung zu verstehen, muß man – zweite Parenthese – auch den entsprechenden »musical event« in die Diskussion miteinbeziehen, der für Ferneyhough im wesentlichen »figure« heißt. Dem Begriff Figur hat der Komponist verschiedene Essays gewidmet; hier sei der 1984 geschriebene Aufsatz *Il Tempo della Figura* näher betrachtet.¹²⁸ Der Text wurde anlässlich des Kongresses »L'idea di Figura nella musica contemporanea« (Mailand, 2. bis 4. Oktober 1985) geschrieben – daher der italienische Titel. Ferneyhough vermeidet eine präzise Definition von Figur; hier sei provisorisch die Figur als die kleinste mit autonomer melodisch-rhythmischer Konfiguration ausgestattete Zelle definiert. Die »energy« einer Figur ist ihr individueller Charakter, also ihre interne ›Tendenz‹, die sich auf den verschiedenen Parameter-Stufen zeigt. Eine oder verschiedene »lines of force« können sich in einem Zusammenhang beziehungsweise einer Konstellation von Figuren ergeben, als Resultat der Nebeneinanderstellung der jeweils autonomen Gestaltung jeder einzelnen Figur. Um der Klarheit Willen gebe ich drei aus dem oben zitierten Aufsatz Ferneyhoughs herausgenommene Beispiele wieder:

126 Deleuze: Francis Bacon, I, 41.

127 Brian Ferneyhough: *Carceri d'Invenzione* (1986), in ders.: *Collected Writings*, 131–138, hier 132.

128 Brian Ferneyhough: *Il Tempo della Figura* (1984), in ders.: *Collected Writings*, 33–41.

Beispiel 1 zeigt eine Folge von fünf einfachen Figuren, die durch eine gleiche innere Energie (lang – kurz) gekennzeichnet sind und die in dieser Konstellation eine gewisse generelle Tendenz (lang – kurz in verschiedenen Verhältnisse) offenbaren. In Beispiel 2 wird eine neue »line of force« beziehungsweise generelle Tendenz hinzugefügt: Die Dauer der ursprünglichen Paare wird durch Taktarten verändert, die sich zuerst fortlaufend verlängern und dann wieder verkürzen: »The line of force [bemerkt Ferneyhough] informing the basic linear formation has thus become partially obscured by an equally fundamental, but less immediately apperceivable tendency.«¹²⁹ In Beispiel 3 wird die Folge durch zwei neue und entgegengesetzte Tendenzen transformiert: fortschreitende Reduktion der Impulse im ersten Element des Paares versus fortschreitende Vermehrung der Impulse im zweiten Element.

Die Vereinfachung der Begriffe »energy« beziehungsweise »force« zur inneren Tendenz einer Figur beziehungsweise generellen Tendenz einer Konstellation von Figuren ist meines Erachtens nicht falsch, verdient aber noch weitere Überlegungen. In Ferneyhoughs Gedanken werden beide Begriffe mit einer grundlegenden Kontraposition zwischen Figur und Geste verknüpft. Die Geste ist als statisches Objekt, als »gefangene Energie« gedacht, die die Aktivität der Figuren benötigt, um ihr Potential zu offenbaren. Als Erläuterung verwendet Ferneyhough hier die Metapher der Welle und zitiert am Anfang von *Il Tempo della Figura* einige Verse aus einem Gedicht John Ashberys:

»They seemed strange only because we couldn't actually see them
 And we realised this only at the point where they lapse
 Like a wave breaking on a rock, giving up
 Its shape in a gesture that expresses that shape.«¹³⁰

129 Ebd., 39.

130 Vgl. John Ashbery: Self-portrait in a convex mirror, in ders.: Selected Poems, London 1987, 201.

Die Geste der Welle, die sich am Stein bricht, stellt einerseits die in sie hineingelegte Energie dar (die in der Tat ihre eigene Gestaltung ist), andererseits manifestiert sich gerade im Augenblick des Zusammenstoßes zwischen den zwei Elementen – kinetische Energie der Welle und Widerstand des Steins – eine Kraft als »liberation of entrapped energy«. Außerhalb der Metapher gesprochen:

»Energy is invested in concrete musical objects to the extent that they are capable of rendering forces acting upon them visible. Lines of force arise in the space between objects [...] and take as their vehicular object the connective impetus established in the act of moving from one musical event to another.«¹³¹

Ferneyhoughs Verwendung der Begriffe von Energie und Kraft ist meiner Meinung nach kein Versuch, sich die Terminologie gewisser physikalischer Theorien anzueignen – eine richtige Übereinstimmung wäre tatsächlich schwer auszumachen: In der Physik ist die Beziehung zwischen Energie und Kraft nicht so direkt, eine Kraft zwischen zwei Körpern setzt sich durch bestimmte Eigenschaften (zum Beispiel Ladung für die elektromagnetische Kraft oder Masse für die Gravitationskraft) fest, die nichts mit der Energie der einzelnen Elemente zu tun haben. Vielmehr handelt es sich um die Rezeption einiger poststrukturalistischen Themen, die insbesondere auf die Philosophie Gilles Deleuzes zurückzuführen sind. Der Begriff der Kraft spielt nicht nur eine wichtige Rolle in seiner Lektüre der Kunst Bacons, sondern auch sein gesamtes Denken konfiguriert sich als ›energetisch‹. Wie Deleuzes Begriffe von innerer Energie, von autonomem Leben durchdrungen sind, so sind Ferneyhoughs Figuren durch ihre individuelle Tendenz geprägt.

Man kehre zu den oben wiedergegebenen Beispielen zurück. Die von Ferneyhough in der dritten Linie vorgenommenen Transformationen verfolgen zwei entgegengesetzte, aber insgesamt homogene Tendenzen, die aber eine autonome Spezifizierung jeder Figur ergeben. In diesem Beispiel betreffen die Transformationen nur den rhythmischen Aspekt, aber ähnliche Verfahren werden auch auf der Ebene der anderen Parameter durchgeführt – und dadurch wird die Figur

Es würde zu weit führen, Ferneyhoughs Verweis auf die Gedichte des 1927 in Rochester, N. Y., geborenen Ashbery ausführlich zu kontextualisieren. Daher sei nur darauf hingewiesen, daß auch diese Referenz ein weiteres Indiz für Ferneyhoughs Interesse an der poststrukturalistischen Thematik ist: Die Poetik Ashberys kann »usefully as a precursor of Derridas's critique of metaphysics of presence« betrachtet werden (vgl. David Shapiro: John Ashbery. An Introduction to the Poetry, New York 1979, 1).

131 Ferneyhough: *Il Tempo della Figura*, 34 und 35.

noch mehr differenziert. Die figurale ›Energieansammlung‹ ist also mit einer parallelen und durch ähnliche Verfahren geprägten Behandlung jedes Parameters möglich:

»The possibility of the *analogical treatment* of diverse sonic characteristics is certainly the conceptual pivot of figurally-orientated thinking and associated procedures. Without the ability to ›infiltrate‹ the structure of the work on various parallel levels composers would scarcely find themselves possessed of the capacity to trap, accumulate and strategically redirect the energies which the figural dissolution of the gesture calls forth [Hervorhebungen von mir].«¹³²

Dieses letzte Zitat scheint mir eine vertiefende Erklärung dessen zu sein, was Ferneyhough in *Parallel Universes* (siehe oben) mit »structural multi-tracking« definiert hat. Die strukturalen kompositorischen Verfahren werden also dazu eingesetzt, durch ein *analogical treatment* der verschiedenen Parameter-Stufen die Energie der Figur – das heißt ihre individuelle Profilierung – zu offenbaren. Die im nächsten Kapitel durchgeführte Analyse wird die Natur dieses Verfahrens beleuchten: Sie besteht bei Ferneyhough grundsätzlich aus Operationen wie Wiederholung, leicht variierte Wiederholung, Interpolation von neuen Elementen, Kombination mit anderen Figuren. Das Ziel ist die Bewahrung der figuralen Identität in der Zeit.

Die sich so abzeichnende Beziehung zwischen Figur und technischen Verfahren bietet die Gelegenheit, zum Kongreß »L'idea di Figura nella musica contemporanea« zurückzukehren, um insbesondere die Position Franco Donatonis zu betrachten: Sein *Processo e figura* betitelter Vortrag leitete den Kongreß ein, an dem neben Ferneyhough vor allem junge italienische Komponisten teilnahmen.¹³³ Die Überlegungen zum Begriff ›Figur‹ bedeuten in Donatonis Schaffen eine wichtige, sich gegen Ende der 70er Jahre andeutende Wende, die für einen generellen Paradigmawechsel in einigen Tendenzen der Musik symptomatisch ist. Nach seinen früheren seriellen Erfahrungen zählt Donatoni zu den Komponisten, die sich mit großer Überzeugung – und oft mit Selbstironie – der informellen Poetik zugewandt haben. In seinen Kompositionen der 60er Jahre (man

¹³² Ebd., 38.

¹³³ Vgl. Franco Donatoni: *Processo e figura*, in: *I quaderni della civica scuola di musica* 13 (Dezember 1986), 69–73. Die anderen Teilnehmer des Kongresses waren Mauro Cardi, Giuglio Castagnoli, Mario Garuti, Armando Gentilucci, Marco Lasagna, Luca Lombardi, Gabriele Manca, Dario Maggi, Alessandro Melchiorre, Salvatore Sciarrino, Giuseppe Soccio, Gabrio Taglietti und Bruno Zanolini.

denke insbesondere an *Souvenir* und *Etwas ruhiger im Ausdruck*, beide von 1967)¹³⁴ wird die Vorstellung einer ›negativen Musik‹ zur äußersten Konsequenz getrieben: Einmal ausgewählt, werden die kompositorischen Verfahren so automatisch durchgeführt, daß der Komponist jede Kontrolle über das endgültige Ergebnis verliert. Donatoni selbst spricht von »automatismo« beziehungsweise »feticismo del processo«, der zu »lesioni alla volontà« führte.¹³⁵ Als Reaktion gegen diese Situation kann man in seiner Poetik das Auftauchen des Begriffs der Figur beobachten, was eine Neubewertung der Rolle des Prozesses bewirkt. In der Beziehung zwischen »processo« und »figura« ist keine chronologische Deszendenz zu finden: Auch wenn die Figuren auf jeden Fall das Erzeugnis technischer Verfahren sind, werden letztere ausgewählt, um vorbestimmte Charakteristiken der Figuren zu determinieren – eine ähnliche Dialektik wird im nächsten Kapitel auch in Ferneyhoughs Kompositionsprozeß hervorgehoben werden. Die Verfahren werden also zur Herstellung und zur Kontrolle der Individualität der Figuren geschaffen. In einem Aufsatz über Donatonis Streichquartett *The Heart's Eye* (1979) schreibt Gianmario Borio:

»Es bilden sich klare Gestalten, die für den musikalischen Sinn verantwortlich sind. Diese Gestalten hat Donatoni *Figuren* genannt. Figuren weil diese Fragmente eine deutliche Physiognomie, eine typologische Identität besitzen, deren Bestimmungen im Verlauf des Werkes nicht verloren gehen.«¹³⁶

Die Konsequenzen dieser auf die Bewahrung der figuralen Charakteristiken zielenden Poetik haben entscheidende Einflüsse auf die formale Artikulation. Es handelt sich nicht mehr um Form als zufälliges Ergebnis prädeterminierter Verfahren – wie in Donatonis informellen Werken –, auch nicht um Organisation von einzelnen Ereignissen in der Zeit, wie in den ›spät-seriellen‹ Kompositionen (man denke an Stockhausens *Zeitmaße*), oder um die Anhäufung des Einzelnen in homogenen Texturen (Ligeti). Vielmehr handelt es sich um die Nebeneinanderstellung von autonomen Fragmenten, um die Erhaltung der Singularität in der Multiplizität. Donatoni bezieht sich explizit auf Deleuzes/Guattaris Modell von »Rhizom« (siehe Seite 46–48), insbesondere in einem 1982 gegebenen Interview:

134 Vgl. dazu Ivanka Stoianova: *Franco Donatoni: Souvenir*, in: *Musique en jeu* 20 (September 1975), 4–14, und Robert Piencikowski: *Sauf-conduit (Analyse d'Etwas ruhiger im Ausdruck)*, in: *Entretiens* 2 (November 1986), 75–86.

135 Donatoni: *Processo e figura*, 72.

136 Gianmario Borio: *Franco Donatonis Streichquartett The Heart's Eye. Zur Ästhetik figurativer Musik*, in: *Melos* 3 (1987), 2–16, hier 6.

»Essa [la nozione di frammento] ha un'importanza essenziale nel pensiero musicale contemporaneo: ogni cosa nasce come frammento, vive come frammento, cresce come frammento, si trasforma come frammento, muta la sua condizione organica e formale come frammento; i frammenti si addizionano, si sommano, proliferano, danno luogo ad altri frammenti o ad altre porzioni più grandi o più piccole di frammento. [...] La somma di frammenti non è totalità. [...] L'immagine di questo stato di cose è stata offerta da Gilles Deleuze ed è quella del rizoma, cioè della radice che si espande non secondo un precostituito atteggiamento formale che è tipico del tronco, ma cresce come radice nella terra a seconda dell'umidità, a seconda della costituzione geologica del terreno, a seconda degli innumerevoli fattori che la determinano: l'incontro di un sasso e altri, che legano la crescita alle condizioni particolari momentanee. La momentaneità, la effimerità del frammento sono tali che non gli è concesso di costituirsi come totalità nella loro somma. L'opera, in questo senso, non è niente altro che una addizione di frammenti che si trasformano, che crescono, che si affinano, che diminuiscono, che scompaiono, che risuscitano. Si tratta di un processo organico che non ha una forma precostituita secondo una nozione di forma già data.«¹³⁷

Der Begriff der Figur – und die damit verbundene Poetik des Fragments – schließt den Verzicht auf eine strukturelle Form-Organisation ein. Die Figuren, mit ihren energetischen und lebendigen Differenzen, werden gegen die Ganzheit ausgespielt. Im Grunde gehört zu dieser Tendenz auch Lachenmanns Begriff von Familie. Ferneyhoughs Figuren und die Familien von Lachenmann sind zwar qualitativ sehr unterschiedlich: Letztere sind stark von Verweisen auf die musikalische Tradition oder auf die außermusikalische Welt geprägt – eine Charakteristik, die Ferneyhough in seinen Figuren nicht sucht. Aber beide Begriffe zeigen eine Richtung an, die symptomatisch für eine gewisse Rezeption des poststrukturalistischen Gedankens im Komponieren um 1980 ist: die Komposition mit fragmentarischen Sinn-Einheiten auszustatten und sie als ein Spiel von Differenzen zu begründen. Darüber hinaus verwenden die zwei Komponisten verschiedene Systeme für die formale Organisation der Fragmente: Lachenmann bringt eine strukturelle Anstrengung ins Spiel, die letztendlich zu ihrer Selbstauflösung führt; Ferneyhough stellt die Fragmente fast willkürlich nebeneinander, um der inneren Energie der Figur freien Lauf zu lassen. Aber dazu werde ich ausführlich im nächsten Kapitel zurückkehren.

¹³⁷ Franco Donatoni: Il tempo del comporre, in ders.: Il sigaro di Armando. Scritti 1964–1982, hg. von Piero Santi, Milano 1982, 12–16, hier 13.

Der Hinweis auf den Begriff der Differenz spielt auch eine wichtige Rolle in der Poetik der sogenannten *musique spectrale*. Am deutlichsten läßt sich dieses Thema in Gérard Griseys Aufsatz *La musique: le devenir des sons* finden. Der Aufsatz wurde 1982 anlässlich der Ferienkurse in Darmstadt geschrieben, also zu einer Zeit und an einem Ort, in der die Itinéraire-Gruppe Klarheit über ihre eigene Musik schaffen wollte. So schlägt Grisey, »en attendant que des musicologues avisés nous collent une étiquette réductrice et approximative«, drei Adjektive für die Definition seiner Musik (und insgesamt der Musik seiner Gruppe) vor:

»*Differentielle*, parce qu'elle tente d'intégrer toutes les catégories du sonore en révélant leurs qualités individuelles mais en évitant à la fois la hiérarchisation et le nivellement. La différence acceptée, comme fondement, nous permet d'organiser des tensions. La musique est alors le devenir des sons.

Liminale, parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psychoacoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés.

Transitoire, parce qu'elle radicalise, dans un premier temps, le dynamisme du son compris comme un champ de forces et non comme un objet mort et qu'elle vise, dans un second temps, à sublimer le matériau lui-même au profit du pur devenir sonore.«¹³⁸

Die drei Adjektive bezeichnen drei verschiedene Ebenen in Griseys Musik: die Differenz als kompositorische Strategie, die zugleich zum formgenerierenden Prinzip wird; die psychoakustische Schwelle als bevorzugter Schauplatz der kompositorischen Arbeit in der Organisation der Elemente; der konstante Übergang von Klang zu Klang als technisches Verfahren, um die Isolierung der Elemente zu vermeiden. Die poststrukturalistischen Aspekte dieser Definition werden deutlich, wenn man bedenkt, daß die durch das Adjektiv *differentiell* bezeichnete Kategorie keineswegs den Moment der Synthese kennt. Es handelt sich um keine hierarchische Organisation der Differenzen oder um deren Nivellierung; entscheidend ist, »organiser des tensions« – sprich: die in der Wahrnehmung wirkenden Spannungen, die sich aus der Auseinandersetzung verschiedener Elemente ergeben.

»La différence ou l'absence de différence qualifie toute perception, nous ordonnons ainsi le perçu non en fonction d'une norme mais en l'insérant dans un réseau relationnel pour en dégager les qualités intrinsèques.

¹³⁸ Gérard Grisey: *La musique: le devenir des sons*, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?*, hg. von Friedrich Hommel, Mainz 1984 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 19), 16–23, hier 16.

En d'autres termes, le son n'existe qu'en raison de son individualité et cette individualité ne se révèle que dans un contexte qui l'éclaire et lui donne sens.¹³⁹

Auch das Adjektiv *liminale* (lateinisch *limen* = Schwelle) ist in diesem Kontext zu verstehen. Das Spiel zwischen den Elementen der Klänge – Grisey selbst behauptet, man muß mit der Natur des Klangs spielen (»jouer«), nicht diese beherrschen (»dominer«) – führt zur Schwelle der akustischen Wahrnehmung (nämlich die Fähigkeit oder Unfähigkeit des menschlichen Ohrs, die Elemente eines Klangs zu sortieren oder zu integrieren), die laut Grisey der geeignetste Ort ist, um die Differenzen zu offenbaren. Man fühlt sich hier unvermeidlich an eines der wichtigsten Merkmale der *différance* bei Derrida erinnert, die sich an den *marges de la philosophie* bewegt (siehe Seite 43 ff.). Auch wenn es sich um zwei inhaltlich sehr unterschiedlich bestimmte ›Ränder‹ handelt – bei Derrida: die Grenzen zwischen dem Innen und Außen der Metaphysik der Präsenz; bei Grisey: die psychoakustische Schwelle –, scheint mir aufgrund der ähnlichen Metapher eine Parallele grundsätzlich möglich. Zwar sind direkte Verweise auf Derrida in Griseys Texten nicht vorhanden, aber es ist doch sehr wahrscheinlich, daß Grisey Anfang der 80er Jahre (in Frankreich) zumindest mit den bekanntesten Aspekten der Philosophie Derridas in Berührung kam.

Außerdem ist das Fehlen direkter Zitate in den Texten Griseys nicht so enttäuschend, wenn man bedenkt, daß in seinen wenigen theoretischen Schriften außermusikalische Verweise selten zu finden sind. Allerdings gibt es in dem Aufsatz *Tempus ex Machina* einen expliziten Bezug auf Deleuzes *Différence et répétition*, der meines Erachtens in zweierlei Hinsicht bedeutsam ist: einerseits weil in Deleuzes Betrachtung der Differenz und der Wiederholung die zeitliche Dimension ein wesentliches Element ist, andererseits weil Deleuze auch der Initiator einer Wiederentdeckung und Neubewertung des Denkens Henri Bergsons in der philosophischen Debatte in Frankreich Mitte der 60er Jahre ist.¹⁴⁰ Wie der vollständige Titel andeutet, ist Griseys Aufsatz *Tempus ex Machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical* eine detaillierte Darstellung seiner Auffassung der musikalischen Zeit. Der Text untersucht nicht nur die Rolle der Differenz im kontinuierlichen Werden des Klangs (im Anschluß an Deleuze), sondern betont auch die Unterscheidung zwischen einer objektiven und einer subjektiven Zeit – eine Trennung, die in Bergsons Begriffspaar »temps durée« und »temps espace«

139 Ebd., 16 und 17.

140 Gérard Grisey: *Tempus ex Machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in: *Entretemps* 8 (1989), 83–119, hier 113.

sicher ihren bekanntesten Vorläufer hat. Ich werde hier nicht näher auf diese Problematik eingehen, da sich der letzte Abschnitt dieser Arbeit ihr widmen wird (siehe Seite 262 ff.). Statt dessen seien noch kurz Momente auf einer lexikalischen Ebene in Griseys Schriften erwähnt, die meines Erachtens auf einen Einfluß Deleuzes hinweisen. Einzelnen betrachtet, erscheinen sie möglicherweise banal, zusammen bilden sie jedoch einen Kontext, der hier zumindest am Rande betrachtet werden kann: An verschiedenen Stellen deutet Grisey an, wie das Werden der Klänge mehr im Sinne von Kraftlinien als im Sinne von formalen Verläufen zu verstehen ist – eine Auffassung, die, bevor sie in der Bacon-Interpretation Deleuzes erschien, schon im 1972 entstandenen *L'Anti-Œdipe* thematisiert wurde.¹⁴¹ Am deutlichsten wird diese Idee in Griseys Aufsatz *Zur Entstehung des Klanges ...* ausgeführt: »Sie [die Klänge] erscheinen mir eher wie Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte. Diese Kräfte – ich verwende den Ausdruck mit Bedacht und bediene mich nicht des Wortes Form – sind unendlich beweglich und fließend [...].«¹⁴²

Zu dem 1985/86 komponierten *Talea*, hat Grisey einen Kommentar geschrieben, dessen Titel lautet: »*Talea, ou la machine et les herbes folles*«. Dort wird die zweiteilige Anlage des Stückes folgendermaßen erläutert:

»D'un point de vue perceptuel, la première partie m'apparaît comme un processus implacable, véritable machine à fabriquer la liberté qui émergera dans la seconde partie. Le processus de cette dernière est en effet troué d'émergences plus ou moins irrationnelles, sortes de rappels de la première partie qui peu à peu se colorent du contexte nouveau jusqu'à devenir méconnaissables. Ces fleurs sauvages, ces herbes folles, poussées dans les interstices de la machine croissent en importance puis débordent jusqu'à donner aux sections qu'elles ont parasitées de l'intérieur, une coloration tout à fait inattendue.«¹⁴³

Sowohl in der Bezeichnung des ersten Teils als »véritable machine à fabriquer la liberté« als auch in der Metapher »herbes folles« klingen deutliche Verweise auf Deleuze/Guattari an: Einer der zentralen – und bekanntesten – Begriffe in deren Texten seit *L'Anti-Œdipe* ist die ›machine‹ (verstanden als ›produktive Instanz‹). Darüber hinaus scheinen die in den Zwischenräumen der Maschine wachsenden

¹⁴¹ Deleuze/Guattari: *L'Anti-Œdipe*, 38 ff.

¹⁴² Gérard Grisey: *Zur Entstehung des Klanges...*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17 (1978), 73–79, hier 75.

¹⁴³ Gérard Grisey: *Talea, ou la machine et les herbes folles*, in ders.: *Talea, per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte* (Partitur), Milano: Ricordi, 1986, [III].

»herbes folles« ein rhizomatisches Element zu sein (»principe de rupture asignifiante«).

Diese Verweise auf den Poststrukturalismus sind zwar suggestiv, bleiben aber in den Schriften Ferneyhoughs und Griseys eher assoziativ; da sie jedoch auch für die Poetik dieser Autoren eine wichtige Rolle spielen, wird anhand von Analysen der Musik deutlich – wie in den nächsten Kapiteln näher ausgeführt werden wird. Bei einer jüngeren, ihrerseits bereits von Grisey und Ferneyhough stark beeinflussten Generation von Komponisten, werden diese Verweise wesentlich expliziter. Ich betrachte hier nur kurz zwei Fälle: den italienischen Komponisten Alessandro Melchiorre und den deutschen Claus-Steffen Mahnkopf.

Melchiorre studierte bei Ferneyhough in Freiburg zwischen 1982 und 1985; seine erste Begegnung mit Grisey fand 1982 in Darmstadt statt. Der Einfluß beider Komponisten zeigt sich in Mitte der 80er Jahre entstandenen Werken wie *Quartetto* (1984), *Zeitwellen* und *A Wave* (beide 1985) und *Fables, that times invents* (1985/86) – der Titel der letzten Komposition, dies sei hier nur am Rande erwähnt, bezieht sich auf einen Vers John Ashberys, dem bereits von Ferneyhough in *Il Tempo della Figura* zitierten Dichter. In diesen Werken konzentrieren sich Melchiorres kompositorische Überlegungen vor allem auf die Organisation der Zeit. Dies geschieht in direkter Verbindung mit Deleuzes Auffassung einer Multiplizität der Zeit, in der jede einzelne Zeitebene seiner eigenen ›Linie‹ folgt. Der Komponist bestätigt selbst, daß seine Beschäftigung mit der musikalischen Zeit (beispielsweise in *Quartetto*) eben gerade auf die Konkretisierung der »deleuziana linea di tempo« zielt.¹⁴⁴ Im Fall von Mahnkopf, der ebenfalls bei Ferneyhough studiert hat, kann man nicht mehr von einem Einfluß des Poststrukturalismus sprechen, sondern vielmehr von einer bewußten Aneignung poststrukturalistischer Begriffe als Grundprinzipien seiner kompositorischen Aktivität. Dies sei hier durch zwei Werkbeschreibungen durch den Komponisten selbst aufgezeigt: Das Klavierstück *Rhizom*, das »aus radikal voneinander geschiedenen 13 Aktivitätsschichten (›Vektoren‹ mit je eigenem Profil, Direktionalität und Tendentialität) [besteht], die jeweils durch andersgelagerte Kompositionstechniken [...] mit eigenem Material und Regeln der Materialapplikation erzeugt sind (›Multivektorialität‹)«; und das Geigenstück *différance* (1987), das »in drei völlig selbständigen, restlos auskomponierten Versionen [vorliegt], die unterschiedliche Aspekte der

144 Vgl. Alessandro Melchiorre: *Fables, that time invents*. Per uno studio delle forme del tempo, in: *I quaderni della civica scuola di musica* 13 (Dezember 1986), 125–149, hier 127. Der Begriff der Zeitlinie bei Deleuze taucht in verschiedenen Texten auf. Melchiorre bezieht sich vor allem auf Deleuze: *Marcel Proust et les signes*.

›gleichen Sache‹ verdeutlichen. Ausgangspunkt war die (Differenz erzeugende) permanente Variation einer morphologischen Gesamteinheit als eines Vorgegebenen.«¹⁴⁵

¹⁴⁵ Beide Zitate aus Claus-Steffen Mahnkopf: Kundgabe. Komplexismus und der Paradigmawechsel in der Musik, in: MusikTexte 35 (1990), 20–35, hier 27.

