

Henri Pousseur

wachsen oder vermitteln ... aber organisch

Nach einem Gespräch mit dem Komponisten zusammengestellt von Pascal Decroupet

1 siehe Henri Pousseur, *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Texte zur Forschung 52), 1987. ↑

2 siehe Henri Pousseur, *Zur Methodik*, in: *die reihe 3* (1957), S. 44-88. ↑

Der Bruch, den ich um 1960 mit der ansatzweise schon dogmatisierten Tendenz der »ersten seriellen Musik« begangen habe, bestand darin, deren negativsten Aspekt – das ausschließende Moment dieser Suche – zu verwerfen, um wieder über eine breitere Skala von Möglichkeiten zu verfügen. Und zwar, um gewisse, grundsätzliche Intentionen meiner Arbeit aus den 50er Jahren weiterzuführen. Ich bin meinem Webernschen Vorbild treu geblieben: nicht wortwörtlich, also durch das Festhalten an seiner elementaren Morphologie – sei es auch in multiplizierter und dichter Form, wie wir es in den 50ern ja jeder auf seine Weise mehr oder weniger getan hatten. Denn die Erweiterung der Dimensionen hatte natürlich auch rückwirkend Folgen für die Morphologie: es war für mich nicht länger akzeptabel, weiter zu »längen« und nur massenhafte Grautöne zu erhalten. Und selbst schon, wenn man das erste serielle Projekt auf höherer Ebene verwirklichte, um z.B. Teile einer größeren Zeitstrecke einander gegenüber zu stellen wie etwa die kleinen Konstellationen in der Musik Weberns, waren stärkere Kräfte der Differenzierung nötig. Man brauchte definierende Momente, die z.B. die harmonische Farbe eines gewissen Zeitabschnitts bestimmten. Und in meinen ersten Werken nach 1960 bin ich zuerst auf diesem Weg fortgeschritten, also stärker definierte und stärker differenzierte Elemente zu verwenden.¹ Dadurch hoben sich aber gewisse Gegensätze zwischen dem, was wir verworfen und dem, was wir befürwortet hatten, auf: das ganze Problem der »tabula rasa«, welches die Musik der 50er Jahre inauguriert hatte, mußte neu durchdacht werden, ohne jedoch die Momente der Kritik, die im bisher Geschaffenen enthalten waren und die weiterhin als unbedingt notwendig empfunden wurden, preiszugeben.

Der andere wunde Punkt der »ersten seriellen Musik« war die Aperiodik. Und es war erstaunlich, wie positiv die Reaktionen auf kleine Momente einfacher Periodik, wie an manchen Stellen von Berios *Circles* z.B., ausfielen. Bereits in den 50ern hatte ich in Schriften (*Zur Methodik*²) oder Rundfunksendungen einen gewissen Drang hin zu *"natürlichen Entwicklungskurven"* erwähnt. Auch wenn die anderen Komponisten nicht genau so reagierten wie ich, so erlebten sie doch ähnliches. Stockhausen war vollkommen gleicher Meinung und hat es dann in den *Gruppen* ganz offen realisiert; und sogar die sogenannte Momentform zeugt für den Versuch, auf großer Ebene eine Art Konstellations-Form zu entwickeln, in der sich jeder Moment gegen die anderen absetzt – was in einer linearen Entwicklung nicht vorhanden ist. In diesen Jahren hat Stockhausen aber auch gerade sehr viel von Prozessen des Wachsens usw. gesprochen. In sich sind manche Momente

direktional: sie erinnern sehr stark an Hüllkurven, an Wellenformen, also an irgend etwas, das mit Periodik zu tun hat. Und ich habe das damals sehr stark empfunden. Z.B. in *Rimes*: was dieses Stück beispielsweise von den frühen *Symphonies* unterscheidet, ist, daß die direktionalen Wellenkräfte viel stärker und nicht nur auf recht kurzen Strecken zu spüren sind. In den beiden ersten Sätzen zeichnet eine einzige große Wellenform jeweils für den ganzen Satz verantwortlich – vier bzw. sechs Minuten! Genauso in den *Variations I* für Klavier von 1956: die Charaktere sind auf der Basis der nachwebernschen Chromatik entwickelt, aber mit anderen parametrischen Mitteln (Dichte, Artikulation, Register usw.) und mit färbenden Intervallen (stets in der postwebernschen Chromatik – genau wie in Stockhausens zweitem Zyklus von Klavierstücken). Wir haben damals ja viel darüber gesprochen, wie, bei aller Treue zu den Septimen und zur Nichtoktavierung, eine gewisse harmonische Differenzierung eingeführt werden könne. Obwohl es in dem Werk fünf oder sechs große Formanten gibt – der Terminus kam damals bekanntlich von Boulez –, die die verschiedenen »Gegenden« des Stückes *charakterisieren*, ergibt sich als große Hüllkurve, wenn man alle Zickzackbewegungen integriert, eine ganz starke Anwachskurve und am Schluß ein »Ausschwingen«. Also ein sehr klassisches oder sogar universelles Schema der Entwicklungsform, und als solches habe ich es eben damals thematisiert und die Frage aufgeworfen, ob es sich dabei nicht um einen Trick handle, die Natur nachzuahmen, und ob man davon nicht absehen müsse. Aber mehr und mehr habe ich persönlich empfunden, daß da etwas sehr starkes ist, das uns zwingt, ihm zu folgen, sei es auch in einer Dialektik mit entgegengesetzten Kräften des Zersplittersns – wobei die erste Tendenz ja die der Unifikation ist: einem musikalischen Prozeß eine gewisse Einheit geben, damit er als ein Ganzes wahrgenommen werden kann. Und heute sehe ich gewisse Denkformen, die dem entsprechen, was ich selbst öfters gesagt und mehrfach theoretisch – manchmal geradezu »philosophisch« – entwickelt habe. So z.B. bei Edgar Morin in seinem wissenschaftsphilosophischen Buch *La méthode*, in dem er dieses dialektische Prinzip von Offenheit und Geschlossenheit verteidigt: um wirklich offen zu sein, muß etwas zugleich geschlossen sein, eine Eigenheit besitzen, von der ausgehend es dann mit etwas anderem in Beziehung treten kann.

Um irgendetwas zu definieren, gibt es ja zwei klassische Methoden: 1. es zu unterteilen, zu analysieren und die Teile in Beziehung zu setzen, um die Einheit zu bezeichnen; 2. es mit anderen Einheiten derselben Stufe zu vergleichen, also zu messen, so daß es wieder als Teil einer größeren Einheit verstanden wird. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten gibt es eine »zentrale Stufe«: die Einheit selbst, die unbedingt wahrgenommen werden muß, um überhaupt diese Operationen des Vergleichens oder Unterteilens vornehmen zu können. Unterteiltes kann nicht wahrgenommen werden, wenn man es nicht jeweils als Einheit wahrnimmt. Es gibt also dieses Moment der Wahrnehmung der Einheit, des individualisierten Ganzen als solches, als »Gesicht habend« – organische Ganzheit. Und das hat mich stark geleitet. Ich kann es schwer abwerfen.

Um nun eine solche Einheit kompositorisch zu realisieren, gibt es auch zwei Wege: 1. den klassisch-»wienerischen«, alles aus einem Keim heraus zu entwickeln (wodurch die Einheit nicht unbedingt garantiert ist – es kann auch auseinanderfallen): die große Methode der Variation, der »ökonomischen Komposition«; 2. einen vielleicht moderneren, bei dem von der Heterogenität

ausgegangen wird, man diese aber nicht als unvermittelte bestehen läßt. Dabei wird nicht notwendigerweise auf Nivellierung der Verschiedenheiten gezielt: es kann verschiedene Grade der Integration geben, Beispiele, in denen man die Unterschiede etwas verwischt, oder andere – für mich sehr wichtige –, in denen die Charaktere möglichst stark bestehen bleiben, und man trotzdem zwischen ihnen eine Vermittlung, eine Kommunikation mit letztendlicher Herstellung einer Einheit sucht. Es ist dann keine zentrierte Einheit sondern eine »multipolare« – wie ich den Begriff ja bereits in den 50er Jahren geprägt habe, um Weberns Harmonik zu veranschaulichen. Das scheint mir gerade ein Beispiel für die Treue zum Webernschen Vorbild zu sein: die Multiplizität bestehen zu lassen, aber innerhalb eines einzigen Feldes der Kommunikation zwischen den verschiedenen Wirklichkeiten. (Und bei Morin finde ich gewisse Konzepte, gewisse Denkwerkzeuge wieder: da ist auch die Rede von zentrierten oder zentrischen, vielzentrischen und sogar azentrischen Organisationen, und davon, daß in jedem Organismus verschiedene Dosierungen dieser drei vorhanden seien. Gewisse Organismen sind dann wirkliche Ökosysteme, in denen stärker vereinheitlichte Organismen eingefangen sind und mit denen sie sich ständig durch Austausch unterhalten.)

Obwohl ich immer zwischen diesen beiden Methoden wie zwischen zwei Polen pendele, um zu einer Fusion zu gelangen, gilt meine Vorliebe doch dem moderneren Typus, der Multiplizität – sie ist ja auch politisch-sozial absolut notwendig, um die Grundsteine einer wirklich polyzentrischen, multikulturellen Gesellschaft zu legen. In verschiedenen meiner Arbeiten greife ich gelegentlich auf frühere Kompositionen zurück bzw. auf frühere Stadien einer längeren Entwicklung eines gleichen Materials. So bin ich auf besonders starke Figurenelemente gestoßen, die sich als Keime vervielfachen – große Keime, die weitere Triebe produzieren, wobei sich diese Triebe weiter vermischen können und sich neue Knoten und Knospen bilden. Es ist also nicht eine Arbeit mit Einzelobjekten, die sich voneinander abheben würden: alles ist miteinander verflochten, aber manchmal halt mit großen Intervallen, nicht nur in der Zeit, sondern auch im Charakter. Und solche Figurenelemente erscheinen mir dann als besonders interessant, wenn sie Anknüpfungspunkte an geschichtliche Perspektiven bieten, wenn man also von ihnen ausgehend einen Weg zu irgend einer Gegend der Geschichte oder der Geographie finden kann. Man kann z.B. (wie ich es in letzter Zeit mehrfach gemacht habe) zum linearen Kontrapunkt in seiner Gestalt vor der tonalen Kristallisation zurückkehren und versuchen, einen anderen Weg einzuschlagen, der nicht zu einer auf Auflösung basierenden Harmonik führt. Denn meiner Meinung nach ist das Prinzip der musikalischen Moderne, sowohl zum Beispiel bei Strawinsky wie auch bei Webern, ja gerade die nicht aufgelöste Spannung.

Andererseits muß die entstehende Einheit unbedingt nicht-autoritärer, nicht-repressiver Art sein: nach Laotse, eine offene Einheit, die »von unten«, durch den Respekt und das Studium der Gegebenheiten der einzelnen individuellen Charaktere und durch die Suche nach ihrer Kommunikabilität entsteht. In den 60er Jahren, in meinen Kursen in Köln, habe ich daran schon sehr viel gearbeitet. Unabhängig voneinander hat jeder Student eine kleine Struktur erfunden und wir haben gesehen, wie man sie vermählen kann: wir haben die Eigenschaften analysiert, die Gemeinsamkeiten festgestellt und überlegt, wo ein Austausch vorgenommen werden kann, um Mischtypen zu erzeugen. So ergab sich dann eine ganze Feldstruktur von Zwischentypen, in der die Ausgangstypen als Pole erhalten blieben, oder in der man

über sie hinausging und das Feld der Charakteristiken in eine bestimmte, von den vorhandenen Relationen vorgezeichnete Richtung, verlängerte. Ähnlich bin ich dann in meinem jüngsten Werk, den *Leçons d'enfer*, einem musik-theatralischen Werk über Rimbaud, verfahren. Ich habe begonnen, kleine Sachen zu erfinden: ein Lied hier, einen Brief da – getrennt voneinander. Ich habe nicht versucht, eine einheitliche Wurzel zu finden, aber Verbindungswege und vor allem ein Ökosystem, ein Milieu zu schaffen, in dem sich diese Momente als mögliche Erscheinungen zeigen und die Verbindungen, die jeweils das Zurückführen in die Gesamtmaterie beschreiben, dann eben intuitiv komponiert (gestützt auf die Erfahrung mehrerer Jahrzehnte, die endlich zur zweiten Natur geworden ist). Eine andere Form offener Einheit habe ich 1970 für *Les éphéméries d'Icare 2* – ein großes Werk von fast einer Stunde Dauer für 20 Musiker – entwickelt: ich habe versucht, eine Struktur zu erarbeiten, die möglichst wenig imperativ ist, was die musikalischen Figuren angeht, die andererseits aber die Transparenz der resultierenden Polyphonie möglichst sichert. Das war ein präzises technisches Problem – mikro-sozial dann sehr stark von der Epoche nach 68 geprägt.

Nehmen wir nun ein Beispiel außerhalb meiner eigenen Produktion: die Cage-Bewegung und die Minimalisten, wobei letztere als Reaktion auf die erstere, aber doch ziemlich direkt durch sie bedingt, erschienen. Zwischen dem Aleatorischen, Asymmetrischen und Zersplitterten einerseits und dem ganz sturen Repetitiven andererseits gibt es nicht nur, genetisch gesprochen, eine direkte Verbindung; man kann zwischen ihnen auch ein weites Feld öffnen, in dem sich dann viele Möglichkeiten entwickeln. Das ist ja eine interessante historische Verwirklichung eines (viel zu) einfachen theoretischen Satzes über die Ordnung. Die hier zutreffenden Pole sind die »reiche Unordnung«, also die hohe Entropie, und die »arme Ordnung« (was sie nicht notwendigerweise bei den Minimalisten ist – nichtsdestoweniger ist die einfache Repetition ein Fall von banaler Ordnung). Auch Xenakis hat mit dieser Dichotomie gearbeitet. Man kann dieses falsch gestellte Problem nur überwinden, wenn man versteht, daß die informative Botschaft (nach der Informationstheorie) nicht unbedingt in der Mitte zwischen den Extremen liegt, auf einer eindimensionalen, linearen Strecke (das wäre etwas sehr Laues und Mittelmäßiges), sondern daß man Reichtum und Ordnung wie Parameter voneinander trennen muß. Und sicherlich gibt es alle möglichen Varianten, doch scheinen mir die lebendigen Organismen und die großen vereinheitlichten Werke der Kunst (und nicht nur diese, auch die Gesellschaften mit einer »genügenden« Lebensdauer) stets eine reiche Ordnung darzustellen, eine Ordnung, in der Differenzierung und Kommunikation, Vereinheitlichung zusammenleben. Und die Gefahr, die ich sehe, ist, daß eine pseudo-reiche Unordnung dann in arme Unordnung umschlägt, wenn keine Maßnahmen getroffen werden, um die Kommunikation zu verwirklichen.

Betrachtet man aus dieser Sicht die gesamte Situation heute, so ist es bestimmt möglich, jede Richtung einem allgemeinen Bild einzuverleiben: Wege, die einfach regressiv sind, erscheinen als eine extreme Möglichkeit. Doch ist es sicherlich besser, daß sich jeder der ganzen Topographie bewußt ist, die sich vorbereitet oder die er zu durchbrechen versucht. Ich meine nach wie vor das Webernsche Vorbild in großem Maßstab, nämlich ein pluralistisches Bild, das sehr offen ist, aber viel Kommunikation, gegenseitiges Verständnis und Toleranz beinhaltet.

(Übersetzung: P. Decroupet)

© positionen, 12/1992, S. 44-46