

Barbara Dobretsberger

MUSIK ALS SPRACHE ODER STRUKTURALISTISCHES DENKEN IN DER MUSIK AM BEISPIEL PIERRE BOULEZ¹

Abstract: Kaum ein anderer Begriff wurde im Schrifttum über die Musik der fünfziger und sechziger Jahre derart strapaziert wie der Terminus Struktur. Struktur wurde zum Schlüsselwort im Schreiben über Musik. In geradezu prekärem Kontrast zum herrschenden Konsens, dass Boulez' Werke strukturell besonders komplex gestaltet sind, wird der Versuch einer Definition oft schuldig geblieben. Auffällig ist die Zurückhaltung, mit der Boulez' musikalisches Denken – trotz eindeutiger Hinweise des Komponisten – mit dem Begriff des Strukturalismus in Zusammenhang gebracht wird. Boulez' eigene Annäherung an den Begriff Struktur, die sich in mannigfaltigen Belichtungen durch sein gesamtes Schrifttum zieht, soll hier umrissen werden. Desgleichen wird das Thema Musik als Sprache, das Boulez gleichfalls vom Anbeginn seines Komponierens beschäftigt, kurz angesprochen werden. Der Einfluss, den der aus der Linguistik kommende Strukturalismus auf Boulez' Werk und auf sein Denken hat, soll mittels genauerer Analyse der Schriften Boulez' nachvollziehbar werden.

Schlüsselworte: Boulez, Strukturalismus, Musik als Sprache, Struktur.

“Der Strukturalismus ist keine Methode, er ist das erwachte
und unruhige Bewusstsein des modernen Wissens.”²

Mit dem Einzug des strukturalistischen Denkens in die Linguistik wird der Begriff der Struktur zum Leitmotiv der Sprachwissenschaft; andere Geisteswissenschaften, die Humanwissenschaften und die Musik adaptieren das linguistische Strukturdenken in modifizierter Weise. Boulez' Affinität zum Strukturalismus und die Bedeutung, die dem Begriff Struktur in seinen eigenen Schriften beigemessen wird, lassen die Erforschung des Phänomens Strukturalismus in seinem Werk als Notwendigkeit erscheinen. Desgleichen bedarf es einer umfassenderen Untersuchung des Strukturbegriffs, wie er von Boulez in seinen Schriften eingesetzt wird.

Boulez' rudimentäre Auseinandersetzung mit der Linguistik und mit der Frage nach der Sprachlichkeit der Musik nahm in den späten vierziger Jahren ihren Anfang. Die insbesondere in Frankreich lebhafteste, auch kontrovers

¹ Der Artikel basiert im wesentlichen auf der Habilitationsschrift “Première und Deuxième Sonate von Pierre Boulez – Phänomene strukturalistischen Denkens”, die von der Autorin 2002 an der Kunstuniversität Mozarteum eingereicht wurde.

² Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1974. S. 260

geführte Diskussion um strukturalistische Phänomene im Bereich der Linguistik, Ethnologie und Psychologie ging an Boulez keineswegs spurlos vorüber. Seine Schriften bezeugen eine rege Anteilnahme an einem Diskurs, der seit den fünfziger Jahren die intellektuelle Landschaft Frankreichs prägte. War es anfänglich der Strukturalismus in der Nachfolge de Saussures, der die Sprachwissenschaft neu belebte, so übten der Poststrukturalismus und die Einbeziehung der Semiotik ab den sechziger Jahren eine nicht geringere Faszination auf die Linguistik, auf andere Geistes – und auf die Naturwissenschaften aus. Im Zuge der Etablierung der seriellen Kompositionstechnik, die mit einer Codierung des musikalischen Idioms arbeitet, die nicht mehr ohne weiteres vom Hörer decodiert werden kann, war es naheliegend, den Bogen zu den sprachwissenschaftlichen Systemen zu spannen. Die Frage, was an Musik sprachähnlich sei, umkreist Boulez in seinem gesamten Schrifttum immer wieder, allerdings ohne sich auf einen wissenschaftlichen Diskurs einzulassen.

Ich werde mich zunächst mit der Sprache als solcher befassen. Was bedeutet das Wort "Sprache" angewandt auf die Musik? Hat es überhaupt einen Sinn? Nimmt die musikalische Mitteilung den Weg über eine Sprache? Hat sie das nötig? Diese Fragen müssen gestellt werden [...].³

Als Wesensmerkmal der musikalische Sprache sieht Boulez ihre Kommunikationsfähigkeit, ihr Vermögen, eine Botschaft zu vermitteln. Allerdings kann die "Geheimschrift seiner Sprache",⁴ der sich der Musiker, wie Boulez bemerkt, zu wenig bewusst sei, in punkto Ausdrucksfähigkeit und Präzision nicht mit der geschriebenen oder gesprochenen Sprache mithalten. In der Tatsache, "dass Musik eine nicht mit direkten Bedeutungsinhalten beladene Kunst ist", sieht Boulez gerade ihre "spezifische Kraft".⁵ Folgerichtig trennt er die Arbeit des Komponisten deutlich von der des Schriftstellers. Trotz des dezidierten Sichabsetzens von der Idee, dass Musik eine direkte Bedeutungsebene übermitteln könne, wird aus den Schriften klar, dass er genausowenig dem Gegenteil, der Abwesenheit von Bedeutung in der Musik, zustimmt. Eine gewisse Ambivalenz, die in den frühen Schriften bis zu kontroversiellen, polemischen Formulierungen führt, macht sich hierin bemerkbar. In allen Äußerungen Boulez' zum Themenkreis Musik als Sprache ist das Ringen um das Erfassen des Phänomens spürbar. Und wenn Boulez es als das "Los des Komponisten" bezeichnet, "in einer codierten Sprache, die der verstandenen und beherrschten Umsetzung in die Wirklichkeit bedarf",⁶ zu schreiben, dann ist der leicht wehmütige Unterton unüberhörbar. Deutlich formuliert Boulez, dass Musik eine Bedeutungsebene hat, die getrennt von

³ Boulez, Pierre. "Sprache, Material, Struktur". In: *Leitlinien*. Kassel, Bärenreiter und Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000. 60

⁴ Boulez. "Über die Notwendigkeit einer östhetischen Orientierung". In: *Musikdenken heute 2*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI. Mainz. Schott, 1985. S. 26

⁵ Ebenda.

⁶ Boulez. "Zwischen Ordnung und Chaos". In: *Leitlinien*. S. 398

der "exakten Semantik der gesprochenen Sprache"⁷ gesehen werden muss. Musik "besitzt ihre eigene Semantik, die auf eigenständigen Strukturen fußt, welche ihrerseits wieder besonderen Gesetzen gehorchen"⁸ – woraus Boulez schließt, dass "der entbundene Sinn" [...] nicht dem selben Lauf [folgt], dass es "höchstens zu Parallelen"⁹ kommen kann. Die Semantik der gesprochenen oder geschriebenen Sprache ist auch ungleich exakter als die der Musik, was wiederum mit der Syntax, der Grammatik und der Morphologie der gesprochenen bzw. der geschriebenen Sprache zusammenhängt. Auch wenn Parallelen zwischen Musik und Sprache vorhanden sind, eine "direkte Übertragung ist nicht möglich".¹⁰ Dieser Prämisse folgt Boulez in all seinen Schriften, ein Hinweis darauf, dass er trotz des unleugbar vorhandenen Einflusses, den der aus der Linguistik kommende Strukturalismus auf sein Denken und seine Überlegungen ausübte, die Grenze genau dort zu ziehen vermochte, wo es zu Absurditäten gekommen wäre. Einer direkten Übertragung der Terminologie aus Linguistik und Naturwissenschaften in die Musik widersetzt sich Boulez auf der Ebene der Analyse genauso wie auf derjenigen der schöpferischen Arbeit. Seine Schriften bedienen sich der Ausdrücke der Sprachwissenschaft in selbstverständlicher Weise, allerdings nie in der Absicht, durch Termini eine Kongruenz zwischen musikalischen und sprachlichen Systemen herzustellen. Zu den Versuchen, sich der Musik mit den Mitteln der Linguistik analytisch anzunähern, äußert sich Boulez in seinem gesamten Schrifttum nicht, gleichwohl ihm einschlägige Arbeiten wie etwa jene von Serge Martin¹¹ und Nicolas Ruwet¹² bekannt sind.

"Die Musik ist eine Kunst ohne direkt fassbaren Bedeutungsinhalt: von daher rühren Vorrang und Gewicht, die den eigentlich linguistischen Strukturen zukommen",¹³ schreibt Boulez 1962 und positioniert sich damit abseits von semiotischen Paradigmen. Trotz der Forderung nach einem "eigenen Reflexionsfeld und nicht dem bloßen Sich-Einrichten auf Denkstrukturen, die [der Musik] von Grund aus fremd sind",¹⁴ spricht sich Boulez für den fruchtbringenden Kontakt mit anderen Disziplinen aus. Boulez' Grenzüberschreitung betrifft nicht nur die Sprachwissenschaft, sondern auch die Malerei.

⁷ Boulez. "Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik". In: *Werkstatt-Texte*. Berlin. Propylaen Verlag, 1972. S. 153

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 117

¹¹ Martin, Serge. *Le langage musical. Sémiotique des systèmes*. Paris. Editions Klincksieck, 1978.

¹² Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris. Editions du Seuil, 1972.

¹³ Boulez. "Ästhetik und Götzendienst". In: *Werkstatt-Texte*. S. 217

¹⁴ Boulez. "Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung". In: *Musikdenken heute 2*. S. 18

Parallelen zwischen Musik und Malerei stellt er sowohl für sein eigenes Schaffen her – Paul Klee gilt ihm als wohl wichtigste Inspirationsquelle – als auch allgemein in Bezug auf ähnliche Entwicklungen, oder, wie er es nennt “Leitlinien innerhalb bestimmter Epochen”.¹⁵

Boulez adaptierte die Terminologie anderer Disziplinen für seine Überlegungen im Bereich der Musik. Die Frage, ob Boulez Musik, sein ureigenstes Metier, als Sprache betrachtet, kann pauschal nicht beantwortet werden. Seine vielschichtigen, manchmal ausweichenden, manchmal auch widersprüchlichen Äußerungen erlauben kein schlüssiges, eindeutiges Resümee. Die Nähe seiner Überlegungen zu den Modellen des Strukturalismus, wie er in der Sprachwissenschaft praktiziert wurde, ist jedoch evident. Koinzidenzen wie jene bei der Komposition des *Livre pour quatuor à cordes* oder der *Dritten Klaviersonate* sind auf Übereinstimmungen in der Geisteshaltung, im Denken der Zeit, begründet. Im Titel des *Livre pour quatuor à cordes* zeigt sich nicht nur Boulez’ Nähe zu Mallarmé, sondern auch die Sichtweise seines Werkes als “Buch”, als Literatur.

Auffallend ist, dass sich Boulez um detaillierte Überlegungen zu Analogien zwischen Sprache und Musik erst im späteren Schrifttum bemüht. Die frühen Schriften zeigen die Nähe zum strukturalistischen Denken und die Vormachtstellung, die der intellektuelle Diskurs rund um die Sprachwissenschaft im Frankreich der fünfziger und sechziger Jahre hatte; die späteren Schriften zeigen eine größere Eigenständigkeit des Denkens – Boulez adaptiert die vormals nur angerissenen oder schlagwortartig verwendeten Begriffe und bettet sie in seine Überlegungen ein. In der schwierigen Frage nach dem Ausdruck, der Semantik von Musik, versucht sich Boulez gleichfalls an subtilen Äußerungen. Konfrontiert man das Statement, “dass die Musik eine nicht mit direkten Bedeutungsinhalten beladene Kunst”¹⁶ sei, mit der Anmerkung, “ich bin mir immer bewusst gewesen, wie notwendig es ist, dass die Musik eine echte Kommunikation bietet”,¹⁷ so wird deutlich, in welcher Bandbreite sich Boulez’ Gedanken auch hier bewegen – einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden wird schwierig sein. Was bleibt, ist die Gewissheit, dass der Blick auf die Linguistik seinen Blick für die Musik und sein eigenes Komponieren prägte:

Die Linguistik hat ungeheure Fortschritte gemacht, das musikalische Vokabular hat dem nichts Vergleichbares entgegenzusetzen. Jetzt ist der Augenblick oder nie, das Gedächtnis von vielen Dingen zu befreien und vorwärts zu gehen [...].¹⁸

¹⁵ Boulez. “Die Komposition und ihre Gesten”. In: *Leitlinien*. S. 114

¹⁶ Boulez. “Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung”. In: *Musikdenken heute 2*. S. 26

¹⁷ Boulez. *Wille und Zufall*. Stuttgart, Zürich. Belsler Verlag, 1977. S. 67

¹⁸ Ebenda. S. 139

Inspiration durch die Linguistik – der magische Begriff Struktur

Wie in einem Großteil der Literatur über zeitgenössisches Komponieren ist der Terminus Struktur in den Aufsätzen Boulez' omnipräsent. Die immense Häufigkeit, mit der sich Boulez des Begriffs bedient, und mehr noch die Divergenz in der Anwendung machen die Suche nach der Boulezschen Definition von Struktur zu einer spannenden Reise durch seine Schriften. Dem Begriff Struktur haftet bei Boulez keineswegs nur die Aura eines terminus technicus an; im Gegenteil, Struktur ist untrennbar mit einem dynamischen Schöpfungsprozess, der aus Aktion und Reaktion besteht, verbunden:

Eine Struktur ist aus Elementen gebaut, die einander verantwortlich sind, so bildet sie ein Ganzes. Eine andere Struktur – ihr gegenüber nicht verantwortlich, aber mit prägenden Definitionen ihrer eigenen Verantwortlichkeit – modifiziert sie, nicht durch die Stiftung von neuen Verantwortlichkeitsverhältnissen, sondern indem sie Begegnungsereignisse schafft, die nur eintreten können, weil eine unbiegsame Struktur eine andere beugt, ohne auf deren Binnenexistenz Rücksicht zu nehmen.¹⁹

Die Wechselwirkung, die sich aus dem Zusammentreffen von "fixierter und mobiler Struktur"²⁰ ergibt, übt auf Boulez große Faszination aus. Für das Verständnis des Werkes ist allerdings zu beachten, dass sich diese Anziehungskraft nicht nur in der Entstehung von Werken wie der *Dritten Klaviersonate* niederschlägt, in der die Kombination von Festgelegtem und Variablem offensichtlich ist. Boulez stellt im Anschluss an seine Überlegungen, dass die amorphe Struktur einer Skala nicht formbildend sein kann, fest, dass im Bereich der Tondauern "der Gebrauch rhythmischer Ostinati wie der *Monoritmica* von

¹⁹ Boulez. "Idee, Realisation, Metier". In: *Leitlinien*. S. 51. Die Tatsache, dass Boulez in der gewählten Formulierung – "eine Struktur ist aus Elementen gebaut, die einander verantwortlich sind [...]" – den Komponisten in die Entscheidungsfindung nicht einzubeziehen scheint, sollte nicht zu falschen Rückschlüssen auf den Kompositionsprozess verleiten. Dass der Begriff der Verantwortung auch hier wieder zum Tragen kommt, bemerkt Boulez im Einleitungssatz zum Zitat in lakonischer Weise: "Man sieht, ich muss schon wieder auf den entscheidenden Begriff der Verantwortung zurückkommen" (ebenda).

²⁰ Ebenda. S. 50. Im Aufsatz "Alea" formuliert Boulez die Bedenken, die er gegen das Übergewicht der mobilen Struktur hegt, in einer Weise aus, die deutlich seine Ressentiments gegen Cage erkennen lässt, auch wenn dessen Name im Aufsatz kein einziges Mal fällt. In der bereits angesprochenen, für Boulez charakteristischen, interessegeleiteten Darstellungsstrategie verschont er jedoch keinesfalls den Gegenpol der Aleatorik, das allzu reglementierte und gesteuerte Komponieren ("So finden wir anstelle des Zufalls aus Versehen einen Zufall durch Automatismus". Boulez. "Alea". In: *Werkstatt-Texte*. S. 103). Bei aller Polemik und Aggression – weder die "orientalisch getünchte Philosophie" (ebenda. S. 100) noch die Replik auf die "Haschischraucher" (ebenda. S. 101) verhehlen, in welche Richtung Boulez' Attacken zielen – liest sich der Aufsatz als ernstzunehmende Auseinandersetzung mit der Frage nach der Spannung zwischen mobiler und fixierter Struktur und mit der Antinomie von reinem Zufall und "Subjektivität des Komponisten" (ebenda. S. 108).

Berg oder der rhythmischen Kanons von Messiaen²¹ dem Begriff des Amorphen sehr nahe kommt. Hier wird deutlich, dass eine Beschränkung des Begriffs des Amorphen auf aleatorische Formen zu kurz greifen würde.

Der Aufsatz "Sprache, Material und Struktur" liefert weitere Aufschlüsse zu Boulez' Strukturbegriff. Wesentlich und in hierarchischer Ordnung mit der Struktur verbunden ist das Material,²² und über den Umweg des Materials versucht sich Boulez dem Strukturbegriff anzunähern. Wie schwierig selbst für den wortgewandten Schreiber die Suche nach einer für ihn befriedigenden und schlüssigen Definition ist, zeigt das Umkreisen des Sujets im Erklären des Zusammenhangs:

Die Struktur muss ihrem Wesen nach fähig sein, ihre Anziehungskraft auf das Material zu behalten [...].

Es besteht also, in enger Wechselbeziehung mit der Hierarchie, ein Zusammenhangsproblem und ein Gleichgewichtsproblem der Gegebenheiten. Das Zusammenhangsproblem ist entscheidend; das Material verweist auf die Struktur, es wurde in Abhängigkeit von ihr ausgewählt. Man könnte den Satz auch umkehren und sagen: Die Struktur wählt, um bestehen zu können, ihr Material.²³

Gleich offen definiert Boulez das Material, das auch als musikalisches Material "keine Qualität an sich"²⁴ hat. Die Vielfalt der möglichen Eigenschaften, die er dem Material zubilligt, werden immerhin eingegrenzt in der Feststellung, dass es sich vorwiegend um akustische Qualitäten handelt – "Brillanz, Kraft, Mannigfaltigkeit, Textur"²⁵ – alles "gebrauchsunabhängige Qualitäten".²⁶

Konkreter setzt Boulez im Aufsatz "Zeit, Notation und Kode" Struktur mit Figur gleich. Der Kontext, von dem er hier ausgeht, ist die "Notation als Kodierung der Struktur".²⁷ Boulez' Aufforderung, "Notation demnach als

²¹ Ebenda. S. 52

²² Boulez versteht unter dem Material Kompositionsmaterial und nicht nur Klangmaterial. Vgl. "Sprache, Material und Struktur" S. 79. Den Materialbegriff setzt Boulez offensichtlich synonym zum Begriff des Elements ein. Vgl. den Aufsatz "Idee, Realisation, Metier". In: *Leitlinien*. S. 51

²³ Boulez. "Sprache, Material und Struktur". In: *Leitlinien*. S. 79. Auch hier scheinen sich – in Boulez' Formulierung – Struktur und Material zu verselbständigen; bezieht man jedoch die Anmerkungen Boulez' zum Kompositionsprozess und seine kritischen Äußerungen gegenüber der streng seriellen Kompositionstechnik (*Structures I*), die tatsächlich auf einer Art Selbsttätigkeit des Materials und der Struktur basiert, mit ein, so relativieren sich die Aussagen.

²⁴ Ebenda. S. 87

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Boulez. "Zeit, Notation und Kode". In: *Musikdenken heute 2*. S. 69. Der Vortrag wurde 1960 gehalten.

Mittel, nicht als Prinzip kreativen Schaffens²⁸ zu betrachten, ist aus der musikalischen Entwicklung der Zeit verständlich. Die für die Definition des Terminus Struktur wesentliche Feststellung "ich möchte damit sagen, dass in dem Ausdruck 'umgesetzte Struktur' (oder 'notierte Figur') das zweite Wort das erzeugende Element, das erste nur dessen Kodierung ist",²⁹ zeigt einen verhältnismäßig eng gefassten Begriff, der sich durch andere Anmerkungen relativiert.

Von Bedeutung ist der Strukturbegriff für Boulez in Zusammenhang mit dem Wort-Ton-Verhältnis, wobei der umfassende Umgang mit dem Terminus Struktur besonders deutlich wird. Nicht nur auf der Ebene des musikalischen Materials, sondern bis hin zur Umrissstruktur, zur Form, spielt die strukturelle Konzeption eine Rolle:

Struktur, ein Schlüsselwort unserer Zeit. Soll eine Verbindung zwischen Dichtung und Musik eintreten, so muss man sich mit dem allergrößten Nachdruck auf diesen Strukturbegriff stützen; und ich meine, dass das von den morphologischen Grundstrukturen bis hin zu den weitläufigsten Umrissstrukturen zu geschehen hat.³⁰

Die Umrissstrukturen, die formale Gestaltung des Werkes, war schon für die Komponisten der Wiener Schule eine Kernfrage; in Boulez' eigenem Schaffen wird die "Form" zu einer nicht weniger brisanten Angelegenheit, der Boulez mit dem Begriff der "Ableitung" näher zu kommen hofft. "Je weniger die Formstrukturen des Werkes vorgegeben waren, desto mehr setzten die Komponisten auf die Ableitung",³¹ konstatiert Boulez. Im Aufsatz "Die Komposition und ihre Gesten" präzisiert Boulez den Begriff Ableitung: Innerhalb eines sieben Schritte umfassenden schöpferischen Prozesses stellt er zwischen die "Entstehung der Idee" und "Musik und Ausdruck: das Formale und das Momentane" zwei Bereiche, die er unter dem Überbegriff der kompositorischen Gesten zusammenfasst, nämlich die "Ableitung aus der Ursprungs-Idee" und "Zwänge und Freiheiten der Ableitung".³² So interessant der erste Bereich, die Entstehung der Idee, für den kompositorisch Tätigen, den Boulez hier anspricht ist, so wesentlich sind die darauf folgenden Schritte, die sich mit der Ableitung beschäftigen, für den Analytiker. Als ideales Beobachtungsobjekt für die Krise der Ableitung weist sich Webern

²⁸ Ebenda. S. 69.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Boulez. "Ton und Wort". In: *Werkstatt-Texte*. S. 122. Aus einer Frage, in der Celestin Deliège auf die bei Debussy und Ravel vorhandene "atmosphärische [und] poetische Übereinstimmung mit dem Gedicht" und den fehlenden strukturellen Zusammenhang hinweist, wird deutlich, wie wesentlich verbunden Boulez' Zugang zum textgebundenen Komponieren mit der Idee einer strukturellen Wechselwirkung, wenn nicht gar Kongruenz war.

³¹ Boulez. "Idee, Realisation, Metier". In: *Leitlinien*. S. 41.

³² Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 91.

aus, der in seinen unter dem Titel *Der Weg zur Neuen Musik* veröffentlichten Vorträgen in offener Weise von den Problemen im Umgang mit dem kompositorischen Material spricht: "Ich habe dabei das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende".³³ Boulez geht hier nicht näher auf die Krise, die Webern am Beginn seiner Arbeit mit Zwölftonreihen befiel, ein. Sowohl Schönberg als auch seine Schüler lernten, mit dem neuen Material größere Strukturen zu bilden, indem sie sich auf die Ableitung als Kompositionstechnik besannen. Dass auch hier ein Rückgriff auf eine alte Technik stattfindet, ist in zahlreichen Schriften Schönbergs, z.B. aber auch aus Anmerkungen Bergs in Bezug auf die Entwicklung der Reihe³⁴ herauslesbar. Im übrigen beschränkt sich die Suche nach neuen Ableitungs-Verfahren nicht nur auf die Epoche der dodekaphonen Techniken. Schon früher, spätestens mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und dem Schritt in die Atonalität, wird die Frage der Ableitung akut. Dass Boulez sich hier auf die Beschreibung der Probleme in der dodekaphonen Ära konzentriert, ist in Hinblick auf die Entwicklung der Dodekaphonik zu seriellen Techniken hin verständlich. Im Aufsatz "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form" von 1985 bezieht sich Boulez auf das gegenwärtige Komponieren, und die Doktrin, dass Komponieren "aus Ableitungen auf der Basis von Grundideen"³⁵ beruhe, ist nach wie vor gültig. Der Faktor Kreativität, das Eingreifen und Steuern des Komponisten jedoch steht nicht im Widerspruch zum Ableitungsgedanken:

³³ Webern, Anton. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien. Universal Edition, 1960. S. 55. Webern bezieht sich hier allerdings noch nicht auf das dodekaphone Komponieren, sondern auf die *Bagatellen für Streichquartett op. 9*, stellt aber den Zusammenhang zu den Anfangsproblemen des zwölfstimmigen Schaffens her. In ursächlichem Zusammenhang mit der Unsicherheit in der Handhabung des kompositorischen Materials, die Webern hier zum Ausdruck bringt, steht die aphoristische Kürze der Werke dieser Zeit; im zwölfstimmigen Komponieren überträgt Webern die Technik der Dodekaphonik auf die formale Gestaltung. Als einziger der drei Komponisten der Wiener Schule wird er der Sperrigkeit der Zwölftonreihen gegenüber harmonischen Konzepten gerecht, indem er die kontrapunktische Ausgestaltung seines Satzes zu einem artifiziellen Höhepunkt bringt. Boulez fasst an anderer Stelle zusammen, was die Herausforderung, vor der Schönberg und seine Schüler standen, bedingte: "Denn wir erleben bei Schönberg eine der wichtigsten Umwälzungen, welche die musikalische Sprache je durchzumachen hatte. Gewiss, am eigentlichen Material, an den zwölf Halbtönen, ändert sich nichts; aber die Struktur, die dieses Material organisiert, wird in Frage gestellt: wir gelangen von der tonalen Organisation zur Reihen-Organisation." (Boulez. "Schönberg ist tot". In: *Anhaltspunkte*. S. 288)

³⁴ Vgl. Bergs Anmerkungen zur Reihentransformation in der *Lyrischen Suite*: "Schicksal erleidend". (1926 für das Kolisch-Quartett verfasste Analyse Bergs. Veröffentlicht in: Reich, Willi (Hg.). *Alban Berg. Bildnis um Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*. Zürich. Peter Schifferli Verlags AG "Die Arche", 1959. S. 46).

³⁵ Boulez. "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form". In: *Leitlinien*. S. 283.

Aber wer Ableitung sagt, meint nicht ohne weiteres auch eine zwanghaft abgespulte Linie aufgrund von Ursprungselementen, meint nicht unvermeidliche Konsequenzen aus gegebenen Prämissen. Die Ableitung kann und *muss* sich sogar durch das überraschende Ereignis, die Geste ändern; die Form muss von ihrer vorgesehenen Bahn abweichen und Territorien entdecken können, die nicht "programmiert" waren.³⁶

Die Erwähnung der Geste, jenes Begriffs, der bei Boulez als Inbegriff des Individuellen, des sich Abhebens des Komponisten vom Kollektiv und von den Vorbildern steht,³⁷ weist deutlich auf die Wichtigkeit der Ableitung im Kompositionsprozess hin. Aus ihr generiert sich die Individualität des Komponisten, gleich ob im tonal gebundenen atonalen, dodekaphonen oder seriellen Schaffen. Dass die Ableitung ein Verfahren ist, dass einer gewissen – prosaisch ausgedrückt – Übung bedarf, fasst Boulez knapp zusammen: "Die Ableitungsgrenze bildet eines der Hindernisse, über die Kompositionsanfänger stolpern".³⁸

Die Schwierigkeiten, die Boulez insbesondere in Schönbergs Werk im Umgang mit der neuen Kompositionstechnik erkennt, und die mit der durch das Ableitungsverfahren an den Komponisten gestellten Herausforderung zusammenhängt, formuliert er schonungslos:

Aber konnte diese neue Technik beweiskräftige Ergebnisse liefern, wenn man sich nicht der Mühe unterzog, das spezifisch Reihenmäßige im strukturellen Bereich zu erforschen? Und wir verstehen hier das Wort Struktur in seiner ganzen Breite, von der Bereitstellung der Kompositionselemente bis zur Gesamtarchitektur eines Werkes. Mit einem Wort; der logische Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Reihenformen und von davon abgeleiteten Strukturen lag generell außerhalb der Gedankenwelt Schönbergs.³⁹

³⁶ Ebenda. S. 283 f.

³⁷ Vgl. zum Begriff der Geste Kapitel III.3. "*Deuxième Sonate*", S. 246, 253. Der Terminus "Form ohne Geste" erfährt eine nähere Erläuterung: "Ich habe von Form ohne Geste gesprochen. Ich könnte auch virtuelle, nicht gerichtete Partitur sagen. Diese kommt ohne den Interpreten aus; man könnte sie bezeichnen als das logische Ergebnis einer Erzeugung von Strukturen, die sich von Grundgegebenheiten ableiten und auf deren Ablauf man nur durch eine Anfangsgeste einzuwirken bräuchte." (Boulez. "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form". In: *Leitlinien*. S. 286). An der Terminologie, derer sich Boulez in der weiterführenden Erläuterung bedient, ist die häufig zu beobachtende Vermeidungsstrategie (im Sinne einer terminologischen Festlegung) der Boulezschen Formulierungskunst abzulesen. Das "überraschende Ereignis", das die Geste als Inbegriff des Individuellen, des Nicht-Vorhersehbaren deklariert, wird wenig später relativiert und mit einem Strukturbegriff in Zusammenhang gebracht, der sich selbsttätig aus einer Anfangsgeste generiert.

³⁸ Boulez. "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form". In: *Leitlinien*. S. 284.

³⁹ Boulez. "Schönberg ist tot". In: *Anhaltspunkte. Essays*. Kassel, Bärenreiter und München, Deutscher taschenbuch Verlag, 1979. S. 292. Vgl. dazu auch Boulez' Anmerkungen zu Weberns Umgang mit Reihe und Struktur, die für den jungen Komponisten Vorbildwirkung hatte.

Der Umfang und die Weite des hier definierten Strukturbegriffs decken sich mit zahlreichen anderen Äußerungen, sodass angenommen werden darf, dass sich Boulez mit der umfassenden Anwendung des Terminus – sowohl auf Materialebene als auch auf der formalen Gestaltungsebene – identifiziert. Auch in den *Leitlinien* beschreibt Boulez aus der Position des Komponisten heraus die Herausforderung des zeitgenössischen Komponierens:

Wenn man schreibt, stößt man, wo nicht gar immer, auf die Schwierigkeit, die Ebene der Mikro-Strukturen und die der Makro-Strukturen korrekt und frei in Dialog zu bringen, und zwar so, dass sie im Augenblick wie im Ganzen aufeinander verweisen.⁴⁰

In einem anderen Zusammenhang beschäftigt sich Boulez vertieft mit der Wechselbeziehung zwischen Material und Struktur, die für die Wahrnehmung eine eminent wichtige Rolle spielt:

Der Begriff eines Zentralkerns der Wahrnehmung ist grundlegend für die Einschätzung der gegenseitigen Kräfteverhältnisse von Struktur und Material; ich verstehe hier Material im Sinn von Kompositionsmaterial und meine nicht nur das eigentliche Klangmaterial. Die Struktur muss ihrem Wesen nach fähig sein, ihre Anziehungskraft auf das Material zu behalten, selbst wenn sie Ausnahmefälle, Grenzfälle zulässt, in denen das Material so stark ist, dass es zeitweilig die Struktur in Vergessenheit bringt. [...] Das Material verweist auf die Struktur. Es wurde in Abhängigkeit von ihr ausgewählt. Man könnte den Satz auch umkehren und sagen: Die Struktur wählt, um bestehen zu können, ihr Material.⁴¹

Entscheidend für das Kriterium, ob ein Werk gelungen oder misslungen ist, ob es musikalisch ist oder nicht, ist für Boulez die Verwendung des Materials. Die Fakten, die wir “aus der grammatikalischen Analyse herauslesen, aus einem korrekten Gebrauch der Elemente des Vokabulars”,⁴² führen uns dazu, ein Werk für “gültig, ja für unersetzbar [zu] halten”⁴³ oder es abzulehnen. Nicht nur die Ebene des Materials und der Mikrostruktur, nicht nur die einzelnen Vokabeln, sondern auch die Grammatik sind für Wahrnehmung und Wertung entscheidend. Letztendlich, konstatiert Boulez, müssen wir bei der Entscheidung über musikalisch oder nicht musikalisch “uns nicht nur über das Rohmaterial Gedanken [...] machen”.⁴⁴ “Wir müssen auch über das Werk selbst nachdenken, über seine Absichten, seine Strukturen”,⁴⁵ fügt Boulez in einem eindringlichen Appell hinzu.

⁴⁰ Boulez. “System und Idee”. In: *Leitlinien*: S. 384.

⁴¹ Boulez. “Sprache, Material und Struktur”. In: *Leitlinien*. S. 79.

⁴² Ebenda. S. 86.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Boulez. “Sprache, Material und Struktur”. In: *Leitlinien*. S. 85.

⁴⁵ Ebenda. Interessant ist die dicht aneinandergestellte Nennung der Absichten und der Strukturen. Dass Boulez hier von einer Deklaration der “Absichten” absieht, fügt sich

Boulez hat eine ausgeprägte Nähe zum strukturalistischen und post-strukturalistischen Denken. Im Kompromiss zwischen dem vollständigen Verzicht auf Ableitung (was zu einem Überborden von neuen Ideen führen würde) und dem zu großzügigen Gebrauch der Ableitung (was zu Zusammenhangslosigkeit führen würde) stellt sich Boulez die hypothetische Frage, wo das "tatsächliche Operationsfeld",⁴⁶ oder wo "die Grenzen von Erkennen und Entdecken"⁴⁷ liegen. Mit einem kurzen Verweis auf Gilles Deleuze setzt Boulez die Begriffe Wiederholung und Unterschied mit den Begriffen Erkennen und Entdecken gleich.⁴⁸ An der Grenze zwischen Erkennen und Entdecken, zwischen Wiederholung und Variation, generiert sich das musikalische Werk, und zwar nicht nur in einer bestimmten Epoche, sondern, wie Boulez schreibt, in der "ganzen abendländischen Musikgeschichte".⁴⁹ Die Krise, in die das System von "différence" und "répétition", um mit Gilles Deleuze zu sprechen, im seriellen Komponieren geriet, bereitete nicht nur Boulez Kopfzerbrechen; bei ihm gipfelt sie in der Frage: "Was ist eine Technik wert, wenn ihre Voraussetzungen nicht mehr wahrnehmbar sind?"⁵⁰

Im Rahmen des "totalen Serialismus" verbanden sich viele Bedingungen zur Bildung eines Objekts; die Umstellung dieser Bedingungen ergab ein anderes Objekt. Aber wie weit konnten wir es als Umwandlung erkennen? Welche

in sein vorsichtiges Umkreisen oder Umgehen von Fragen, die mit Semantik und Ausdruck in der Musik in Zusammenhang stehen.

⁴⁶ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 102.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Boulez bezieht sich hier auf Deleuzes *Différence et répétition* von 1968 (Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München. Fink, 1992). Bezugspunkte zwischen dem Denken der beiden Franzosen ließen sich mehrere herstellen, ohne dass eine direkte Beeinflussung nachgewiesen werden kann. Verwiesen sei auf die Parallelität der Titelgebung *Pli selon Pli* von Boulez (1957/1990) und *Le Pli. Leibniz et le Baroque* von Deleuze (1988), in dem die Kapitel nicht in sequentieller Folge gelesen werden müssen (Ders.. *Die Falte: Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1995). In gleicher Weise fand Deleuzes Metapher vom Rhizom (der Wurzelform, in der jeder Punkt mit einem anderen verbunden werden kann) in Boulez' Überlegungen zur Mobilität der Strukturen ein Pendant: "Die Mobilität der Strukturen zieht also für die Textur enorme Zwänge nach sich, was nicht zu verwundern braucht, bedenkt man die Vielzahl der Verknüpfungen, die sie voraussetzt. Anstelle einmaliger Beziehungen von Element zu Element beruht die Schreibweise auf vielfachen Beziehungen, die selektive Entscheidungen verlangen, sollen sie nicht absurd werden." (Boulez. "Automatismus und Entscheidung". In: *Leitlinien*. S. 147. Vgl. Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Rhizom*. Berlin. Merve/Pro, 1977). In "Zwischen Ordnung und Chaos" geht Boulez näher auf die polyphonen Stimmgeflechte in der Musik Webers ein und schreibt: "Im Übrigen möchte ich über den Begriff des Gewebes sprechen, denn er ist eines der wesentlichsten Elemente für unsere Wahrnehmung der Polyphonie". Boulez' Begriff des Gewebes kommt hier dem Deleuzeschen Rhizom schon sehr nahe. (Vgl. "Zwischen Ordnung und Chaos". In: *Leitlinien*. S. 429.)

⁴⁹ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 105.

⁵⁰ Ebenda.

Kriterien müssen beibehalten werden, um ein Objekt einem anderen anzunähern? Bedarf es dazu grundlegender Kriterien oder grundlegender Kriterien plus Hüllkurven? Und wenn die Hüllkurven ausreichen: warum dann so komplexe Grundkriterien verwenden?⁵¹

Probleme, die die Durchstrukturierung des Materials im seriellen Komponieren bereitete, werden von Boulez mehrmals angesprochen. Fragen nach der Sinnhaftigkeit der komplexen Grundstrukturen, die im Rezeptionsvorgang nicht zum Tragen kommen, hat Boulez spätestens mit der Komposition des *Marteau sans maître* beantwortet.⁵²

Im *Marteau* [...] konnte ich gewisse Faktoren an einem bestimmten Punkt meiner Komposition eliminieren, und dieser negative Aspekt ist genau das, was die Lebendigkeit einer Komposition ausmacht: mit einem Mal werden die Stücke individualisiert. [...] Der *Marteau sans maître* hat eine sehr differenzierte Struktur aufgrund von vielen positiven Elementen, aber auch aufgrund von Verzichten, die diese Struktur sich auferlegt.⁵³

Der “viel beweglichere”⁵⁴ Standpunkt, den Boulez im Vergleich zum streng seriellen Komponieren in *Marteau* einnahm, ermöglichte ihm, durch “Verweigerung”,⁵⁵ d.h. durch das Abweichen von durch die Reihen vorgegebenen Abläufen, zu einer persönlichen Schreibweise zurückzukehren. Der Strukturbegriff wird von Boulez hier sehr allgemein verwendet.

Die – vor allem in Hinblick auf die Bewertung durch die Nachwelt auffallende – Kürze der Zeit, in der streng seriell komponiert wurde,⁵⁶ beweist eindringlicher als alle schriftliche Dokumentation der Probleme, dass sich die Frage nach Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit der rigiden Vorgaben sehr bald einstellte. Aleatorische Prinzipien, die – gleichfalls für kurze Zeit – als Mittel der Erlösung aus dem Trauma Serialismus freudig begrüßt wurden, konnten ihr Versprechen nicht halten. Die völlige Determiniertheit des Materials lässt sich durch die aleatorische Gestaltung der Hüllkurven nicht kompensieren – im Gegenteil, die empfundene Indeterminiertheit, die sich als Folge der völligen Vorausberechnung des Materialbestands ergibt, erfährt in der aleatorischen Verbrämung eine Verdopplung. Boulez spricht in

⁵¹ Ebenda.

⁵² Vgl. Boulez. “Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form”. In: *Leitlinien*. S. 261.

⁵³ Boulez. *Wille und Zufall*. S. 74.

⁵⁴ Ebenda. S. 74.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Das streng serielle Komponieren wird in fruchtbarer Weise in einem seriellen Denken, das sich von den rigiden Vorgaben, nicht aber von ästhetischen Forderungen löst, weitergeführt. Boulez hat sich vom seriellen Denken nie distanziert. Vgl. auch Stahnke, Manfred. *Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchungen zum Formanten ‘Tropé’ der Dritten Klaviersonate*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 21. Hg. Constantin Floros. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1979. S. 210.

seinem Aufsatz "Die Komposition und ihre Gesten" die Möglichkeit des Einbeziehens der Indeterminiertheit im seriellen Komponieren an. Interessant ist, dass er die "Unbestimmtheit der Form [als eine] der Möglichkeiten, und wahrscheinlich die fruchtbringendste, um das Problem der Gegenüberstellung von freien und strengen Dimensionen zu lösen",⁵⁷ bezeichnet. Die Frage nach dem Sinn einer sich ständig verändernden formalen Geste, die sich an diese Feststellung anschließt, lässt Boulez in bescheidener Weise offen: "Man wird nie die Grenze zwischen Wahrnehmung und Spekulation ziehen können, und es ist eine der Pflichten des Komponisten, sie prinzipiell abzulehnen".⁵⁸

Das Komponieren im strengen seriellen System hatte in einer kurzen, dogmatischen Periode Bestand. Mit dem Streben nach Objektivität, mit dem Eliminieren jeder Semantik, dem Verweigern ästhetischer Ansprüche und der Tendenz, durch "Anonymität", durch das Zurückdrängen der Rolle des Komponisten, eine allgemeingültige, wohl auch unanfechtbare Sprache zu kreieren, zeigen sich Neuerungen im musikalischen Denken, die jenen des Strukturalismus in der Linguistik verwandt sind. Ein direktes Gleichsetzen der linguistischen und musikalischen Entwicklungen im Sinne von Kongruenzen ist nicht möglich; die Einflüsse der Linguistik, die Inspiration, die Boulez durch das – wie er selbst sagt – zum Teil sehr oberflächliche – Rezipieren des Werks von Lévi-Strauss, Kristeva, Barthes u.a. erfuhr, aufzuzeigen, erscheint als Notwendigkeit und als Schlüssel zum Verständnis insbesondere der Entwicklung des Frühwerks bis hin zu *Structures I*. Wenn auch – hierin zeigt sich wiederum eine Parallele zur Linguistik – die Arbeit im hermetisch abgeschlossenen seriellen System nur kurze Zeit Bestand hatte, so ist doch die Bedeutung, die die Ideen des seriellen Komponierens erlangten, für die zukünftige Musikgeschichte nicht zu unterschätzen. Für Boulez' eigenes Werk gilt, dass er das serielle Denken nie wirklich verlassen hat, auch wenn er von rigiden Ansprüchen an eine Kompositionstechnik Abstand genommen hat und nimmt.⁵⁹ Bis heute lässt er sich von Linguistik und Literatur inspirieren; die Vorsicht, die der beim Erzeugen von Analogien in seinen späteren Schriften walten lässt, relativiert manches der anfechtbaren Äußerungen der jungen Jahre. Den, wie Boulez selbst sagt, nicht konkreten (im Sinne einer 1:1 – Übertragung der Ideen), in seiner Inspirationsfähigkeit aber keinesfalls zu unterschätzenden Einfluss linguistischer Überlegungen auf das frühe Werk, auf die ersten beiden Klaviersonaten zu erhellen und damit die Vorgeschichte der *Structures I* stärker ins Bewusstsein zu rufen, erscheint als Notwendigkeit: *Structures I* ist kein *deus ex machina*.

Die Gefahr, die sich beim Versuch, Parallelen in der Entwicklung zwischen Literatur, Linguistik und Musik aufzuspüren, ergibt, ist die der Überinterpre-

⁵⁷ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 109.

⁵⁸ Ebenda. S. 110.

⁵⁹ Vgl. Stahnke, Manfred. *Struktur und Ästhetik bei Boulez*. S. 210 f. Vgl. auch Hirsbrunner, Theo. *Boulez. Pierre Boulez und sein Werk*. S. 178.

tation. Wer auf das Spiel mit Analogien, das Übertragen der Begriffe vom einen zum anderen Gebiet sich einlässt, kann leicht der Versuchung unterliegen, zu viel in das musikalische Werk hineinzudeuten. Zur Vorbeugung dieser Gefahr ist es unabdingbar, Boulez' eigene Schriften heranzuziehen und einzugestehen, dass seine Rezeption der linguistischen Literatur keineswegs die eines Fachmanns war, sondern die eines interessierten Laien, eines Musikers, der das für sich nutzbar machte, was ihm anregend erschien.

Барбара Добрејсберџер

МУЗИКА КАО ГОВОР, ИЛИ СТРУКТУРАЛИСТИЧКА МИСАО О МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ ПЈЕРА БУЛЕЗА

(Резиме)

У Булезовим списима је исказана једна интензивна, упорна заокупљеност феноменима с тематског подручја музике као говора. Булез отворено поставља питање „Шта значи реч *језик* примењена на музику?“ Као ни други аутори, ни он није могао да да кратак одговор, па се у његовим текстовима може наићи на више примера кружења око те теме. Нити музика поседује способност да пренесе директни значењски ниво, нити се може тврдити да је она без значења. Булез стално наглашава самосвојност семантике музике, којом се она одваја од писаног и говореног језика. Он добро уочава паралеле између музике и језика, али се с правом одриче „директног превођења“ терминологије из лингвистике и природних наука на музику. Ипак, афинитет ка језику лингвиста и, уопште, литературе, који се изражава у његовом речнику и избору наслова, мора да се схвати као позив на испитивање блискости његовог мишљења са начелима структурализма. Магична реч *сџрукџура* провлачи се као црвена нит кроз његове списе и музичка дела. Међутим, Булез не придаје појму структуре ауру једног *terminus technicus*-а; напротив, структура је код њега нераздвојно повезана са динамичним стваралачким процесом. Анализа употребе појмова у Булезовим списима омогућује један суштински увид у дивергенције његових особених дефиниција појмова, што ће се показати као неопходно и плодносно у анализи његових музичких дела.

УДК 781.1: 81' 33