

MUSIK UND DEKONSTRUKTION

Alberto C. Bernal

Vortrag in den "Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 2006"

später erschienen in Musiktexte #115

Gemäß der Tradition ist **Musik** eine Kunstform, die nur innerhalb eines von bestimmten Vorgegebenen statisch definierten Rahmens stattfinden kann. Dies setzt eine Statik in der Definition von dem, was Musik sein und nicht sein soll. Das garantiert die Tatsache, dass man über „Musik selbst“ und „Außerhalb der Musik“ separat reden kann. „Musik bleibt Musik und soll keine anderen Implikationen haben“.

Dass die Konventionalisierung der Definition von Musik und dem an ihr Vorgegebenen deren Auswirkungslosigkeit garantiert, ist aber ein Paradoxon, denn Auswirkungslosigkeit ist zugleich eine Auswirkung. Auch wenn Musik nur für sich verstanden ist, innerhalb ihrer selbst beschaffenen Welt, auch wenn mit Musik nur "Musik" gemeint ist, ist auch immer etwas anderes dahinten; sei nur die dafür notwendige Trennung zwischen Musik und Welt, denn schon diese noch etwas außerhalb von Musik enthält, zwar mindestens die Versucht, dieses etwas außerhalb festzuhalten.

Vom algerisch-französischen Philosophen Jacques Derrida (1930-2004) Ende der 60er Jahre geprägt, **Dekonstruktion** weist u. A. auf eine Art Störung solches Diskurses hin, der die absolute Beherrschung des Sinnes und Bedeutung, die Beherrschung von Allem, was im Gedanken steht, verfolgt. Durch ihre Lektüre bringt die Dekonstruktion die Gültigkeit bestimmter, als universelle Wahrheiten angenommener Begriffe ins Schwanken: Dualität, Trennung zwischen Text und Kon-Text, Hierarchie zwischen Zentral und Marginal, Abhängigkeit des Werks vom Autor, die Suche nach dem Einheitlichen und Kohärenten... Die Dekonstruktion versucht nicht, eine neue Ordnung bzw. Dogma einzurichten, sondern eben die bestehenden Dogmen, Unsichtbarkeiten und Unterdrückungen sichtbar zu machen. Sie ist zugleich Destruktion und Konstruktion, Abbau und Aufbau; durch die In-Frage-Stellung der Texte und Konzepte, welche sie inskribiert, definiert sie sich selbst, ohne dass diese Definition positiv und unabhängig von ihren zum Gegenstand genommenen Texten formuliert werden kann, denn in dem Moment, wo solche Definition sich verkörpert, würde sie automatisch neues Ziel ihrer selbst sein.

In einer der bedeutendsten Einführungen in die Gedanken Derridas sagt der Autor Marc Goldschmit:

“Es ist notwendig zu behaupten, dass eine Einführung in die Gedanken Jacques Derridas wirklich unmöglich sei[...]. Trotzdem und tatsächlich, hat diese unmögliche Einführung bereits angefangen. Hier gibt es einen “performativen Widerspruch”: wie es gesagt wird ist das Gegenteil von dem Gesagten; das Gesagte zeigt, ohne dass unser Text etwas davon weiß, das Gegenteil von dem, was gesagt wird. [Ein performativer Widerspruch] zwischen der Unmöglichkeit, in die Gedanken Jacques Derridas einzuführen, und die Notwendigkeit, es zu machen”¹

Trotzdem und tatsächlich hat auch dieser Aufsatz über die unmögliche Verbindung zwischen **Musik und Dekonstruktion** bereits angefangen, denn wenn wir hier einen dekonstruktiven Diskurs vornehmen, wäre dann die gerade gemachte Einführung das erste, das wir einer Dekonstruktion unterwerfen sollten. Die Voraussetzung, dass vor jedem musikalischen Diskurs ein textlicher stehen muss, ist eine der ersten Aspekte, auf denen eine Dekonstruktion des Musikalischen basieren sollte. Und dies kann nur schwach von mir gerechtfertigt werden, mit dem Argument, eine kleine Einführung machen zu wollen in etwas, das in der Philosophie seinen etymologischen bzw. konzeptuellen Ursprung hat.

Es kann paradox scheinen, dass just die Verbindung zwischen Musik und Dekonstruktion dasjenige ist, was diese unmöglich macht: durch die Umwandlung der dekonstruktiven These “es gibt kein ausserhalb-des-Textes” in Form eines musikalischen “es gibt kein ausserhalb-der-Musik”, wird diese Umwandlungsmöglichkeit wiederum ausser Kraft gesetzt.

Zu negieren, dass einige der verschiedenen Aspekte, durch die sich eine Dekonstruktion des Musikalischen zeigt, mehr oder weniger präsent in der philosophischen Dekonstruktion sind, wäre jedoch falsch. Trotzdem ist nicht der Fall, dass wenn auf solche Aspekte im musikalischen Denken zugegriffen wird, man lediglich philosophische Aspekte musikalisch umsetzt.

§1

“Musikalisches Denken” habe ich gerade erwähnt. Können wir aber wirklich von der Existenz eines als solchen verstandenen musikalischen Denkens reden? Ist es möglich, das, was Musik ist und was sie nicht ist, zu trennen? Ist Musik nur oder überhaupt Klang? Stelle man sich die ersten Takte der 5. Symphonie Beethovens innerlich vor... ist das schon, oder

¹ Marc Goldschmit. *Jacques Derrida, une introduction*. Paris, Pocket, col. Agora, 2003

noch nicht, oder nicht mehr Musik?

Eine der häufigsten Vorgaben in der Musik ist die Voraussetzung, alles, was Musik ist, sei deutlich innerhalb bestimmter Rahmen eingegrenzt: die Undurchdringbarkeit des Konzertsaals, Annahme des musikalischen Aktes als eine Flucht des "Äusseren", die Dualität Welt/Musik oder die Grenzen von dem, was der Musik für eigen oder für fremd gehalten wird.

Dekonstruktion zeigt sich hier als eine Übertretung dieser für die Musik aufgezwungenen Grenzen, dieser kategorialen Trennung zwischen innerhalb und ausserhalb der Musik; der so entstandene musikalische Diskurs basiert dementsprechend auf eine tautologische Zersetzung des eigentlichen Musikalischen.

Auf die gerade formulierte Frage der Klanglichkeit der Musik antwortet Dieter Schnebel mittels einer Reihe von sichtbaren Musikstücken namens "mo-no", in der die Notwendigkeit dieser Klanglichkeit des Klanges innerhalb eines musikalischen Aktes in Frage gestellt wird. Musik wird ausserhalb der Musik erfahren, Musik ist nicht mehr *die* Musik:

The image displays four sections of handwritten musical sketches, labeled I, II, III, and IV. Each section contains various musical notations, including dynamic markings (p, mf, f, ff, ppp, pp, mp, fff), performance instructions (lento, più lento, rit., molto rubato, lontano, andante con moto, molto lento acc., con moto), and specific performance directions like 'Tutti' and 'Soli'. Section I includes markings for 'Tutti', 'rit. molto rubato', 'lento', 'più lento', and 'rit.'. Section II is marked 'lontano'. Section III is marked 'andante con moto'. Section IV is marked 'molto lento acc.' and 'con moto'. The sketches are dense with notes, rests, and dynamic curves, illustrating a complex and expressive musical language.

für N.
UMRISSE I
Komposition für Silencen

Die Unmöglichkeit, “nur” Musik zu schreiben, ist auch ein Faktor, mit dem vor bestimmten unhaltbaren politischen Situationen mehrere Komponisten, eher als sich dann besonders zu bemühen, sich auf das “rein Musikalische” zu konzentrieren, kein Hindernis dafür gesetzt haben, dass das “Aussermusikalische” explizit das Musikalische “verschmutzt”, und damit solche Dualität zum Teil dekonstruiert haben. Das ist wahrscheinlich eine der ältesten Formen von Permeabilität zwischen Außen und Innen, mit mehreren schon bekannten Beispielen innerhalb der Werke von Komponisten wie Luigi Nono, Nicolaus A. Huber oder Mathias Spahlinger. Weniger bekannt ist vielleicht eine gewisse Prozedur vom Komponisten und Filmemacher Phil Niblock: während eine im Bezug auf ihre Äusserlichkeit “normale” Musik aufgeführt wird, werden gleichzeitig Filmaufnahmen von in der Dritten Welt arbeitenden Leuten projiziert; ist hier Musik immer noch Musik oder nur eine “Tonspur” der Aussenwelt?

Die nächste Abbildung zeigt Peter Ablingers Stühlestücke “Sitzen und Hören”. Anstatt die erwähnte Dualität Aussen/Innen durch die Einführung des Aussermusikalischen innerhalb des Musikalischen zu dekonstruieren, geht Ablinger andersrum vor: der musikalische Akt wird ins Aussen verschoben: die Stücke sind “nur” vom Komponisten ausgewählte Orte, in denen Stühle platziert werden, die das mögliche Publikum einladen, sich dort zu setzen und die so ausgewählten “nicht-musikalischen” Umgebungsklänge “musikalisch” zu hören:



Peter Ablinger. *Sitzen und Hören* (1995-2003)

§2

Die Tatsache, ein Innen und ein Außen kategorisch vorauszusetzen, bringt nicht nur eine Eingrenzung mit sich, sondern zugleich eine implizite Hierarchie. Damit es Innen und Außen als solche überhaupt gibt, ist auch das Ziehen einer Grenze notwendig. Die Grenze ermöglicht wiederum eine Einordnung vom Inneren gemäß seiner angenommenen Position im Bezug auf sie: damit ist alles, was weit von der Grenze ist, für zentral gehalten, während alles, was nah ist, dementsprechend marginal wäre. „Zentral“ und „marginal“ sind zwei Begriffe (seien sie nun rein sprachlich oder musikalisch verstanden), die eine Hierarchie mit sich bringen, einfach überschaubar durch die von beiden oftmals bestimmte Semantisierung: „primär“ und „sekundär“, haupt- und nebensächlich.

Dass mit der von der neuen Musik eingeführten Atonalität diese Hierarchie aufgehoben worden sei, ist nur teilweise richtig. Denn einerseits ist die Atonalität nur eine Dezentralisierung eines Prinzips innerhalb eines anderen noch zentralen Prinzips, das der Tonhaftigkeit, der Tonhöhen als Hauptträger des Diskurses. Man denke nicht, ich hätte den Serialismus und die von ihm angestrebte Parametereleichberechtigung vergessen, denn die Gleichbetrachtung von etwas, das weder in seiner Phänomenalität noch viel weniger in der historisch geprägten Wahrnehmung seiner Zuhörer überhaupt gleich ist, ist in der Tat keine Gleichberechtigung. Erst mit dem Verzicht auf diesen geerbten „Tonhöhenüberschuss“ kann man von einer Enthierarchisierung dieser bisher kaum in Frage gestellten Tonhaftigkeit reden, wie es beispielsweise in den letzten Stücken Luigi Nonos der Fall ist.

Andererseits und viel relevanter noch ist die Unmöglichkeit, was zentral und marginal in der Musik ist, statisch zu definieren, denn das hängt in erster Linie von der für jede Zeit und jeden Ort unterschiedlichen und beweglichen Musikpraxis ab. Nach dieser Behauptung würde die Dekonstruktion dieser Hierarchie immer anders aussehen, immer auf etwas anderen zielen, oftmals auch Dekonstruktion einer vielleicht schon geführten Dekonstruktion sein.

Eines meines Lieblingsbeispiele hiervon sind die Diabelli Variationen von Beethoven. In den damaligen Variationszyklen war die übliche Prozedur, einige Hauptmerkmale des Themas als zentral und invariabel anzunehmen, während andere Nebenmerkmale den Variationsprinzipien angeboten werden. In der damaligen (tonalen) Musik waren jene Haupteigenschaften die harmonische Struktur und Funktionalität, die Metrik und der

motivische Inhalt. Weit davon, solche Zentralität anzunehmen um Variationen des Nebensächlichen durchzuführen, macht Beethoven dauernd das Gegenteil: Variation und Verfremdung von Hauptmerkmalen und Absonderung von Nebenmerkmalen. Durch den ganzen Zyklus werden immer wieder die harmonische, metrische und motivische Struktur drastisch verfremdet, deren Zentralität in Frage gestellt.

Andersrum wird auch die Marginalität von verschiedenen Nebenmerkmalen aufgehoben. In der Variation 27 kommen 6 aufeinander folgende *sforzati* vor, wie per Zufall, 2 Takte Stillstand und nochmals 6 *sforzati*:

The image shows a musical score for Variation 27, consisting of three systems of piano and forte dynamics. The first system includes first and second endings. The second system features six circled *sforzati* markings. The third system includes a *cresc.* marking and two more circled *sforzati* markings.

In der nächsten Variation treffen plötzlich 32 sukzessive *sforzati* aufeinander...

The image shows the beginning of Variation XXVIII, marked *Allegro*. The score is labeled **VAR. XXVIII** and features 32 consecutive circled *sforzati* markings across two systems of piano and forte dynamics.

Die Absonderung eines a priori so marginalen Elementes des Themas wie ein *sforzato* hat direkte Folgen in der formalen Entwicklung des Zyklus und, zusammen mit anderen Nebenmerkmal-absonderungen und Hauptmerkmal-verfremdungen, könnten wir es teilweise für ein unglaublich frühes Beispiel einer Dekonstruktion der damaligen Hierarchie Zentral/Marginal halten. Man könnte denken, Beethoven hätte schon damals folgende Worte aus Derridas "Limited Inc. Glyph 2" gelesen: "In meinen Lektüren konzentriere ich mich weder exklusiv noch hauptsächlich auf jene Punkte, die als die wichtigsten, zentralsten oder bedeutendsten erscheinen. Andersrum, ich dezentriere mich, und sind die nebensächlichen, exzentrischen, seitlichen, marginalen, parasitären oder angrenzenden Fälle, die mir am wichtigsten sind, was Schlüssel zu vielen Sachen ist"².

§3

Ein anderer der traditionell von der Musik (und nicht nur von der Musik) vorausgesetzte Aspekt ist die anscheinende Notwendigkeit, alles innerhalb statischen und voretablierten Kategorien einzuordnen. Die so entstehenden musikalischen Elemente sind dementsprechend stur der Wahrnehmung angeboten; alles verhält sich diskret: die verschiedenen Tonhöhen, die metrische Einteilung, die formalen Prozeduren usw.

Die Dekonstruktion dieser kategorialen Wahrnehmung lässt die sogenannte paradoxe Wahrnehmung ins Spiel treten. Gegenüber der kategorialen Wahrnehmung, die aufgrund einer vorausgesetzten diskreten Trennung von Kategorien operiert, fundamentiert sich die paradoxe Wahrnehmung eben auf der Aufhebung solcher Trennung. Gegenüber das von der kategorialen Wahrnehmung ausgeübte Behaupten von in sich abgeschlossenen und undurchdringbaren Kategorien, stellt die paradoxe Wahrnehmung solche Abgeschlossenheit in Frage. Den resultierenden Gestaltungsmitteln der kategorialen Wahrnehmung 1) *Dramaturgie des Gleichbleibens* und 2) *Dramaturgie des Andersseins*³ stellt die paradoxe Wahrnehmung eine Art *Dramaturgie des weder-noch*, die ihr Ausdruckspotential genau in

2 Jacques Derrida. *Limited Inc, Glyph 2*. 1977.

3 Die genau den klassischen formalen Prinzipien "gleich" und "verschieden" entsprechen (wobei das Prinzip „ähnlich“ bloß eine nicht qualitative weitere Form von *gleich sein* ist, die die Identität der verschiedenen Gestalten nicht in Frage stellt).

dem Bereich, in dem die kategoriale Trennung außer Kraft gerät, findet.

Zwischen Zustand und Prozess, zwischen Wiederholung und Veränderung, zwischen diskret und kontinuierlich, zwischen Stille und Bewegung... die Dekonstruktion von den a priori abgeschlossenen musikbezogenen Kategorien ermöglicht einen jenseits des Kategorialen, auf der "Zwischenheit" basierten Diskurs, der wiederum die Zentralität mancher kategoriale Elemente aufhebt und somit die Präsenz anderer ermöglicht.

Im Bezug auf die Dualität Zustand/Prozess ist eines der interessantesten und früheren Beispielen der Anfang des Cello-Konzerts von Ligeti: ein extrem langsames *crescendo* über einem einzigen Ton, ohne jegliche Aktion außer des *crescendos*:



Die Paradoxie, ein veränderndes Phänomen wahrzunehmen, ohne dass diese Veränderung als solche -aufgrund ihrer extremen Langsamkeit- wahrgenommen werden kann, ermöglicht das Hören von all dem, was innerhalb dieses jenseits der kategorialen Veränderung stattfindet, von all dem, was von dem kategorialen Formprinzip „gleich- verschieden“ ausgeschlossen ist. Ist der Celloklang schon klanglich oder immer noch nur visuell vermitteltes Schweigen, ist der Klang eine periodische Tonhöhe, ist es eine gehaltene Aktion oder ein kontinuierliches sich Verändern?

Gerade auf die Dekonstruktion dieses Prinzips zielen -in einer ganz anderen Weise- die ersten Stücke der Reihe Differenz-Wiederholung von Bernhard Lang, und zwar durch die mechanische Wiederholung von kleinen Abschnitten, *samples*, eine Art instrumentierte Looptechnik. In diesem Fall ist es nicht die extrem langsame Bewegung wie im Beispiel von Ligeti, sondern die extreme Iteration, welche Platz für zwischenkategoriale Phänomene einräumt. Die Iteration, die Redundanz, setzt das Gerüst eines Kontextes ins Schwanken und öffnet zugleich damit die Möglichkeit der Wahrnehmung des vom diesem Kontext ausgeschlossenen Anderen.

Allmählich komme ich ans Ende des Aufsatzes und, auch wenn ich musikalisch solche formale Entwicklung vermeiden würde, sind wir wieder quasi am Ausgangspunkt, bei der Dualität zwischen dem Innerhalb und Außerhalb der Musik; allerdings nicht um hier stehen zu bleiben, sondern eher um woanders hin zu weisen.

Und es ist gerade dieses “woanders hinweisen”, worum dieser letzte Aspekt des Dekonstruktiven geht. Die Dekonstruktion von einer musikalischen Konzeption, welche Musik vom Aussermusikalischen ausschliesst, welche eine bloss eskapistische Rolle, Unterhaltung am Donnerstag Abend, zuordnet, ordnet unvermeidlich eine Konzeption des Musikalischen als Träger von “äusseren” Realitäten ein. Wenn es kein “ausserhalb-des-Textes”, kein “ausserhalb-der-Musik” mehr gibt, ist alles zugleich Musik.

In dem Moment, wo die willkürlich gesetzte kategorische Trennung zwischen Musik und Welt dekonstruiert wird, ist jeder musikalische Akt bzw. dessen Dekonstruktion nicht mehr, sondern mehr als musikalisch. Eher wie eine Widerspiegelung des nicht mehr als solches existierenden “Äusseren” ist somit die Dekonstruktion des Musikalischen, trotz und aufgrund ihrer bereits angekündigten Unmöglichkeit, eben die Möglichkeit, dass etwas anderes Musik sei, bzw. Musik etwas anderes werde.
