

# Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

»Will die Architektur einen posthegelianischen Zustand erreichen, so muß sie sich von der Starrheit und Wertstruktur (der) dialektischen Gegensätze entfernen. So können beispielsweise die traditionellen Gegensätze zwischen Konstruktion und Dekoration, Abstraktion und Gegenständlichkeit, Figur und Grund, Form und Funktion aufgelöst werden. Die Architektur könnte mit der Erforschung des ›Dazwischen‹ innerhalb dieser Kategorien beginnen.«<sup>1</sup>

## I.

Daß Avantgardisten in die Jahre kommen, hat auch ein Gutes: Man sieht endlich, worum es ihnen geht. Während Helmut Lachenmann mit der »musique concrète instrumentale« eine Antwort auf die Nonosche Forderung nach einer ›Recherche‹ im Inneren des Klangs gab – ein ›Forschungsprogramm‹, das sich vollendet hat – und Brian Ferneyhough das Adornosche Postulat einer kritischen Komponierpraxis<sup>2</sup> aufrechterhielt, um zu einer auf ein in sich gebrochenes Integral abzielenden persönlichen Ausdruckssprache zu gelangen, hat nun die dritte entscheidende Stimme, Mathias Spahlinger, eine Summe in Form eines ›Programms‹ vorgelegt.<sup>3</sup> War man im Zuge der Lachenmannentdeckungseuphorie Ende der 1990er Jahre verführt, die Erste Moderne – ihre Vertreter, musikalisch sozialisiert in den 1960er Jahren, reagierten produktiv, und das heißt: kritisch auf die Nachkriegsavantgarde der Ersten Darmstädter Schule – mit eben Lachenmann zu identifizieren, wird nun, wenige Jahre später, ersichtlich, daß es Spahlinger ist, dessen Ambitionen auf die Konzeptualisierung dieser Ersten Moderne abzielen. ›Sein‹ Buch zielt auf eine musiktheoretische, und das heißt bei ihm: begriffsanalytische, ja bisweilen musikphilosophische Aneignung der Erbmasse der, wie sich herausstellt: eurozentrischen, ja deutschlandzentrierten Moderne seit Beethoven.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Peter Eisenman, *Die blaue Linie*, in: Andreas Papadakis, *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Stuttgart 1989, S. 151.

<sup>2</sup> Vgl. Max Paddison, *Der Komponist als Kritischer Theoretiker. Brian Ferneyhoughs Ästhetik nach Adorno*, in: *Musik & Ästhetik 10* (1999).

<sup>3</sup> *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2000.

<sup>4</sup> Da auf diesem Gebiet und in seiner Generation kein Konkurrenzmodell existiert, wird man damit leben

Den Komponisten und Theoretiker Spahlinger interessieren musikalische: ästhetische wie kompositorische Problemstellungen, die auf der begrifflich-konzeptuellen Seite so zugespitzt werden, daß sie auf der phänomenalen Ebene – im Werk, im Aufführen und Hören – zu Ergebnissen führen, die genuin neu und zugleich (negatorische) Kritik des Früheren und, so ist es gedacht, des Bestehenden sind sowie »Anomalien« der musikalischen Struktur offenlegen und daher diese einer kompositorischen Bewältigung zuführen.<sup>5</sup> Spahlingers Kategoriengefüge kreist um Gedankenfiguren wie Immanenz, Fortschritt (als Überbietung von Lösungen), monolineares Geschichtsbild, Dialektik, Negation, Reflexion, Innovation, Avantgarde, Wahrheit, Kritik und »Aufhebung von Konvention«. Der philosophische Bezugspunkt – geradezu obsessiv – ist Hegel, etwas Marx und aus jüngerer Zeit Liebrucks. Der Systematiker hat sich ein System von Kategorien und Gedanken erarbeitet, das, durch konsequentes Verfolgen immanenter Potentiale, auf gelingende Anwendung angelegt ist, nicht auf Scheitern oder Selbstdestruktion. Dabei wird argumentiert, als habe es niemals eine Hegelkritik gegeben, nicht von den Linkshegelianern, voran Marx, nicht von Adorno, nicht von der »französischen Philosophie« der Gegenwart, nicht von Luhmann. Wären die Ausführungen nicht fundiert und von den Sensibilitäten des wachen Zeitgenossen unterfüttert, verfielen man auf den Gedanken, ein Künstler habe sich im Jahrhundert geirrt, wie Tonalitätsapostel, für die das 20. Jahrhundert nicht existiert.<sup>6</sup>

Spahlinger geht – darin ist er Hegel, seinem Vorbild, treu – von einem letztlich intakten Weltbild aus, in dem dialektische Verhältnisse, überhaupt Verhältnisse als stabil vorausgesetzt werden, damit sie Negationen ausgesetzt werden können und jenes Minimum an linearer Geschichtsläufigkeit garantieren, ohne welche ein solches dialektisches Arbeiten an Überbietungen einmal erreichter Lösungsstandards gar nicht möglich wäre. Allein, es erstaunt, daß ein »politischer« Komponist angesichts der politisch-gesellschaftlichen Lage der Gegenwart, daß ein »sozialkritischer« Komponist nach allem,

---

können, daß dieser beachtliche Versuch von den Schwächen eines Ein-Mann-Unternehmens gezeichnet ist. Die Kombination Philosophie/Kompositionstheorie ist keine Selbstverständlichkeit im Wissenschaftssystem. Wenn Komponisten damit beginnen, sind sie auf sich gestellt und leisten eine undankbare Aufgabe. Da der künstlerische Ertrag – er wird von Spahlingers Musik eingelöst – und das theoretische Potential zählen, sei an dieser Stelle auf die zahlreichen problematischen Punkte nicht eingegangen. Man tut seinen theoretischen Verlautbarungen am besten dadurch Ehre an, indem man liest, worauf es Spahlinger ankommt, nicht wie es durchgeführt ist.

- 5 Diese Problemstellungen sind bei Spahlinger dialektischer Natur: Beispielsweise ist ein penetrant durchgehaltener 1:1-Puls in einem Quartett von vier Vertretern unterschiedlicher Instrumentenfamilien, bei genauem Hinhören, gerade kein 1:1-Puls. Einen solchen Widerspruch zu zeigen und produktiv zu machen, ist eine der Ideen von *gegen unendlich*. (Vgl. Johannes Menke, *Mathias Spahlingers »gegen unendlich«*, in: *Musik & Ästhetik* 20 [2001])
- 6 Im Vergleich zu Spahlinger gelangt Frank Cox, dem, aus den USA kommend und einer jüngeren Generation zugehörig, Hegel mindestens so wichtig ist wie jenem, zu entgegengesetzten Ansätzen, die sich nicht nur als dem 20. Jahrhundert, sondern dessen Übergang zum 21. treu erweisen. (Vgl. Frank Cox, *Annäherungen an eine »Projektive Kunst«*, in: *Musik & Ästhetik* 13 [2000])

was sein Land an Kulturbruch verübte, daß ein sensibler Künstler angesichts der »Antiquiertheit« des Lebens selbst (Anders) von solch einer Stabilität ausgeht. Spahlinger ist sozusagen ein Negationstheoretiker, dem die Erfahrung seiner eigenen Negation nicht in die Knochen gefahren zu sein scheint. Adorno – Jude, Marxist, Vertriebener – war hier skeptischer, Spahlinger mag dessen Hegelkritik auch nicht folgen. Daß dieser gegen den Bewußtseinsstand, den er eigentlich haben müßte – der Satz »das Wahre ist das Ganze« wäre zu ergänzen durch »das Ganze ist das Unwahre« –, orthodox bei Hegel verharrt (eine Produktionskraft wie diese ist einem jeden Komponisten von Rang billig), kann meines Erachtens nur heißen: Er ist der letzte Vertreter eines Typus von Moderne, den auch nur geringfügig Jüngere nicht mehr teilen können, weil sie von anderen gesellschaftlichen, historischen, epistemologischen, ästhetischen und musikalischen Erfahrungen geprägt sind. Die Erste Moderne schließt sich, und sie schließt sich – zumindest in Deutschland – mit Mathias Spahlinger.<sup>7</sup>

Anders als dieser, der das strukturalistische Denken seiner eigenen immanenten Widersprüche überführen und diese produktiv machen möchte, besteht Lachenmanns Antwort – von den frühen 1960er Jahre bis zum opus maximum *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*<sup>8</sup> – aus einer Subversion des serialistischen Strukturbegriffs: nicht aber zugunsten eines anderen oder eines neuen, sondern zugunsten seiner Verflüssigung, die, im Klanglichen und Phänomenalen, soweit geht, daß Struktur selber als musikalische Größe verschwindet. Struktur hat Lachenmanns Musik wie Betonkonstruktionen Stahlgitter, die man nicht wahrnimmt. Sie ist, gleichsam als Halterung, vonnöten, ansonsten aber ästhetisch irrelevant. Daß Lachenmann freilich unentwegt von »Struktur« spricht und geradezu eine Ideologie daraus zu machen droht, ist meines Erachtens nichts als der Ausdruck dessen, daß seine Musik genau Struktur im strukturalistischen Sinne entbehrt. Seine Musik – und ihre Qualität – zeichnet sich genau darin aus, daß sie sich der Nicht-Identitäten der Form und der Phänomenalität des Klingenden in der gesamten Breite hörend, experimentierend und forschend überläßt. Das schlechte Gewissen, das sich darin bekundet, der Rede von Struktur und Strukturalismus obsessiv zu folgen, belastete einen Vertreter der Zweiten Moderne<sup>9</sup> hingegen nicht, weil für ihn der Serialismus niemals etwas ande-

7 Daher können die Herausgeber der Musik-Konzepte, ebenfalls Vertreter der Ersten Moderne, Spahlinger einen »die vorgeschobene Position der Avantgarde repräsentierenden Komponisten« nennen (*Geschichte der Musik als Gegenwart* [Anm. 3], Herv. von C.-S. M.); für den Geltungsbereich der Ersten Moderne mag das vielleicht stimmen.

8 Vgl. die Analyse ausgewählter Abschnitte in Christian Kemper, *Repräsentation und Struktur in einer »Musik mit Bildern«*. Überlegungen zu Helmut Lachenmanns Musiktheater, in: *Musik & Ästhetik* 19 (2001).

9 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Was heißt Zweite Moderne in der Musik?*, in: Hans-Peter Burmeister (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff im neuen Jahrhundert* (= Loccumer Protokolle 28/00), Loccum 2000.

res als Geschichte war. Und eben deswegen kann dieser sich einen anderen – und freilich gründlich gewandelten – Strukturbegriff erarbeiten.<sup>10</sup>

Dem immensen Schub an kompositorischer Rationalisierung<sup>11</sup> in den 1950er Jahren folgten nur die wenigsten affirmativ. Ein Gegenmodell war der Postserialismus – man wird schelmisch wie Kagel oder weltmännisch wie Ligeti, jedenfalls geht man in die Breite –, ein anderes das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Nono, der als einziger der drei ›großen‹ Serialisten die Kraft fand, das System in Frage zu stellen<sup>12</sup>, und Lachenmann, der Struktur ins Phänomen auflöste – sie gingen ins Innere<sup>13</sup> der Klänge und der Phänomene, spürten nach dem, was ein restriktiv rationalistisches Modell nicht sehen kann und will.<sup>14</sup> Die immanente Selbstkritik der Ersten Moderne war vom tiefen Mißtrauen gegen das Präsenzideal von Musik motiviert, das aus dem (deutschen?) 19. Jahrhundert stammt, in der Tradition der »Kapellmeister-Komponisten« (Feldman) weitergereicht wurde und heute wieder, als habe es niemals eine »Moderne« gegeben, fröhliche Urstände feiert, ein Präsenzideal, das sich am satten, gefüllten Klang delektiert, die Rückseite der musikalischen Semantik nicht mitreflektiert, die kritische Selbstreflexion meidet, um des Erfolgs willen sich dem Kitsch andient und sich in der geschichtlichen Eigenverortung naiver stellt, als es die in Anspruch genommenen Mittel erlauben. Die Subversion der musikalischen Präsenzästhetik ist die größte Errungenschaft der kritischen Komponisten der Ersten Moderne. Deswegen heroisiert man nun auch nicht Erste-Moderne-Vertreter wie Boulez, Stockhausen, Kagel und Ligeti, sondern solche wie Cage, Feldman, Nono und Lachenmann, die – Erste-Moderne-immanent – jenes Präsenzideal – durch Losigkeiten, Reduktionen, Andersheiten etc. – zurückweisen.

<sup>10</sup> Daß Lachenmann 1990 glaubte, dieses neue Denken – er sprach pauschal von Ferneyhoughschülern – als Manierismus abqualifizieren zu müssen, ist symptomatisch für den Generationskonflikt zwischen der Ersten und einer anhebenden Zweiten Moderne, der man das Recht auf ein produktives, und das heißt: kritisches Beerben nicht zugestehen möchte, weil man Angst hat, Jüngere könnten etwas exponieren, was jenseits des eigenen kreativen Verfügungshorizonts liegt. (Vgl. Helmut Lachenmann, *Über Strukturalismus*, in: MusikTexte 36 [1990]; zum Generationenkonflikt vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Das Generationsproblem der Neuen Musik*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7. April 2001)

<sup>11</sup> Die heutigen Rationalisierungen bekunden sich in Computerkomponierhilfsprogrammen, Notenschreibprogrammen, in der Live-Elektronik, der Klangsintese, auf Laptops und im digitalen Imperium des IRCAM. Doch geben sie eine – kritische, gar de-kon-struktive – Antwort auf unser Zeitalter?

<sup>12</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Democrazia e »Neue Musik«*, in: *Musica/Realtà* 67 (2002).

<sup>13</sup> Daß man nicht (mehr?) von »Tiefe« spricht (ein Wort, das naheläge), liegt daran, daß es vom Hitlerschen Kulturbruch desavouiert wurde.

<sup>14</sup> Die sogenannte Postmoderne hatte sich aus der Strukturdebatte ausgeschlossen. Was Struktur in der, in ihrer Musik sei, war keine Frage. Vielleicht erklärt sich daher ihre Kurzlebigkeit. Postmoderne hätte nur dann eine veritable musikalische »Grammatik« werden können, wenn sie – etwa im Anschluß an Werke wie Berios *Sinfonia* – einen eigenständigen Strukturbegriff herausgearbeitet hätte. So aber blieb ihr nichts, als bei anderswo entwickelten fremdzugehen. – Die Postmoderne war ein kurzes Intermezzo, das jetzt dem Neokonservativismus Platz gemacht hat, der sich am völlig fehlenden Strukturdenken – die Komponisten sind kaum mehr als Arrangeure oder Genialisten, die sich mit dem vorgeblichen Musenkuß zufriedengeben – oder an einem technizistischen Strukturverständnis zeigt, das, etwa dank Computeroptimierungen, zu ›perfekten‹ Formen führt, die sich nicht einmal mehr als Ergebnis einer Problemlösung verstehen lassen.

Gleichzeitig wird deren Musik, hinterrücks und auf anderer Ebene, von eben einer solchen Präsenz eingeholt: Bei Cage ist der Kult um ihn integraler Bestandteil der ästhetischen Erfahrung, die zeitliche Extension der Feldmanschen Musik führt zu Monumentalität, ja Überwältigung, Nonos Musik tendiert zu dem, was man vorsichtig das Sakrale an Musik nennen könnte, Lachenmann schließlich wird von seiner eigenen Italianità übermannt. Der musikalische Dekonstruktivismus sucht daher nach anderen Lösungen, um dieser selbstverschuldeten Falle entgehen zu können. Jede Epoche muß nach neuen, noch nicht dysfunktionalen Lösungen suchen, und sei es nur, um – mittelfristig – gleichfalls zu scheitern, womit dann neuen Gegenbewegungen Raum gegeben würde.

## II.

Das alles ist nun Geschichte. In den frühen 1980er Jahren tritt ein neuer Typus des musikalischen Denkens in Erscheinung.<sup>15</sup> Nicht Fortschritt, Negation, Dialektik, Parameter sind die zentralen Begriffe, sondern dekonstruktivistische. Ein neues Vokabular breitet sich aus. Und es ist zunächst kein deutsches, sondern ein französisches. Dekonstruktion statt Dialektik, radikale Differenz statt Antagonismus, Nicht-Linearität statt Linearität, Paradox statt Synthese, Skepsis statt ›Verriß‹, Einspruch statt Korrektur – in der Schärfe freilich unvermindert, aber ohne die Zuversicht auf Garanten gesellschaftsverändernder Wirkung, radikaler, weil das Bewußtsein der Schwierigkeiten gewachsen ist, und zugleich realistischer, ja vielleicht auch pragmatischer, weil jenes Denken insgeheim Luhmanns soziologischem Paradigmenwechsel gefolgt ist und die funktionale Differenzierung, wenn nicht Ausdifferenzierung der Gesellschaft als *factum brutum* akzeptiert. Das Utopische rettet sich, indem es sich aktualisiert.

Jetzt, 20 Jahre später, kann das an zahlreichen Komponisten gezeigt werden: Aaron Cassidy spricht von »Deterritorialisierung«, Franck Christoph Yeznikian von »Falte« (beide im Anschluß an Deleuze), Steven Kazuo Takasugi von einer »myopie musicale«, Simeon Pironkoff von »Brüchigkeit« komplexer Polyphonien; Wieland Hoban arbeitet mit der Überlagerung diffe-

<sup>15</sup> Klaus Zehelein meinte einmal gesprächsweise, man sei musikalisch nicht über 1980 hinausgekommen. Ich stimme dem – was den öffentlichen Diskurs und das Bewußtsein seiner Repräsentanten betrifft – im wesentlichen zu. Das letzte *rezipierte* Werk, das den Verständigungshorizont in Sachen Neuer Musik verschob, ist Nonos Streichquartett. Das mag erklären, warum musikalische Dekonstruktion, von journalistischen Beiläufigkeiten abgesehen, noch nicht einmal dem Terminus nach bekannt ist, obwohl Dekonstruktion in Philosophie und Literaturwissenschaft schon längst ein alter Hut ist. – Dialektik als ästhetische Grundhaltung der Generation der Ersten Moderne hat sich in der Literatur etabliert (vgl. Frank Hilberg, *Dialektisches Komponieren*, in: Helga de la Motte-Haber, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000* [= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4], Laaber 2000; er behandelt unter dieser Kategorie die Komponisten Lachenmann, Spahlinger, Nicolaus A. Huber, Rolf Riehm, Holliger, Globokar, Heyn und Hespos). Meiner Meinung nach weisen diese Ästhetiken dekonstruktive Züge auf, die freilich die Komponisten nicht eigens oder nicht in Termini der Dekonstruktion thematisieren; man darf darauf gespannt sein, ob sie sich an einer Diskussion der musikalischen Dekonstruktion beteiligen werden.

reanter parametrischer Strata; für Chaya Czernowin ist »Zeitstellung« ein zentrales Anliegen, für Mark André die Selbstkritik am parametrischen Denken und der »dekonstruktive« Umgang mit dem musikinternen Informationsfluß; Frank Cox ist es um eine virtuelle Körperlichkeit als immanenter Kritik von Rationalität zu tun; Klaus K. Hübler ist mit der Dissoziation der Bewegungsabläufe instrumentaler Klangproduktion bekannt geworden; für das formale Denken von Chris Dench ist die Idee der Verschachtelung wesentlich, für Mario Garuti die der Defokussierung und der Zentrumslosigkeit; Roger Redgate ist nicht unerheblich von Derrida beeinflusst, Ian Willcock ist an der formalen Zerschneidung des morphologischen Materials interessiert – die Liste ließe sich beliebig verlängern.<sup>16</sup>

Mit der musikalischen Dekonstruktion, die sich in einem solchen Denken bekundet, verschiebt sich das Gefüge musikalisch-kompositorischer Grundbegriffe zur Gänze, und das heißt: im »Werk«, in der Aufführungspraxis und in der Perzeption/Rezeption. Die musikalische Dekonstruktion bedeutet einen Paradigmenwechsel.<sup>17</sup> Die Leitbegriffe der Ersten Moderne – Determination/Indetermination, Präsenz/Absenz, Einmaligkeit/Reproduzierbarkeit, Zufall/Notwendigkeit, Klang/Diskurs, Opus/erweiterter Werkbegriff – sind längst zu leblosen binären Oppositionen erstarrt, bar jeder dialektischen Spannung, und deswegen *als* Oppositionen zu dekonstruieren.<sup>18</sup> Aus dieser Lähmung herauszuführen, ist die Aufgabe einer jüngeren Generation, die schwerlich der totalen Blindheit gegenüber den Errungenschaften und Unveräußerbarkeiten der Ersten Moderne geziehen werden kann. Bei jenen

16 Vgl. die Aufsätze von Aaron Cassidy, Steven Kazuo Takasugi, Simeon Prinkoff, Wieland Hoban (in: *Polyphony & Complexity*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox u. Wolfram Schurig, Hofheim 2002), von Frank Cox (wie Anm. 6) und Mark André (*Die Frage nach der Architektur des Komponierens*, in: *Musik & Ästhetik* 13 [2000]) sowie die Analysen zu Mark André, Frank Cox, Chaya Czernowin, Chris Dench, Klaus K. Hübler, Mario Garuti, Roger Redgate und Ian Willcock in den Heften 16, 7, 3, 17, 15, 18, 12 und 10 von *Musik & Ästhetik*. – In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre kreisten meine eigenen Werke um das Problem radikaler Differentialität in Form der internen Dissoziation der musikalischen Diskursivität (vgl. die Titel *Chorismos*, *Interpénétrations*, *différance* und *Rhizom*).

17 Ich bin gehalten, an meiner Ausrufung eines »Paradigmenwechsels in der Musik« (in: *MusikTexte* 35 [1990]) Selbstkritik zu üben. Von geschichtsphilosophischer Sensibilität geleitet, kam sie gleichwohl materialiter zu früh; erst im Anschluß an die 1990er Jahre zeigen sich die kompositorischen Potentiale und die theoretischen Perspektiven für einen solchen. Es war auch ein Fehler, den Paradigmenwechsel mit Complexismus gleichzusetzen. Complexismus, stets notwendig gekoppelt an die Beethovensche Forderung nach Multiperspektivität, ist nur *ein* Fall musikalischer Dekonstruktion. (Zum Verhältnis zur »komplexen Musik« vgl. die Aufsätze unterschiedlichster Autoren in: *Polyphony & Complexity* [Anm. 16]) Es war auch ein Fehler, in zu starker Abhängigkeit von der Zweiten Darmstädter Schule den Paradigmenwechsel ausschließlich mit Ferneyhough zu identifizieren. Josef Häusler traf den Punkt, als er diesen einen »Vorboten einer »Zweiten Moderne«« nannte (*Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, Kassel, Stuttgart/Weimar 1996, S. 354). Ein Vorbote ist ein Vermittler, nicht die Sache selbst: Ferneyhough, so alt wie Spahlinger, führte die absolut notwendige Internationalisierung des musikalischen Denkens herbei, das auch für die Teutonia unhintergehbare Maßstäbe setzte; gleichwohl ist es ein Irrtum, wenn Ferneyhough – und darin vertritt er eine Genieästhetik – glaubt, Modernität als ein Ein-Mann-Unternehmen durchführen zu können. Wahrheit ist nur noch als Deterritorialisierung und pluralisiert auf »Intensitäten« (Lyotard) möglich. Alles andere restituierte den autoritären Geist, der einmal in Europa überwunden schien.

18 Eine der interessantesten Nahtstellen im Übergang von der Dialektik der Ersten Moderne zu einem dekonstruktiven Musikdenken ist Klaus K. Hüblers Drittes Streichquartett mit dem süffisanten Untertitel

Oppositionen haben sich seit langem Momente der jeweils einen Seite mit solchen der anderen durchmischt – und das hat mannigfache Konsequenzen.

So bei der Aufführungspraxis, die prinzipiell und essentiell approximativ wird. Viele Interpreten neuer Musik haben diesen vermeintlichen Mangel längst als Form von Freiheit aus Verantwortung schätzen gelernt. Das musikalische Werk ist auf zweierlei Art in seiner Identität verletzt: durch die immanente Subversivität von Faktur und Struktur und durch die stets ›partielle‹ Realisierung. Werktreue bewährt sich nicht, wie in Stockhausens Modell, in der sklavischen Reduplikation eines auktorialen Notentextes, sondern in der Empathie des Hermeneutischen.

So bei der Werkidentität, denn die Frage nach der Identität von Werken verschiebt sich. Im Sinne der gescholtenen Identitätsphilosophie ist sie ohnehin fraglich beim Poly-Werk oder bei zyklisch angelegten Werken mit eingebauter *différance*, und surplusorientierte komplexistische Musik oder solche mit dekonstruktiver Morphologie ist im Zeitverlauf niemals mit sich identisch: Der Spalt, die Falte, die *lacuna*, der Bruch ist zum Strukturmerkmal geworden. Darin liegt nicht nur ein ›Materialfortschritt‹, sondern auch einer zur Freiheit aller Beteiligten.

So beim Aspekt der Körperlichkeit. Der musizierende Körper wird nicht mehr als *virtuos flexibler Magier* der Klangproduktion verstanden, der expressive Körper nicht mehr als Herr der Affekte und Gestimmtheiten. Das Moment von Virtualität, eine irrationale Folge technologischer Rationalisierung und bekannt aus der »artificial intelligence«, tritt hervor. Frank Cox, als Cellist, faßt das so: »Eines von vielen Beispielen . . . ist, daß ein Großteil der radikalsten neueren Musik die auffällige Eigenschaft aufweist, daß sie etwas darbietet, was in der Realität unmöglich scheint: die Verbindung einer strikten Rationalität der Definition und Transformation mit der Irrationalität einer heftigen Körperlichkeit, nicht nur mit den ›Zeichen‹ der Körperlichkeit – mit isolierten, aktiven Gesten, lauten wiederholten Angriffen usw. –, sondern auch mit jener Art von vielschichtiger ›virtueller Körperlichkeit‹, die vielleicht nur die Musik erschaffen kann. Solche Werke stellen nicht nur bloße rhythmische Konturen von Gesten dar, sondern auch dichte, komplex alterierte und sich entwickelnde Geschwindigkeiten und Metren. Viele dieser Rhythmen eilen geschwinder voran und schwanken schneller, als es dem Körper je möglich wäre, viele haben einen stark gestischen Charakter, entsprechen aber keinen bekannten körperlichen oder sprachlichen Bewegungen. Während die ersten Nachkriegskomponisten die Strukturen oder Skellette für neue und fremde Welten vorgaben, erschaffen nun die gegen-

---

*Dialektische Phantasie* (vgl. Wieland Hoban, *Instrumentengeister in Zwangsjacken*. Klaus K. Hüblers *Drittes Streichquartett*, in: *Musik & Ästhetik* 17 [2000]).

wärtigen Komponisten das Fleisch, die Muskeln und das Nervensystem – nicht von traditionellen Körpern, sondern von völlig neuen Geschöpfen, die entsprechend den bislang unbekanntem Gesetzen einer ›virtuellen Bewegung‹ voranschreiten.«<sup>19</sup>

So bei der Perspektive einer »emanzipierten Atonalität«. Wie weit die musikalische Dekonstruktion sich dem epochalen Übergang von Tonalität zu Atonalität verdankt, wie weit Atonalität nicht nur Dekonstruktion begünstigt, sondern geradezu herausfordert, ob daraus sogar Normatives folge, das sind Fragen, die sehr weit führen.<sup>20</sup> Die Parallelen liegen auf der Hand: Derrida ist obsessiv auf Zentrumslosigkeit (»... en l'absence de centre ou d'origine«<sup>21</sup>) fixiert – der Atonalität fehlt das Tonzentrum, von dem aus alle Tonhöhenbeziehungen geregelt werden. Solche – ihre harmonische Dimension – müssen sich allererst – und je individuell – bilden und stehen prinzipiell stets in Gefahr, wieder zu zerfallen. Gestaltbildung ist somit in atonaler Musik (auch wenn Hilfssysteme wie Dodekaphonie oder serielle Systematiken bemüht werden) immer einem Auf- und Abbauprozess unterworfen bzw. notwendigerweise auf ihn angewiesen. Eine dialektische Interpretation (Atonalität als die ›höhere‹ Stufe von Tonalität [weil von ihren konventionellen Fesseln befreit] oder aber deren Fragmentcharakter ›rettend‹, indem komplizierte dialektische Gedankenfiguren angestrengt werden, die zeigen, daß die auseinanderstrebenden Dimensionen von Struktur, Klang, Sinn und Expression konfluieren) hat sich als letztlich unplausibel herausgestellt (hierin wäre eine Kritik an Adorno stichhaltig). Nach hundert Jahren Atonalität, d. h. nach hundert Jahren des Durchgangs durch ihren Möglichkeitshorizont wie durch dessen Negationen, schimmert die Ahnung auf, daß Atonalität ein neues nach-metaphysisches Paradigma von Musik ist, das nicht nur negatorisch – wie Spahlinger es tut – definiert ist. Kunstmusik bekäme auf diese Weise ein neues Antlitz.

Dekonstruktion ist andernorts – in der Architektur – längst durchgesetzt, mit überzeugenden bis grandiosen Resultaten in die Wirklichkeit gestellt und theoretisch entfaltet.<sup>22</sup> Bernhard Tschumi, einer der luziden Theoretiker, beschreibt, repräsentativ für die ganze Richtung, die dekonstruktivistische Architekturarbeit anlässlich seines *Parc de la Vilette*-Projekts in Paris mit den Kategorien Bruch, Ent-Strukturierung, Disjunktion, Fragmentation, Dissoziation, posthumanistisch, Dekonzentration, Verzerrung, Überlagerung, »radikale Kluft zwischen Signifikant und Signifikat«<sup>23</sup>, mit Abgrenzung, Abtrennung und Verschiebung. Er definiert die »Methode der Trennung« folgendermaßen: »1. Ablehnung des Begriffs ›Synthese‹ zugunsten der Idee der Dissoziation der disjunktiven Analyse; 2. Ablehnung des

19 Frank Cox, *Annäherungen an eine »Projektive Kunst«* (Anm. 6), S. 83 f.

20 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Der Zerfall der Zeit. Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität*, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. v. Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette, Weilerswist 2000.

21 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 411.

22 Vgl. Philip Johnson/Mark Wigley, *Dekonstruktivistische Architektur*, Stuttgart 1988, u. Papadakis, *Dekonstruktivismus* (Anm. 1).

23 Papadakis, *Dekonstruktivismus* (Anm. 1), S. 176.



traditionellen Gegensatzpaares Benutzung und architektonische Form zugunsten einer Übereinander- oder Nebeneinanderstellung zweier Begriffe, die unabhängig und auf ähnliche Weise identischen Methoden der architektonischen Analyse unterzogen werden können; 3. bei der Methode würde der Nachdruck auf Fragmentierung, Superposition und Kombination gelegt; daraus entstehen dissoziative Kräfte, die sich im ganzen architektonischen System ausbreiten, dessen Grenzen überschreiten und eine neue Definition nahelegen. Die Konzeption der Trennung ist mit einer statischen, autonomen, strukturellen Sicht der Architektur nicht vereinbar. Sie ist aber nicht antiautonom oder antistruktuell, sondern führt einfach zu ständigen mechanischen Operationen, die systematisch Dissoziation ... in Raum und Zeit bewirken.«<sup>24</sup> Für die Zerschneidung des Raums in der Architektur sei auf die meines Erachtens genialen Arbeiten von Daniel Libeskind verwiesen.<sup>25</sup>

Parallelen zur dekonstruktiven Musik liegen auf der Hand. Die durch Dekonstruktion gewonnene Supplementarität, ein Surplus, entspricht den Un- bzw. Schwer-Sichtbarkeiten an dekonstruktiven Gebäuden; die Dimension des Unspielbaren der des Unbaubaren; beide Künste verfolgen ein konsequentes Autonomieprinzip (die Architektur rebelliert gegen Nützlichkeit); beide bemühen sich um den fortgeschrittenen Materialstand (die Architektur zwingt zu neuen Techniken, beispielsweise verwinkelten Betonwänden in einem Guß wie im Jüdischen Museum); beide definieren eine Zweite Moderne, ein Nach-der-Postmoderne; beide kämpfen gegen das traditionelle Präsenzideal, um die Explosion von Formen; die komplexe Rhythmik/Syntax etwa entspricht der Aversion gegen den rechten Winkel, nicht nur bei Zaha Hadid; Konzeptualismen, literarische Dimensionen, Personalstile trotz ›Schule‹ beherrschen die künstlerische Aktivität; das Kunstwerk ist ein Ergebnis von Problemlösung, nicht genialistischer Kraftakte.

Das dekonstruktive Komponieren stellt sich die Frage: Wie ist eine Musik der Freiheit möglich?<sup>26</sup> Eine Musik, welche die Katastrophen der Vergangenheit, auch die knapp sistierte Selbstzerstörung der Musik, nicht vergißt. Eine Musik, die Neue bleiben möchte, weil sie sonst an der, die einst »Neue Musik« hieß, Verrat übte. Sie weiß, und das ist ihre jüdische Dimension<sup>27</sup>,

<sup>24</sup> A. a. O., S. 177.

<sup>25</sup> Vgl. Daniel Libeskind, *radix-matrix. Architecture and Writings*, München/New York 1997, ders., *Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, Dresden/Basel 1995; Thorsten Rodiek, *Daniel Libeskind – Museum ohne Ausgang. Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, Tübingen/Berlin 1998; Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum Berlin. Zwischen den Linien*, München 1999; ders., *Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung »Jüdisches Museum«*, hg. v. Kristin Feireiss, Berlin 1992; *Jüdisches Museum Berlin. Architekt Daniel Libeskind*, Amsterdam/Dresden 1999; Elke Dorner, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, Berlin 1999.

<sup>26</sup> Auch der späte Adorno – mit der Frage nach einer Musik der Freiheit – bemühte sich um die musikalische Dekonstruktion. Er visierte sie in einem späten Vortrag zur musikalischen Analyse an (*Zum Problem der musikalischen Analyse*, in: Frankfurter Adorno Blätter VII, München 2001); und sie ist im Bergbuch sehr präsent, auch wenn Adorno sie so nicht genannt hatte (vgl. Günter Seibold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Freiburg/München 1997). Ihm kamen angesichts der kognitiven Brennpunkte, welche die Serialisten bildeten, Zweifel an der Funktionstüchtigkeit musikalischer Dialektik. Er rang um eine Neuformulierung, die vieles von dem, worum es heute geht, antizipiert – wenn man *Vers une musique informelle* mit den wachen Augen der gegenwärtigen Komponiererfahrungen liest und Adorno nicht einfach Konservatismus vorwirft. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Adornos Kritik der Neueren Musik*, in: Richard Klein/ders., *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 1998)

<sup>27</sup> Die Denker und Vordenker der Dekonstruktion sind großenteils jüdische, in der dekonstruktivistischen Architektur ist das jüdische geradezu ein Stilmerkmal. Eines der ältesten Zeugnisse dekonstruktiven Denkens findet sich im Talmud, so im neunten nachchristlichen Jahrhundert: In einer Diskussion unter Rabbinern (Traktatus Berachot, 28b) wird nach der Möglichkeit gefragt, Teilbereichen der Realität dadurch

daß die Frage nach der Freiheit von Benjamins »Spalt für den Messias« unabtrennbar ist.<sup>28</sup> Sie möchte sich – musikalisch – darauf vorbereiten. Allein deswegen kann ihre »Emotionalität« nicht die Verlängerung des präsentistischen 19. Jahrhunderts sein. Dekonstruktive Musik ist ein Werden, dessen Entwicklung nicht zuletzt davon abhängt, wie es ihr gelingt, die restringierenden Bedingungen des dekonstruktionsfeindlichen Kunstmusiksystems selber subversiv zu unterlaufen.

### III.

Die Grundidee dekonstruktiven Komponierens ist es, die kritische Tätigkeit, die dem Komponieren seit den Anfängen der Neuen Musik innewohnt, in die Strukturbildung selber einzuführen und dort zu integrieren. Dies ist nur mit einem »neuen«, einem anderen Strukturbegriff möglich. Die Musik verabschiedet sich von der EINEN Struktur, die als das Idealbild aller integralistischen Vorstellungen von Bach bis Boulez fungierte. Es geht um Struktur, die diese eine Totalität erklärtermaßen nicht mehr kennt, weil sie – in sich – sich selber dekonstruiert. Ein solches musikalisches Denken bricht mit der klassischen Vorstellung des integralen Werks, dessen Material einen in sich lückenlosen ökonomischen und transparenten Zusammenhang bildet – eine Vorstellung, die, von Schönberg kommend, vor allem vom Serialismus systematisiert und deswegen vollendet wurde. Das dekonstruktive Komponieren sieht sich in der Tradition des Serialismus, zieht aber die Konsequenzen aus seinem Scheitern, das vor allem in der differenz- und komplexitätstötenden Fixierung auf Einheit und auf einer sehr beschränkten Vorstellung von Rationalität beruht. Dem Serialismus ging es um Anwesenheit, und gleichzeitig war er blind dafür, was ihm alles dadurch entging. Dem dekonstruktiven Komponieren ist es hingegen darum zu tun, das Verhältnis von An- und Abwesenheit neu zu bestimmen und deren »cohabitation« zu einem der tragenden Prinzipien zu erheben.<sup>29</sup>

Musikalische Dekonstruktion zieht Konsequenzen aus der kritischen Tradition europäischen Denkens seit der Aufklärung. Kritisch heißt, das gegebene Problembewußtsein, an dem wir, gesellschaftlich, *alle* partizipieren, nicht aufzugeben, sprich zu verdrängen. Die Treue zu diesem ist eine subver-

---

einen neuen Sinn abzugewinnen, daß bestimmte Elemente aus ihr gleichsam isoliert und danach redisponiert werden.

28 Vgl.: »Es findet sich bei Benjamin eine doppelte Bestimmung der Utopie als Funktion der Erfahrung von Gegenwart, das heißt dessen, was in der Terminologie der »Thesen« die *Erlösung* heißt. Dieser Begriff bezeichnet einerseits die Idee einer Menschheit, die sich ihre Gegenwart vollauf zu eigen gemacht hat ... Andererseits bezeichnet die Erlösung auch eine Weise, die Zukunft inmitten der Gegenwart zu leben: »in der Vorstellung des Glücks ... schwingt unveräußerlich die der Erlösung mit.« (Stéphane Mosès, *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig – Walter Benjamin – Gershom Scholem*, Frankfurt a. M. 1994, S. 159)

29 »Zu einem« heißt, daß sich das dekonstruktive Komponieren sehr wohl bewußt ist, daß eine Fixierung auf diesen einen Aspekt gleichfalls eine Selbstbescheidung künstlerischer Möglichkeiten wäre. Konzepte wie Multiperspektivität, Komplexität, »Charakterstück« (Berg) werden daher a priori nicht ausgeschlossen; man brähe sonst die Verbindung zu Beethoven ab, dem ersten Komponisten, der dekonstruierte.

sive künstlerische Arbeit. Subversion wird aber nicht mehr brechtisch verstanden; Verfremdungseffekte sind längst Komikinstrumente der Kulturindustrie und ihrer einstigen geistigen Dimension beraubt. Sondern Subversion ist eine immanente Tätigkeit des musikalischen Materials selbst und nicht an ihm.

Es geht nicht darum, die ›alte‹ Dialektik, der wir so viel zu verdanken haben, zu entkräften oder gar zu entwerten. Das Komponieren möchte sich lediglich den tiefgreifenden Veränderungen stellen, die das Bewußtsein ergriffen und in der Geistesgeschichte längst ihre Spuren hinterlassen haben. Die klassische musikalische Dialektik – von Schönberg ins 20. Jahrhundert eingeführt und von Adorno philosophisch auskonstruiert – glaubt an die Möglichkeit der Deckungsgleichheit der beiden großen Kontrapositionen von Musik: des Ausdrucks und der Konstruktion. Daß beide sich mit großer Not zusammenbiegen lassen, war seiner Schule vergönnt. Doch seit dem europäischen Kulturbruch (und infolgedessen den Revolten des Serialismus) sind beide Größen auseinandergetreten, haben sich aufgespalten und eine unaufhebbare Differenz hinterlassen. Das primäre Problem der Dialektik ist ihre Fixierung auf Vermittlung: daß das eine dem anderen, verwand(elt), innewohne. Dadurch wird aber der Blick auf die nicht-vermittelbaren bzw. nicht-vermittelten Reste im jeweils anderen abgetötet: Individualität der Sache selbst. Um diese Reste, in Wahrheit Entitäten eigenen Rechts, geht es, unter anderem, der musikalischen Dekonstruktion: offenlegen, was sich nicht synthetisieren läßt. Der nachhegelsche Zustand – nicht bloß das »Ende der Kunst«, sondern das Unmöglichgewordensein von System überhaupt – erheischt eine solche Perspektive: weil ›Welt‹ (Gesellschaft) sich funktional ausdifferenziert (Luhmann) hat, Einheit nur noch als spekulative, metaphysische Kategorie überlebt, nicht aber als Horizont oder gar Erfahrung der Lebenswelt.

Musikalische Dekonstruktion unterscheidet sich grundsätzlich von nicht-musikalischer, also der, wie man sie kennt, weil Musik einen kategorial anderen Textstatus besitzt. Es ist kein Zufall, daß die dekonstruktivistischen Fragen sich ausnahmslos an Texten entzünden. Dekonstruktion dort ist Kritik an der Identität des Begriffs; das ist aber nur möglich, weil an den Wörtern, trotz aller Dekonstruktion, durch alle Iterabilität ein Identisches bleibt: ihre semantische Substanz, auf der ihr Weltbezug gründet. Allein, Musik besitzt solche Identitätskerne nicht, eine Sprache ist sie, so verstanden, nicht; zumindest gilt dies für das posttraditionelle Komponieren, und auf das kommt es hier und heute an. Musik kennt auch keinen direkten Weltbezug – ihr Material, ihre Syntax ist immanentistisch.

Aber auch die musikalische Dekonstruktion geht vom Text aus, nimmt sich aber einen *musikalischen* Text vor: eine musikalische Konstruktion. Deren Begriff ist doppeldeutig: *Ergebnis* (das vorliegende Werk) und *Gemachtwerden*.

Dekonstruktives Komponieren ist am letzteren interessiert, weil nur dort der Vereinheitlichungssog des Komponierens subversiv aufgebrochen werden kann, und setzt somit konstitutiv eine konstruktivistische Arbeitseinstellung zwischen Technik und dem ›Ich‹ voraus; musikalische Dekonstruktion ist notwendigerweise an Präkomposition, genauer: an die Differenz von dieser und der fertigen Partitur, gebunden. Die Präkomposition ist der Ort des Dramas zwischen dem Ich und dem musikalischen Material.

Diese beiden Dimensionen, Identität und Weltbezug, fehlen der Musik nicht gänzlich, zeigen sich allerdings radikal verschieden im Vergleich zu den anderen Künsten. Identität in der Musik konstituiert sich nur in der Struktur: der syntaktisch-tektonischen Konstellation musikalischen Materials. Nur dort entsteht Sinn, der zunächst (aber das heißt viel) musikalischer ist. Erst wenn solcher Sinn situiert ist, kann die Frage nach Identität bzw. nach deren Problematischsein und danach nach Differenz(en) gestellt werden. Daher ist das Dekonstruieren in der Struktur lokalisiert. Musikalische Dekonstruktion setzt einen anderen, einen prinzipiell nicht mehr ein-sinnigen Strukturbegriff voraus. Die Evolution eines solchen mehr-dimensionalen Strukturbegriffs ist die Aufgabe der musikalischen Dekonstruktion.

Musikalische Struktur wiederum kann autonomistisch oder heteronomistisch sein. Sie wird in dem Maße autonomistisch, wie sie in den immanentisierenden Schüben der musikalischen Modernisierung, also im 20. Jahrhundert, von traditionellen Sprachresten, von tonalen Mustern (im weitesten Sinne) abbrückt. »Heteronomistisch« soll in diesem Zusammenhang keine pejorative Kategorie sein, sondern indiziert lediglich, daß über fixierte Verwendungspraktiken, sedimentierte Ausdrucksschichten und vokabelhafte Sprachähnlichkeitsmuster Musikalisches zu etwas gerinnt, was über das je einzelne Werk semantisch verweist, »Stil« im Schönbergischen Sinne und in einem ›sprachlich‹ geteilten Horizont situiert ist. Bis zu den Revolten der Neuen Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts war Musik in diesem Sinne stets heteronomistisch; daher existierte Dekonstruieren nur in nuce und nur bei wenigen sehr konstruktiv denkenden Komponisten auf der ›Fortschrittslinie‹. Autonomistische Struktur ist hingegen etwas, was sich erst langsam, vor allem über die Etappe des Serialismus, herausbilden mußte. Das erklärt auch, warum musikalische Dekonstruktion sich zunächst, heteronomistisch, an bereits vorhandenen Strukturmodellen zeigte. Strawinsky ist hier in erster Linie zu nennen.<sup>30</sup> Diese Sorte musikalischer Dekonstruktion mag man

<sup>30</sup> Die Choräle in *Histoire du soldat* sind in Faktur wie barocke, aber mit ›falschen‹ Tönen, als seien diese versetzt, ausgetauscht, als kämen sie zu spät oder zu früh. Das Genre Choral ist so bekannt, daß es auch in der Verfremdung erkennbar bleibt, so daß Strawinsky auf der Ebene eines einzelnen Parameters – diesmal nicht dem des Rhythmus – die musikalische Struktur einer Destruktion aussetzen kann, die gleichwohl das Original nicht zur Gänze zerstört. Der Weltbezug, das Semantische, das auf diese Weise ironisiert wird, stellt sich durch den historischen Bezug auf frühere Musik ein, fungiert wie einer der oben angesprochenen Identitätskerne und kann different gemacht werden. Die Differenz zwischen Original

»äußere« nennen, weil sie zwar die Struktur dekonstruiert, dabei aber eine Struktur sich vornimmt, die bereits vorgegeben ist und nicht selber im Akt des Dekonstruierens generiert wird. Die Struktur bleibt, bleibt eine, bleibt als beschädigte. Das Moment der Destruktion überwiegt. Eine musikalische Dekonstruktion, die eine autonomistische Struktur zugleich erzeugt wie im Erzeugen dekonstruiert, sei hingegen »immanente« Dekonstruktion genannt; und um diese immanente ist es im folgenden zu tun.

Weil somit in posttraditioneller, zunehmend autonomistischer Musik die Struktur immanent sich ausprägt (im doppelten Sinne: in der Immanenz und als immanente), ist eine nicht (mehr) heteronomistische Dekonstruktion – die mit ihrem Einwirken auf die Struktur zugleich diese so weit verändernd mitgestaltet, daß man sagen muß, daß sie sie auch zugleich generiert (im Ideal- oder zumindest Endfall kongruieren Dekonstruktion qua »Eingriff« und qua Generierung) – nicht nur möglich, sondern ein sich immer weiter öffnendes Feld musikalischen Experimentierens. Tief in der musikalischen Moderne verwurzelt, liegt mit der musikalischen Dekonstruktion ein neues Paradigma vor, das einer möglichst weiträumigen Exploration harret.

Ziel der musikalischen Dekonstruktion ist es, Widersprüche, ja Aporien in/an der Musik (und im/am Werk) herauszuarbeiten, an der Konstruktion, der Form, am Material, ja auch der konzeptuellen Zielsetzung selbst. Es geht um die Subversion der eigenen Arbeit (im Unterschied zu Schönberg, bei dem das Komponieren im Dienste des mit-sich-identischen Kunstwerks steht). Das verändert die Definition eines Komponisten, gerade der nicht-genialistischen Fassungen. Die kompositorische Arbeit an sich selbst ist, zumindest partiell, eine gegen sich selbst. Der ästhetische Zweck ist ein konzeptueller »Zwischenraum«, der sich nicht imaginieren läßt, sondern durch dekonstruktives Komponieren erst entsteht, ein konzeptionsbedingtes Surplus. Darin ist es der experimentellen Tradition treu: Es entsteht etwas »Unkonstruierbares«, wenn auch durch Konstruktion. Dieses »Un« ist ein emergentes Produkt, Supplementarität.

Dekonstruktives Komponieren sieht mit großer Sympathie auf die negativistische Tradition, die auf materialer, programmatischer und performativer Ebene an ihr Ende gekommen ist; sie möchte aber ihr die Treue halten bzw. sie historisch »aufheben« durch Internalisierung des Negativitätsprinzips in

---

und der strukturverschobenen Neufassung ist der Effekt von Strawinskys musikalischer Dekonstruktion. Strawinskys Choral besitzt eine Struktur wie jeder andere auch, aber man spürt, daß sie mit einer solchen, »normalen« nicht identisch ist. Gegenkräfte, und seien sie bloß destruktive, haben an ihr genagt und jene falschen Noten erzeugt, von denen diese Musik lebt. Ein anderes Beispiel ist Strawinskys Klaviersonate von 1924, in der ein musikalisches Thema einem Beethovenschen (op. 54, II) nachempfunden ist: Gebrochene Sexten werden in laufenden Sechzehnteln stufenweise sequenziert, das Beethovensche (also klassische, integer tonale) wird um ein Sechzehntel verschoben, so daß sich die Unterscheidung von totem und melodischem Intervall umkehrt; man hört nun sequenzierte Quinten, die, wie Quintparallelen, falsch klingen. Es kommt zu einem Verfremdungseffekt: Die Struktur wird im Prinzip beibehalten, aber konterkariert.

die *Methodik*. Dekonstruktion ist in erster Linie ein Verfahren, weniger eine Kompositionstechnik im althergebrachten Sinne, eher eine technische Disposition, und dabei dem ›Akademischen‹ spinnefeind.

Prinzipiell lassen sich drei Größen dekonstruieren: bereits existierende Musik – bei ›äußerer‹ Dekonstruktion –, die Faktur und das Klangmaterial. Das Material im engeren Sinne zu dekonstruieren, gehört aufgrund seines internen Verhältnisses zur Faktur integral zum dekonstruktiven Komponieren. Allein, dem sind strenge Grenzen gesetzt: Je stärker am Material gesägt wird, desto weniger kann sich Struktur bilden, die doch der Ort des Dekonstruierens ist.<sup>31</sup> Dekonstruktives Komponieren ist somit immer angehalten, Material-Dekonstruktion und die Bildung von Struktur (damit sie dekonstruktiv werde) in einer stets riskanten Balance zu halten.

Das eigentliche Feld des dekonstruktiven Komponierens ist die Faktur, deren Struktur von vornherein anti-eindimensional angelegt ist. Kreuzungen divergierender, ja konfliktärer Strategien auf der Ebene der Präkomposition führen zu Ergebnissen, die, nähme man nur eine, wenn auch in sich wie immer zerstückelte Struktur ins Visier, unmöglich wären, weil die kompositorische Subjektivität einheitszentrierter ist, als es das Ergebnis des Dekonstruierens sein darf. Es wird mit formalen Gegenstrategien gearbeitet, mit dem Ausreizen von Ungereimtheiten, mit parametrischer ›Subversion‹, polyphoner Kreuzung, Verlöcherung und vielem mehr. Dekonstruktion hat statt im ›eigenen‹ Stil, setzt somit Materialhomogenität voraus, sie arbeitet an der musikalischen Faktur, nicht primär an stilistischen Implikationen. Immanente Dekonstruktion erlaubt sowohl eine jeweils persönliche Sprache – eine neue Form lizenzierter Authentizität – als auch eine allgemeine Methodik.

#### IV.

Dekonstruktive Musik bemüht sich um eine Kritik am Identitätsdenken, das bezeichnenderweise bei Spahlinger im didaktisch-volksaufklärerischen Tonfall seiner Musik wiederkehrt. Während er an in sich widersprüchlichen Phänomenen, nicht aber an in sich widersprüchlichen Strukturen interessiert ist und Strukturen setzt, um darin widersprüchliche Phänomene zu ›bearbeiten‹, geht es der musikalischen Dekonstruktion um in sich widersprüchliche Strukturen, deren darin emergierende Phänomene, nicht immer vorauszuplanen, willkommen geheißen werden. Entsprechend ist die Morphologie dekonstruktiver Musik so beschaffen, daß sie das Kunststück dessen fertigbringt, wozu die musikalische Dialektik einer diachronen Extension bedurfte: der *zeitgleichen* Setzung von Gestalten und deren Kritik. Zumin-

<sup>31</sup> Das bezeichnet die Demarkationslinie der Lachenmannschen Musik im Zusammenhang der Dekonstruktion.

dest ist das ihr Anspruch. Die subversive Tätigkeit des musikalischen Diskurses (Fragmentation, Dekomposition, »motivisch-thematische« Arbeit à la Beethoven) findet nicht mehr nacheinander statt, d. h. als Form, sondern virtuell gleichzeitig, d. h. als Faktur, als Eigenschaft. Materialaufspaltung und polyphone »Belagerung« sind probate Mittel. Solche Zeitgleichheit ist freilich letzten Endes fiktiv, in Wahrheit ist sie oszillierende Zeitverschiebung, *diférance* im strengen Sinne. Gleichwohl, ohne diachron zu werden: kleiner als Syntax, muß die immanente, also die Selbstsubversion der musikalischen Faktur schneller sein als die sich-selbst-affirmierende Sinn-Situierung. Nur dann ist – musikalisch – gesichert, daß Gestalten im weitesten Sinne (d. h. auch Formkonzepte) ins Spiel gebracht werden, um genau kurz vor ihrer Festigung in Frage gestellt werden zu können.<sup>32</sup>

Eines der grundlegenden Prinzipien der dekonstruktiven Strukturbildung besteht darin, daß mit mehr als einer Struktur gearbeitet wird. Das ist keinesfalls trivial. In allem bisherigen musikalischen Denken wird die musikalische Struktur von Werken einsinnig gedacht. Mag sie noch so sehr in sich differenziert und mehrschichtig sein, stets dienen alle internen Unterscheidungen einer gemeinsamen Struktur, von der aus allein sich die zentralen Größen Sinn, Werkidentität und klangliche Realisierung bestimmen. Ein Werk, aber auch schon ein Ausschnitt (ein »Stück« Musik) ist mit sich identisch und soll als das, was es ist, gespielt und gehört werden. Die hermeneutischen Differenzen bei unterschiedlichen Interpretationen des gleichen Stücks richten sich am Ideal eines *Sinnzentrums* aus, und auch die klangliche Realisierung ist auf Transparenz, Faßlichkeit, auf Ökonomie bzw. auf Werk-treue hin orientiert. Daß nun diese mit sich selbst identische musikalische Struktur – wie auch immer – aufgebrochen wird (übrigens eine schon langgehegte Sehnsucht), wird in der musikalischen Dekonstruktion nicht einfach zum Thema, sondern zur Aufforderung.

Zuzugeben ist, daß die äußere, heteronomistische musikalische Dekonstruktion bereits mit einem solchen einsinnigen Strukturbegriff gebrochen hat. Dekonstruktion muß aber letztlich mehr sein: ein *permanentes* Geschehen von Destruktion *und* Konstruktion, von Genese *und* Dekomposition, von Aufbau *und* Abbau. »Permanent« soll heißen, daß ein solches changierendes Geschehen durch die musikalische Zeit hindurch verläuft, nicht an einzelnen Stellen, daß es die musikalische Zeit und ihre Konstitution selber tingiert. Beim heteronomistischen Dekonstruieren jedoch ist entscheidend, daß keine zweite (oder weitere) Struktur vonnöten ist, sondern daß die eine, um

<sup>32</sup> An dieser Stelle könnte man mit einer Kritik am Spektralismus, der trotz der französischen Provenienz der Dekonstruktion fernsteht (vgl. Barbara Barthelmes, *Spektrale Musik*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000* [Ann. 15]), ansetzen. Er entgeht genau dann der Gefahr einer Retonalisierung, wenn er die werkindividuelle Morphologie mit den harmonischen Systemen, die er benutzt, nicht zusammenfallen läßt, sondern diesen konfliktär entgegensetzt. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Thesen zur Harmonik heute*, in: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik 49 [2001])

die es geht, partiell destruiert wird. Dies hat zur Folge, daß ein Stil, aus rezeptionsästhetischen Gründen als bekannt vorausgesetzt, in sich, sagen wir: ironisiert wird. Diese äußere Dekonstruktion funktioniert daher nur bei Bekanntem; deshalb die Vorliebe für Zitatkunst, Bearbeitung, Neoklassizismus, Collage, Patchwork etc. Dieses Bekannte ist das Analogon zu jenen Identitäten und Weltbezügen, an denen sich die Debatten der nicht-musikalischen Dekonstruktion immer entzündet haben.

Ohne allen systematischen Anspruch seien einige kompositorische Verfahren *autonomistischer* musikalischer Dekonstruktion hinsichtlich struktureller, aber auch semantischer Aspekte angeführt.

1. Das vielleicht wichtigste dekonstruktivistische Verfahren ist die Kreuzung divergierender, ja konfliktärer Strategien präkompositorischer Formplanung. Die Form stellt sich daher insofern nicht nur als mehrschichtig, sondern als Kombination aus mehreren eigensinnigen Formverläufen dar, als diese unabhängig voneinander entwickelt werden (zunächst, als steuerten sie nur jeweils ein Werk) und erst in einem zweiten Schritt aufeinander bezogen werden. Auf die dadurch entstehende, in sich widersprüchliche Form hat in einem weiteren Schritt die kompositorische Phantasie zu reagieren. Das Ergebnis ist von einer Art, die auch beim besten Willen nicht imaginiert werden kann; das kompositorische Subjekt sieht sich einer, wenn man will: künstlichen experimentellen Situation ausgesetzt, deren Eigenlogik unaufhörlich Sachzwänge objektiver Natur ausübt.

2. Das Ausreizen von Ungereimtheiten, die in solchen konfliktären Formstrukturen emergieren, ist eines der privilegierten Mittel dekonstruktiven Denkens. In der Entscheidung, sie zu kaschieren oder aber zu pointieren, zeigt sich, wieweit der Komponist es mit der dekonstruktiven Ästhetik seines Werks ernst meint. Es geht, mit anderen Worten, darum, die Schründe der Diskurskontur gerade nicht zu glätten, sondern im Gegenteil weiter aufzurauen.

3. Als parametrische Subversion könnte man das Verfahren bezeichnen, mit dem in die Morphologie dergestalt eingegriffen wird, daß ein bestimmter Parameter, der für deren Konstitution substantiell ist, durch einen »artfremden« ersetzt oder so gehandhabt wird, als ob er sich auf eine andere Morphologie bezöge.<sup>33</sup>

4. Verlöcherung der musikalischen Diskursivität wäre der »unmotivierten« (d. h. zwar strukturell bedingte, aber morphologisch »überraschende«) Entzug von Information, der keineswegs bis zur völligen Abwesenheit – Pausen – führen muß. Interessanter ist die Reduktion einiger Parameter (ergo: geringere Differenzierung) oder von Bestandteilen der Morphologie selber

<sup>33</sup> Ein Beispiel für das erstere wäre die Ersetzung der Spielweise »normal gestrichen« bei einer Violoncello-Kantilene durch Fingerperkussion; für das letztere die Infiltration schnellerer rhythmischer Impulse, die dem Gestaltcharakter einer solchen Kantilene widersprechen.



(etwa die Reduktion auf Primärtöne einer Melodie, d. h. Eliminierung des ›Besonderen‹ an einer solchen). Verlöcherung hat, auf diese Weise eher als ein subkutanes Mittel betrachtet, den Vorteil, in die musikalische Diskursivität höchst flexibel, in verschiedenen Graden und in immer neuen Parameterkonstellationen eingreifen zu können.

5. In Analogie zur Zersplitterungstechnik bereits des frühen Libeskind sind die Zerschneidung als linear gedachter formaler Verläufe und ihre geordnete bis eben ungeordnete Redisponierung zu nennen. Dieses Verfahren gestattet eine Doppelbödigkeit hinsichtlich der Werkidentität: Das Werk ist, kraft des limitierten Materials, mit sich identisch und zugleich nicht-identisch, da zum einen die Rezeption den Plan für die formale Disposition nicht zu erkennen vermag (diese bleibt »ineffable«), zum anderen die Zeit nicht nur nicht linear, sondern geradezu permutativ gehandhabt wird (und diese Permutativität einen Widerspruch zur ›Natürlichkeit‹, sprich zur Psychologie der musikalischen Zeitwahrnehmung bildet).

6. Ein zentraler Komplex von Technik ist die Polyphonie, schon allein deswegen, weil sie die privilegierte Arbeit mit Differenz innerhalb der musikalischen Diskursivität – und zwar autonomistisch – darstellt.<sup>34</sup> Die unter Punkt 1 angesprochene Kombinierung konfliktärer Formstrategien wird sich unvermeidlicherweise auf morphologischer Ebene polyphonisch ausprägen. Die Orte erhöhter Ungereimtheit sind auch diejenigen, die man als Kreuzungspunkte divergierender Direktionalität fassen kann. An solchen Stellen ist die hörende Aufmerksamkeit gezwungen, mehreren gleichermaßen signifikativen Sinnstrukturen zu folgen, was prinzipiell zu Überforderung führt, zu einem Surplus, das in seiner Anwesenheit aber als Abwesenheit gehört wird. Der musikalische Sinn der einen polyphonen Schicht wird von dem der zweiten gleichsam übertönt – und umgekehrt. Gesteigerte Anwesenheit schlägt um in partialisierende Perzeption und erzeugt somit Abwesenheit zweiten Grades – vorausgesetzt, daß die musikalische Morphologie entsprechend scharf distinguiert ist.

7. Das zuletzt zu nennende Verfahren ist eine perverse, sozusagen polymorphe Zuspitzung des vorher Beschriebenen. Ich möchte sie »komplexistische Belagerung« nennen und dabei die bellizistische Konnotation durchaus in Kauf nehmen. Belagerung heißt hier handgreiflich, daß eine musikalische Sinneinheit – die ja per definitionem dazu tendiert, sich zu einem Identitätskern zu verfestigen – in Abwehr einer solchen ›Materialisierung‹ (und in dem Maße, in dem sie zu ihr gelangt) von Störmaterial umstellt wird, so daß es zu einer Fixierung erst gar nicht kommen kann. Hier bekommt die musikalische Dekonstruktion etwas Paranoides, Pynchonhaftes.

<sup>34</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Theorie der Polyphonie*, in: *Darmstadt-Dokumente II* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2002.

Dekonstruktive Musik kehrt sich ab von der Sinn-Identität und öffnet sich – strukturell – der Polysemie, letzteres aber nicht als das einstig ehrenwerte »Nicht-Wissen-Was«, als das rätselhaft nur Offene, sondern umgekehrt als Aufladung von Perspektiven (Luhmann spräche von zahlreicheren Anschlüssen oder Anschlußmöglichkeiten, also von mehr Sinn). Das Ziel dekonstruktiven Komponierens ist es, zu einer Supplementarität zu gelangen, die der Musik bislang verwehrt war, weil sie ihrer technisch nicht mächtig war. Dieses Supplementäre ist ihr utopisches, ja – wenn es glückt – messianisches Moment. Dabei verschiebt sich nochmals, was Sinn der Musik heißen kann: vom Intelligiblen zu Kategorien wie Kraft, Spannung, Reibung, Tendenz, Austausch; der Sinn alten Schlags überlebt via Affekthaftigkeit und Illustrativität (sie fehlen keiner großen Musik), denen indessen gleichzeitig der Boden entzogen wird, die integriert und zum Aspekt werden. Musikalische Dekonstruktion ist Kritik an der musikalischen Präsenzästhetik.

Der Abstand des dekonstruktiven Komponierens zur Wiener Schule und dem Serialismus liegt klar zutage: Dort war das Ziel die Identität von Materialerzeugung und Materialpräsentation im Werk (Folge des Ökonomieprinzips); dementsprechend galt das Prinzip der Durchhörbarkeit, des Luziden, Klaren, Transparenten der Faktur und der Aufführung. Damit bricht das dekonstruktive Komponieren radikal. Es arbeitet stets mit verschiedenen Graden seiner ästhetischen Dimensionen, etwa den verschiedenen Graden von Präsenz des als Substanz zu denkenden »Materials« bzw. von Distanz zu diesem in Abwesenheit gehaltenen Material. Entsprechend muß keineswegs alles durchhörbar sein.

## V.

Musikalische Dekonstruktion ist historisch mitnichten ein *Dernier cris*, zumindest nicht die äußere, die sich an Bekanntem, Stilen oder Stücken, entzündet. Strawinsky fing damit an; Berios *Sinfonia* ist ein Bravourstück. Im Unterschied zu Polystilistik, Zitatkunst, »neomodern« etc. ist ihr eine kritische Motivation inhärent, auch wenn diese nicht einer neuen »authentischen« Sprache dient. Die »innere«, autonomistische musikalische Dekonstruktion ist der eigentliche Wendepunkt. Begreift man musikalische Dekonstruktion im strengen Sinne als ein Geschehen, das gleichzeitig destruiert und konstruiert, dann zeigt sich, daß ihre Geschichte bis Beethoven, dem Beginn der musikalischen Moderne, zurückreicht.<sup>35</sup> Dekonstruktion wird – und zwar bifurkativ – im 20. Jahrhundert, dem der Neuen Musik, Thema.

<sup>35</sup> Die Bewegung von Ab- und Aufbau hat bei ihm formal in der Durchführung und prozessual in der motivisch-thematischen Arbeit statt (vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Beethovens »Große Fuge«*. *Multiperspektivität im Spätwerk*, in: *Musik & Ästhetik* 8 [1998]). Auch Wagners *Ring*-Partitur ist nicht ohne dekonstruktive Momente, vgl. die rudimentären Überlegungen in ders., *Wagners Kompositionstechnik*, in: ders. (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne* (= *Musik & Ästhetik Sonderband*), Stuttgart 1999, S. 181f.

Was sich bei Beethoven und Wagner in der Tonalität – nämlich in ihrer Dynamik bzw. in ihrer Organizität – ankündigte, wird in der Nach-Tonalität zum Problem, zu einem produktiven, wenn es gutging. Zwei Hauptlinien lassen sich unterscheiden. Einmal die heteronomistische mit dem Paradebeispiel dessen, was Strawinsky paradigmatisch versuchte: Musik über Musik, das de(kon)struierende Eingreifen in die Struktur strukturell bereits vorgegebener Musik. Zum anderen die autonomistische, die sich zunehmend im Prozeß der Posttraditionalisierung des Komponierens abzeichnet (d. h. auf der ›Fortschrittslinie‹, die, wie immer verschlungen, sich kontinuiert). Vor allem die Errungenschaft der Präkomposition, die mit Webern und später dem Serialismus zum unveräußerlichen Bestand des Metiers der Komponisten wird, erlaubt eine Vorab-Entscheidung für mehrsinnige Formkonstruktionen. Am Beginn des 21. Jahrhunderts, nach dem Durchgang durch alle Negationsversuche, zeichnet sich ein Paradigma ab, das jenes Negieren in sein Inneres aufnimmt und damit zugleich annulliert: die musikalische Dekonstruktion. Allein, dekonstruktive Musik bricht mit Schönberg (und schließt, wenn man so will, an Berg an), indem dessen Ideal einer ökonomischen, in sich transparenten, durchhörbaren Musik aufgekündigt wird, deren Struktur mit ihrer Expression dialektisch zusammenfallen und für welche die ›eine‹ authentische Interpretation (man denke an Rudolf Kolisch) möglich sein soll.

Die scheinbaren Nachteile dekonstruktiven Komponierens liegen auf der Hand: die unausweichliche Notwendigkeit, in jedem Werk mehreres: mehrere Konzepte, mehrere Strukturen, mehrere Werke etc. zu kombinieren. Der Arbeitsaufwand erhöht sich gewaltig; die Anforderungen an die kompositorische Intelligenz sind beträchtlich; die Präkomposition wird unauflösbar tragender Bestandteil der kompositorischen Arbeit und der kreativen Phantasie; technische Virtuosität ist genauso vonnöten wie – à la Hindemith – unbrauchbar; der Streit mit den Interpreten, im klassischen Ideal einer perfekten Aufführung erzogen, ist vorprogrammiert.

Doch ist es nicht so, daß die Werke musikalischer Dekonstruktion über das verfügen, was der Neue-Musik-Diskurs hundert Jahre lang immer herbeibeschor? Sie sind reflexiv (und zwar intern), nicht-konservativ, anti-affirmativ, experimentell, differenz-orientiert, subversiv und kritisch. Sie gewähren der Differenz in der Musik (immerhin eine Option des Immanentismus) ihr Eigenrecht; eröffnen einen nicht-affirmativen Strukturbegriff, um den das 20. Jahrhundert, sowohl als Moderne wie als Avantgarde verstanden, so sehr rang, daß es fast daran zugrunde ging; und sie ermöglichen die virtuell zeitgleiche Kritik der morphologischen Gegebenheiten im Diskurs (daher erklärt sich, zumindest aus der subjektiven Sicht der Rezipienten, die hohe Geschwindigkeit dekonstruktiver Musik).

Die Musik der dekonstruktiven Bewegung orientiert sich an einem Ver-

meidungsziel (sie bekämpft sowohl ein-sinnige wie bruchstückhafte Musik); darin übt sie implizite Kritik am Bestehenden. Durch reflexive Brechung und Gebrochenheit verhindert sie, was sich in der Postmoderne fast schon als zweite Natur wieder breit gemacht hat. Statt dessen rettet sie das subjektivistische und ›semantische‹ Moment aller Musik durch ›Aufhebung‹ via Dekonstruktion, durch Integration in einen neuen Strukturbegriff, der sich dem Identitätsprinzip verweigert.

Es geht darum, die eigene Spontaneität zu überlisten bzw. zu überbieten, jedenfalls nicht mit sich allein zu lassen; es geht darum, sie mit einem ihr Radikal-Anderen zu durchfurchen. Authentisches modernes Komponieren mag so wieder möglich sein. Allein, eines fernen Tages wird auch die musikalische Dekonstruktion zu übersteigen sein. Sie ist alles andere als sakrosankt. Doch bis dahin wird sie sich – wie jedes Musikalische – erst einmal nach allen Seiten entfalten und es sich nicht nehmen lassen zu blühen.

PS zum »Politischen«: Während manche Musik der Ersten Moderne »politisch« ist, insofern sie einen bestimmten Reflexionsstand nicht verschweigt, versucht das dekonstruktive Komponieren überdies, das in diesem Reflexionsstand angesiedelte Wissen zu konterkarieren, um zu zeigen, wie es auch anders sein könnte<sup>36</sup> – wissend oder vielmehr ahnend, daß es weit mehr, als es uns lieb sein kann, vom falschen Bewußtsein tingiert ist. Dekonstruktive Musik erzählt, auf der Suche nach dem Messianischen Lichte, aus dem beschädigten Leben.

## Summary

*The concept of structure in musical deconstruction* – The First Modernity was based upon concepts such as dialectics, progress and criticism, and its last advocate might have been Mathias Spahlinger. In distancing itself from this movement, a new intellectual approach to composition has emerged since the early 1980s, which has, on the surface, drawn on a deconstructivist vocabulary (difference, non-linearity, paradox). What this means for composing is shown comprehensively and systematically. Starting with a concept of musical structure aimed at non-identity, liquefaction and permanent-immanent self-criticism, which can be seen in Stravinsky's work *mutatis mutandis*, its consequences for compositional technique, performance practice, as well as listening and understanding is pointed out. At the same time, the philosophical foundations of this Second Modernity is considered just as closely as the self-image of those composers who actively pursue this »deconstructive composing«.

---

<sup>36</sup> »Dekonstruktivismus ist so etwas, wie die Welt hätte sein können, wenn die Welt sich anders entwickelt hätte.« (Daniel Libeskind im Gespräch, zit. nach: Rodiek, *Daniel Libeskind – Museum ohne Ausgang* [Anm. 37], S. 45)