

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 71

Artikel: Trieb und Schöpfung : das musikalische Schaffen von Hugues Dufourt in den neunziger Jahren
Autor: Castanet, Pierre Albert / Eidenbenz, Michael / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927965>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.06.2025

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

«Bei der Musik, die ich geschrieben habe, muss man sich auf einen eigenartigen, immer wiederkehrenden Katalog und auf masslose Dimensionen einlassen können. Woher stammen diese düsteren Farben, diese gewichtigen, bisweilen drückenden Stimmungen, diese träumerische Zeitlichkeit, diese taube Gewaltsamkeit, die ständig an die Oberfläche dringt? Eine tragische Sicht auf die Welt? Melancholische Stimmung? Politischer Pessimismus? All dies ist nur ein Teil der Wahrheit. Es handelt sich zweifellos um ein Zusammentreffen der historischen und der privaten Weltsicht.»¹

Zu einer Zeit, als die gelassenen Bewegungen einer befreienden Aleatorik und die anarchistischen Kreise des Hippietums Europa zu überziehen begannen, zeigen auch die Jugendwerke Dufourts ein kritisches Temperament, das sich von Anfang an gegen die axiomatischen Regulierungen einer neuen Logik der Dissonanz wendete. So weist das erste Werk, *Brisants* (1968), das ein pianistisches Können ohne gleichen verlangt, Töne des Protestes und eruptive Erschütterungen auf, die seit den Klavierwerken eines Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen ohne Beispiel sind. In dieser Epoche (1968–73) unterrichtet der Komponist an der Universität Jean Moulin in Lyon.

Nach einer zweiten Periode (1972–77), in der grossbesetzte Werke dominieren und in der zumal die Beziehung zwischen Geräusch und Ton ausgelotet wird (so in *Erewhon* [1972–76], einer gewaltigen Sinfonie für sechs Musiker, die auf 150 Schlagzeuginstrumenten zu spielen haben), interessiert sich Dufourt für die Möglichkeiten der neuen technologischen Errungenschaften (1977–82). «Die grosse Form ist für mich das einzige künstlerische Problem, das in der Musik von Bedeutung ist», betont der Komponist. «Man muss den Berg besteigen, was einen Blick auf die Kunst erlaubt, der sich nicht den konventionellen Ideen des Jahrhunderts anpasst, um zu erkennen, dass die Form die ständige Neuformulierung ihrer eigenen Bedingungen darstellt.»²

Nach 1976 arbeitet Dufourt innerhalb des Pariser Itinéraire-Zirkels³ – wo er auch mit Tristan Murail, Gérard Grisey, Michael Levinas und Roger Tessier (alles Schüler Messiaens) Umgang pflegt –, er ist dort nicht nur verantwortlich für das historische Manifest «La musique spectrale»⁴, sondern er schreibt auch eine gewichtige Partitur, die eine ganze Generation der Moderne prägen wird: *Saturne* (1978–79), ein revolutionäres Werk für Blasinstrumente, Schlagzeug und Elektronik. Das Stück gleicht einem Banner des Triumphs, das mitten ins Herz von Qual und Atemnot gepflanzt wird; unerschöpfliche, verblüffende Passagen ergeben sich aus der

überbordenden klanglichen Kraft (vergleichbar mit dem gewaltsamen Vormarsch der Punkbewegung zu jener Zeit). In der Reflexionsphase von *Surgir* (1980–84) enthüllt die sinfonische Totalität ihr energisches Potential, in der Verfügbarkeit über die Massen, in der energetischen Typologie und in ihrem farblichen Überschwang.⁵ Man hat den Eindruck, dass hier der Freudschen Theorie der Lust durch urtümliche Kräfte, durch die Aufrechterhaltung von Spannungen und durch organisches Arbeiten Ausdruck gegeben wird (ein Organ ist ja auch zuständig für die Gegenwart der Lust). Der Blick auf die topologischen Modelle der Klangcharaktere ist entscheidend für die Meisterwerke der neunziger Jahre: eine ganze Reihe von Werken, ausgehend von *The Watery Star* (1993) für Oktett bis zu *Lucifer d'après Pollock* (1999–2000) für Orchester, mit eingeschlossen natürlich der riesenhafte Zyklus der vier *Hivers*, begonnen 1987 mit *Le Philosophe selon Rembrandt*. Wie die vier kontrastierenden Sätze von *Erewhon* und der rohe Monolith *Surgir* bezeichnet *Le Philosophe selon Rembrandt* das Ende einer Epoche und den Beginn einer neuen, weniger von Unsicherheiten geprägten Periode, die aber noch immer reich ist an rationalen Überlegungen und inneren Erfahrungen, zugleich aber ist sie auch von hoher Einheitlichkeit.⁶

Zeitgleich mit den postmodernistischen Strömungen beginnt 1986 die vierte Periode Dufourts. Eine harmonische Syntax und eine instrumentale Grammatik tragen zu einer Tonsprache bei, die der Anordnung ganz eigener Akkorde hohen Wert beimisst (Saxophonquartett [1992–93]) und die eine Dualität kennt zwischen «Verschmelzung» und «Entschmelzung» innerhalb eines quälenden, bisweilen sogar stürmischen Kontrapunktes⁷ (*L'Espace aux ombres* [1995], *Euclidian Abyss* [1996]). Orientiert zumal am instrumentalen Repertoire (*L'Heure des traces* [1986], *L'Hommage à Charles Nègre* [1986], *The Watery Star* [1993]...), finden die Arbeitsmodelle nun auch im Bereich des Vokalen (*La Mort de Procris* [1986] nach einem Bild von Piero di Cosimo, *Noche Oscura* [1991] auf «Canciones» von Saint Jean de la Croix) oder des Theatralischen (*Dédale*, Oper auf ein Libretto von Myriam Tanant [1995]) Verwendung. Als wesentliches Übergangswerk in seinem Schaffen hat der Komponist diese anderthalbstündige, dreiaktige Oper als einen «notwendigen Rückzug» bezeichnet, «um weitergehen zu können»⁸. Die Erfahrung einer Oper in kleiner Besetzung, worin ein Kinderchor dem Komponisten eine besonders schwierige Aufgabe stellte, markiert den Beginn einer neuen Periode, in der alles in den Dienst der Entfaltung einer orchestralen Phänomenologie sowie der Formbarkeit energetischer Massen gestellt wird (1995–2001).

1. Hugues Dufourt, «Le beau n'est que le commencement du terrible», *Les auto-portraits*, Symphonie 10, Paris 1996, S. 24.

2. Gespräch mit Hugues Dufourt von Bruno Serrou, *Mélomane* 92, Paris 2001.

3. Vgl. Pierre Albert Castanet, «Hugues Dufourt: les années de compagnonnage avec l'itinéraire – 1976–1982», *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, Paris 1998, S. 15–39.

4. Vgl. Hugues Dufourt, *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris 1991, S. 289–294.

5. Vgl. Pierre Albert Castanet, «Hugues Dufourt: les années de compagnonnage avec l'itinéraire – 1976–1982», Booklet zur CD mit den Werken *Saturne* und *Surgir*, Paris, Accord, 1993.

6. Vgl. Pierre Albert Castanet, «Hugues Dufourt à l'oeuvre – vingt-cinq ans de création musicale en Europe», *Dissonance* 40, 1994, S. 13.

7. Vgl. Pierre Albert Castanet, «Tourbillon et spirale: matrices universelles dans la musique Contemporaine», Saint Etienne 2000.

8. Wenn nicht eigens angegeben, stammen die Zitate Dufourts aus einem langen Interview des Verfassers vom 17. Juli 2001 in Paris.

LICHT UND TRANSPARENZ

«In der Musik ist ein mysteriöses Licht gegenwärtig; jenes, das mit Worten nur äusserst schwer einzufangen, vom Geist nur mit grösster Mühe zu verstehen ist. Deshalb widersteht sie, besser als alle anderen Erfahrungen, dem Nihilismus.»⁹

Philippe Jaccottet, *Les écrivains et la musique*, 1991

Wie eigentliche Diamanten stellen diese sorgfältig gestalteten Werke – in metaphorischem wie in real akustischem Sinn – die Spielarten einer subtilen Transparenz in ein helles Licht; sie pflegen Umgang mit Verwandlungen, brilliantem Klangmaterial, Maskierung, der Verwendung räumlicher Auflockerungen oder Gabelungen. Zum einen gehen diese Formen der Transparenz aus einem System komplexer Akkorde und einer bewährten Tonhöhengrammatik hervor, zum anderen aus den verschiedenen Farbtönungen der klanglichen Verschmelzung. In diesem Sinne widmet sich die Partitur von *Le Philosophe selon Rembrandt* fast ausschliesslich der Beziehung zwischen der Absorption von Strahlungen und den Formen der Lichtdurchlässigkeit, dabei spielt sie mit den feinen Abstufungen und den mehrdeutigen Übergängen zwischen verschiedenen durchsichtigen, diaphanen oder opaken Klangelementen.

Erwähnen wir neben den vielen Beispielen, die sich auf das *Clair-Obscur* und auf das Gebiet der bildenden Künste beziehen¹⁰ (von *Down to a sunless Sea* [1970] und *La Tempesta d'après Giorgione* [1976–77] bis zu *Chasseurs dans la neige* [2001] oder *La Gondole sur la lagune* [2001]), einen Satz des Komponisten, um die optisch-kinetischen Beziehungen innerhalb von *Le Philosophe selon Rembrandt* besser greifbar zu machen: «Die Tönungen, die Farben, die Akkorde verwandeln sich untereinander und sollen eine nicht regulierte Dauer schaffen, die auf reiner Spekulation beruht.» Anderswo, so in einem kürzlich geführten Gespräch, hat der Komponist eingestanden, dass er kein klar definiertes Konzept besitze, um die Beziehungen zwischen Malerei und Musik zu thematisieren: «Ich würde in etwas umständlicher Weise sagen, dass ich in Begriffen der Malerei spreche, um der Kunst als einer bestimmten Erfahrung Ausdruck zu geben. Ich meine dabei weder Analogie, noch Metapher, nicht einmal Korrespondenz zwischen den Künsten. Alle diese Begriffe sind meiner Ansicht nach zu akademisch. Die Kunst ist immer der Trieb, der Form annimmt und der sich dadurch aufhebt. Es handelt sich nicht um eine Sublimation, nicht um einen kristallisierten Trieb, sondern um die

Entwicklung eines fundamentalen Sinnes für Verstösse gegen Geltendes. Es ist auch ein Versuch der Wahrheit»¹¹.

Zitieren wir auch die Werkeinführung zu *Euclidian Abyss*, die Dufourt vier Jahre später (1996) verfasste: Dieses Stück «hat zugleich Merkmale der flächigen Malerei von Rothko, Gottlieb oder Reinhardt, wie auch der Bewegungskunst eines Pollock, Hofmann oder De Kooning.» Durch das Nachdenken über das bildnerische Gedächtnis der Geschichte (der Modernen aller Zeiten) hat sich der Autor ein spekulatives Imaginatorium geschaffen, das letztlich für Philosophie und Komposition fruchtbar wird. Wenn wir so die Entwicklungsprozesse in Dufourts Musik analysieren, ergibt sich das Bild einer kühnen Zügellosigkeit der «zeitgenössischen Musik»: Clio, Calliope, Euterpe – Töchter von Mnemosyne und Zeus – kehren hier natürlicherweise zur mütterlichen Geburtsstätte zurück.

Zwischen «schöpferischem Gedächtnis»¹² und fataler Ernüchterung ist die Melodie nur ein Köder, um die Kraftlinien zu führen, während sich die instrumentale Textur in langen, letztlich homogenen Säulen entfaltet. So ist in *The Watery Star* (1993) der instrumentale Strang eher im kontrapunktischen als polyphonen Sinne gedacht. Der Gedanke des Kontrapunktes (im Sinne von *punctum contra punctum*, wie ihn Schönberg zu seiner Zeit definierte) lässt zweitrangige Partien erscheinen, die durch ihre (prinzipiell legitime) Selbständigkeit auf die eigentliche, den mändrierenden und schlanken Verlauf bestimmende Hauptstimme Rücksicht nehmen. Die Melodie, und dies macht die hohe Handwerklichkeit Dufourts aus, gehorcht nicht mehr dem Mozartschen Gedanken als dem «eigentlichen Wesen der Musik», denn sie hat nicht für die Verständlichkeit des Ganzen und für die ästhetische Einheitlichkeit zu sorgen, vielmehr führt sie so gleich in eine akustische Sackgasse. «Der dem Unbekannten entflohenen Mensch kehrt zum Mysterium zurück [...], die anonyme Fährte zeugt vom Elend des Menschen»¹³, formuliert Vladimir Jankelevitch in seiner Sprache.

Der melodische Aspekt von *The Watery Star* wird beim analytischen Hören als eine falsche Fährte erkennbar. Doch da das melodische Element gleichwohl stets von Bedeutung zu sein scheint, führt es zu überraschender Aufhellung, zu einem wirklichen Ausreissversuch, und verwandelt sich in der Art einer additiven Synthese zu etwas ganz Neuem. Als Produkt einer waghalsigen Akkumulation wird es zur glanzvollen Resultante des harmonisch-kontrapunktischen Geschehens, das mit peinlichster Sorgfalt in Bewegung gesetzt wird. In anderen Worten und mit Seitenblicken auf Henri Bergsons Formulierung der «Melodie als innerem Leben»¹⁴ nähert sich die Musik einer «klanglichen Illusion», so der Komponist selbst.

9. Philippe Jaccottet, *Les écrivains et la musique*, Paris 1991.

10. Vgl. Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, Paris 1995, S. 27, 189–192.

11. *La boîte de Pandore, ou de la peinture*, Gespräch von Hugues Dufourt mit Laurent Feneyrou, Paris 2001.

12. Dies ist der Titel eines Kapitels aus Dufourts *Musique, Pouvoir, Écriture*, S. 199–239.

13. Vladimir Jankelevitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel 1968, S. 134.

14. Vgl. Henri Bergson, *Versuch über die unmittelbaren Gegebenheiten des Bewusstseins* (1889).

In *Euclidian Abyss* (1996, Titel nach einer Gouache von Barnett Newman) für Bläseroktett, Vibraphon und Streicher schliesst die Partitur mit Absicht jegliche konturierende Linie aus. Der Komponist verwischt die Spuren von Figuren, radiert die melodischen Linienführungen und verwirft Momente allzu grosser Klarheit. «Der innere Kern und sein Umfeld, Wandlungsfähigkeit und Durchlässigkeit, ungelöste und gegensätzliche Spannungen, Kolorismus, fortwährende Auflösung der Formen, dies alles ist zugleich Grammatik und Material, es drückt dem Stück den Stil auf», schreibt der Komponist im Motto seiner Partitur. Das ganze Können Dufourts beruht auf der schwierigen, aber geduldig durchgeführten Synthese von bestimmten Instrumentalregistern, deren Charakteristik bisweilen durch hinterlistig gewählte Lagen zutage tritt. In *Le Philosophe selon Rembrandt* beispielsweise wusste er ganz eigene Farbtöne zu finden, indem er die Eigenschaften eines bestimmten Registers verselbständigte: Dass die untere Mitte mit Bratsche, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Trompete, Marimba und Pauke besetzt ist, ist symptomatisch. Indem er nun diese neue Fähigkeit der klangfarblichen Differenzierung auf die alte Hierarchie des Orchesters übertrug, konnte er für das Füllen des Hintergrund und für die Resonanz der Mitte neue Lösungen finden und dem «Relief» der musikalischen Faktur mit seinen Vertiefungen und Erhebungen sowie der Behandlung extremer Register ganz neue Bedeutung zuweisen.

Angeregt werden die auf diese Weise durchsichtig hervor-gehobenen Harmonien oft durch das Auflodern eines dämonischen Temperaments. Die kluge Dosierung (die sich bisweilen im positiven Sinne als problematisch erweist) von flacher, von melancholischem Sehnen durchzogener Zeitlichkeit (*Saturne, The Watery Star, Saxophonquartett, An Schwager Kronos...*) wird sogleich ergänzt und vervollständigt durch quälende, grundsätzlich unkontrollierbare Eruptionen (*Erewhon, Surgir, Euclidian Abyss...*), oder sogar durch einen artifiziellen Chiasmus einer Verschmelzung von minimalistischer Kargheit an der Oberfläche mit maximalen Unebenheiten der Reliefstrukturen. Alle diese plastischen Gesten prägen in präziser Abstimmung sowohl die Sonnen- wie die Schattenseiten der auf Einheitlichkeit bedachten Ästhetik Dufourts. Dies ist die ästhetische Handschrift eines überaus begabten Musikers, dessen elitäres Material sich immer auf ein Kaleidoskop bezieht, das nicht in seine Einzelteile zu zerlegen ist.

VOM ZUG DER HAND UND VOM RÜCKZUG DER PSYCHE

«Wenn die Musik in Gefahr gerät, sich an irdische Güter zu binden, dann muss die Aufführung ihr helfen, die himmlischen Tugenden wieder zu finden (...) Es ist die Pflicht des auftretenden Musikers, sie von ihrem Tod auf diesen gedruckten Papierseiten zu befreien und ihr neues Leben zu schenken.»

Ferruccio Busoni, *Versuch einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907

Ein «Lob der Hand» bestimmt im Werk Dufourts die instrumentalen Gesten gleich mehrfach, zumal in den klein-besetzten Stücken: von *Plus Oultre* (1990) für Schlagzeug solo bis zu verschiedenen Klavierstücken (*An Schwager Kronos* [1994], *Meeresstille* [1997], *Rastlose Liebe* [1998]), darunter auch in den Werken für E-Gitarre solo (*La Cité des Saules* [1997]) und im Duo (*L'Île sonnante* [1991] für E-Gitarre und Schlagzeug).

Im Zentrum dieses Denkens über die «Arbeit der Hand in der Kunst» – diese vornehme und gebildete Geste, zugleich

instinktiv und erneuernd, fruchtbar und vielversprechend, versehen mit unendlichem Gedächtnis und dem sicheren Sinn für Vorahnungen – stehen der Schwung flüchtiger Strukturen und die Authentizität des Ausdrucksstrebens. Die Klavierwerke sind inspiriert von einem «spekulativen Journal» über instrumentale Praxis, romantisches und impressionistisches Repertoire, gestische Tradition und Möglichkeiten des Zitierens. All diese Kriterien spielen beim «Neubedenken der Ausdrucksbedingungen beim Schreiben für Klavier» eine prägende Rolle. Für den Komponisten ist das Klavier demnach nicht mehr das Instrument der «Schubertiaden» früherer Zeiten, sondern es ist zugleich zu einem paradoxen Werkzeug poetisierender Formmatrizen geworden, zu einem Möbel, das Regie führt über die instinktiven Triebe, zu einer riesigen Farbpalette, aus der gänzlich neue mechanisch-akustische Mixturen zu gewinnen sind. Entgegen der Verwendung des Klaviers als Schlagzeug, die die experimentellen Komponisten des letzten Jahrhunderts pflegten (Ives, Cowell, Ohana, Stockhausen, Zimmermann, Boulez, Louvier...) – auch übrigens Dufourt selbst in seinem ersten Opus, *Brisants*, das ausserhalb der neoklassizistischen Norm steht –, berauscht sich Dufourt an den expressiven Werten einer «universellen» pianistischen Interpretations-tradition.

Der bei den Komponistenkollegen aller Generationen abgehorchte «Hand-Akt» verwandelt sich also zu einem eigentlichen «Kraftakt» auf der Ebene der neuen digitalen Verfügbarkeit und angesichts des fiebrig wuchernden Materials. Dabei liebt Dufourt es durchaus, sich der positiven Elemente aus der grossen Interpretationstradition renommierter Pianisten und ihrem klassischen Repertoire zu bedienen: die Fülle der brachialen Bewegungsverläufe, die die neuromuskulären Reflexe erschüttern; die Verräumlichung, die die sich stets gebärdenden Vorgänge bei der Musikalisierung der Geste¹⁵ mit sich bringen; die klar zu Tage tretende Integration der Massen und die Vergrösserung des Ambitus; die Suche nach Homogenität und nach klanglicher Legitimierung; die expressive Konsistenz der Texturen (das «Fleisch des Klangs», wie sich Giacinto Scelsi ausdrückte); das taktile Ausloten der parametrischen Strukturen, usw. – schliesslich «die Verschmelzung der Färbungen in einer Tonmalerei, die, den verstecktesten Winkeln der Psyche Ausdruck geben kann»¹⁶.

Weitab jeglicher analytischer oder formalistischer Einschränkung (was nicht die Stärke Dufourts ist) findet sich solch «differenzierte Fülle» in den drei Klavierstücken mit auf Goethe und Schubert verweisenden Titeln aus den Jahren 1994 bis 1998 wieder. «Es war gerade die Überwindung dieser Antinomie, die ich dem Klavier wiedergeben wollte. Ohne den wichtigen Beitrag des Konstruktivismus und der grandiosen Spannweite der willensstarken Konstruktionen des 20. Jahrhunderts übersehen zu wollen, scheint es mir heute opportun, eine pianistische Sprache zu finden, die zur Verinnerlichung und zur Synthese fähig ist und die es ermöglicht, sich das Beste aus der sich im 20. Jahrhundert so sehr verfeinernden Kunst des Tastens zu nehmen. Mir scheint, dass es die Interpreten waren, die den Komponisten stets die vollendete Kunst beispielhaft gezeigt haben.»¹⁷

In seinem Klavierzyklus – der sich einerseits am Klavierstück op. 111 Nr. 1 Robert Schumanns, am letzten Satz der *Sonate funèbre* Frédéric Chopins oder an *La Gondole lugubre* von Franz Liszt orientiert (in *Rastlose Liebe* und dann in *La Gondole sur la lagune*), andererseits vorgegebenen rhythmisch-harmonischen Modellen folgt – befreit sich Dufourt vom instrumentalen Idiom, indem er eindeutige und unsichere Konturen aufeinanderprallen lässt, indem er die Gegebenheiten des harmonischen Rhythmus zügelt, indem

15. Vgl. Michelle Biget, *Le geste pianistique – essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Rouen 1986.

16. Hugues Dufourt, «A propos du piano», *Portrait d'artiste, Programme des Festivals Octobre en Normandie*, Rouen 1997, S. 11.

17. Ebd.

er die Dynamik verflüssigt, kurz, indem er die Ausdrucksmittel dahingehend schärft, dass sie in ein scharfsinniges und erfindungsreiches Spiegelkabinett führen. Tatsächlich verzichtet er nicht darauf, das so arrangierte Ensemble mit übersteigerten, vielfältig einsetzbaren Variationsarten zu unterfüttern. Wie in der Musik Gustav Mahlers betrifft dieses Grundprinzip des inneren Lebens sowohl das kleine Detail wie auch die grosse Form. Wohlverstanden gibt es darin keinerlei überhebliche oder polemische Haltung einer Rückkehr zur Vergangenheit, auch nicht diejenige eines hemmungslosen Pasticcios. «Ich denke, dass die Tradition ein Vermächtnis von wohlgesetzten kompositorischen Problemen darstellt, die zu systematisieren ich mir vorgenommen habe»¹⁸, meint der Komponist bündig.

HUGUES DUFOUTS «VIER JAHRESZEITEN»

«Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren.
Ich bleibe dabei, dass sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe
nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre.»

Thomas Mann, *Der Zauberberg*

Das Uraufführungsprojekt von *Hivers* – anlässlich des Festival d'Automne de Paris – war der Versuch, ein «Fresko» von vier Hauptwerken der abendländischen Malerei musikalisch zu kommentieren: *Le Déluge d'après Poussin* (2000–2001), *Le Philosophe selon Rembrandt* (1987–1992), *Les Chasseurs dans la neige von Breughel d.Ä.* (2001) und *La Gondole sur la lagune* nach Guardi (2001). Während der Komponist zuvor seine eigene musikalischen Sphäre unter eine historische Perspektive gestellt hat und seine wichtigsten Werke in ihrem gesellschaftlichen Kontext deutete – von *Brisant* (1968) über *Saturne* (1978/79) bis *Surgir* (1980–84) beispielsweise –, so hat er sich seit den achtziger Jahren zusehends von der Vorstellung gelöst, dass die Kunst soziale Funktionen habe, indem er sich auch von den soziopolitischen und institutionellen Repräsentationsaufgaben befreit hat.

Im Kommentar zu *La Cité des Saules* (1997) hat Dufourt symptomatisch darauf hingewiesen, dass das lange Gitarrensolo ein «Poème de détachement» darstelle. Damit ist ein Zustand der Krise, der *Krisis* im etymologischen Wortsinne gemeint: Es geht um einen Bruch mit dem gesuchten Gleichgewicht, mit dem Fällen von Entscheidungen, mit der Geste des Separierens. «Dieses Stück soll den Aufbruch illustrieren, die wiedergefundene Unabhängigkeit, die Evokation von Einsamkeit und vom Abstand zum sozialen Leben.» Das bezeichnendste Werk für Dufourts Rückzug (besonders von der Last des urbanen Lebens und dem Gewicht der alltäglichen Banalitäten) ist zweifellos *La Maison du Sourd*. In dieser konzertanten Komposition «habe ich mich bewusst aus der soziopolitischen Kunstwelt zurückgezogen und habe aufgehört, mich über die im Namen der Freiheit, der Menschlichkeit oder irgendwelcher abscheulicher Vorwände begangenen Verbrechen zu ärgern. Dennoch habe ich immer an eine andere Art von Vernunft geglaubt, deren Prinzipien es angesichts von blinder Gewalt und wild entschlossener Kriminalität ohne Wanken aufrecht zu erhalten gilt.»¹⁹

Ebenso ist auch *Hivers* eher ein poetisches als ein rebellisches Werk, obgleich sich der Autor mit diesem Orchesterzyklus sinnbildlich an eine europäisch sensibilisierte Gesellschaft richtete. Es ging darum, darauf hinzuweisen, dass Europa existierte und existieren wird, und zwar in einer einheitlichen kulturellen Form, wie sie der Komponist sich wünscht. Ja, er erklärt, dass «in dieser Phase des Scheiterns in den achtziger Jahren das Problem der Sensibilität, sei es ein politisches oder soziales, den Vorrang vor experimentel-

len Problemen hat. Wenn es in den Siebzigern dringend war, zu forschen und zu experimentieren, so ist es jetzt ebenso notwendig, in der Musik die Zeichen europäischer Einheit wiederzufinden. Es wird unumgänglich, eine Sprache zu schaffen, die auf ihren experimentellen Dünkel verzichtet, denn leider tendiert das Experiment, das einst das Sinnbild einer kosmopolitischen und avancierten Konzeption der Musik war, heute dazu, sich in sein Gegenteil zu verkehren und zur Unterscheidungsmarke zwischen den nationalen Eliten und ihrer Arroganz zu werden. Die Überwindung von Forschung und Experiment würde den Sieg einer umfassenden und vermittelnden Expression bedeuten. Es gibt keine grosse Musik oder grosse Sprache ausser der wirklich europäischen.»²⁰

Ausserdem wies er im Programmheft des Festival d'Automne 2001 darauf hin, das *Hivers* vier verschiedene typische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts repräsentiere: «Die erste ist die Sintflut, und hinter der Sintflut gilt es den Genozid zu verstehen.» Die zweite atmet mit philosophischer Aura den «Multikulturalismus» und «Formen der Universalität, die noch zu erfinden sind». An dritter Stelle repräsentiert Breughel das von «aller Vorsehung abgeschnittene menschliche Schicksal», genau so wie – viertens – bei Guardi «der Winter der kleinen Leute, die von der Geschichte ausgebootet wurden», avisiert wird. Und denken wir nicht nur an Gesellschaft, Politik, Geschichte, Geographie, sondern auch an die Tradition! Denn, wie wir gesehen haben, geht es bei *Hivers* um eine Reihe von abendländischen Gemälden verschiedener Jahrhunderte, die durchlebt und geprägt wurden von Nicolas Poussin, Rembrandt, Breughel d.Ä. und Francesco Guardi. Die Wahl dieser «Tradition» zeigt für Dufourt also die unentbehrliche Naht, auf deren Weg der Mantel der Geschichte in all seinen Falten zu befragen ist.

In der Nachfolge Richard Wagners, Gustav Mahlers, Anton Bruckners und Jan Sibelius' ist Hugues Dufourt ein Meister der Zeit (der Kontinuität wie der formalen Überraschung), des Raums (der Tiefe und der Weite) und der



Hugues
Dufourt

© Louis
Monier

18. Gespräch von Hugues Dufourt mit Jacques Boonaure, *Mélomane* 87, Paris 1999.

19. vgl. den nachfolgenden Artikel von Hugues Dufourts in diesem Heft

20. Hugues Dufourt, *l'Italie, l'Europe*, Gespräch mit Pierre Albert Castanet in: *Les Cahiers du CIREM*, 1992, S. 164

Farbe (der Dosierung expressiven Leuchtens). Wenn einerseits die Form gleichzeitig aus wohldurchdachter Wandlung und anarchistischem Atmen erwächst, aus «sich wechselseitig spezifizierenden Differenzen»²¹, wenn sie anhaltend vermittelt zwischen dem Herkömmlichen und dem Unerwarteten, zwischen Diffusem und Unbegreiflichem, zwischen Formalismus und Kunstwerk, dann widersteht auf der anderen Seite die Klangfarbe jeglicher grundsätzlichen Transformation: Hier «macht sich Freiheit nur in nicht spürbaren Abstufungen bemerkbar», sagt der Komponist. Desgleichen hat Dufourt im Zusammenhang mit aktueller Politik «lyrische (Aus)Dauer» gefordert, womit er nicht den Lyrismus des *Sturm und Drang* oder des *bel canto* meinte, sondern den Sinn des lateinischen Wortes *Meditatio*, also eine philosophische Reflexion, die hohe geistige Konzentration verlangt.

Einige Werke in Dufourts wechselhafter, doch kontinuierlicher Entwicklung, etwa *Le Philosophe selon Rembrandt* (1987–1992) oder *La Maison du sourd* (1996–1999), weisen Verfahren auf, die, um ein Verebben zu gestalten, etliche mehr oder weniger exakt repetierte Elemente und mehr oder weniger modifizierte Symmetrien aufweisen. So gemahnt der erste Teil von *La Maison du sourd* an ein Postulat, das sich «wie eine unerlässliche Prämisse für das was folgt», verhält: «Die Zielgerichtetheit und die Bewegung des zweiten Teils sind nichts anderes als eine Erweiterung der unentschiedenen Ruhe und der Unbeweglichkeit des ersten.» Im Gegensatz zu Debussys *Des pas sur la neige* – ein Stück, in dem es laut Jankelewitsch «nichts abzuschliessen und nichts zu erwarten gibt» – hat Dufourt für *L'Espace aux ombres* (1995 – den Titel entlieh er dem Dichter Henri Michaux) eine Form erfunden, die aus der Spannung konstant vermiedenen Abschlüssens resultiert: Wie in *La Tempesta selon Giorgione* muss der Hörer immer auf alles gefasst sein, selbst dort, wo die Partitur aufhört. Dennoch stützen sich die verschiedenen Spannungsfaktoren – wie in *L'Espace aux ombres* fürsechzehn Musiker – wechselseitig aufeinander, so dass als Ganzes ein zusammenhängendes destabilisiertes Gebilde entsteht. «Diese Technik genereller Spannung, deren Auflösung immer anders erfolgt, stützt sich nicht nur auf die Verkettung der Faktoren untereinander, sondern auch auf die Motive selbst. Deren Disposition ist gestisch gedacht und formal nur leicht skizziert», gesteht der Komponist.

VOM TRIEB, VON VERMITTLUNG, VON TRADITION

Proliferation, Repetition, Annulation: Architektur mit Wahn kontaminiert, durch Begehren korrodierte Felsen, sexuelle Stalaktiten des Todes.»

Octavio Paz, *Der sprachgelehrte Affe*

Als einziger in diesem Fahrwasser einer Haltung, die die Modernität via die Tradition befragt (im Sinne von tradere = übermitteln, was die Empfindung des Bruchs mit einschliesst und auch positiv konnotiert), beweist Hugues Dufourt ein feines Gespür besonders für die oberflächenaktiven Werte einer aktiven Klangfarbenharmonie und einer sich ständig ausdehnenden Kontrapunkttextur. Alle parametrischen Elemente werden damit ästhetisch bedeutsam: vom geräuschhaften Reiben der Saiten bis zu den gewaltigen Torsionen der Massen und immensen volumetrischen Frakturen, die einer chaostheoretischen Untersuchung würdig wären. Somit kann schon ein kleinstes Tremolo die Klangmaterie zum Leben erwecken (wie beispielsweise im *Saxophonquartett*), darin vergleichbar den kleinsten Pinselstrichen, die in den aufregendsten Meisterwerken der Malerei unverhofft Trans-

parenz schaffen können. Und auf der makroskopischen Ebene scheinen die Brüche an strategischen Punkten im melodisch-rhythmischen Kontinuum gleichsam den antagonistischen Trieben der Destruktion und der Sublimation zu gehorchen. Dufourt erklärte im Zusammenhang mit *L'Espace aux ombres*: «Die Dimensionen dieses Stücks liegen in ständiger Konfrontation im Sinne eines anfänglichen Lebens, einer ersten Unentschlossenheit. Oszillation aber ist primitiv und verhindert somit a priori eine beherrschte und zielgerichtet vollendete Form».

In seinen Anmerkungen zu *Meeresstille* (1997) schreibt Dufourt, dieser Zyklus von Klavierstücken «mischt die Zeiten und erforscht gleichzeitig die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Das kulturelle Erbe darf kein Tabu mehr sein, und es geht nicht an, dass die Postmoderne dessen abgezogene Haut allein in Beschlag nimmt. Die Vergangenheit muss wiedergefunden werden, auf dass der Zukunft der Weg bereitet werde.» Indem Dufourt so mit den Grundprinzipien der modernen Musik flirtet, interessiert er sich – in *L'Espace aux ombres* (1995) – für die Konflikte, die typischen Probleme des 20. Jahrhunderts und deren Beziehung zur Postmoderne. Gewiss, «das musikalische Schaffen hat während fast einem halben Jahrhundert Optimismus ausgestrahlt, einen Ehrgeiz, das Universum in seiner Totalität zu verstehen und zu beherrschen. Dieser Elan hat aber den Wechselfällen der Geschichte nicht standgehalten, und die Utopischen symbolisierenden Formen sind vom Geist subjektiver und partikularer Forderungen ausgelöscht worden.»

Die mehr oder weniger verkappte Schlacht, in der sich die Modernen und die Postmodernen gegenüber stehen, kann nach Dufourts Ansicht einen positiven Ausweg, einen Sinn finden, der sich in den kontradiktorischen Debatten verbirgt. Während im September 1978 der Diskurs politisch, heftig und autoritär war, kämpft Dufourt heute besonnen für eine «Synthese der Stile», die, mit poetischem Ausdruck gepanzert, eine gänzlich neue Kunstform gebären könnte. «Eines der aktuellen Probleme heutigen Musikschaffens scheint mir die Wiederverwendung der Tradition zu sein. Die Anbindung an sie darf nicht bloss sinnlose Wiederholung sein. Es ist daher nötig geworden, das Metier neu zu bewerten, den Faden der Geschichte wieder aufzunehmen, ohne Eklektizismus oder technische Obsession. Wie kann man an die Tradition anknüpfen, ohne die traditionellen Formen zu renovieren? Debussy hatte einen Lösungsvorschlag, indem er das Rhetorische und die Funktionshierarchien abschaffte, um gleichzeitig die Formen, die Klänge und die Bewegungen zu befreien»²². In *L'Espace aux ombres* hat Dufourt diese Arbeit sensiblen Systematisierens bis in spezifische Elemente der Schreibweise verlagert, indem er neben der ganz neuen Bedeutung von Artikulationen eine verführerische Integration verschiedener Elemente und heterogener Figuren einführte; so dass eine gesunde Artenkreuzung entstehen konnte, selbst wenn die einzelnen Bestandteile untereinander unvereinbar schienen. Wie Jacques Lacan sagte, kann nur «Bedeutungstragendes miteinander kopulieren». Die Bewegung der bedeutungstragenden Zugaben, ihre kreative Quelle («Im-pulsion»), ihre zweideutige Substanz, ihre a-priori-Widersprüche, ihre unvorhersehbare Zerstörung, ihre plötzliche Expansion, ihre kreative Projektion («Ex-pulsion») sind fixiert durch die Konjunktur persönlicher Koordinaten, die sich in der Raum-Zeit der Partitur eingeschrieben finden; Konfigurationen, die nur durch die strikte Verbindung mit der künstlerischen Vermittlung als einzigem musikalischem Vergnügen dargestellt werden können.

Abgesehen von den Bezügen in Dufourts Schaffen zum Unförmigen, zum Lärm, zum a priori Unbequemen, zum

21. Hugues Dufourt, «Le beau n'est que le commencement du terrible», a.a.O.

22. Hugues Dufourt, Notiz zur CD Accord 205442; Accord / Una Corda 1996

Parasitären, zu Anormalität und Makel taucht in jedem neuen Werk auch die unablässig wiederholte Erfahrung von zeitlicher Masslosigkeit auf, von infernalem Furor in der Instrumentenbehandlung, von Raserei und Intensivierung des Materials (wie sie auch für Bartók und Strawinsky bedeutsam war). In *La Maison du sourd* hat Dufourt die Virtuosität eines Blasinstruments (der solistischen Flöte) explizit mit verängstigtem Irrsinn verglichen. Nach dem Muster des Solisten in *Antiphysis* (1978), führt hier «die Flöte das Schrille ein und zeigt die Schwierigkeit einer rationalen Aneignung des Expressiven.» Ausserdem erklärte der Komponist, das Material von *La Maison du sourd* stelle eine «Erforschung der Zusammenhänge zwischen dem Hässlichen und dem Verlangen» dar. Eine ähnliche Transzendenz des Hässlichen lässt sich auch in den Konzepten früherer Werke feststellen, so beispielsweise in *Sombre Journée* (1976–1977) oder selbst *Saturne* (1978–1979) beispielsweise. Damit fügt sich Dufourt auf natürliche Weise in das ein, was Carl Dahlhaus die Domäne der «Extra-Ästhetik» nennt: Das Hässliche ist eine unentbehrliche Kategorie der Kunst.

In diesem Sinne wäre *Meeresstille* (1997) «nach Freud ein Ausdruck des Todestriebes, sofern man darunter jene unwiderstehliche Verlockung versteht, zum Ungeformten zurückkehren zu wollen, die jedem Menschen, vom Lustprinzip geprägt, auflauert.»²³ Mit Bezug auf Freuds psychoanalytische Essays zur *Massenpsychologie* und *Ich-Analyse* sowie zum *Unbehagen in der Kultur* hat Dufourt die sich überschneidenden Begriffe des kollektiven Gedächtnisses und der Hochkultur sowie die Beziehungen des «Gewöhnlichen» zur musikalischen Produktion erörtert. So müsse man «der herrschenden Meinungen der Unkultur entgegenhalten, dass die Kultur Vermittlung und Schlichtung ist, und nicht ein Kult des rohen Faktums; dass sie eine Arbeit der Objektivierung impliziert, die das Verlangen zügelt und sich keinesfalls dem momentanen Vergnügen ausliefert; dass die mühselige Arretierung der Form ein gemeinsames Werk des Gedächtnisses und der Sprache ist, die keineswegs eine Fantasmagorie oder ein verbindlicher Traum ist; dass sich mit der Sozialisation des Bedürfnisses die Möglichkeit des Raffinements, der Bildung, des Zugangs zum Universellen eröffnet; dass die Kunst eine Sache der Form ist und dass eine Form zugleich schöpferische Negativität, Totalisierung und Ausdruck impliziert; dass ein Werk ein System von Bedeutungen ist, und nicht die halluzinatorische Befriedigung der Lust; dass die Kultur unablässig zurückerobert wird durch diese Form des Unbewussten seiner selbst – der Vergangenheit –, durch diese Form des Vergessens – die assimilierte Errungenschaft der Humanität –, durch diese Form der Rückkehr ins Ungeformte – die zersetzenden Kräfte des Todestriebes. Die Kultur ist weder eine spontane, noch eine harmonisierende Entwicklung, sondern ein Streben, das sich den Anfangsbedingungen des Lebens entringt.» Das Denken Freuds begegnet auch im Einführungstext zu *La Maison du Sourd* wieder. Diesmal vereinigt es sich mit demjenigen von Goya, worin sich «das künstlerische Werk unentwirrbar mit der Erotik verknüpft, die dennoch nicht zu unterdrücken ist, was eine Art elementaren Masochismus bewirkt, eine destruktive Macht, aus der sich die Sexualität zurückgezogen hat und die sich wie eine unüberwindbare Grenze der Befriedigung des Begehrens in den Weg stellt. Die wiederholte Zwangshandlung, die Genuss weder erregt noch verschafft, übt ihren zerstörerischen Einfluss auf den nicht zu bändigenden Sexualtrieb aus.»²⁴

Es ist offensichtlich: Das zentrale Wort dieses letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts scheint «Trieb» zu sein, man begegnet ihm ausführlich beispielsweise in der Aura von *Meeresstille*, doch betrifft es eigentlich das ganze Oeuvre

Dufourts. Für den deutschen Philosophen kann *pulsio* jegliche innere Form, jegliche natürliche Dynamik von grundsätzlich physiologischem Ursprung bezeichnen. Bei den theoretischen Reflexionen hat eines der psychoanalytischen Systeme gar zur Entgegenstellung der beiden Mächte Eros und Thanatos geführt, wobei erstere deutlich in ihre Schranken verwiesen wird. Tatsächlich verweigert Freud dem Eros die Allmacht, indem er ihm eine Kraft dämonischer Herkunft (der Automatismus der Wiederholung) entgegenstellt, die letztlich immer siegreich bleibt. Neben der Rolle der Lust in der Musik, die den mehr oder weniger bewussten Antrieb ästhetischen oder künstlerischen Strebens ordnet (erinnern wir uns an die Dreiteilung in motorisches, affektives und intellektuelles Streben), scheinen die triebhaften Anlagen Dufourts seinen Sinn für die sprechenden Gesten des Klanglichen zu befeuern: Salven von pulsierender Dynamik (auch für den Dichter Michaux oder den Komponisten Strawinsky war dies zentral), das Eindringen von aufschliessenden Klanggruppen, verkappte Einschübe ausserhalb jeglicher Norm (so glatte, blaugrüne, opake, granuliert, lichtvolle, schmutzige, verbogene Elemente einführend), räumliches Ausscheren und zeitliche Sprünge (was bisweilen zu monströsen, bisher ungehörten Mischungen führt), tragisches Aufbäumen, herrisch wie der Wille zur Macht. In diesem fragilen und traumartigen Kontext zwischen lebendiger Erinnerung und Versinnbildlichung, zwischen ungesundem Stimulus und Sünde wurde *Lucifer d'après Pollock* anlässlich seiner Uraufführung im Maison de Radio France, Paris, als die Realisierung einer «Szenographie der Triebe» vorgestellt, die auf eigene Weise eine Verflechtung «halluzinatorischer Fähigkeiten» zur Darstellung bringt.

Schliessen wir, wie wir begonnen hatten: mit einem Portrait, einem (zu) kurzen Ausschnitt aus dem schönen Text über Dufourt von Odile Marcel:

«Es gibt grosse Wut, Raserei und abrupte Gewaltsamkeiten in der Musik von Hugues, wie überhaupt in derjenigen seines Jahrhunderts. Dieses Auflodern, dieses explosionsartige Verbrennen ist das hörbare Gegenbild zu einer Welt mit ihren Machtdemonstrationen und ihren untrüglichen Zeichen einer Energie, die schwelt und explodiert, vervielfacht durch die Epoche. Viel Nervosität und feinsinnige Artikulation, viel Virtuosität, unbefangener, gelöster Erfindungsgeist...»²⁵

(Aus dem Französischen von Patrick Müller und Michael Eidenbenz)

23. Hugues Dufourt, «Meeresstille», Programmheft des Festivals *Octobre en Normandie*, Rouen 1997, S. 11.

24. Hugues Dufourt, «Im Haus des Stummen», vgl. dieses Heft von *Dissonanz*.

25. Odile Marcel, «Hugues Dufourt, né sous le signe de Saturne», *Insit* 11, Paris 2000, S. 5.