

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2005)
Heft:	91
Artikel:	Text und Textur : wieviel Konvention verträgt die Neue Musik? = Texte et texture : jusqu'où la musique nouvelle supporte-t-elle les conventions?
Autor:	Bauer, Johannes
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927611

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TEXT UND TEXTUR

von JOHANNES BAUER

Wieviel Konvention verträgt die Neue Musik?



Basel,
1. November
2001:
Eröffnungs-
konzert des
Europäischen
Musikmonats in
der Paul Sacher
Halle.

Foto:
Peter Schnetz

Texte et texture — *Jusqu'où la musique nouvelle supporte-t-elle les conventions?*

Il est indéniable qu'en musique contemporaine, il n'y a pas qu'*une seule* façon de composer. Mais la diversité des écritures trouve-t-elle un équivalent du côté des commentaires? Du moment que la pratique compositionnelle a fait exploser le cadre de la notation classique et le principe de causalité ordonnant son déroulement, on peut se demander s'il ne serait pas indiqué de modifier la «galaxie Gutenberg» des commentaires rédigés sur la musique nouvelle. Ceux-ci ne devraient-ils pas mettre en question une discipline de plume qui constraint la pensée à la linéarité, où la succession des lignes régente la pensée, où l'enchaînement grammatical favorise les symétries rigides et emprisonne la curiosité du regard dans une grille à la fois fonctionnelle et flexible? Commenter d'un bout à l'autre le *Concerto pour piano et orchestre* de John Cage (1957/58) en structurant le texte comme pour un concerto de Mozart revient à faire l'impasse sur la rupture du contrat entre musique et langage survenue à l'époque moderne, rupture qui a éliminé les correspondances entre l'expression verbale et le discours musical. Johannes Bauer présente des conceptions différentes du commentaire et, en recourant à des exemples de texte informels de Cage et Derrida, invite à une nouvelle traversée de la langue sous l'égide de la musique contemporaine.

Thoreau said that hearing a sentence he heard feet marching.
John Cage, *Empty Words*

«Wir Philosophen und ‹freien Geister› fühlen uns bei der Nachricht, dass der ‹alte Gott tott› ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt»; «endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, [...] endlich dürfen unsre Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagniss des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, *unser* Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so ‹offnes Meer›». Und doch «kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass [...] es nichts Furchtbareres giebt, als Unendlichkeit». «Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr *Freiheit* gewesen wäre, – und es giebt kein ‹Land-mehr!›»¹ Nietzsche verdichtet das Bewusstsein der Moderne, seine Aufbruchseuphorie und seine Angstschübe, zum Panorama eines unabsehbaren, säkularen Weltabenteuers. Faszination und Schrecken legieren sich, wenn im Sog des Bindungslosen die Sehnsucht nach vermeintlicher Geborgenheit aufkommt. Bezieht man diese Ambivalenz auf das Schwinden einer verbindlichen musikalischen Sprache, einer Sprache mit den Sicherheitsgarantien und Normen eines Gattungsstils etwa, dann ist die Skepsis, die dieses Schwinden lange Zeit begleitet hat, mittlerweile einer Einsicht in die Autarkie des Verschiedenartigen gewichen. Zweifellos gibt es in der zeitgenössischen Musik mehr als nur *eine* Art zu komponieren, ohne dass deshalb der Formenkreis der Möglichkeiten sofort qualitätshierarchisch abgestuft werden müsste. Entspricht indes die komponierte Vielfalt auch einer Vielfalt der Kommentare zur Neuen Musik?

untauglich gewordener Analyse-Instrumentarien an eine Situation der Naturwissenschaften «zu Anfang dieses Jahrhunderts». «Beim Versuch, das extrem Kleine zu analysieren – das Atom zum Beispiel, oder die Bewegung der Elektronen – erwies sich die traditionelle Physik als unzulänglich». «Nötig» war der «Weg» der «Quantenmechanik». Ein Weg, der auch für Scelsis Musik «ergiebig» zu sein verspricht: aufgrund ihrer strukturellen Analogie zu quantenphysikalischen Begriffen wie dem des «Orbitus (Lage innerhalb einer Tonleiter oder Stimmlage)», dem des «Quantensprungs», dem der «Probabilität als einer statistischen Annäherung an das Geschehen» oder dem der «Interferenz als der Hinzufügung eines Turbulenzelements mit nicht voraussagbaren Resultaten». Im dritten Satz von Scelsis Streichtrio können demnach die «vorübergehend auftauchenden Dis in Takt 11-13 als Interferenzbeispiele angesehen werden, wobei ab Takt 19 die Note sich klar als ein anderer Orbitus bestätigt. In Takt 13 und 48 führt die Geige schnelle Quantensprünge von einer Bahn in die andere aus [...]. Der Wechsel von B- und Dis-Bahnen stellt eine gewisse Anziehungskraft her, [...] gegen welche das Dis ab Takt 56 wie eine andere Art Interferenz erscheint», um schliesslich «in den letzten Takten wie ein schwebendes Elektron» zu enden, «welches anwesend ist, aber keinen wirklichen Einfluss ausüben kann».²

Mit dem Vermischen zweier Begrifflichkeitsbereiche, des musik- und des quantentheoretischen, ohne Rücksicht auf deren spezifischen Erfahrungs- und Erkenntnishorizont, leistet sich dieser Kommentar mehr als eine Klitterung. Statt einer Annäherung an die Logik des Komponierten nichts als eine abstrakte Bebilderung: Ein argumentativer Kurzschluss im Verschmieren naturwissenschaftlicher und ästhetischer Stränge und ein misslungenes Beispiel für die Absicht, mit dem Vokabular der modernen Naturwissenschaft den Geist der Neuen Musik zu destillieren. Wie aber wären die Extreme zwischen spekulativ willkürlichen Deutungen und technizistisch verengten Analysen zu vermeiden?

1. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. 3, S. 480 und 574.

2. Jeremy Drake, *Quantenscelsi*, in: Booklet zur CD Giacinto Scelsi, *Les cinq quatuors à cordes; Trio à cordes; Khoom*, Arditti String Quartet; Editions Salabert SCD 8904-5/ harmonia mundi france HM 83x2, Paris 1990, S. 38f.

KURZSCHLUSS

Beginnen wir mit einem Kommentar zu Giacinto Scelsis *Trio à cordes* (1958). Dass Scelsis Streichtrio Kriterien wie «Thema, Kontrapunkt, Harmonie, Einführung und Entwicklung» ins Leere laufen lässt, erinnert unter dem Aspekt

Bleiben wir zunächst noch beim Verhältnis zwischen Neuer Musik und Naturwissenschaft. Selbst wenn Cages *Atlas Eclipticalis* (1961/62) auf das Gebiet der Astronomie anspielt, seine Musik liefert keine Umsetzung astrophysikalischer Theorien, keine klingende Himmelskunde von roten Riesen und schwarzen Löchern. Physikalisch-kompositorische 1:1-Übertragungen wären wie im Fall Scelsis konkretistisch und absurd. Dient Cage die Auswahl von Sterngruppen doch lediglich als Operationsbasis, stellare Positionen auf Notenpapier zu transferieren. Dass sich über das Motiv der Konstellation Bezüge einer mittelpunktslosen Parataxe zwischen Musik und Kosmos ergeben, ist ein anderes Thema.

Natürlich resultieren aus dem Kontext simultaner Erkenntnisressourcen zahlreiche Vergleichbarkeiten zwischen Neuer Musik und moderner Naturwissenschaft. Nur wären diese Gemeinsamkeiten subtil und vom Grad ihrer Verschiedenheit her miteinander zu vermitteln. Dass Einsteins Relativitätstheorie Newtons absolute Zeit zugunsten verschiedener «Eigenzeiten» ausser Kraft setzt; dass die Quantenmechanik mit Wahrscheinlichkeitswerten arbeiten muss, die eine strenge Voraussagbarkeit unmöglich machen; dass die Chaosforschung ein Umdenken vormals umstandslos dem blinden Zufall zugeschlagener Prozesse verlangt: solche Gegebenheiten und Umwertungen lassen sich ästhetisch ebenfalls nachweisen. Auch im Universum von *Atlas Eclipticalis* heisst Gleichzeitigkeit die Zeitgleichheit unterschiedlicher Eigenzeiten, die der jeweiligen Interpreten und Klänge nämlich. Auch in *Atlas Eclipticalis* entmächtigt die Nichtvoraussagbarkeit der Musik jedes prophetische Hören, allein schon weil keine Aufführung der anderen gleicht. Und was den Zufall anbelangt, er ist in der Auseinandersetzung mit Cage das Reizthema schlechthin. Vergleichbarkeit also, keine Gleichheit. Dass Musik zunächst ein eigenständiges Erkenntnismedium ist, müsste jedem Kommentar zu denken geben.

Zudem wird die Vermittlungsarbeit zwischen Kunst und Empirie dadurch erschwert, dass das gebräuchliche musikwissenschaftliche Vokabular, wie Drake zu Recht anmerkt, für den Bereich der Neuen Musik nicht mehr greift. Vor allem, weil die an der Funktionsharmonik entwickelte Hermeneutik dem Sprachcharakter der Tonalität verpflichtet ist. Die syntaktische respektive syntaxähnliche Qualität von Sprache und Musik aber ist es, die über die Unterschiede zwischen Begriff und Expression hinweg Analogien erzeugt. Emanzipiert sich Musik doch erst aufgrund ihrer «uralten Verbindung mit der Poesie» zu einer Sprache des «Inneren»; bis schliesslich die «absolute Musik» nach der «Eroberung eines «ungeheuren Bereichs symbolischer Mittel» in «Lied, Oper und hundertfältigen Versuchen der Tonmalerei» zu einer nunmehr «ohne Poesie [...] zum Verständnis redenden Symbolik der Formen» und «des inneren Lebens» wird: Konsequenz einer «musikalischen Form», die «ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist».³ Noch Wittgenstein vergleicht «musikalische Themen» und «Sätze» mit der Sprache des Begriffs – in der Hoffnung, die «Kenntnis des Wesens der Logik» könne zur «Kenntnis des Wesens der Musik» führen.⁴

Seitdem jedoch die kompositorische Praxis das Sinnmodell der herkömmlichen Notation und ihre kausalorientierte Zeitfolge sprengt, steht zur Diskussion, ob es nicht auch geboten wäre, die «Gutenberg-Galaxis» der Kommentare zur Neuen Musik zu transformieren. Müssten nicht auch sie eine Schriftökonomie in Frage stellen, die das Denken linear zügelt? Mit dem Zeilenprogress als Zeremonienmeister des Gedankens und einer grammatischen Verketzung zugunsten starrer Seitensymmetrien, die die kognitive Spur des Blicks im Zeilengitter funktional flexibel und

zugleich gefangen halten? Cages *Concerto for Piano and Orchestra* (1957/58) durchweg mit derselben Textstruktur zu kommentieren wie eines der mozartschen Klavierkonzerte ignoriert den Bruch des Kontrakts zwischen Musik und Sprache in der Moderne; folglich die Aufkündigung der Korrespondenzen zwischen dem verbalen und musikalischen Sprachcharakter.

KOLUMNE – KOLONNE

Mag die Musik der tonalen Epoche den Begriff zwar gleichfalls auf eine unendliche Irrfahrt schicken, sie bleibt – anders als zeitgenössisches Komponieren – der Sprache der Worte über ihre periodische Struktur verbunden. Für die Spannung zwischen Neuer Musik und ihrer verbalen Exegese heisst das: Stiften diskursstringente Kommentare eine Sinnstendenz, die über die Mikrofinalität eines jeden ihrer Sätze kausale Verläufe und logische Vermittlungen produziert, dann sprechen solche Kommentare das Inkalkulable der Neuen Musik obsessiv von einer Ordnung der Schrift und des Denkens her, die die Neue Musik ihrerseits ebenso obsessiv unterläuft. Was aber heisst es, unentwegt syntaktisch über eine asyntaktische Sprache zu reden? Betreibt die sinngesättigte Syntax im Sprechen über eine sinnerweiternde, sinnzerstörende Musik nicht unergründig deren Entschärfung, indem sie sich parasitär an den Kompositionen festsaugt und das ästhetisch Irreduzible der Sinnisse und Leerstellen hermeneutisch eingemeindet?

Was zahlreiche Werke der Neuen Musik an Sinnverschiebungen und Sinnenteignungen leisten, indem sie den vormals subjektgespiegelten, narrativen Sprachcharakter zwischen Sinn und Nicht-Sinn oszillieren lassen, bedingt zugleich ihre Abstinenz gegenüber einem der Musik vorausliegenden und sie transzendierenden Gehalt. Feldmans Spätwerk drückt in seiner Repräsentanzlosigkeit und Selbstreferenz nicht mehr *etwas* aus. Ihm geht es darum, das Gedächtnis selbst zu thematisieren, seine Vernetzungsarbeit, seine Zeitfenster, seine Leerstellen. Der «grosse Massstab» des Komponierten verflüchtigt das Sensorium von Gegenwart, Erinnern und Vergessen zum Nullsummenspiel «verfälschter Assoziationen»⁵. Zeit und Identität beginnen zu oszillieren. Musik versiegelt sich gegen die subjektive Innerlichkeitsform eines Gedächtnisses, das sich seiner erst in einer «disorientation of memory»⁶ bewusst wird. Dekonstruiert wird die Arbeit des Bewusstseins, bevor sie zum Sinn gerinnt. Mit dem Verwischen syntaktischer Spuren im Modulieren von Mikrovarianten aber bricht Musik mit der Integrationsleistung des Gedächtnisses und der Kontrolle des Ohrs auch den rezeptiven Ortungssinn. Hören fordert ein ungedecktes Geschehenlassen, das auftauchen lässt, statt das Komponierte auf das Einheitsverlangen der produktiven Einbildungskraft zu recodieren.

Und auf solche Umwertungen sollten die Kommentare stets nur mit der gleichen Uniformität einer Textur reagieren, die das Denken von Anfang bis Ende an die Kandare des argumentativ logischen Vollzugs nimmt? Gleich einem Fliessband der Gedanken und gegen jede Spur einer «Momentform» auch in der Schrift?⁷ Es verwundert viel zu wenig, wie unbeweglich die Praxis des Schreibens in einer ebenso vernetzten wie zersplitterten Welt bleibt. Selbst wenn die alphabetisierte, bündig ausgerichtete Linearität geschlossener Textkörper der Rendite einer schnelligkeitstrainierten Verständnis- und Erklärungspraxis und mit ihr der allgemeinen Verwertungseffizienz optimal entspricht: Nur jenes Aufbrechen der hochbetagten Text- und Zeichenstrukturen, das neben dem Behauptungs- und Begründungsdiskurs und seiner Formalisierung im Schema des Blocksatzes auch

3. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: ders., KSA, Bd. 2, S. 175.

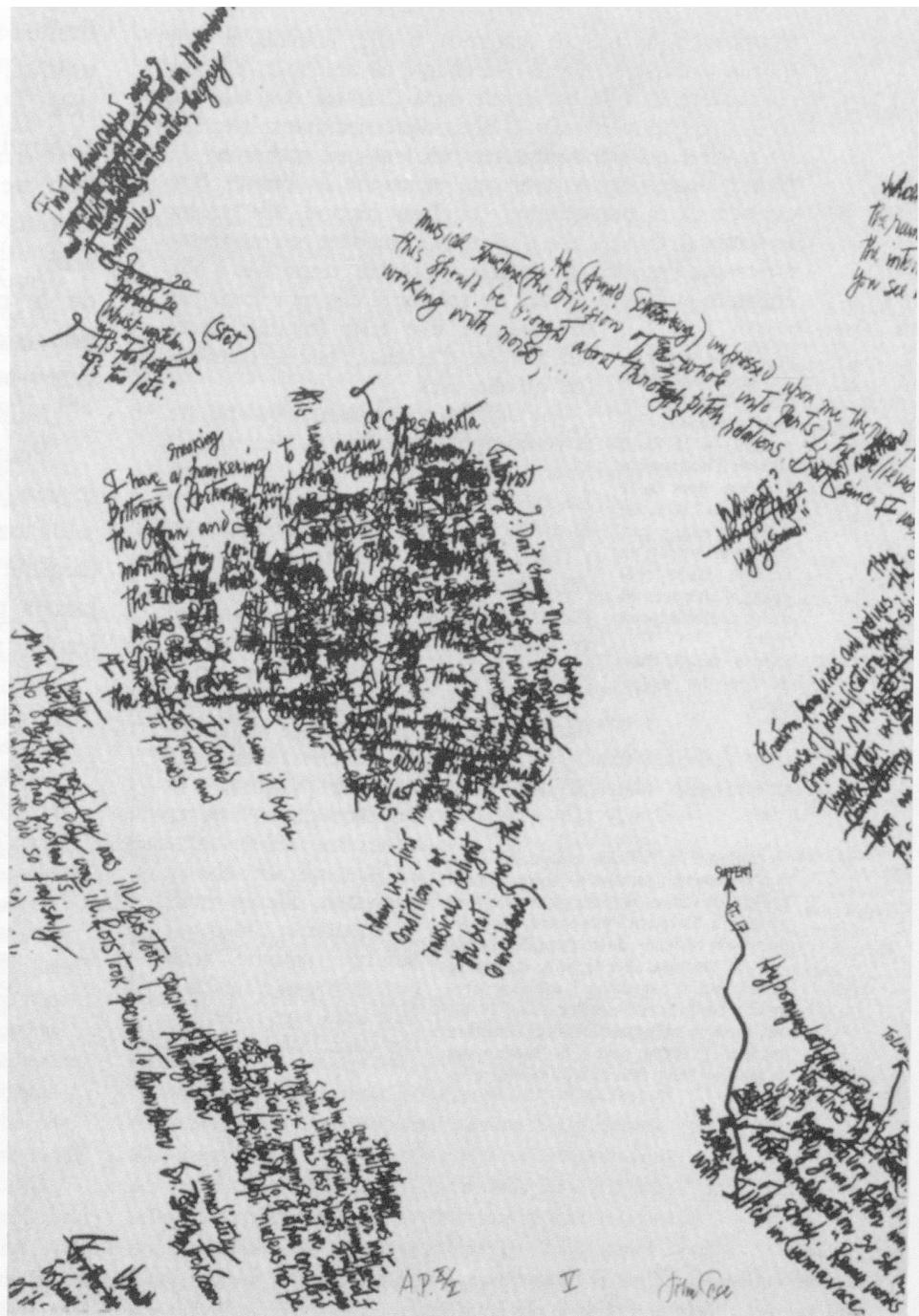
4. Ludwig Wittgenstein, *Tagesschriften 1914-1916*, in: ders., *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, S. 130.

5. Morton Feldman, *Essays*, hrsg. von Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 167.

6. Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, in: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Ed. by B. H. Friedman, Cambridge 2000, S. 137.

7. Zum Begriff der «Momentform» vgl. Karlheinz Stockhausen, *Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln 1963, Bd. 1, S. 189ff.

Eine
Lithographie von
Cage aus dem
«Mushroom
Book» (Mappe
mit je 10
Lithographien
von Lois Long
und John Cage).
Foto: Musik-
Konzepte,
Sonderband
John Cage II,
München 1990,
S. 128



dessen graphische Überschreitung einliesse, könnte den Kanon der Linearität auf eine neue Wahrnehmungssemiotik hin überschreiten. Und mit ihm das Gesetz einer Sprache, die die Urteilseinheit ihrer Sätze unnachgiebig auf den Kausalitätsindex von Wahrheit verpflichtet. Der unitäre Satzspiegel, der Symmetrie und Folgerichtigkeit zur Kolumne verdichtet, dürfte Cage deshalb nicht zufällig an eine Kolonne erinnert haben: an ein syntaktisches Bataillon der Worte, ähnlich den blocksatzartigen Gruppen- und Massenformatio-nen in Kirche, Heer und Konzertsaal. «Syntax: arrangement of the army».8

Statt also, inspiriert vom Dérèglement zeitgenössischen Komponierens, die Möglichkeiten einer nichtlinearen Logik auszuloten, nimmt die Mehrzahl der Kommentare zur Neuen Musik über das Bedeutungsprimat und die Grammatik der Worte allzu befangen das Mandat des Realitätsprinzips wahr. Doch erst wenn die Praxis der Auslegung auf sich zurückwirken liesse, was dem Begriffsnetz der Folgerung entgleitet, würde sie endlich auch zu evozieren beginnen, statt immer nur zu informieren. Schreiben über Neue Musik kann nicht zuletzt an der Neuen Musik lernen, was nicht-signifikante Zustände für einen freieren Diskurs auch des

Begriffs leisten können. Inwieweit resultiert also der Reduktionismus der verbalen Sprache und ihrer erkennungsdienstlichen Bürde aus der Abwesenheit jener weissen Stellen, deren asemantische Frakturen den Begriff auf das hin spren- gen, was an den Phänomenen nicht in Wort und Kennung aufgeht? Vergleichbar der «Leere» in Lachenmanns *Gran Torso. Musik für Streichquartett* (1971/72, rev. 1978) als dem «Zentrum einer unberührten Wüste» und einer «auf Null» gebrachten Musik; Resultat eines kompositorischen «Exor- zismus, um endlich befreite Musik schreiben zu können»? Öffnet sich doch schliesslich «erst dort, wo die Musik sich aufhebt», «ein Freiraum von Nicht-Musik» im «Gefühl» einer «nie gekannten Freiheit».⁹ Erinnern Lachenmanns Ausführungen nicht an jene Verlockungen, wie sie seit Nietzsche und Hofmannsthal einer vom Vollzug des Urteils befreiten Sprache zugeschrieben werden? Sprache als Nicht-Sprache; Musik als Nicht-Musik: Erschöpfungen des Sinns, um sich einer Region jenseits der Herrschaft der Codes anzunähern.

Gerade neuere Kompositionen zersetzen mit dem Sinnregime der Linearität jenes Stück Realitätsprinzip, das sich im Zwangcharakter der Sprache verschanzt. Solches

8. John Cage, *Empty Words. Writings '73-'78*, London und Boston 1980, S. 11.

9. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 199.

s'opposer à sa propre tendance, à elle, matière, il faut qu'elle soit esprit. Et si elle cède à sa tendance, elle est encore esprit. Elle est esprit dans tous les cas, elle n'a d'essence que spirituelle. La matière est donc pesanteur en tant que recherche du centre, dispersion en tant que recherche de l'unité. Son essence est sa non-essence : si elle y répond, elle rejoint le centre et l'unité, elle n'est plus la matière et commence à devenir l'esprit, car l'esprit est centre, unité liée à soi, enroulée auprès et autour de soi. Et si elle ne rejoint pas

son essence, elle reste (matière) mais elle n'a plus d'essence : elle ne reste pas (ce qu'elle est).

on ne peut tenter de déplacer cette nécessité qu'à penser — mais qu'appelle-t-on penser? — le reste hors de l'horizon de l'essence, hors de la pensée de l'être. Le reste n'est pas, comme on traduit en s'aidant d'une bêquille, d'un ersatz ou d'une prothèse (west nicht). Encore faut-il franchir le pas dialectique

« Une des connaissances qu'apporte la philosophie spéculative, c'est que la liberté est l'unique vérité de l'esprit. La matière (*Materie*) est pesante dans la mesure où existe en elle une poussée (*Trieb*) vers le centre [le milieu : *Mittelpunkt*] Elle est essentiellement complexe [*zusammengesetzt*, rassemblée] et constituée de parties séparées qui toutes tendent (*streben*) vers un centre (*Mittelpunkt*). Il n'y a donc pas d'unité dans la matière. Elle est une juxtaposition (*Aussereinander*) d'éléments et cherche (*sucht*) son unité; elle cherche donc son

contraire (*Gegenteil*) et s'efforce de se relever elle-même (*sich selbst aufzuhaben*). Si elle y parvenait, elle ne serait plus matière; elle aurait sombré comme telle (*untergegangen als solche*). Elle tend vers l'idéalité, car dans l'unité elle est

se confirme ici l'affinité essentielle — et non seulement figurative — entre le mouvement de relève (*Aufhebung*) et l'élève en général : élévation, élèvement, élevage. Ascension aérienne du concept. Le *Begriff* saisit et emporte vers le haut, oppose sa force à tout ce qui tombe. Il est nécessairement victorieux. La victoire ne lui échoit pas, il est ce qui gagne. D'où son caractère impérial. Il gagne contre la matière qui ne peut lui tenir tête qu'à se relever elle-

limite (transe/partition), de cas unique, d'expérience singulière où rien n'advent, où ce qui surgit s'effondre « en même temps », où l'on ne peut pas trancher entre le plus et le moins. La fleur, la transe : le *simul* de l'érection et de la castration. Où l'on bande pour rien, où rien ne bande, où le rien « bande ».

Non que le rien soit.

Peut-être peut-on dire qu'il y a le rien (qui bande).

Plus tôt qu'il n'y a, il y bande (régime impersonnel) dans un passé qui ne fut jamais présent (la signature — déjà — le nia toujours) : *il banda* (régime

d'un mal qu'on croit prochain, [...] E. Wallon, *transs*, glas qu'on sonne pour la mort; espagn. et portug. *trance*, heure de la mort, moment décisif; ital. *transito*, passage de vie à trépas; du lat. *transitus*, passage. En français, *transe*, qui a voulu dire toute vive émotion pénible, tient à *transir* (voy. ce mot). » *Littré*

bander, c'est toujours serrer, ceindre (bandé : ceint), tendre, avec une bande, une gaine, une corde, dans un lien (liane, lierre ou lanière). « *Bande*. *sf.* [...] E. Wallon, *baine*; namurois, *bainde*; rouchi, béne; provinç. et ital. *benda*; espagnol. *venda*; de l'anc. haut. allem. *binda*; allem. mod. *binden*, lier; sanscrit, *bandh*, lier. Comparez le gaélique *bann*, une bande, un lien. » Plus haut : « Elles nourrissaient leurs enfants, sans les emmailloter, ni lier de bandes, ni de langes », Amyot. *Littré*, dont il faut lire tout l'article, pour y relever au moins que les bandes sont en termes d'imprimerie, des « pièces de fer attachées aux deux langues du milieu du ber-

Aus: Jacques Derrida, «Glas», Paris 1981, S. 31f.

Dekomponieren kann, wie in Cages *Empty Words* (1973-74) und *Mesostics*, die unterdrückten physiologischen, phonetischen, gestischen und klanglichen Aspekte der Sprache ausserhalb ihres logischen Korsets freisetzen. Indem Sprache auf ihre materiale Basis, auf ihren körperhaften Grund und Abgrund hin durchlässig wird, opponiert sie ihrer ausschliesslichen Funktionalisierung zu einem Instrument der Kommunikation. Um Weitungen und Erweiterungen der Sprache kreist auch Brian Ferneyhoughs *Fourth String Quartet* (1989/90), das die «Konstellationen Text/Stimme und Stimme/Quartett aus verschiedenen Richtungen» und mit dem «Bewusstsein der komplexen Natur der Sprache» angeht. «Wörter werden auseinandergerissen und auf aphoristisch isolierte Silben reduziert, die Aufmerksamkeit verschiebt sich vom «Wie» zum «Was» des von einem dichterischen *deus ex machina* wiederbelebten Sprachmaterials». ¹⁰

Von solchen Pulverisierungen zeigt sich die Kommentarpraxis zur Neuen Musik weitgehend unbeeindruckt. Der Deutungsmacht des Begriffs zufolge käme dessen Anwendung an die Musik einer unzulässigen Vermischung zweier Diskurssphären gleich. Anzunehmen ist freilich, dass das Monopol einer begriffsdominierten Sinngebung auf Dauer der Rezeption des Komponierten und damit dem Komponierten selbst nicht äusserlich bleibt. Wenn etwa, um auf bejahrtere Analyse-Beispiele zu rekurrieren, Stockhausen davon spricht, dass stete Wiederholung und dauernder Kontrastwechsel auf Nivellierung hinausließen;

oder Ligeti davon, dass mit der Freiheit eines Konzepts und dem Anwachsen seiner möglichen Realisationen gerade deren Unterschiedslosigkeit zunehme, weil Veränderung im Bereich des X-Beliebigen fiktiv sei, dann schreiben solche Begründungen gängige Logisierungen der ästhetischen Phänomene fort; befangen in den formallogischen Sprachfallen des alten Erkenntnis- und Wahrnehmungssubjekts und einer als statisch gedachten Geschichte des Hörens. Seitdem hat sich die Asymmetrie zwischen einer immer noch primär über zweiwertige Logiktheoreme vernetzten Sprache, und einer Musik, die sich zum Zeichen ihrer selbst verschlüsselt, laufend vergrössert. Eine Asymmetrie, auf die Morton Feldmans alles andere als ironische Bitte reagiert, man solle es bei statistischen Analysen seiner Kompositionen belassen.¹¹

AMNESIE - AMNESTIE

Es wäre unsinnig, den Gehalt von Werkstattberichten oder den von diskursiv erläuternden Kommentaren zur Neuen Musik zu verkennen. Wer möchte schon Boulez' Ausführungen zum Kontext von «Wucherung, Komplexität und Chaos» bei der Entstehung des *Livre pour quatuor à cordes* (1948/49) missen? Oder die zu «Polyvalenz und Tropus» in der *Troisième sonate pour piano* (1955-57)? Gleichwohl käme es darauf an, statt das Verständnis von Musik immer nur dem Parcours sukzessiver Urteile einzupassen,

10. Brian Ferneyhough, *Fourth String Quartet*, in: Booklet zur CD *Wittener Tage für neue Kammermusik 1992*, WDR (WD 03), S. 15f.

11. Morton Feldman, *Middelburg Lecture*, in: *Musik-Konzepte* 48/49 (Morton Feldman), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1986, S. 54.

Sprache ebenso von der Musik her in einer Polyphonie der Diskurse flüssig zu halten. In dieser Vielfalt ergänzten sich Werkstattkommentare mit soziologisch oder historisch gewichteten Analysen, aber eben auch mit Schrift- und Reflexionsformen, die sich dem Komponierten strukturell angleichen.

Der Einwand, experimentelle Annotationen zur Neuen Musik würden selbst zu Kunst, trifft nur zum Teil. Natürlich spielt die Erosion der Sprache in den Bereich des Ästhetischen hinüber, sofern sie die Maschen der Bedeutung auf Vieldeutigkeit hin weitet. Keineswegs jedoch verwandelt sich eine Sprache, die das Selbstläufertum ihrer Gewohnheiten und Gewöhnungen unterminiert, zwangsläufig in Poesie. Die Zermürbungarbeit des Sinns kennt viele Facetten. Wenn etwa Jacques Derridas *Glas* von 1974 den Satzspiegel spaltet, schleust es in die Sprache als Medium der Vermittlung und in die Ausgleichsarbeit des Begriffs mehr als nur einen Metadiskurs ein. Als Buch im Buch entgrenzt der zweispaltige Text in seiner ebenso präzisen wie hintergründigen Erführung von Hegel und Genet das Terrain der Beweislogik unter ästhetischen Vorzeichen, ohne doch in Dichtung überzugehen. Vielmehr arbeitet die Textur mit der Vielschichtigkeit eines Spurengewebes der Texte und Subtexte, das den parzellierten Schriftkörper in ein Rhizom zahlloser Teildiskurse ausdifferenziert. Wird der Monolith des glatten Satzspiegels zum Selbstbespiegelungsgrund eines Subjekts und einer Theorie, deren gottererbte Wortregie sich als Grund und «Folie der ganzen Welt unter[legt]»¹², dann lösen mehrdimensionale Schrifttableaus die Diskurslogik in die Spiegelungen einer Polytextur auf, die weniger um das Monopol von Autor und Rezipient kreist als um einen Text, der sich selbst schreibt. Ein Verstoss gegen Denkroutinen, ähnlich dem, was Cages *Lectures* reklamieren: «Wenn ein Vortrag informativ ist, verleitet er die Hörer dazu zu glauben, dass [...] sie nichts weiter zu tun hätten als ihn in sich aufzunehmen. Wenn ich hingegen einen Vortrag halte, bei dem nicht klar ist, was da eigentlich genau vermittelt werden soll, sind die Hörer aufgefordert, selbst aktiv zu werden.»¹³

Der Identitätssog der Sprache ist kaum zu unterschätzen. Angesichts der Übereinstimmung und Geschlossenheit von Seite und Satzspiegel, die Widersprüche nur unter dem Primat einer ebenso austarierten wie kompakten Textur zulassen, sprengt die Dezentrierung von Textspaltungen den resttheologischen Anspruch, allen Dingen ihren Ort zuzuweisen und sei es durch Nichtzuweisung. Polysemantische Texturen entfalten über ihre Fluktuationen und Beschneidungen, ihre starken und schwachen Wechselwirkungen, ihre Trennungen und Bündnisse in offenen und gedämpften Echoräumen des Denkens eher eine Semantik der Anspielungen und Andeutungen als eine der Gleichsetzungen und Zuweisungen. Sie entbinden Schrift von der Immunität einer Logik, deren Verständigungs- und Verständlichkeitsdogma gegen jede andere Ordnung von Sprache abschirmt, und dekuvieren – gleichsam als Rückseite der Texturen – das Weben und Knüpfen von Sinnspuren und logischen Knoten. Weder komprimieren sie die Zeit zu einem Verlauf, der Folge, Folgerung und Logik zur Deckung bringt, noch betreiben sie die schlüssige Verfugung der Urteile zu einer Verfügung über die Phänomene. Im Entschwinden der linearen Semantik und im Dämpfen des logischen Imperativs zeigen sich die Amnesie wie die Amnestie einer Textarbeit, die nichts mit einer unkontrollierten Rhapsodie der Assoziationen zu tun hat. Eine Sprache, die die Wissenschaftsdoktrin sprengt, verlangt von Autoren wie Rezipienten eher mehr an Präzisions- und Dechiffrierungsarbeit als gängige Begründungsarmaturen. So etwa auch die textuelle Spaltung in Peter Ablingers *Hören um zu Sehen*.¹⁴ Auch hier steigert sich der Monotext

zu einem Polytext feinster Verästelungen: Keine Vielheit in der Einheit mehr wie im uniformen Satzspiegel, sondern eine Vielheit in der Vielheit.

Mag Sprache nach der Erosion von Syntax und Signifikanz nur noch sich selbst bedeuten, sie widersteht für Cage dem Verhängnis der «Wörter, die uns fortwährend etwas in einer Weise sagen lassen, wie die Wörter es brauchen».¹⁵ Deshalb will Cage in der Nachfolge Nietzsches, «dass unsäglich mehr daran liegt, wie die Dinge heissen, als was sie sind»¹⁶, und in der Nachfolge Hofmannsthals, dem sich die Worte vor die Dinge stellen, eine Sprache «entmilitarisieren», der im Benennen das Benannte zum «Objekt» gerinnt. Geradezu lustvoll lassen sich Cages *Empty words* auf jene Strudel und Abgründe ein, die noch Hofmannsthals Chandom mit Blick auf das Grundlose und Fiktionale der Sprache paralysierten. Cage entlastet den durch Zufallsoperationen aus Thoreaus *Journal* extrahierten Text der *Empty words* von der Hypothek des Bezeichnens, indem sich Wörter und Sätze auf Buchstaben und Pausen hin zubewegen, bis die Sprache als Sprache schweigt. Wie in den *Lectures aus Silence* lässt Cage auch hier einen «neuen alchimistischen Zustand der Sprachmatrize in Erscheinung treten» und damit «Sprache, und nicht eine Sprache».¹⁷ Solche Entsemantisierungen verweisen ausser auf Cages Mallarmé- und Joyce-Rezeption auf seine Faszination durch die weitmaschige, äusserst bewegliche und vieldeutige Syntax fernöstlicher Sprachen. Hebt nicht auch Roland Barthes am japanischen Haiku das «Enden von Sprache» hervor, ihr Stillstellen?¹⁸

AUFHEBUNG DER BLOCKADE

Als Jacques Lacan psychoanalytisch zwischen einem «leeren» und einem «vollen Sprechen» unterschied, hatte er mit der «parole vide» die selbstgefällige «Spiegelfechterei eines Monologs» im Blick, dessen Narzissmus die «harte Arbeit eines Diskurses ohne Ausflüchte» abwehrt.¹⁹ Ein «leeres Sprechen» über Neue Musik wäre demnach eines, das mit der Sprache der Bildung und Wissenschaft vor allem sich selbst zuhört, ohne sich den Kraftlinien und Triebenergien der Musik auszusetzen. Bereits zahlreiche Analysen der tonalen Musik verlieren mit der Verkennung des Unterschieds zwischen der imaginativen Logik der Tonsprache und der kausalen des Begriffs jene Energien aus dem Blick, die der Ökonomie der Funktionsharmonik und ihren Formkriterien zuwiderlaufen. Heute hat sich das Verhältnis zwischen Musik und Hermeneutik erneut grundlegend verändert. Nachdem Sprache und Sinn der theologischen und metaphysischen Deutungshoheit zufolge nahezu identisch waren, steht mittlerweile zur Kritik, was die Geschichte des Subjekts gut 400 Jahre lang an Sinninstanzen mit dem Anspruch auf universale Gültigkeit entwickelt hatte.

Viel wäre deshalb schon gewonnen, wenn die Konstanz der herkömmlichen Schrift- und Argumentationskultur von einer transsubjektiven Ästhetik her reflektiert würde. Hat nicht Nietzsche gezeigt, wie sehr die Kontrollaskese des Gewissens die Gewissenhaftigkeit des wissenschaftlichen Gestus durchdringt und vom Herrschaftsanspruch des theoretischen Urteils nicht zu trennen ist? Und hat nicht auch Adorno den herrischen Zug des Geistes in der Hoffnung kritisiert, Denken könne – befreit vom Identitätszwang – seiner zwanghaften Kausalität ledig werden? Der Einwand, in einer Welt der Widersprüche ratifiziere die Ästhetisierung der Diskurse das Überlaufen zum Feind, verfängt wenig. Vielmehr reproduziert die ihrem Reinheitsgebot nach illusorische Trennung der Gattungen jenen arbeitsteilig bedingten Taylorismus, mit dem der ökonomische Furor Phantasie und Kreativität seinen Direktiven unterordnet. «Die Ideale des

12. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, München 1977, S. 270.

13. Interview with Roger Reynolds, in: *John Cage*, hrsg. von Robert Dunn, New York 1962, S. 50.

14. Peter Ablinger, *Hören um zu Sehen*, in: *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, hrsg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Saarbrücken 2000, S. 173ff.

15. John Cage, *Silence*, übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt am Main 1987, S. 38.

16. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA, Bd. 3, S. 422.

17. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1982, S. 47f.

18. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt am Main 1981, S. 101.

19. Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: ders., *Schriften I*, hrsg. von Norbert Haas, Frankfurt am Main 1975, S. 86.

a u f t o n b a n d g e s
f u a e t r e h c i e p
a h m e r u h i p u l
g l o f r d n e r e i s
v o n v i l i e c h t
t r e n u h r e b u
e u n u n d s e c h z
s r e v t s r e s s u e a g
h c i e d e n e n g r a u
t e t s t m e h c
s s u e r b a r e n z
l i t s r e d n e r u s e a
d a z w i s c h e n

Reinlichen und Säuberlichen, die dem Betrieb einer veritablen, auf Ewigkeitswerte geeichten Philosophie, einer hieb- und stichfesten, lückenlos durchorganisierten Wissenschaft und einer begriffslos anschaulichen Kunst gemein sind, tragen die Spur repressiver Ordnung».²⁰ Zudem haben Marshall McLuhan und André Leroi-Gourhan herausgearbeitet, wie gut sich Alphabetisierung und lineare Schrift mit den Mitteln der Kapitalisierung vertragen, als da wären: die visuelle Reduktion der Sinne, die Dominanz von Folgerichtigkeit und Klassifikation nach kausal-logischen Kriterien, die Anpassung von Erfahrung an serielle Fragmentierungen oder die Ausformung uniformer Kontinuitätsverläufe. Dass die Linie wiederholbarer Muster schliesslich im industriellen Wahrzeichen des Fliessbands kulminiert, gilt McLuhan als eine konsequente industrielle Materialisierung der Gutenberg-Galaxis.

Die Rastrierung des modernen Zeitsensoriums mit seiner Kombinatorik durch Zerstückelung setzt ein Arsenal von Herrschafts- und Beherrschungstechniken voraus, gefestigt durch die konzertierte Aktion von äusserem Druck und verinnerlichter Disziplinierung, die im Dienst der Akkumulation keine Brüche und Leerstellen mehr zulassen will. Dass dabei die funktionalen Codes bis in die Infrastruktur des Blocksatzbewusstseins hineinreichen, kann nur bezweifeln, wer verkennt, wie sehr die Entwicklung einer anderen Wahrnehmungs- und Erfahrungspraxis mit dem Umbruch einer diachronen Kausalität zusammenhängt, die ihrer ökonomischen Effizienz wegen weiterhin auf lineare Vermittlungshierarchien setzt.

Weil jedoch die Autorität des Linearen noch vor der argumentativen Vernetzung, das heisst allein aufgrund der visuellen Gestalt, einem Verständnis vor dem Verständnis zuarbeitet, irritiert ein Schreiben über Neue Musik, das sich Strukturen zeitgenössischen Komponierens angleicht. Gegen die hohen Wiedererkennungswerte des Sinns, ja gegen den Sinn als Vermarktungsstrategie verunsichern neue Schriftmodelle das Verlangen des Verstandes nach dauernder Sinnstättigung und mit ihm den Imperativ des Bewusstseins zu ständiger, geistprässenter Vergegenwärtigung. Bereits ihrer Fasson nach signalisiert die Zeilensymmetrie des Satzspiegels den Rapport von Sätzen auf der Basis des «Satzes vom Grund». Weil seine Aufhebung den Konsens der Verständigung erheblich verunsichern würde, wird der Blocksatz zu seiner eigenen Blockade und zum Tabu, Schnitte durch den Textkörper zu legen. Sein Horror vacui vor visuellen und diskursiven Lecks im Kraftwerk der Argumentation zwingt jeden Satz zum Pakt mit der Sprache als einem Medium von Gründungs- und Begründungskakten – gemäss dem metaphysischen Leitprinzip, nichts sei ohne Grund. Daher ist der «Satz vom Grund» von einem paranoiden Zug der Theorie nicht zu trennen und daher auch reibt sich der tradierte Schrift- und Logik-Kanon am Grundlosen der Neuen Musik und ihrer Freisetzung von einer ununterbrochenen Diskursarbeit. Insbesondere Texte, deren Verlauf sich beharrlich selbst begründet und zur Folge hat, suggerieren über ihre schlüssige Struktur, es gäbe ausserhalb ihrer Sinnregie keine Subtexte. Alles sei auszusprechen und könne ausgesprochen werden. Dass eine solche Präsenzideologie die Gefahr einer erstarrten Sprache mit sich bringt, liegt auf der Hand.

Selbstverständlich geht es nicht darum, die Kluft zwischen Musik und Begriff naiv einzuebnen. Wohl aber darum, einer zunehmend beziehungsloser werdenden Sonderung zwischen der intensiven Synchronie der Musik und der extensiven Diachronie des Begriffs mit neuen Texttopographien zu begegnen: der Sonderung also zwischen der zum Augenblick kondensierbaren Ausdruckslogik der Musik – und sei es einer gegen Ausdruck und Logik – und einer Sprache der

Kommentare, die Sinn nur über die Verzögerungs- und Aufschubsarbeit der Argumentation produzieren kann. Dass die Metamorphose der Texte dabei weniger in poetischen Sprachspielen als in einer Dehierarchisierung des Begriffs liegt, berührt deshalb nicht nur die Mobilisierung typografischer oder drucktechnischer Varianten, sondern vorrangig die Abrüstung der Besatzungskraft von Satz und Urteil.

Wiederholt die Konvention des wissenschaftlichen Aufsatzes unbeirrt die Konvention wissenschaftlichen Verstehens – nicht anders als der vorliegende Text –, dann wäre nicht nur von Cage zu lernen, welche Epiphanien die Entgrenzungen und Demontagen der Signifikanz im Sensorium automatisierter Erfahrungs- und Erkenntnisprozesse auslösen können: gegen das Theoriegebot, das Vieldeutige mit logischen Universalgesetzen in Schach zu halten und das Nicht-Lineare auf Linie zu bringen, und gegen eine Sprache, die sich zur Musik wie ein abhängiger und zugleich dominanter Metadiskurs verhält. Weil aber die eingefahrenen Erklärungs- und Verständnisgarantien Sicherheit und Freiheit verwechseln, erzeugen die angstgespeisten logozentrischen Definitions- und Separierungsprozeduren zunehmend eine gewisse Tristesse der Kommentare: die Trauer darüber, dass sich die Präsenz und Einmaligkeit des ästhetischen Ereignisses, insbesondere seine Kollision mit subjektzentrierten Sinndepots, gegen die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen und Wiederholbaren und gegen die Codes der Kommerzialisierung immer schwerer sprechen lassen.

Weit mehr als bisher wären der Exegese Neuer Musik Texte im Grenzbereich zwischen Kommentar und Artefakt zu wünschen. Texte weniger in der Gestalt eines Produkts als in der eines Prozesses. Ähnlich Cages *45 Minutes for a Speaker* (1945) oder seinen *Empty Words*, die der Komponist in einem bis zum Morgen andauernden nächtlichen Konzert aufzuführen empfahl. Wobei mit anbrechender Tagesdämmerung und beim Verlöschen der Sprache in der Nacht ihres semantischen Schlafs Türen und Fenster geöffnet werden sollen, um das Aussen von Welt und Klängen einzulassen. Führt von dieser Öffnung auf einen unzensierten Klangkosmos hin nicht auch eine Spur zu jenem «freien Horizont» und zu jenem «offnen Meer», die Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* gefeiert hatte? Die Verlockung des Unentdeckten jedenfalls könnte zum Wendekreis für ein anderes, neues Schreiben im Namen der Neuen Musik werden: im Durchqueren einer Sprache, die von der Unruhe der Phänomene unterhalb der logischen Oberfläche wenig weiss, und im Durchqueren einer Schrift, deren Wiederholungen sich gegen das Unbekannte abschotten. Entfesseln wir also den Block!

20. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11., S. 14f.