

Mallarmé und die Neue Musik

Autor(en): **Frey, Hans-Jost**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

fall, adäquate heuchlerische Gestikulation, vermöchten zu verdeutlichen, was an Sprache nicht stimmt. Hans G Helms' Stücke ‹Daidalos› und ‹Golem› für 4 bzw. 9 Vokalsolisten sind solche ‹Kompositionen in Sprache› (Helms), ähnlich, jedoch näher an Musik, Hans Ottes Werke ‹Modell› und ‹Alpha-Omega II› und Passagen meiner ‹Glossolie›.

Musik, die selbst zum Hinweis wird — auf falsche oder gestörte Sprache und was dahinter steckt —, zerstört allerdings die mühsam errungene Einheit von Sprache und Musik, in die Sprache als Musik hineingeholt ward. Die Einheit erweist sich als scheinhaft; und bleibt es, solange das, was Sprache und Musik bestimmt, nicht versöhnt ist. Wollte einst Sprache aus Musik ausbrechen, indem sie statt zu singen zu reden begann, so nun die Musik in der Sprache als Musik. Was sie, wenngleich ohnmächtig, hinweisend sagt, aber ist das alte Neue: «Hüte dich, sei wach und munter!»

Mallarmé und die Neue Musik

HANS-JOST FREY

Das Thema «Mallarmé und die Neue Musik» ist von dem französischen Komponisten Pierre Boulez gestellt worden, der im Werk des Dichters Stéphane Mallarmé eine Bestätigung der Bemühungen zu finden glaubt, durch welche die Avantgarde seit etwa 1950 der Musik neue Wege zu eröffnen sucht. Die sichtbaren Entsprechungen zwischen der neuen Musik und dem Werk Mallarmés betreffen vor allem die Form. Die überlieferte Auffassung der Musik als eines linearen Ablaufs in der Zeit ist neuerdings durch sogenannte offene Formen in Frage gestellt worden, das heißt durch Musik, deren Anfang und Ende nicht eindeutig festgelegt ist, und die deshalb mehrere klangliche Verwirklichungen einer einzigen Komposition ermöglicht. Solche Formen sind auf literarischem Gebiet von Mallarmé wenn nicht ausgearbeitet, so doch vorausgesehen worden, doch ist durch äußere Analogien eine innere Beziehung noch in keiner Weise erwiesen. Ein Vergleich der formalen Ergebnisse muß deshalb oberflächlich bleiben, solange die erfahrungsmäßigen und gedank-

lichen Voraussetzungen dunkel bleiben, auf denen sie beruhen. Von hier aus ist eine doppelte Aufgabe gestellt: es soll zuerst gezeigt werden, auf welchem Weg Mallarmé dazugekommen ist, die traditionellen Formen der Literatur in Frage zu stellen, und anschließend ist dasselbe für die Musik zu leisten. Erst wenn die offene Form hier wie dort legitimiert ist, kann entschieden werden, ob ein Vergleich der ähnlichen Resultate, zu denen Dichtung und Musik unabhängig voneinander gelangt sind, überhaupt sinnvoll ist.

Die Untersuchung wird sich, besonders was die Musik anlangt, nicht an die Werke halten, sondern an die reichlich vorhandenen Äußerungen der Komponisten zur Musiktheorie. Damit ist zum vornherein eine Grenze gesetzt. Es handelt sich nicht darum, den Gegenstand im Hinblick auf eine Wertung zu betrachten, sondern lediglich um einen Versuch, den inneren Gründen nachzugehen, die zu Kunstformen geführt haben, die nicht ohne weiteres zugänglich und verständlich sind.

I

Mallarmé gilt als der konsequenteste Vertreter dessen, was man *poésie pure* genannt hat. Was unter dieser reinen Dichtung zu verstehen ist, soll sich aus der Erläuterung jenes Textes ergeben, worin der Begriff der *poésie pure* zum ersten Mal umrissen wird. Es handelt sich um den Anfang eines Briefes, den Mallarmé am 24. September 1867 an seinen Freund Villiers de L'Isle-Adam schrieb:

Votre lettre m'a frappé de stupeur, car je *voulais* être oublié, me réservant de me souvenir seul pendant des heures que ne fréquentera peut-être pas même le Passé. Pour l'Avenir, du moins pour le plus voisin, mon âme est détruite. Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité.

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poesie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers¹.

Ihr Brief hat mich mit Staunen erfüllt, denn ich *wollte* vergessen sein und behielt mir vor, mich allein zu erinnern, in Stunden, die vielleicht nicht einmal die Vergangenheit heimsuchen wird. Für die Zukunft, mindestens für die nächstliegende, ist meine Seele zerstört. Mein Denken ist soweit gegangen, sich selber zu denken und hat nicht mehr die Kraft, die in seiner Porosität verstreute Leere zu einem einzigen Nichts zu evozieren.

Ich hatte, aufgrund einer grossen Sensibilität, die innerste Wechselbeziehung der Poesie mit dem Universum verstanden und, damit sie [die Poesie] rein sei, die Absicht gefaßt, sie aus dem Traum und dem Zufall herauszunehmen und neben die Konzeption des Universums zu setzen.

Der Text gliedert sich in zwei Abschnitte, deren erster eine offenbar nur schwer wiederzugebende Erfahrung schildert, während der zweite eine Konzeption der Dichtung entwirft, die Mallarmé in oder aus dieser Erfahrung gewonnen hat. Eines ist ohne das andere nicht zu verstehen.

Der erste Satz spricht vom Willen, vergessen zu sein: je *voulais* être oublié.

Man könnte hier an die äußeren Lebensbedingungen erinnern, die für ein Untertauchen günstig waren. Mallarmé war von 1863 bis 1870 an verschiedenen Orten der südfranzösischen Provinz als Englischlehrer tätig und dadurch vom kulturellen Leben der Hauptstadt abgeschnitten, in die er erst im Jahre 1871 übersiedelte. Die auferlegte Isolierung verkehrt sich aber in eine notwendige Einsamkeit, in der Mallarmé durch eine mehrjährige Krise hindurch zu den Grundlagen seines Werks vordringt. Immerhin vermag die Furcht vor Störung den Willen, vergessen zu werden, nicht hinreichend zu erklären, denn Mallarmé zeigt sich nicht belästigt, sondern betroffen (*frappé de stupeur*) darüber, daß man ihm schreibt. Es ist die Betroffenheit dessen, der durch den Wink von außen an die eigene Person erinnert wird. Diese Person als das Individuum Mallarmé will vergessen sein, und zwar deshalb, weil das Gedenken des Freundes unangemessen wäre und das eigentlich zu Erinnernde verfehlen müßte, das anzunähern Mallarmé im Nachsatz sich selber vorbehält: *me réservant de me souvenir seul pendant des heures que ne fréquentera peut-être pas même le Passé*. Das Erinnern, von dem die Rede ist, zeichnet sich dadurch aus, daß die Vergangenheit davon ausgeschlossen bleibt. Erinnert wird aber immer Vergangenes. So ist Mallarmés Erinnerung ohne Gegenstand; sie ist Erinnerung an nichts; sie ist das Vergessen selbst, das freizulegen scheint, was keinem Erinnern zugänglich ist. Dieses erinnernde Vergessen ist keine Tätigkeit der Person, des psychologischen Ich, das ja dem Vergessen verfallen und in ihm zerstört ist. Deshalb fügt Mallarmé hinzu: *mon âme est détruite*. In einem anderen Brief faßt er das Ereignis der Entpersönlichung in die Formel: «*C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu*².»

Der folgende Satz benennt den Vorgang, in dessen Verlauf sich das Unpersönliche am Vergessen der Person enthüllt: *Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même...*

Das Sich-Denken des Denkens steht im engsten Zusammenhang mit dem Dichten. Die geistige Erfahrung, die in den Briefen Ausdruck findet, wird ausgelöst und begleitet von der Arbeit an der unvollendet gebliebenen Dichtung *Hérodiade*, die dem dichterischen Vermögen zum Anlaß wird, seiner selbst inne zu werden. Schon Ende 1865 schreibt Mallarmé: «*J'ai besoin de la plus silencieuse solitude de l'âme, et d'un oubli inconnu, pour entendre chanter en moi certaines notes mystérieuses*³.» Man könnte hier eine Umschreibung der Inspiration im Sinne einer langen Überlieferung vermuten. «Entendre chanter» wäre dann die Aufnahme des göttlichen Diktats und der Dichter das Sprachrohr des Gottes. Der Dichter aber, der schon früh das Gedicht als spontanen Ausfluß des Eingeebenen abgelehnt hat, meint etwas anderes. Das vergessene Ich ist ihm der neutrale Ort sowohl des Singens als auch des Hörens. Singen und Hören sind hier nicht mehr unterscheidbare Tätigkeiten, sondern die Einheit des sich selbst wahrnehmenden Vollzugs. Was

sich ankündigt, ist die Erfahrung, daß die Sprache spricht, oder allgemeiner: daß das Denken denkt, daß es die Fähigkeit hat, sich in seinem Denken als denkendes zu wissen. Das Denken, das sich denkt, ist das Bewußtsein des reinen Denkaktes selbst, in dem der Denkende und das Gedachte als zufälliges Subjekt und Objekt, wodurch und woran das Denken sich vollzieht, aufgehoben — Mallarmé sagt: vergessen — sind.

Das in sich selbst zurückgefaltete und sich selbst gegenwärtige Denken ist leer. Weil nun aber das Denken seiner Natur nach immer auf etwas gerichtet ist, hat es nicht die Möglichkeit, bei sich zu bleiben und wird immer wieder von sich auf etwas hin abgelenkt. Im gewöhnlichen Fluß der Gedanken stößt das Denken nur augenblicksweise durch seine Gehalte hindurch zu sich selber vor und erfährt sich als das, was in allem was es denkt immer schon vorausgesetzt ist. Von diesen Augenblicken spricht Mallarmé als von der in der Porosität des Denkens verstreuten Leere, die zu einem einzigen Nichts zusammenzufassen ihm die Kraft fehle: *Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité.*

Mit dem Eingeständnis, daß die Kraft fehlt, ist gleichzeitig eine Aufgabe gestellt: die Evokation oder Beschwörung des Nichts. Die dem Denken gestellte Aufgabe lautet nicht dahin, das Nichts zu denken, sondern es aufzurufen. Das Nichts kann nicht Gegenstand des Denkens sein, weil es nichts ist. Aber in der staunenden Einsicht, daß das Denken denkt, eröffnet sich das Nichts als das, wovon das Denken sich abhebt. Damit, daß das Denken sich als reines Vermögen allem Denkbaren zugrunde legt, erreicht es seine Grenze. Die Voraussetzung des Vermögens selbst, das was immer schon da sein muß, damit Denken überhaupt stattfindet, ist dem Denken entzogen. In der Unmöglichkeit, über sich als seinen eigenen Anfang hinaus zu dem vorzustößen, worin es gründet, evoziert das Denken durch sein Versagen vor dem Undenk-baren das Nichts. Im Bewußtsein, daß das Denken denkt, schwingt das Nichts mit als die Entzogenheit des Bodens, worin das Denken wurzelt. Die Evokation des Nichts, die Mallarmé fordert, ist das Hindenken des Denkens auf sich selbst, durch das es sich als anfangendes auffindet, dem im zeitenthobenen Augenblick, bevor es sich denkend wieder verläßt, das Vorher des Nichts blitzartig aufgeht. Die Evokation des Nichts ist die Bestätigung des Denkens als eines anfangenden: dadurch daß es sich denkt, evoziert es das *Nichts*; aber dadurch daß es das Nichts *evoziert*, bestätigt es zugleich sich selbst als denkendes.

Weil diese Erfahrung für Mallarmé auf das engste mit der schöpferischen Tätigkeit des Dichtens verbunden ist, wird durch sie die *poésie pure* als Evokation des Nichts begründet. *Poésie pure* ist die Sprachwerdung des Augenblicks der reinen Selbstgegenwart, das durch sein Bedeuten hindurch auf sich selber zurückgewendete Sprechen der Sprache. In allem Gesagten ist immer

das Sagen mit enthalten, weil jede Aussage immer schon Sprache als Vermögen voraussetzt. Dichtung als der reine Akt des Sprechens ist nicht Vergegenwärtigung von etwas, sondern Gegenwart des Sprechens, das bei sich selber ist. Insofern nun Sprache immer etwas sagt und das Vermögen zu sprechen immer sogleich in Sprache umschlägt, also Ausdruck wird, ist die Poesie Ausdruck ihrer selbst als des in eins gekehrten Ganzen ihrer möglichen Aussagen. Diese Universalität setzt sie in Beziehung zum Universum als dem in eins gekehrten Ganzen der Welt, das ihren möglichen Gehalt ausmacht. J'avais compris, à la faveur d'une grande sensibilité, la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers.

Vom Verständnis der Beziehung zwischen Poesie und Universum sagt Mallarmé, er verdanke es einer «großen Sensibilität». Damit ist angedeutet, daß von der Rückführung des Denkens auf sich selbst mehr als nur das Denken betroffen ist. In dem Maße als es zu sich kommt, zieht sich das Denken von seinen Inhalten ab. Die Bewegung des Denkens zu sich selbst ist gleichzeitig ein Entgleiten der Welt. Dieses Schwinden wird aber nicht vom Denken registriert, das ja ganz sich selber zugewandt ist, sondern von dem, was Mallarmé Sensibilität nennt. Der Verlust der Welt ist die Resonanz des reinen Denkaktes im Menschen, der als Ganzes am Zustandekommen und an den Auswirkungen dieses Augenblicks beteiligt ist. Für Mallarmé ist die Gewißheit, welche die Poesie begründet, mit dem Erlebnis der Leere verbunden. Diese Leere ist aber nicht das Nichts, sondern die Stille, die nötig ist, damit die Sprache zu sprechen anfängt und so das Nichts erst evoziert. Durch die Aufhebung dessen, was sie sagt, schafft die Poesie die Leere, aus der sie als Evokation des Nichts aufsteigt. Indem das Sprechen nicht mehr in der Bezogenheit auf das verharrt, was es mitteilt, sondern sich in sein eigenes Vermögen zurücknimmt, geht ihm in der Leere seiner Weltlosigkeit seine Universalität auf, und es gewinnt in der Loslösung vom Universum die Gewißheit seiner Reinheit. Deshalb ist die Poesie neben das Ganze der bestehenden, aber in ihr verschwindenden Welt zu setzen: J'avais [...] conçu le dessein [...] de la *juxtaposer* à la conception de l'Univers.

Mallarmé gibt auch an, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit diese Isolierung der Poesie zustandekommt: es ist nötig, sie dem Traum und dem Zufall zu entheben (la sortir du Rêve et du Hasard). Mit der Erwähnung des Traums nimmt Mallarmé auf seine früheren Vorstellungen von Poesie Bezug, die es aufgrund der entscheidenden Erfahrung, die der Brief erzählt, zu überwinden gilt. Für den jungen Dichter war der Aufschwung des Traums die Ausrichtung der Poesie auf ein ideales Ziel, das durch sie zu erreichen Hoffnung bestand. Schon in seinem ersten veröffentlichten Aufsatz bestimmt er das Ideal als eines, das durch seinen eigenen Traum existiert: «un idéal qui existe par son propre rêve⁴.» Das Ideal ist solcher Art, daß es allein durch

den Traum bedingt ist und von nichts anderem abhängt. Poesie, die sich im Traum bewegt, bringt aus sich das Ideal zur Existenz, das sie erträumt. Wenn das Ideal der Poesie durch den Traum existiert, so bedeutet die Loslösung der Poesie vom Traum die Nichtexistenz des Ideals. Das Ideal als Traumgehalt wird dadurch aufgehoben, daß der Traum als Traum erkannt wird. Im geträumten Traum existiert das Ideal *durch* den Traum. Im Bewußtsein, daß der Traum träumt, verwandelt sich die scheinbar reale Existenz des Ideals in eine bloß geträumte, und es existiert nur noch *als* Traum. Der die Poesie umhüllende Traum verhüllt ihre Scheinhaftigkeit; er läßt das, was nur als Sprache existiert, als eine durch die Sprache hervorgebrachte Wirklichkeit erscheinen. Das Bewußtsein, das den Traum als solchen enthüllt, verbietet jede Expansion und faltet jeden Aufschwung in sich selbst zurück. Die Poesie wird in dem Maße rein, als sie den Traum zerstört und dadurch der Wirklichkeit des eigenen Sprechens inne wird. Sie nährt sich aus dem Fehlen des Traums, den sie verzehrt: «Flamme [...] éventée par le manque du rêve qu'elle consume⁵.»

In der Trennung vom Traum verliert die Poesie jedes Ziel, das außer ihr läge. Sie spricht nicht auf etwas hin, sondern hält das Sprechen bei sich selbst zurück, weil im Sprechen der Sprache Mittel und Ziel in eins fallen. Reine Dichtung bringt nichts hervor, was von ihr abhängt, aber sie hängt auch von nichts ab, was außer ihr ist. Die Gewißheit der Dichtung als *poésie pure* wird in der Loslösung des Denkens von seinen Gehalten gewonnen, die es in der Konzentration auf sich selbst vollzieht. Das Aufleuchten dieser Gewißheit erschließt die Reinheit des Sprechens als dessen Unvermischtheit mit allem, was nicht es selbst ist. Reinheit meint deshalb nicht nur das Bei-sich-selbst-Sein der Dichtung, sondern auch ihre Unabhängigkeit von anderem. Die Sprache, die sich in ihrem Sprechen ergreift, weiß sich als ihren eigenen Anfang, dem nichts von außen zufällt. Insofern der Poesie nichts zufällt, ist sie dem Zufall enthoben, denn ihr Sprechen ist immer anfänglicher als alles, was durch es zur Sprache kommen kann. Der Zufall ist aber nur insofern ausgeschaltet, als das Sprechen sich in der Sprache geborgen weiß. Wenn man deshalb sagt, die Poesie überwinde den Zufall, so gilt das immer nur für die Poesie selbst als das sich vollziehende Sprechen der Sprache. Die Stiftung einer zufallsfreien Welt durch die Poesie wäre ja wiederum Traum und müßte als solcher reduziert werden, damit die Dichtung als reine bewahrt würde. Poesie überwindet zwar den Zufall, aber die Überwindung des Zufalls ist immer nur Poesie.

Die Begriffe Traum und Zufall sind geeignet, das Ergebnis von Mallarmés Reflexion über die Grundlagen der Poesie zusammenzufassen, die ihn aus einem Bedürfnis nach Gewißheit und Beherrschung seiner Kunst an den zentralen Punkt geführt hat, an dem sich das dichterische Wort in seinem eigenen Anfang einholt. Mallarmé hat die absolute Einsamkeit dieses Augenblicks der Selbstgegenwart in doppelter Weise erlebt.

Weil das Denken sich nicht anders denn als anfangendes zu ergreifen vermag, besteht keine Möglichkeit, den Anfang selbst in einem absoluten Prinzip zu verankern. Im selben Augenblick, da das Denken sich als seiend erfährt, öffnet sich das Nichts als der Hintergrund, von dem es sich abhebt. Deshalb kann die Sprache das nicht sagen, aufgrund dessen sie spricht. Sie ist als sprechende immer auf sich selbst zurückverwiesen und erreicht im Bewußtsein, daß sie letztlich immer nur sich selber sagt, ihre Grenze. Aber gerade durch das sprachwerdende Bewußtsein der Notwendigkeit, immer nur sie selbst zu sein, evoziert die Poesie einerseits das absolute Prinzip ihres Seins als das in ihr wesentlich Fehlende und erweist andererseits, daß alles, was sie sagt, in ihr als das, was es ist, aufgehoben und Sprache geworden ist. Durch die Einsicht, daß die Poesie keine andere Existenz als eine sprachliche begründen kann, wird sie dem Traum enthoben, insofern dieser seinem Inhalt eine nicht geträumte, sondern wirkliche Existenz zuspricht.

Der Abstieg zum Anfang des Sprechens bringt aber nicht nur den Verlust einer Illusion, sondern auch den Gewinn einer Gewißheit. Der Augenblick, in dem das Denken seiner selbst inne wird, enthüllt das Sprechen als das Vermögen, Sprache zur Existenz zu bringen. Das Bewußtsein, daß Sprechen sich in der Sprache vollzieht, und daß Sprache nur im Sprechen ist, gibt die Gewißheit, daß nur dieses Vermögen die Poesie begründet, und enthebt so das Sprechen allem, was außer ihm ist, und was ihm als Zufall zufallen könnte. Aber die Reinheit, die im Augenblick aufleuchtet, in dem das Sprechen sich selbst erfährt, ist nicht die eines ausgebreiteten Sprachgebildes. *Poesie pure* ist vielmehr das, was allen möglichen Gedichten als ihre Voraussetzung zugrunde liegt und als ihr Ziel gesetzt ist. Deshalb sagt der Satz, der von der *poésie pure* spricht, nicht nur was sie ist, sondern begreift sich als eine Forderung: damit sie rein sei, hatte ich die Absicht gefaßt. . . Die Aufgabe besteht darin, die Reinheit des Augenblicks in die Zeit zu retten, das Sprechen in seinem Vollzug bei sich selbst zu halten und immer wieder aus dem, was es sagt, in sich selbst als seinen Quellpunkt zurückzuholen.

Das Vorhaben, die Intuition der dichterischen Reinheit in der zur Mitteilung sich entfaltenden Sprache gegenwärtig zu halten, zwingt Mallarmé zu einer Reflexion über die Sprache als Mittel; denn die Beherrschung der Mittel ist ein Problem von entscheidender Wichtigkeit für einen Dichter, bei dem die Sprache sich selber Gegenstand werden muß, um sich als sprechende in Worte zu fassen. Diese in und neben den Gedichten verlaufende Meditation über die Sprache und die Möglichkeit, sie zu einer solchen Evidenz zu bringen, daß sie in jedem Moment wissend zum Ausdruck bringt, daß sie vollständig und ausschließlich sie selbst ist, hat zu Ergebnissen geführt, die von der neuesten Musik als Vorbilder in Anspruch genommen werden. Deshalb soll dieser Aspekt der poetischen Bemühung hier im Vordergrund stehen.

Jedes Wort bedeutet etwas: es ist Zeichen für die Sache, die es bezeichnet.

Es ist demnach nicht für sich genommen sinnvoll, sondern in dem Maße, als es aus und über sich hinaus einen Weg zur Sache hin bahnt, auf die hinzuweisen seine vordringlichste Aufgabe zu sein scheint. Andererseits ist in der Sprache nicht die Sache selbst gegeben, sondern deren Verwandlung in Sprache, die nicht nur auf etwas hinführt, sondern alles in sich überführt. Ihre Fähigkeit, sich auf alles zu beziehen, indem sie es zu ihrem Inhalt macht, ist gleichzeitig ihre Fähigkeit, diesen Inhalt als das, was er ist, aufzuheben und als alleinige Erbin die Welt, die sie sprechend zerstört, zu überleben. Mallarmés Gedichte sind zuallererst die Verneinung dessen, wovon sie sprechen, um sich als Sprache erkenntlich zu machen. Deshalb ist das Wort, durch das die Poesie sich selbst charakterisiert, das Wort *rien*. Mit ihm beginnt das Sonett, das Mallarmé der endgültigen Ausgabe seiner gesammelten Gedichte vorangestellt hat:

Rien, cette écume, vierge vers...⁶

Rien bedeutet *nichts*. Es ist die Verneinung von *etwas*, einer Sache. Seiner lateinischen Herkunft nach bedeutet das Wort jedoch *res*, die Sache selbst. *Rien* ist die Sache, die nichts, das Etwas, das Keines ist. *Rien* ist das Wort, das nicht etwas, sondern nichts sagt. Es ist das Sagen dessen, was fehlt, und das Fehlen dessen, was es sagt. Die Sache, die keine ist, wird näher bezeichnet als *vierge vers*, als der Vers, der einerseits «nichts» bringt, und der andererseits als der Sprachschaum, der er ist (*cette écume*), das «nichts» verneint, das er sagt. In dieser Nichtigkeit ist der Vers zu sich selber gekommen, weil außer ihm nichts ist und er nur sich selber sagend durch sein bloßes Sprechen ist. Deshalb ist er auch *vierge vers*, der unberührte und unberührbare, in sich selbst ruhende und reine Vers.

Vielleicht ist aber doch all dies noch immer eine voreilige Behauptung, denn der Vers ist aus Elementen gebaut, die ihm nicht ausschließlich angehören und in anderen Zusammenhängen zu anderer Anwendung kommen, so daß es leicht geschehen könnte, daß Fremdes als ungebetene, zufällige Reminiszenz sich eindrängte und die kristallene Endgültigkeit des Gedichts trübend störte. So ist etwa das Klanggebilde *le vers* nicht eindeutig, sondern kann vom Hörer als das homonyme *le verre* «das Glas» aufgenommen werden. Wenn man weiß, daß Mallarmé das in Frage stehende Gedicht zuerst an einem Bankett mit erhobenem Champagnerkelch als Toast ausbrachte (auf den Champagner weist auch der Schaum hin, *cette écume*), so drängt sich das Mißverständnis geradezu auf. Aber es ist gar kein Mißverständnis, denn das Gedicht meint tatsächlich auch das Glas. Der zweite Vers spricht es deutlich aus:

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe...

Der Vers (*le vers*) ist also dazu da, das Glas (*la coupe*), das der Dichter in der Hand hält, zu bezeichnen. Dadurch wird einerseits die Möglichkeit der Verwechslung von Vers und Glas behoben, indem *le vers* eindeutig als der Vers erkennbar wird. Andererseits wird aber der lautliche Zusammenfall von Vers und Glas gerechtfertigt, denn der Vers meint ja in der Tat nichts anderes als das Glas: à ne désigner que la coupe. Mehr noch: er tritt bezeichnend an die Stelle des Glases, das in ihm verwandelt fortbesteht, wenn längst niemand mehr daraus trinkt. Das wirkliche Glas verschwindet hinter dem versgewordenen, und in diesem ganz präzisen Sinn ist es möglich zu sagen, daß der Vers Glas und das Glas Vers ist, daß also *le vers* <Vers> und *le verre* <Glas> in einem nun nicht mehr zufälligen, sondern notwendigen Gleichklang zusammenfallen. Und doch scheint das Gedicht gerade dadurch in einen Widerspruch zu seiner eigenen Aussage zu geraten, denn es sieht selber seine Aufgabe darin, auf das Glas als Gegenstand hinzuweisen, es zu bezeichnen: désigner. Für das Glas steht *la coupe*. Dieses Wort ist aber nicht nur — herkommend vom lateinischen *cuppa* — das Trinkgefäß, sondern es kann auch vom Zeitwort *couper* <schneiden, abschneiden> abgeleitet sein. *La coupe* bedeutet dann den Schnitt, den Einschnitt, zum Beispiel eines Verses, auch die Verteilung, Anordnung von etwas. *La coupe* ist der Schnitt, der das Sprechen in Verse aufteilt, jene Anordnung der schwarzen Wörter auf der Weiße des Papiers, durch die das Gedicht sich als seine eigene rhythmische Ordnung zu erkennen gibt. Der Vers bezeichnet, als *vierge vers* an seinem eigenen Ende stehend, nichts anderes als diesen Schnitt, der ihn von allem umgebenden Sprechen und Schweigen trennt. Er hat seine Reinheit dadurch erreicht, daß er die Zufälligkeit der in ihm auftretenden Wörter in vollem Umfang aufgenommen und zu seiner eigenen Notwendigkeit gemacht hat, so sehr, daß er sie in sich selbst schwebend in einer neuen, anfänglichen Fülle zum Klingen bringt.

Die Überwindung der Schwierigkeiten, die dem Mallarméschen Versuch einer Isolierung des Gedichts aus der Sprache selbst entgegnetreten, konnte am besten an einem Beispiel gezeigt werden, weil sie in der Sprache selbst immer von neuem erfolgt. Wie steht es aber mit der Sprache, insofern jedes Sprechen sie immer schon voraussetzt? Wird nicht die ganze Bemühung dadurch, daß das Vorhandensein der Mittel hingenommen wird, dem Zufall zurückgegeben? Die Überlagerungen zum Beispiel, welche die Aura der Wörter *vers* und *coupe* bestimmen, sind ja streng an das Französische gebunden und könnten im Englischen oder Deutschen weder entstehen noch ausgewertet werden. Aber der entscheidende Vorgang, der mitzuvollziehen war, bestand ja gerade in der Verwandlung des Zufälligen in Notwendiges. Diese Verwandlung geschah im Sprechen, und die Weise des Sprechens war als Vers gekennzeichnet. Der Vers ist jenes Sprechen, das nicht aus sich hinaus auf anderes hinstrebt, sondern auf sich selbst zurückgewendet die Beliebigkeit, von der es auszugehen hat, zum Anlaß nimmt, um eine eigene Ordnung ent-

stehen zu lassen, die es vorher nicht gab, und die es außer ihm nicht gibt. Der Vers spricht in der Weise, daß er die Zufälligkeit der Sprache verneint, indem er sie in seinen Sinn verkehrt. Der Vers ist deshalb so etwas wie ein neues Wort, das in der Sprache nicht vorgegeben ist, und das die Gesamtheit der in seinen Elementen liegenden Möglichkeiten zu einer Wirklichkeit notwendiger Beziehungen bringt, die nur die Wirklichkeit des Verses selbst ist, der sich nun als autonomes Sprechen auf nichts mehr hinbewegt als auf sein eigenes Ende, das ihn in seiner ungebundenen Reinheit bestätigt: vierge vers / A ne désigner que la coupe. «Der Vers», sagt Mallarmé, «der aus mehreren Vokabeln ein totales, neues, der Sprache fremdes und wie beschwörendes Wort macht, vollendet die Isolierung des Sprechens⁷.»

L'isolement de la parole, die Isolierung des Sprechens, ist genau das, was gefordert wurde, damit die Dichtung rein sei. Nun scheint es allerdings eine Sprache zu geben, welche ihrer Natur nach dieser Anforderung besser zu genügen vermag als die Wortsprache, die erst in der Überwindung der Mehrdeutigkeit und durch ihre Bedeutungsfunktion hindurch zum notwendigen Vollzug ihrer selbst kommt. Diese Sprache ist die Musik. Töne sind nicht wie Wörter auf anderes hin gerichtet und müssen deshalb auch nicht erst zu sich selber gebracht werden. Sie beziehen sich nicht auf etwas, das sie als ihren Gehalt mit sich tragen, sondern nur untereinander und aufeinander. Musik ist deshalb ein völlig in sich aufgehendes und durch nichts beeinträchtigt System von Beziehungen und scheint dadurch zu verwirklichen, was der Poesie immer nur vorschwebt. Mallarmé sagt von ihr, sie sei «das Unsagbare oder das Reine, die Poesie ohne die Wörter». Erklingend ist sie unter Ausschluß alles anderen die Ordnung, die sie in ihrem Ablauf erzeugt, indem sie Töne zueinander in Beziehung setzt. Sie ist von Anfang an rein, allein und bei sich selbst, ohne daß sie Hindernisse aus dem Weg zu räumen braucht, den sie sich selber bahnt, und den sie ungehindert abschreitet. «Sa présence, rien de plus! à la Musique, est un triomphe⁸.» So scheint es, daß die Dichtung dann am reinsten würde, wenn sie in Musik überginge, oder daß mindestens dem Dichter nichts besseres übrigbleibt, als sich die Musik als nie erreichbares Vorbild vor Augen zu halten. Aber der Musik fehlt nach Mallarmés Auffassung gerade das, was die Reinheit der Poesie begründet: die Fähigkeit, sich als ihr eigenes Sprechen zu fassen und auszusagen. Wohl ist die Musik immer ganz und unvermischt bei sich, ohne auf Fremdes hinzuweisen oder von ihm angerührt zu werden, aber in dieser unbeeinträchtigten und vollständigen Gegenwärtigkeit, die Mallarmé den Triumph der bloßen Präsenz nennt, liegt gerade auch ihre Beschränkung. Denn weil sie stets nur ihre eigene Entfaltung ist und es in ihr und für sie nichts anderes gibt als sie selbst, kann sie sich nur vollziehen, ohne zu wissen, was sie ist. Es fehlt ihr die Möglichkeit, sich in ihrem Fortschreiten auf sich selbst zurückzuwenden; weil sie ist, was sie sagt, kann sie nicht sagen, was sie ist. Man kann in Tönen reden, aber man

kann nicht mit Tönen über Töne reden. «Son principe même, à la Musique, échappe⁹.» Das musikalische Denken geht in seinem Vollzug auf. Es ist ganz und gar sein eigener Ablauf. Aber gerade dadurch entgleitet es sich selbst und faßt sich nicht als das Prinzip seiner Ordnung. Musik ist, wie Mallarmé sagt, «blind vor ihrem Glanz». Demgegenüber ist der Vers, der hier als Beispiel diente, und der sich selber als *vierge vers* bezeichnet, nicht nur sein Sprechen, sondern gleichzeitig auch der Ausdruck des Bewußtseins, daß er spricht. Nur weil das Gedicht weiß und sagt, daß es sprechend sich selber konstituiert, kann es das leisten, was seine Aufgabe ist: als Entfaltung in der Zeit immer wieder den zeitenthobenen Augenblick zu erinnern, in dem das dichterische Vermögen sich selbst als den Grund des Gedichts weiß.

Insofern das Gedicht spricht, ist es Bewegung, gerichteter Redefluß. Insofern es aber dieses Sprechen immer wieder auf sich selber zurücknimmt, ist es Aufhebung dieser Bewegung. In seinem Aufschwung und seinem Innehalten verwirklicht sich das Doppelwesen der Sprache, die immer schon spricht, wenn sie etwas sagt, und die doch immer etwas sagen muß, um sich als sprechende zu finden. Dieses Hin und Zurück, durch das sich das Gedicht als es selbst zu erkennen gibt, veranschaulicht sich in Bewegungsformen wie Pendeln, Vibrieren und Funkeln, die Mallarmé bevorzugt, weil sie immer wieder in die Gegenrichtung umschlagen und so den Augenblick der Ruhe evozieren, den sie umspielen. Auch die Vorliebe für einen Gegenstand wie den Fächer hat ihre Rechtfertigung einerseits im Auf und Ab seines Flügelschlags und andererseits darin, daß man ihn aus- und einfallen kann, so wie man ein Buch öffnet oder schließt.

Nun haftet allerdings gerade dem Buch das Ungenügen an, daß es eindeutig gerichtet ist. Es beginnt vorn und endet hinten und erweckt dadurch den Anschein, als strebe die Sprache geradlinig einem Ziel zu, das am Schluß des Bandes erreicht wäre. Deshalb hat Mallarmé auf der Suche nach einer Möglichkeit, den reflexiven Charakter der Poesie auch in der äußeren Gestalt sichtbar zu machen, den Gedanken eines beweglichen Buches erwogen, das nicht auf einen einzigen Ablauf festgelegt gewesen wäre, sondern auf vertauschbaren Blättern eine Mehrzahl von Leserichtungen gestattet hätte. Jede dieser Lesarten wäre durch jede andere relativiert worden, und das Buch hätte sich durch die verschiedenen Kristallisationen seiner gleichbleibenden Elemente als die zugrunde liegende Einheit seiner Aspekte bewiesen. Durch die vollständige Einbeziehung der im Sprachmaterial angelegten Wortfolgen hätte das Buch durch seine Erscheinungsformen hindurch einen zentralen Sinn offenbar werden lassen. Aber weil es dazu der Aufsplitterung in seine möglichen Bedeutungen bedurft hätte, wäre dieser Sinn immer nur als fehlender gegeben gewesen.

Das bewegliche Buch ist die formale Konsequenz des Anspruchs, den sprachlichen Ablauf in den Augenblick der Selbstgegenwart zurückzuführen,

aus dem er anfängt. Dadurch daß das Buch jede Bewegung seines Sprechens wieder rückgängig macht, indem es sie umkehrt, bringt es sie zu ihrem Anfang zurück, den sie jedoch sofort wieder verlassen muß, damit er wenigstens als verlorener gegenwärtig bleibt. Die Gegenläufigkeit der Sprachbewegungen ist Ausdruck dafür, daß alles Sprechen einen zentralen Punkt umkreist, auf den es nur dadurch hinzuweisen vermag, daß es seinen Weg immer wieder rückwärts durchschreitet, denn der Augenblick, in dem die Poesie als reine aufleuchtet, kennt kein Vorwärts und Rückwärts, weil in ihm das leere Vermögen, das alle Richtungen als Möglichkeiten einschließt, noch bei sich selbst ist.

Die offene Form von Mallarmés Buch ist das Hin und Zurück des Sprechens als Evokation des Augenblicks in der Zeit. Das Auftreten analoger Formen in der neuesten Musik verlangt es, zu prüfen, ob sie einer ähnlichen Notwendigkeit entspringen.

II

Die Überlegungen, die Mallarmé hinsichtlich eines Buches angestellt hat, welches als das Buch schlechthin, *le Livre*, zu gelten hätte, basieren auf einer folgerichtigen Ausweitung des am Gedicht *Salut* erläuterten Prinzips vom einzelnen Gedicht auf den Band. Wenn die Mehrdeutigkeit, anstatt als Mangel der Sprache hingenommen zu werden, der Komposition zugrunde gelegt und dadurch der sprachliche Zufall in planende Voraussicht verwandelt wird, so verliert das Gedicht den Charakter eines linearen Ablaufs. Es entsteht vielmehr ein System von Bedeutungslinien, die sich schneiden und Kristallisationspunkte bilden, von denen aus neue Ordnungen sich festigen. Das Gedicht oder der Satz sind nun aber ihrerseits wiederum bloße Fragmente eines größeren Ganzen, welches das Buch heißt. So wie zwischen den Wörtern eines Gedichts eine Mehrzahl von Beziehungen herrscht, so sind auch die Seiten des Buches nicht in eindeutiger Abfolge aneinander gebunden, sondern können auf verschiedene Weise aufeinander bezogen werden, wobei sich jedesmal die «Bedeutung» des Buches ändert. Damit wird die traditionelle Gestalt des Buches fragwürdig, das die Reihenfolge der Seiten fixiert und so aus der Vielfalt der Möglichkeiten eine unter Ausschluß aller anderen herausgreift und bevorzugt. Demgegenüber fordert Mallarmé ein Buch, dessen Gestalt der Vielfalt der Möglichkeiten gerecht wird. «Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction¹⁰.» (Das Buch, totale Expansion des Buchstabens, muß, aus ihm, direkt, eine Beweglichkeit ziehen und geräumig, durch Entsprechungen, ein Spiel einrichten, man weiß nicht, das die Fiktion bestätigt.) Das Buch ist die «totale Expansion des Buchstabens», das heißt: es ist aus Sprachelementen aufgebaut, zwischen denen

mannigfache Beziehungen herrschen. Diese sollen dadurch ausgeschöpft werden, daß das Buch als gebundene Ordnung, als Band, aufgegeben und dafür eine Beweglichkeit (*une mobilité*) gewonnen wird. In dieser neuen Geräumigkeit (*spacieux*) ist das Buch ein Raum — man könnte sagen: *un volume* —, worin ein Spiel von Entsprechungen (*correspondances*) statthat, das die Fiktion bestätigt (*qui confirme la fiction*). Diese Bestätigung ist das eigentliche Ziel und muß noch erläutert werden.

In einem gewöhnlichen Buch wären die beiden Seiten A und B auf eine einzige Abfolge festgelegt. Wenn sie nun, aus der Bindung gelöst, ihre Beweglichkeit zurückerhalten, so ergibt sich die Möglichkeit, sie verschieden zu kombinieren; sie können dann entweder in der Reihenfolge A-B oder B-A gelesen werden, wobei die beiden Abläufe eine je andere Bedeutung in Erscheinung treten lassen. Dennoch bleiben A und B sich selber gleich, und durch die doppelte Lesung wird «die Identität des Buches mit sich selbst» gezeigt (*l'identité du volume avec soi*¹¹). Mallarmé nennt das auch einen Beweis, denn durch den Wechsel der Bedeutungen wird das Buch als das dem Verschiedenen zugrunde liegende Selbe bestätigt oder «bewiesen». Das Buch als totale Expansion des Buchstabens umfaßt die Gesamtheit der Bedeutungen, die das in ihm verwendete Sprachmaterial zur Verfügung hält. Aber gerade weil es sich in diese Vielfalt ausfächern muß, kann es die Einheit als die Präsenz des Sinns im Wort nicht geben, sondern sie immer nur als das andeuten, was in der Zersplitterung als deren fehlende Voraussetzung aufbewahrt ist. So wie die Zersplitterung die wandelbare Form und Beweglichkeit des Buches verlangt, so bestimmt das Fehlen der Einheit seinen Inhalt. Eines der wenigen erhaltenen Fragmente, die sich nicht auf die Struktur des Buches beziehen, sondern seinen Inhalt entwerfen, beschwört eine «großartige und traurige Vision»: «Die Reste eines großen Palastes — groß wie eine Stadt —, oder eine Stadt, geeint wie ein einziger Palast.» Man weiß nicht, ob es sich um eine einheitliche Vielfalt oder um eine vielfältige Einheit handelt. «Man weiß nur», fährt Mallarmé fort, «daß sie in der dunklen Vergangenheit liegt — in der Tat hat die Wüste sie zurückgenommen — sofern sie nicht in der Zukunft liegt — die den menschlichen Augen verschlossen ist».

Voilà tout ce que dit l'écho —
double et menteur, interrogé
par l'esprit voyageur (du vent)¹².

«Das ist alles, was das doppelte und lügnerische Echo sagt, vom schweifenden Geist (des Windes) befragt.» Die Vision gibt das, was in ihr als volle Präsenz aufzuleuchten bestimmt wäre, als das, was in einer dunklen Vergangenheit verloren oder in einer verschlossenen Zukunft noch nicht gefunden ist. Die Sprache, auch die Sprache des Buches, ist nicht Offenbarung, sondern aufgespaltenes Echo eines Rufes, der verhallt ist. Der Geist, der den mehrfachen

und irreführenden, weil immer wieder vom Ursprung ablenkenden Brechungen des Echos folgt, erfährt diesen Ursprung als die verlorene Einheit, und die Bedeutungsvielfalt der Sprache als die Ruine des zertrümmerten Sinns.

So liegt der Zweck der besonderen Organisation, die Mallarmé für das Buch in Aussicht nimmt, darin, eine Vielfalt fragmentarischer Abläufe in einer globalen Ordnung so zueinander in Beziehung zu setzen, daß sie sich gegenseitig aufheben und dadurch ihre schließliche Identität zu erkennen geben, welche darin gründet, daß alles Sprechen immer Sprache und nur Sprache ist. Das Buch beweist sich als Sprache, die deshalb, weil sie sich selbst genügen muß, nichts als sich selbst zu erreichen vermag. Sie hat keine Gewißheit als die ihrer selbst und kann nichts anderes sagen, als immer wieder diese Gewißheit, durch die sie sich als ihre eigene Ordnung von dem sie umgebenden Nichts abhebt. Die einander entgegenlaufenden Bewegungen sind die immer neu sich vollziehende Rückführung der Sprache in den Augenblick ihres Anfangs, in dem sie noch nicht spricht, sondern als das Vermögen zu sprechen über die Totalität ihrer Möglichkeiten verfügt.

Es wird sich zeigen, daß die Formen der neuen Musik auf einen ähnlichen Augenblick der Intuition zurückgehen, der das Ganze der Musik, aus dem jede Tonfolge herauswächst, blitzartig erschließt.

Die Entwicklungen, welche die neueste Musik seit etwa 1950 genommen hat, sind nur auf dem Grund zu verstehen, den Arnold Schönberg im ersten Viertel des Jahrhunderts gelegt hat. Der doppelte Schritt, durch den Schönberg der Musik eine neue Richtung gewiesen hat, besteht einerseits in der Aufhebung der Tonalität und andererseits in dem Versuch, einen gültigen Ersatz für die aufgegebene tonale Ordnung zu finden. Die Frage, ob dem tonalen System Ewigkeitswert zukomme, weshalb dann alle atonale Musik einen Verstoß gegen Naturgesetze darstellen müßte und als selbstzerstörerischer Irrtum der Musik zu verurteilen wäre, oder ob im Gegenteil die Tat Schönbergs «von aller Willkür unendlich weit entfernt» sei und sich «logisch und gleichsam automatisch» aus der Musikgeschichte herleite¹³ — diese Frage soll hier gänzlich unberücksichtigt bleiben. Sie ist insofern schlecht gestellt, als sie nach Urteilen ruft, die solange Vorurteile bleiben, als man nicht zuvor nach der inneren Konsequenz und Legitimation gefragt hat, aufgrund derer sich die Wandlung vollzogen hat, deren Ergebnis Schönberg seinen Nachfolgern hinterlassen hat. Deshalb ist es entscheidend, zuerst abzuklären, wie Schönberg zu der «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» gelangt ist, und was sie für ihn bedeutet.

Das tonale System ist eine jeder kompositorischen Tätigkeit vorausgehende Gliederung des Tonmaterials, wobei die Töne nach Maßgabe ihrer kleineren oder größeren Entfernung vom Grundton der natürlichen Obertonreihe in eine hierarchische Ordnung gebracht werden. Jeder Ton ist in dieser Ordnung immer auf den Grundton bezogen, und jedes tonale Musikstück umkreist den

Grundton als seinen Mittelpunkt, von dem es ausgeht und zu dem es zurückkehrt. Die Möglichkeit solcher Musik beruht nun allerdings auf der Voraussetzung, daß die Verbindlichkeit der tonalen Ordnung anerkannt wird. Der Komponist hat sich dem nicht von ihm geschaffenen, sondern immer schon vorgegebenen System unterzuordnen, dessen Verbindlichkeit seiner Freiheit gewisse Grenzen setzt und seiner Hervorbringung eine gewisse Bahn anweist. Schönberg empfindet nun die Tonalität nicht mehr als verbindlich, und er zieht daraus die einzig mögliche Konsequenz, indem er die absolute Gültigkeit des präetablierten Systems in Frage stellt. Die Tatsache, daß man schon bei Brahms oder Wagner, wie Schönberg selber sagt, von einer «Gefährdung des tonalen Schwerpunkts»¹⁴ sprechen kann, vermindert die einmalige Bedeutung dieses Schrittes in keiner Weise. Zwischen einer wie weit auch immer führenden Verwässerung der Tonalität und dem Entschluß, sie aufzuheben, besteht ein wesentlicher Unterschied. Auch Anton Webern, der in seinen Vorträgen manchmal der Versuchung erlegen ist, das Verschwinden der Tonalität aus ihrer allmählichen Aufweichung als einen nahtlosen Übergang zu erklären, spricht von den «Hemmungen der fürchterlichsten Art» und von der «Angst», die zu überwinden waren, und meint damit die Preisgabe des sicheren Haltes, den das tonale System dem Komponisten bietet¹⁵. Schönberg selbst war sich des grundlegenden Charakters seiner Reform voll bewußt und hat bereits 1910 in einem Konzertprogramm davon Rechenschaft abgelegt: «Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziele zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den selbst die geringsten Temperamente aufbringen werden, und ahne, daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.» Die nach Schönbergs eigener Befürchtung schwer einzusehende Notwendigkeit, von der hier die Rede ist, muß zunächst nicht als eine historische, sondern als eine innere Notwendigkeit verstanden werden, was aus der Fortsetzung des Textes mit aller Deutlichkeit hervorgeht: «Deshalb schien es mir angebracht, [...] darauf hinzuweisen, daß nicht Mangel an Erfindung oder technischem Können, oder an Wissen um die anderen Forderungen jener landläufigen Ästhetik mich in diese Richtung drängen, sondern daß ich einem inneren Zwange folge, der stärker ist als die Erziehung; daß ich jener Bildung gehorche, die als meine natürliche mächtiger ist als meine künstlerische Vorbildung¹⁶.»

Die Frage, was jener innere Zwang sei, der die Richtung von Schönbergs Suche bestimmt, soll vorweg beantwortet werden: es ist die an der sich vollziehenden Aufhebung der Tonalität gemachte Erfahrung der Einheit des musikalischen Raums.

Durch den Verzicht auf den Grundton geht der Fixpunkt verloren, um den herum Musik sich kristallisieren könnte. Das Verständnis Schönbergs hängt

nun davon ab, daß man die Lösung aus der Tonalität nicht als einen Akt anarchischer Willkür mißdeutet. Es handelt sich in keiner Weise um die bloße Zerstörung einer Ordnung, hinter der sich das Chaos öffnet, sondern um die schmerzliche Preisgabe eines Haltes, durch den eine höhere Einsicht gewonnen wird. Für Schönberg bedeutet die Aufgabe der Ordnung nicht den Sturz in die Unordnung, sondern sie erschließt die Vision einer jenseits jeder Ordnung liegenden Einheit, in der alle je erklingende Musik zusammenfließt. Im Überschreiten der Grenze, die der Musik gesetzt scheint, gewinnt Schönberg eine simultane Schau des Ganzen, in dem alle fragmentarischen Abläufe als Wirklichkeiten verschwinden und als Möglichkeiten ruhen. Es gibt in diesem Raum keinen Punkt, der gegenüber einem anderen privilegiert wäre; jeder kann gleicherweise als Anfang, Mitte oder Ende gewählt werden, und jeder ist allen anderen gleich nah und gleich fern. «In diesem Raum», sagt Schönberg, «wie in Swedenborgs Himmel (der in Balzacs *Séraphita* beschrieben wird), gibt es kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vorwärts oder Rückwärts¹⁷.» Dieser Erfahrung des musikalischen Raums Ausdruck zu geben, ist die der Musik fortan gestellte Aufgabe. Die damit verbundene Schwierigkeit, das die Faßlichkeit Übersteigende faßbar zu machen, wird aus dem von Schönberg selbst verfaßten Text des zweiten der *Vier Stücke für gemischten Chor*, op. 27, ersichtlich:

Du sollst dir kein Bild machen!
Denn ein Bild schränkt ein,
begrenzt, faßt,
was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.

Ein Bild will Namen haben:
Du kannst ihn nur vom Kleinen nehmen;
Du sollst das Kleine nicht verehren!

Du mußt an den Geist glauben!
Unmittelbar, gefühllos und selbstlos.
Du mußt, Auserwählter, mußt, willst du's bleiben¹⁸.

Die Frage, wie das jenseits des Klanges Liegende in Musik zu bannen sei, ohne durch das Bild eingeschränkt und den Namen benannt zu werden, beantwortet Schönberg durch die «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen». Die Ausgangslage ist gekennzeichnet durch das Fehlen jeder prä-etablierten Gliederung der Töne, die in völliger Gleichberechtigung neben einander und zur beliebigen Verfügung stehen. Nun bringt aber jede Verwendung die Töne sofort in eine bestimmte Beziehung zu einander, die alle anderen möglichen Beziehungen ausschließt. Es bleibt also nichts anderes übrig, als aus den bestehenden Möglichkeiten eine herauszugreifen. So ent-

steht eine Reihe, in der die zwölf Töne der chromatischen Skala in einer beliebig festgelegten Folge angeordnet sind. Nun scheint allerdings bereits dieser erste Schritt, insofern er eine einschränkende Gliederung der Töne nach sich zieht, den angestrebten Ausdruck der Einheit des musikalischen Raumes zu gefährden, denn die Tonfolge 1—12 läßt die Töne in einer bestimmten Richtung ablaufen. Schönberg sagt jedoch ausdrücklich: «Für die Einbildungs- und Schöpferkraft sind Beziehungen in der materiellen Sphäre [gemeint sind Beziehungen von Klängen, «die örtlich und zeitlich differierend auftreten»] ebenso unabhängig von Richtungen und Ebenen, wie materielle Gegenstände, in ihrer Sphäre, es für unsere Wahrnehmungsfähigkeit sind¹⁹.» Damit ist gesagt, daß die Reihe nicht als eine melodische Linie zu verstehen ist, die an den einmal gewählten Verlauf gebunden bleibt. Es kommt nicht darauf an, daß die Töne in der Folge 1—12 erklingen, sondern darauf, daß in der Reihe zwischen den zwölf Tönen bestimmte Wechselbeziehungen herrschen, die gerade nicht an diesen Ablauf gebunden sind. Die Reihe ist immer dann gegeben, wenn diese Beziehungen konstant bleiben, eine Bedingung, die zum Beispiel beim Krebs erfüllt ist, das heißt wenn die Tonfolge rückwärts abläuft, aber auch bei der Umkehrung, das heißt wenn die Intervallschritte in umgekehrter Richtung vollzogen werden, und schließlich beim Krebs der Umkehrung, beziehungsweise der Umkehrung der Krebses. Die Reihe hat so vier verschiedene Erscheinungsformen, von denen jede sie repräsentiert, von denen aber keine sich mit ihr identifizieren läßt. Die Reihe selbst ist die Einheit ihrer vierfachen Ausprägung, die erst jenseits ihres Erklingens zu erreichende simultane Präsenz ihrer möglichen Verwirklichungen. In dieser Gleichzeitigkeit sind dann aber Vorwärts und Rückwärts sowie Oben und Unten dasselbe, eben die aus der Abhängigkeit von Ebenen und Richtungen gelöste Reihe als die schwebende Konstanz der Beziehungsgrößen. Somit hat die klangliche Erscheinung der Reihenformen keinen eigenständigen Wert, sondern ist das in seiner Aufsplitterung immer unzulängliche Ausdrucksmittel für die nicht aussprechbare Einheit, die ihr zugrunde liegt. «Die Anwendung dieser Spiegelformen», sagt Schönberg, «entspricht dem Prinzip der *absoluten und einheitlichen Erfahrung des musikalischen Raums*»²⁰.

Es ist wichtig einzusehen, daß die Gliederung des Tonmaterials, auf der die Reihentechnik beruht, nicht einem beliebigen Einfall entspringt, sondern selbst schon Ausdruck der Erfahrung ist, in der sie begründet und durch die sie legitimiert ist. Zugleich muß aber festgehalten werden, daß Schönberg sich geweigert hat, von einem Zwölftonsystem zu sprechen, und daß er sich als Musiker immer eine gewisse Freiheit gegenüber seiner Entdeckung bewahrt hat. Deshalb ist das, was in der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen an Möglichkeiten angelegt ist, nur begrenzt auf Schönbergs Musik zu beziehen, obwohl es sich auf deren geistigem Hintergrund bereits abzuzeichnen beginnt.

Die erste Frage, die zu stellen ist, betrifft die Gleichsetzung der vier Reihenformen. Wie sich gezeigt hat, versucht jede von ihnen das darzustellen, was sie mit den drei anderen gemeinsam hat, und was diese auf andere Art zur Anschauung bringen. Die Notwendigkeit dieser Ausfächerung zeigt das ausdrucksmäßige Ungenügen jeder Tonfolge, welches darin besteht, daß jede klangliche Verkörperung der Beziehungsgrößen einen Ablauf und damit eine Richtung voraussetzt. Dem ist nur dadurch zu begegnen, daß dieser Ablauf wieder rückgängig gemacht wird. Und in der Tat ist ja die gegenseitige Bezogenheit der vier Reihenformen so zu fassen, daß — vom Schriftbild her gesehen — bei jeder von ihnen Rechts und Links durch den Krebs, Oben und Unten durch die Umkehrung vertauscht werden; das heißt: die vier Klanggestalten der Reihe sind so auf einander bezogen, daß sie sich gegenseitig aufheben, und zwar zugunsten ihres nicht hörbaren gemeinsamen Grundes. So gelangt das musikalische Denken aus eigenen Erfordernissen zu einer Kompositionsmethode, welche sich stark den Überlegungen nähert, die Mallarmé im Zusammenhang mit dem Plan seines Buches angestellt hat. Hier wie dort geht es darum, eine scheinbar unwiderrufliche Aussage mit ihren eigenen Mitteln rückgängig zu machen und dadurch aus der Vielfalt des Begrenzten die Einheit des Unbegrenzten in die Ahnung treten zu lassen.

Die besondere Weise des Zusammenhangs zwischen den Reihenformen bringt einen weiteren Wesenszug der neuen Musik ins Bewußtsein, nämlich ihre ausschließliche Bezogenheit auf sich selbst. Innerhalb eines Musikstückes sind die Beziehungen so umfassend wie möglich, aber das Stück als ganzes ist nirgends verankert. Es gibt im Raum dieser Musik keinen festen Punkt mehr, um den herum alles sich kristallisieren könnte. Jede Klangfiguration ist Spiegelung einer anderen, alles wird von allem reflektiert, jeder Ton ist immer schon Echo, und die Komposition wird zu einem in sich geschlossenen Beziehungssystem der zwölf Töne untereinander, das auf nichts anderes bezogen ist und frei schwebend in sich selber kreist. In der nirgends mehr verwurzelten Musik kann keine Klangfigur durch Auflösung in sich selbst zur Ruhe kommen, sondern sie erweist sich gerade durch die ungelöste Spannung des Übergangs in die gleichwertigen Spiegelformen als bruchstückhaftes Zeichen ihres stummen Ursprungs, den die Musik als den verschwiegenen Quellpunkt ihrer Ordnung in sich aufbewahrt. Durch die Abhebung der Musik von jedem Zusammenhang, der nicht in ihr selbst begründet ist, vollzieht sich der Schritt zu dem, was man in Erinnerung an Mallarmé «reine Musik» nennen kann. Bereits 1913 schrieb Schönberg, daß «Musik nie einen Sinn mit sich herumschleppt, wenigstens nicht in ihrer Erscheinungsform, obwohl sie ihn ihrem Wesen nach hat²¹». So wie Mallarmés Gedichte sich nicht auf das festlegen lassen, worauf sie hinweisen, sondern durch die Mehrzahl der Bedeutungen hindurch schließlich immer zu sich selbst als der unbezogenen und die Bezüge stiftenden Ordnung zurückkehren, so löst sich die Musik in der Nachfolge

Schönbergs aus jeder Bindung an Äußeres und konstituiert sich in ständiger Selbstbespiegelung als ein sich selbst tragendes Netz innerer Beziehungen. Anton Webern hat die selbstbestätigende Absonderung der Musik und ihren allseitigen inneren Zusammenhang durch einen lateinischen Zauberspruch veranschaulicht²²:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

In diesem Quadrat kehrt der gleiche Wortlaut viermal wieder, denn man kann nicht nur vorwärts und rückwärts, sondern auch von oben nach unten und von unten nach oben lesen, ohne daß sich etwas ändert. Offensichtlich strebt dieser Spruch nicht in erster Linie eine Aussage an, die sich vielleicht aus den Wortbedeutungen auch ableiten läßt, sondern er meint sich selbst als eine unverrückbare, sich selbst genügende Ordnung von 25 Buchstaben, die ein Bezugssystem von unantastbarer Geschlossenheit bilden. Deshalb veranschaulicht die Sator-Formel nicht nur die vier Klangformen der Zwölftonreihe, sondern auch die kreisende Bewegung, in der die Musik durch die Klänge hindurch zu der Einheit zurückfindet, von der sie ausgeht. «Es ist immer Dasselbe», sagt Webern, «und nur die Erscheinungsformen sind immer andere²³». Sein Werk ist ganz durch den Drang nach einer immer größeren Annäherung an dieses Selbe bestimmt, das erst in der Zusammenballung aller Bezüge in einen Punkt gegeben wäre. In diesem Bestreben hat er die Erscheinungsformen immer mehr reduziert und zwischen immer kleineren Abläufen immer engere Zusammenhänge hergestellt, so daß zwischen immer weniger Tönen immer mehr Bezüge herrschen. Dieser Weg führt an die Grenze erklingender Musik, wo jeder Ton das Ganze in sich zusammenzufassen sucht und so als Mittelpunkt und unerschlossener Keim für alles andere gelten will. Weberns Musik möchte in jedem Punkt ihres Ablaufs zum Stillstand kommen, und nur die Unmöglichkeit, sich ohne Töne als Ausdruck der Einheit zu erkennen zu geben, hindert sie am Verstummen und zwingt sie, aus der jeden Ton umgebenden Stille einen nächsten auftauchen zu lassen.

Musik solcher Art ist absolut in dem Sinne, daß sie sich als unaufhörliche und ausschließliche Spiegelung ihrer selbst von jeder Bindung an Äußeres löst. Diese Zurückfaltung der Musik auf sich selbst geschieht in der Weise, daß alles, was nach außen weist, in seiner Gerichtetheit sogleich wieder aufgehoben und so in die in sich fundierte Struktur der nur noch selbstbedeutenden Musik zurückgeholt wird. Das musikalische Denken, das sich nicht mehr innerhalb der natürlichen Ordnung der Töne bewegt, sondern sich aus der Intuition eines einheitlichen musikalischen Raumes entfaltet, kann sich

keiner Tonfolge mehr anvertrauen, sondern verwirklicht sich erst dadurch, daß es in deren Aufhebung sich selbst als das ergreift, was nicht zum Erklingen zu bringen ist. Den an konkrete Klangfigurationen gebundenen musikalischen Gedanken begleitet ständig das Bewußtsein seiner Identität mit seinen Umkehrungen. Der Anspruch der Musik, dieses begleitende Bewußtsein selbst musikalisch faßbar zu machen, verbietet die Expansion in den Klang und fordert vielmehr, daß jede Verkörperung durch ihre Spiegelungen relativiert werde, damit die Musik im Hin und Zurück ihrer kreisenden Bewegung jene Zeit- und Richtungslosigkeit zum Ausdruck bringe, welche das in keinen zeitlichen Ablauf und keine harmonische Konstellation zu bannende Zwölftonsystem repräsentiert. Die Erfüllung dieses Anspruchs setzt die vollständige Beherrschung des Materials voraus, denn jeder Klang muß der konstruktiven Notwendigkeit unterstellt werden und darf nicht um seiner selbst willen erklingen. Jede horizontale oder vertikale Tonkombination wird jetzt als Struktur verstanden, und die Reihe als konstantes Beziehungssystem der zwölf Töne ist das Konstruktionsprinzip der Musik, die in der konsequenten Auswertung der in der Reihenstruktur beschlossenen gegensätzlichen Klangmöglichkeiten jene Verkehrung des Zufälligen in Notwendiges leistet, welche Mallarmé durch die vollständige Ausschöpfung der sprachlichen Mehrdeutigkeit zu erreichen suchte. Damit rückt das Problem der Organisation in den Vordergrund, weil nur die vollständige Berechnung aller bestehenden Möglichkeiten und die lückenlose Ableitung des Ganzen aus dem zugrunde gelegten Prinzip jenen umgreifenden Zusammenhang zu schaffen imstande ist, aus dem alle Rückstände des Zufalls verschwunden sind. Die äußerste Möglichkeit einer durchorganisierten Komposition ist mit der elektronischen Musik gegeben, welche auch noch den Interpreten und das Instrument als «Zufälliges» ausscheidet, und in der «jeder Klang das Ergebnis eines kompositorischen Aktes» ist. «So kam der Gedanke», schreibt Stockhausen, «die präformierten Instrumentalklänge aufzugeben und die Klänge für eine bestimmte Komposition selbst zu komponieren, sie künstlich zusammenzusetzen, gemäß dem Formgesetz dieser und keiner anderen Komposition. Komponieren geht einen Schritt weiter als vorher. Die Struktur einer gegebenen Komposition und die Struktur des in ihr verwendeten Materials werden von einer einzigen musikalischen Idee abgeleitet: Materialstruktur und Werkstruktur sollen eins sein²⁴.»

Mit der Aufhebung gerichteter Abläufe, dem Drang zum Absoluten und dem Bedürfnis nach Organisation sollte an drei Beispielen gezeigt werden, wie die Musik unabhängig von literarischen Vorbildern zu Positionen gelangt ist, die mit jenen Mallarmés in Verbindung gesetzt werden können. Überdies sollte aber daraus auch ersichtlich werden, daß Schönbergs «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» im Keime alles enthält, was später daraus entstanden ist; eine Feststellung, die sich aus sachlichen Gründen und

um der historischen Gerechtigkeit willen aufdrängt, weil der Name Schönberg in den Auseinandersetzungen über die neueste Musik allzu selten genannt wird. Wenn man ihm vorwirft, er habe lediglich ein Ordnungsprinzip gesucht, ohne sich über dessen Wesen und Folgen im klaren gewesen zu sein, so ist dem entgegenzuhalten, daß Schönberg mit dieser Ordnung bereits jene Auffassung des musikalischen Raumes wiedergibt, über die seine Nachfahren nicht hinausgekommen sind, und die sie lediglich mit größerer Konsequenz zur Entfaltung bringen. Diese größere Strenge äußert sich nach 1950 zunächst in einer Verallgemeinerung des Reihengedankens. Während anfangs nur die Tonhöhen gegliedert waren, werden nun auch Klangfarbe, Dauer und Lautstärke in die serielle Komposition einbezogen. Der wichtigste Schritt wird aber in dem Augenblick getan, da der Reihengedanke auf die Form übertragen wird. Noch Anton Webern hatte in seinen Vorträgen (1933) festgehalten: «Über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus. Was später gekommen ist, war nur Veränderung, Erweiterung, Verkürzung — aber die Formen sind geblieben — auch bei Schönberg²⁵.» In diesem Festhalten an den überlieferten Formen liegt ein Widerspruch, weil diese Formen gerichtete Abläufe sind, die von einem Anfang zu einem Ende unterwegs sind, was der Konzeption eines musikalischen Raumes ohne Oben und Unten, Vorwärts und Rückwärts nicht angemessen ist. Allerdings kann dieser Widerspruch insofern fruchtbar werden, als die Möglichkeit besteht, den Ablauf innerhalb seiner selbst auf sich zurückzubiegen und so den Richtungseffekt aufzuheben, wofür Weberns Werke ebenso wie Mallarmés Sonette Beispiele liefern. Dennoch kann man sich fragen, ob es nicht Formen gibt, die der Richtungslosigkeit des musikalischen Raumes entsprechen, ob es, wie Pierre Boulez es formuliert, möglich ist, «das formale Vermögen der Musik auf den Stand der Morphologie und der Syntax zu bringen²⁶». Die Ansprüche, die solche Formen zu erfüllen haben, hat Karlheinz Stockhausen in folgender Weise zu umschreiben versucht:

«Es sind in den letzten Jahren Formen komponiert worden, die von dem Schema der dramatischen finalen Form weit entfernt sind; die weder auf *die* Klimax noch auf vorbereitete und somit erwartete Klimaxe hin zielen und die üblichen Einleitungs-, Steigerungs-, Überleitungs- und Abklingstadien nicht in einer auf die gesamte Werkdauer bezogenen Entwicklungskurve darstellen; die vielmehr *sofort* intensiv sind und — ständig gleich gegenwärtig — das Niveau fortgesetzter «Hauptsachen» bis zum Schluß durchzuhalten suchen; bei denen man in jedem Moment ein Minimum oder ein Maximum zu erwarten hat und keine Entwicklungsrichtung aus dem Gegenwärtigen mit Gewißheit voraussagen kann; *die immer schon angefangen haben und unbegrenzt so weiter gehen könnten*; in denen entweder jedes Gegenwärtige zählt oder gar nichts; in denen nicht rastlos ein jedes Jetzt als bloßes Resultat des Voraufgegangenen und als Auftakt zu Kommendem, auf das man hofft, angesehen wird, sondern als

ein Persönliches, Selbständiges, Zentriertes, das für sich bestehen kann; Formen, in denen ein Augenblick nicht Stückchen einer Zeitlinie, ein Moment nicht Partikel einer abgemessenen Dauer sein muß, sondern in denen die Konzentration auf das Jetzt — auf jedes Jetzt — gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit, die ich Ewigkeit nenne: eine Ewigkeit, die nicht am Ende der Zeit beginnt, sondern in jedem Moment erreichbar ist. Ich spreche von musikalischen Formen, in denen offenbar kein geringerer Versuch gemacht wird, als den Zeitbegriff — genauer gesagt: den Begriff der Dauer — zu sprengen, ja ihn zu überwinden²⁷.»

Jeder Versuch dieser Art hat davon auszugehen, daß die Zeit insofern un-aufhebbar ist, als jedes Tönen immer nur *in* der Zeit stattfindet. Aber bereits die Musik Weberns trachtet, wenn nicht die Zeit zu negieren, so doch das Zeiterlebnis in der Weise zu verändern, daß der musikalische Augenblick nicht mehr als erinnernd und vorausahnend zwischen das Frühere und Spätere eingespannt erscheint, sondern das Ganze der Struktur in sich zusammen-zuziehen sucht, um die Aufmerksamkeit ungeteilt auf seine Gegenwart zu versammeln. Diese Konzentration meint Stockhausens Satz: «Alles wird Hauptsache²⁸», ebenso wie Pierre Boulez' Feststellung, Debussy weise «jede Hierarchie zurück, die sich nicht im musikalischen Augenblick selbst impliziert findet²⁹». Die überzeugendste Formulierung findet jedoch Boulez in einem anderen Text, der gleichzeitig die formalen Folgen andeutet, die sich aus der Gleichberechtigung aller Augenblicke ergeben: «L'œuvre n'est plus cette architecture dirigée allant d'un <commencement> vers une <fin>, à travers certaines péripéties; les frontières sont volontairement anesthésiées, le temps d'écoute devient non directionnel — des bulles de temps, si l'on veut³⁰.» Zeitblasen: dieses Bild bringt die Rundung in sich selbst und die Stellung jeder musikalischen Zelle als Zentrum zur Anschauung, in dem alle Richtungen zusammengefaßt und als Möglichkeiten beschlossen liegen. Jede Entwicklung bringt aber die Zeitblase zum Platzen, weil sie die Wahl einer Richtung verlangt. Eine Form, welche der Auffassung jedes Punktes als eines Mittelpunktes gerecht werden wollte, dürfte sich nicht mehr als linearen Ablauf begreifen; sie dürfte, mit Boulez' Worten, nicht mehr «jene Folge von Abteilen sein, die man der Reihe nach besuchen muß», sondern «ein Bereich, in dem man gewissermaßen seine eigene Richtung wählen kann³¹». Eine Form, welche diesen Bedingungen genügt, ist nicht mehr als eine Strecke zu verstehen, sondern — in Weiterführung des Bildes von der Zeitblase — als eine Kugel, auf der jeder Punkt in gleicher Weise auf alle anderen bezogen ist und so als Anfang oder Ende gewählt werden kann. Es entsteht Musik, die zwar jedesmal, wenn sie erklingt, aufgrund eines Entscheides irgendwo anfängt und in einer bestimmten Richtung verläuft, die aber vom Komponisten so konzipiert ist, daß sie bei einer anderen Aufführung auch anderswo an-

fangen und anders verlaufen kann. So besteht zum Beispiel das *Klavierstück XI* von Stockhausen aus 19 unregelmäßig auf einem Papierbogen verteilten Notengruppen, die in beliebiger Reihenfolge gespielt werden können, wobei eine mögliche Realisation des Stückes dann zu Ende ist, wenn eine Gruppe zum dritten Mal erreicht wird. Die *III. Sonate* von Pierre Boulez setzt sich aus fünf Teilen zusammen, die der Komponist Formanten nennt. Jeder Teil bietet mehrere Aufführungsmöglichkeiten, und von den fünf Formanten hat nur der dritte seinen festen Platz im Zentrum des Ganzen, während die übrigen so vertauscht werden können, daß sich insgesamt acht denkbare Versionen ergeben. Diese offenen Formen zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich der vollständigen klanglichen Verwirklichung entziehen. Jeder einmal gewählte Ablauf bringt einen möglichen Aspekt zur Geltung, aber das Stück selbst ist die gleichzeitige Präsenz aller seiner Möglichkeiten, die Identität seiner klanglichen Ausfächerungen in der Zeit. Jede Version wird durch jede andere in der Weise relativiert, daß sie auf das allen Gemeinsame zurückgeführt wird. Das Musikstück als sich selbst gleiches nimmt alle seine tönenden Verwirklichungen immer wieder in sich zurück und wird so zu jener Zeitblase, worin alle Abläufe in der sie bedingenden, an keine Richtung gebundenen Struktur zum Stillstand kommen.

Hier zeigt sich, daß Kompositionen der erwähnten Art auf einer folgerichtigen Übertragung von Schönbergs Reihengedanken auf die musikalische Form beruhen. So wie die Reihe mehrerer Klangformen bedarf, weil sie sich in keiner zu verkörpern vermag, so kann die offene Form nie zur Anschauung kommen, weil sie immer erst als die unhörbare Einheit ihrer klanglichen Aufsplitterung erschlossen werden muß. Außerdem wird nun aber auf der formalen Ebene die Ähnlichkeit der musikalischen Bestrebungen mit Mallarmés Plan eines beweglichen Buches deutlich, das innerhalb einer globalen Ordnung die freie Vertauschbarkeit der Elemente zuläßt. Pierre Boulez hat sich schon früh auf Mallarmé berufen und fand sich darin bestärkt, als 1957, während er an seiner *III. Sonate* arbeitete, Mallarmés nachgelassene Notizen zum *Livre* veröffentlicht wurden.

Die Frage, bis zu welchem Grade der äußeren Ähnlichkeit eine innere Verwandtschaft entspricht, wäre nur anhand der Werke zu beantworten. Deshalb sollen zum Schluß nur noch die Kriterien angedeutet werden, aufgrund derer die Beurteilung des Zusammenhangs zu erfolgen hätte. Für Mallarmé ist aus der Erfahrung einer auf sich selbst angewiesenen Sprache, welche nur noch sich selbst zu garantieren vermag, die Aufgabe erwachsen, durch die Aufhebung aller in der Sprache beschlossenen Widersprüche die Dichtung zu jenem Sprechen zu erheben, das in seiner Reinheit das Absolute wenigstens als das weiß, was in ihm nur als Verlorenes gegenwärtig ist. Für Schönberg verkehrt sich nach dem Verlust der natürlichen Ordnung der Töne der Sturz in die Beliebigkeit in die Erfahrung der absoluten Einheit des musikalischen

Raumes und zwingt ihn, die Ausdrucksmittel der Musik in dem zu fundieren, was sie nur durch die Thematisierung ihrer Widersprüchlichkeit andeuten können. Das Mallarmé und Schönberg Gemeinsame ist die Suche nach sprachlichen Mitteln, um eine augenblickliche Gesamtschau auszudrücken, von der jedes Sagen sich immer schon entfernt hat. In der offenen Form des Buches wie in der Reihenkomposition, insofern sie Einbeziehung des Gegenläufigen sind, wird sich die Kunst des Verlustes der absoluten Garantie ihrer Sprache bewußt. Aber indem sie den dadurch möglich gewordenen Widerspruch nicht umgeht, sondern in sich aufnimmt, wahrt sie den Bezug zur Widerspruchslosigkeit, die sie in der ständigen Aufhebung ihres Vollzugs als ihr nie erreichtes Ziel mit sich trägt. Durch die totale Relativierung des Akzidentellen weist die Kunst auf das Absolute ihres Wesens hin, das sie nicht zur Anschauung zu bringen vermag. Dieses Hinweisen ist der Sinn der Organisation. Aber sie rechtfertigt sich erst als Ausdruck der Unmöglichkeit, das Unsagbare zu sagen. Ob die Berufung der seriellen Musik auf Mallarmé legitim ist, hängt davon ab, wieweit ihren Vertretern das Bewußtsein des geistigen Hintergrundes erhalten geblieben ist, auf dem die Methoden und Formen, die sie verwenden und entwickeln, sinnvoll sind. Sobald die Organisation sich als ein Mittel mißversteht, alles zu sagen, verliert sie ihre künstlerische Berechtigung, welche sie nur daraus ableiten kann, daß sie die immer wieder scheiternden Versuche der Vergegenwärtigung in der Weise in Beziehung setzt, daß das Scheitern selbst als das Schicksal der Sprache hervortritt und so in ein Gelingen umschlägt, weil in ihm das Fehlen Ausdruck wird.

¹Stéphane Mallarmé: *Correspondance* (1862—1871), recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Paris 1959, S. 258—259. ²*Correspondance*, S. 242. ³*Correspondance*, S. 181. ⁴Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade, S. 249. ⁵*Œuvres complètes*, S. 402. ⁶*Salut*, *Œuvres complètes*, S. 27. ⁷*Œuvres complètes*, S. 368. ⁸*Œuvres complètes*, S. 542. ⁹*Œuvres complètes*, S. 543. ¹⁰*Œuvres complètes*, S. 276. ¹¹Jacques Schérer: *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris 1957, S. 192. ¹²*Le «Livre»*, S. 22—23. ¹³H. H. Stukenschmidt: *Arnold Schönberg*, Zürich 1951, S. 82. ¹⁴Arnold Schönberg: *Schöpferische Konfessionen*, ausgewählt und herausgegeben von Willi Reich, Zürich 1964, S. 92. ¹⁵Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1960, S. 48. ¹⁶*Schöpferische Konfessionen*, S. 28. ¹⁷Arnold Schoenberg: *Composition with Twelve Tones*, in: *Style and Idea*, New York 1950, S. 113. ¹⁸*Schöpferische Konfessionen*, S. 87. ¹⁹*Style an Idea*, S. 113. ²⁰*Style and Idea*, S. 115 bis 116. ²¹Arnold Schönberg: *Briefe*, Mainz 1959, S. 41. ²²Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, S. 61. Cf. *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Wien 1959, S. 18. ²³*Der Weg zur neuen Musik*, S. 42. ²⁴K. Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963, S. 141—142. ²⁵*Der Weg zur neuen Musik*, S. 37. ²⁶Pierre Boulez: *Zu meiner III. Sonate*, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III* (1960), S. 29. ²⁷K. Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, S. 198—199. ²⁸*Texte I*, S. 36. ²⁹Pierre Boulez: *La corruption dans les encensoirs*, *Nouvelle Revue Française* 1956, S. 1081. ³⁰Pierre Boulez: *Son, Verbe, Synthèse*, *Revue Belge de Musicologie XII* (1959), S. 6. ³¹Pierre Boulez: *Recherches maintenant*, *Nouvelle Revue Française* 1954, S. 903.