

## COMPOSITION BEYOND MUSIC / MUSIC BEYOND COMPOSITION

Was ich unter diesem Titel<sup>1</sup> zusammentragen und diskutieren möchte, sind solche Stücke von mir und ein paar anderen, deren Status als Musik zur Disposition steht. Es geht also um die Frage, ob wir 'so etwas' noch Musik nennen oder lieber anders bezeichnen wollen, und worauf diese Frage hinausläuft.

Was im Folgenden verhandelt wird könnte vielleicht als 'extended music' gedacht werden, obwohl ich mir 'Extension/Erweiterung' keinesfalls als Etikettierung wünsche, da es mich zu sehr an markt-orientierte Strategien, an Wirtschaftswachstum und Globalisierung erinnert. Ein solcher Begriff scheint mit Eigentum und Besitz zu tun zu haben. Ich möchte aber die Dinge nicht besitzen, die ich verwende. Ich stehle oder borge sie mir - was ohnehin meist unbemerkt bleibt. Im Grunde möchte ich es einfach 'Musik' nennen, aber das ist genau die Frage um die es hier geht, die Präzisierung zu der ich ermutigen möchte - eine Zumutung vielleicht, oder andernfalls eine Betrachtung dessen, was alles Musik sein kann.

Zu lange, viel zu lange haben Komponisten und Musiker akzeptiert sich an einen vorgegebenen Rahmen zu halten: Eine Dauer, eine Instrumentation - und noch viel weniger reflektiert: Standards der Virtuosität und Notation, Traditionen der Instrumentalausbildung und des Instrumentenbaus, Konzertsäle und Konzert-Rituale. Und das System 'Musik' umschließt noch einiges mehr.

Die Leute die etwa den Konzertsaal für ausreichend halten sind ja auch der Ansicht, daß Musik in erster Linie das ist was klingt. Aber was ist mit der Architektur in der diese Musik erklingt, was ist mit den Geigenbauern, den Waldarbeitern die die Fichte die für den Geigenkorpus gebraucht wird 30 Jahre lagern, was ist mit den Druckern für das Programmheft und was mit den Autoren von Werkanalysen und Zeitungsankündigungen, den Kartenabreisserinnen und den Schneidern die deren Schürzen genäht haben, was ist mit den Steinmetzen und Schmieden der Stiegenhäuser, mit den Stukkatoren und Wandmalern des großen Saales, was mit den Polsterern auf denen die Ärsche derjenigen zu sitzen kommen, die der Meinung sind, Musik bestünde nur aus dem was klingt?

Es geht also um den Rahmen selbst, um das was die Musik ermöglicht. Um jene Dinge, die eine notwendige Voraussetzung von Musik sind und dennoch meist kein Bestandteil kompositorischer Erwägungen sind. Und es geht auch um Übergangszonen, in denen sich Sicherheit in Unsicherheit verwandelt. Denn ein gewisses Maß an Ungewißheit ist für mich Voraussetzung dafür dass sich 'etwas' ereignen kann.

---

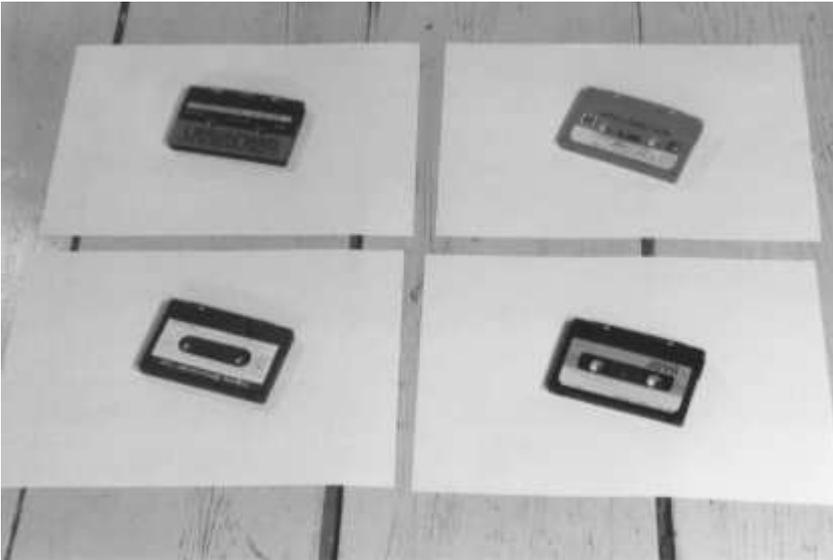
<sup>1</sup> Der Titel ist eine Variation des Workshop-Titels "Composition beyond Music", den ich bei den Ferienkursen 2014 leitete, und der seinen Höhepunkt in einer grossen, kollektiven Ausstellung/Intervention am 10. August 2014 in der Orangerie hatte. Im Oktober 2013 habe ich den Text schon einmal auf englisch im Research-Forum der Universität Huddersfield vorgetragen.

(Ich möchte auch kurz jene Dimension der Ungewißheit ansprechen, die mit dem künstlerischen Erfolg oder dessen Ausbleiben zu tun hat. Denn viele der hier präsentierten Stücke sind nicht erfolgreich im Sinne von Veröffentlichung oder Diskurs. Es scheint mir, dass gerade dort, wo der Rahmen als solcher verhandelt wird, den Diskursteilnehmern das Vokabular, die Unterscheidungen fehlen, um überhaupt etwas zu erkennen. Daher: Seid gewarnt, junge Komponisten! Wenn ich auch häufig Anfragen von Instrumentalisten und Konzertkuratoren bekomme, von Galeristen bleiben sie üblicherweise aus. Einige der folgenden Stücke wurden tatsächlich noch nie irgendwo außerhalb meiner eigenen homepage gezeigt. Was ich Ihnen hier also erzähle, sind - teilweise - Geheimnisse!)

Beginnen wir mit dem Phänomen der Partitur - oder mit der Partitur *als* Phänomen.

Würden wir sagen, dass eine Partitur nur ein vorbereitendes Werkzeug ist, ein Behelf, eine Begleiterscheinung von Musik? Oder ist sie selbst schon Musik? Es gibt verschiedene Arten die Partitur zu denken. Ihr Objektstatus ist eine davon, und die Partitur als unabhängige Entität könnte etwa zu den "Parturobjekten" von Georg Nussbaumer führen - ein österreichischer Komponist auf den ich später weiter eingehen möchte. Ein anderer Aspekt, auf den ich mich im Folgenden beziehe, ist der Aspekt des Lesens einer Partitur. Was passiert, wenn wir eine Partitur lesen - im Fall, dass wir dafür ausgebildet sind? Wir stellen uns die Musik vor! Und das IST bereits etwas. Denn wenn wir zustimmen, das, was wir uns vorstellen, 'Musik' zu nennen, dann hätten wir einen ersten präzisen Angelpunkt, von dem aus wir starten können.





*KLÄNGE AUF PAPIER (Atelierstudien 1999), verschiedene Materialien und Objekte auf Papier gelegt, verschiedene Versionen und Formate, [http://ablinger.mur.at/kl\\_papier.html](http://ablinger.mur.at/kl_papier.html)*

'Klänge auf Papier', wenn ins Englische übersetzt, erinnert an ein Stück von Alvin Lucier, "Sounds on Paper", und ich zögere nicht den Hut zu ziehen vor dem grossen Meister wann immer ich seine Pfade kreuze. Aber ausser dem Titel haben die beiden Stücke nicht viel Gemeinsames.

Wenn wir 'Klänge auf Papier' im grösseren Umfeld einer 'Musik als Vorstellung' betrachten, können wir das Stück auch eine 'Musik für untrainierte Partiturl Leser' nennen.

Hier sind es nicht Noten die auf Papier hinterlassen werden, sondern Objekte. Objekte, die anregen sollen, sie so zu lesen wie eine Partitur. Sich also zB. die Klänge und Geräusche vorzustellen, die diese Objekte auslösen oder beinhalten könnten. Beispiele solcher Objekte: Aluminiumfolie, Papier, eine hauchdünne und eine festere Plastiktüte; Tonbandkassetten mit unterschiedlichen Beschriftungen; eine Anzahl verschieden grosser Schneckengehäuse - unterschiedliche Volumina von Rauschen suggerierend; und auch zwei 'Instrumentalpartituren': eines für Metall-, das andere für Plastikinstrumente...

Tatsächlich wüsste ich nicht, wie ich diese Stücke verteidigen könnte wenn jemand sie "nur" als visuelle Kunst sehen wollte. Ich könnte allenfalls argumentieren, dass - innerhalb des visuellen Kontexts - die verwendeten Materialien zu Objekten oder Skulpturen werden würden, was nicht beabsichtigt ist; Während sie andererseits, im Musikkontext, die Beziehung zur Partitur aufrechterhalten, und dieselben Materialien irgendwie immateriell werden - vielleicht Klang.

Hier eine andere Aktualisierung der Idee einer 'Musik als Vorstellung':

WEISS/WEISSLICH 11B ist eine Serie von Prosatexten seit 1984, für die ich mich jeweils 40 Minuten lang hinsetze, und aufschreibe, was ich gerade höre. Auch hier tendiere ich dazu die resultierenden Geräuschprotokolle selbst schon als Musik zu denken: Das gerade gelesene Ereignis wird zum vorgestellten Klang. Die Musik entsteht im Kopf des Lesenden.

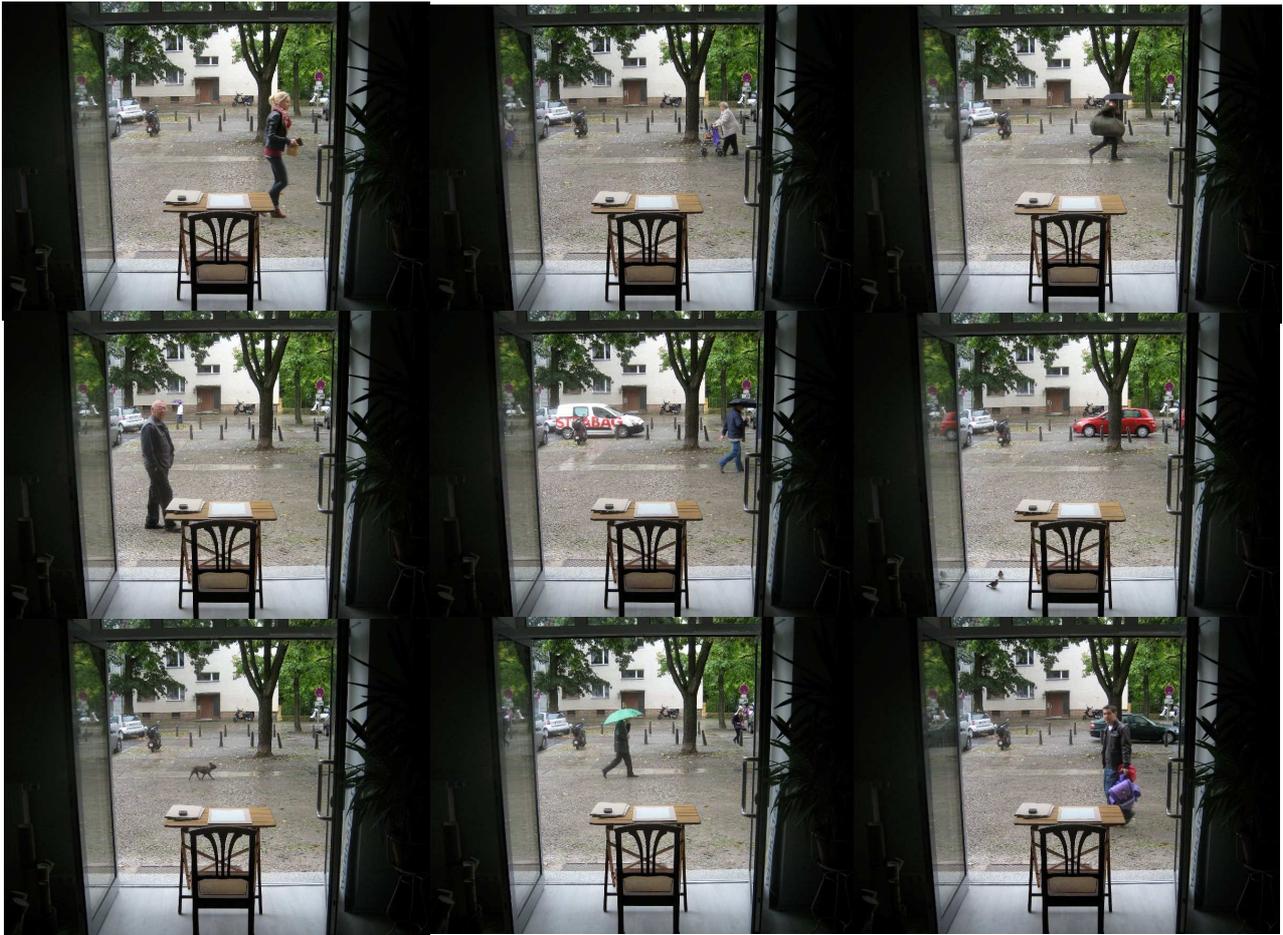
Das Beispiel aus der Serie

(<http://ablinger.mur.at/docu02.html>) wurde von Barbara Schoenberg übersetzt, der Schwiegertochter von Arnold Schoenberg. Es enthält zusätzliche Vorschläge für bestimmte musikalische Ausdrücke von dem Komponisten Michael Pisaro und von einem der ersten Pioniere von Schoenbergs Musik in Amerika, Leonhard Stein. Ich würde sagen, allein schon mit so einem 'Cast' von Übersetzern und Kommentatoren, KANN dieses Stück gar nichts anderes sein als Musik!

Solche Skripte können kaum mit 'prose scores' verglichen werden. Sie sind keine Instruktionen mit welchen man das "wirkliche" Ding herstellt, eine Aufführung zum Beispiel. Der Text IST das wirkliche Ding, das Stück. Und sie sind auch keine Poesie. Es gibt nichts Ausgefeiltes oder poetisch Vielschichtiges in diesen Texten. Sie gebrauchen nur die (hoffentlich) unmittelbarsten Worte, um die Ereignisse aufzulisten welche Klänge hervorgerufen haben während der 40 Minuten des Sitzens und Schreibens.

Halten wir uns kurz die bisher gestreiften medialen Bereiche vor Augen, von den Ausstellungsstücken der 'Klänge auf Papier'-Reihe, bis zum gedruckten Buch, welches irgendwann die Sammlung der Geräuschprotokolle umfassen könnte. Wenn es uns gelingt diese Bereiche - wenn schon nicht gleich als kontinuierlich, so doch als aufeinander bezogen zu denken, und wenn wir darüberhinaus ein mehr klassisches Verständnis von Musik in das Gesamtfeld miteinbeziehen könnten, als etwas 'irgendwo dazwischen' Liegendes - dann hätten wir bereits einige signifikante Schritte "beyond" - jenseits des traditionellen Musikdenkens - hinter uns gebracht.

Aber wir sind noch nicht ganz fertig mit dem Kapitel.



*WEISS/WEISSLICH 11, 40 Fotos, 2013 (Ausschnitt)*

Letztes Jahr bekam ich eine Anfrage von "Husk", einem Style und Trend Magazin, und ich schrieb dafür das jüngste der Geräuschprotokolle. Das Magazin fragte auch nach Fotos die die Textveröffentlichung der Druckausgabe begleiten könnten, und so kam es, dass ich, bevor ich zwischen den geöffneten Türen meines Ateliers den Text zu schreiben begann, eine Serie von Fotos von eben dieser Situation machte. Zuerst sind diese Fotos ja nur auf Nachfrage und als ein sekundäres Element entstanden. Aber dann sah ich mir die Fotos immer wieder an. Und inzwischen denke ich, sie könnten für sich alleine stehen: Die Fotoserie als ein Klangstück, oder als Musik!

Vielleicht sollten wir festhalten, dass wir es in meiner bisherigen Diskussion kaum mit tatsächlich klingenden Klängen zu tun hatten - abgesehen von der Möglichkeit die Geräuschprotokolle auch laut zu lesen. Abgesehen davon haben wir es ausschliesslich mit einer 'Musik ohne Klänge'<sup>2</sup> zu tun.

---

<sup>2</sup> Für eine Übersicht zu "Musik ohne Klänge" siehe: [ablinger.mur.at/werke.html#b12](http://ablinger.mur.at/werke.html#b12)

Vermutlich gibt es nicht viele Definitionen der Musik die ihr Nichtklingen in Betracht ziehen. Seit Kurzem jedoch geht die Rede von einer non-cochlearen Musik um. Den Begriff hab ich zuerst von dem britischen Komponisten James Whitehead gehört, der dazu auch einige herausfordernde Beispiele liefert<sup>3</sup>.

Andererseits gibt es Vorläufer in der Tradition. Als Spezialfall können wir an die Taubheit Beethovens denken... Vor ein paar Jahren hatte ich im BARD College eine Kompositionsstudentin unterrichtet, die taub war - eine spannende Herausforderung... Auch an Helmut Oehring können wir denken, der mit taubstummen Eltern aufgewachsen ist, und diese Erfahrung in Opern mit oder für taube Leute verarbeitet. Aber zurückkommend zu einem weit generelleren Thema, sollten wir die 'Augenmusik' berücksichtigen. Renaissancemusik etwa kann nicht verstanden werden ohne diesen Topos. In den avanciertesten Stücken dieser Periode ist ein Grossteil dessen was komponiert ist - vielleicht mehr als die Hälfte - nur lesbar, nicht hörbar. 'Augenmusik', in Form numerischer oder symbolischer Information, gibt es auch bei Bach oder Schumann. Und wieviele Aspekte neuerer Kompositionen sind nur für den Leser der Partituren und nicht für den Hörer reserviert.

Bevor ich mit eigenen Beispielen fortfahre, möchte ich auf zwei Kollegen eingehen. Zuerst auf den bereits erwähnten Georg Nussbaumer, den ich manchmal - und Georg möge mir vergeben - als den *Joseph Beuys der Musik* bezeichnet habe, insofern auch Nussbaumer einen ausgeprägten Sinn hat für die überbordende Narrativität in jedem einzelnen Detail der Materialien und physikalischen Aktivitäten, mit denen das Musikmachen vonstatten geht. Eine typische Bemerkung von ihm ist, dass er es nicht vermeiden kann, wenn er einem Klavierstück zuhört, den toten Elefanten zu denken, der seine Zähne für die Klaviertasten hergeben musste. Stellen Sie sich das Bild vor: Der große schwarze Klavierflügel und der Geist des toten Elefanten neben ihm auf der Bühne liegend!

In seinen Streicherstücken etwa durchdringt er die Metaphorik und Physis des Instrumentengebrauchs, angefangen von den unterschiedlichen Holzarchitekturen innerhalb eines Streichinstruments und deren Beziehung zum Schiffsbau, bis zu einigen radikal körperlichen Interpretationen der Darm-Saiten, der schlanken, eleganten Hüfte des Instruments, oder der Sexualität der Reibung. (Gestern Nacht konnten wir in Johannes Kreidlers Stück eine ausufernde Passage genau jener Nussbaumerschen Errungenschaften sehen.)

Hier nun ein Streichquartett von Georg Nussbaumer, welches sich dem Haar widmet, dem Haar des Streichbogens, oder in diesem Fall seines Substituts.

---

<sup>3</sup> Siehe: <http://www.jliat.com>



*Georg Nussbaumer, aus: "Salon Q", 4 Videobildschirme. Ein und dieselbe Frau (Nurit Stark) flicht ihre langen schwarzen Haare zwischen die Streichersaiten, um sie mit einer einzigen Geste wieder herauszuziehen. Sie wiederholt das auf allen 4 Quartett-Instrumenten)*

*<http://www.youtube.com/watch?v=ABlHUa9PrIs&feature=c4-overview&list=UUIeDvtDuw9j1SLwCOhWBrEQ>*

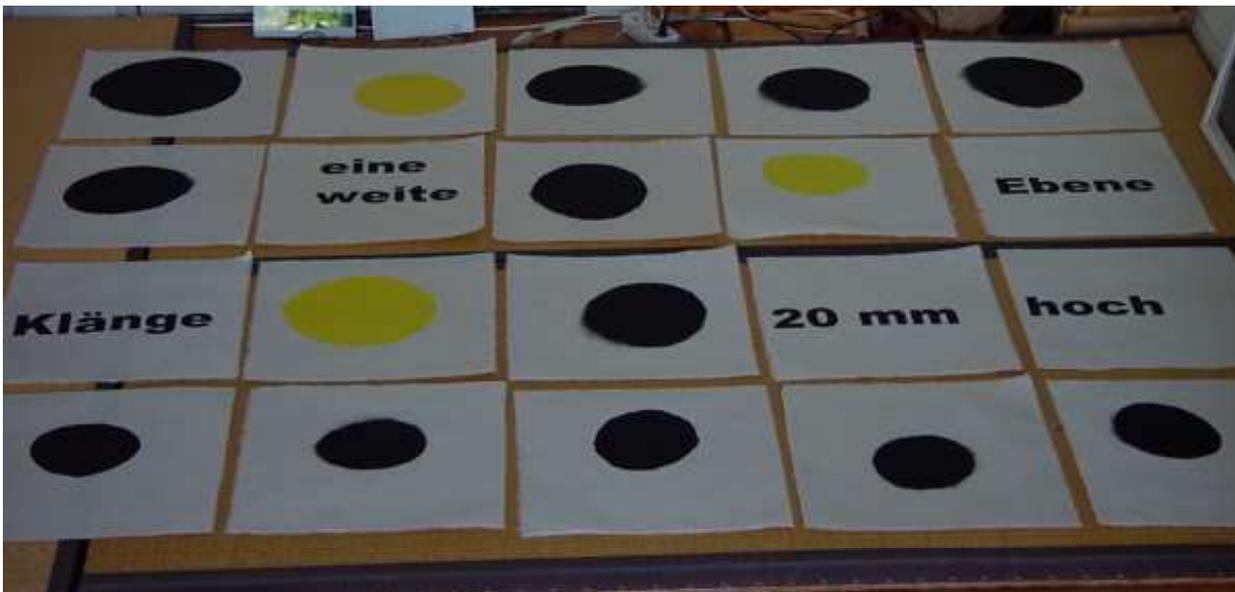
Ganz sicher ziehe ich es vor dieses Stück ALS Streichquartett anzusehen und nicht als ein Videostück ÜBER das Streichquartett.

Nun der andere Kollege und Freund - er starb vor 2 Jahren - der deutsche Klangkünstler Rolf Julius.



*Rolf Julius, Ausstellungsansicht Akademie der Künste Berlin 2003*

Die 100 gerahmten Tintenstrahldrucke an der Wand heissen 'Schwarz, Gelb, Stück für Ensemble'. Das kann so verstanden werden, dass die Drucke und ihre spezifische Gliederung eine Partitur abgeben, die von einem Ensemble zu realisieren wäre - was auch tatsächlich geschehen ist, in einer Fassung von mir mit dem Ensemble Zwischentöne in eben jener Situation in der Akademie der Künste Berlin - oder auch in dem Sinne, und das ist für mich die radikalere Interpretation, dass das Stück an der Wand bereits in sich selbst das Ensemblestück ist.



*Hier die ersten 20 Drucke (in der Gesamtansicht links) in einer noch ungerahmten Atelierskizze*

Die Frage die mich im Werk von Julius am meisten interessiert ist ihre Ungewissheit, der offene Status zwischen Musik und Bildender

Kunst. Würde man diese Arbeiten nur als visuell ansehen, würde man den grössten Teil ihres Körpers amputieren. Dagegen, wenn wir sie ALS Musik denken, scheinen sie vollständig - auch wenn einige, hoffentlich inspirierende Unsicherheiten bleiben.

In der Gesamtansicht von 'Schwarz, Gelb' stehen drei Gruppen weisser Klappstühle im Vordergrund, eine Arbeit von mir<sup>4</sup>, die mit der von Julius korrespondiert. Die hinteren beiden Stuhlgruppen, die den Tintenstrahldrucken zugewandt sind, können auch als ein das 'Stück für Ensemble' vervollständigendes Auditorium gelesen werden, als Einladung, sich hinzusetzen und dem Stück an der Wand zuzuhören. Die vordere abgewandte Gruppe ist für mich immer noch ein Auditorium, aber diesmal eines, dessen Hören keinen bestimmten Gegenstand mehr hat.



*WEISS/WEISSLICH 14 und 29, Bestuhlungen, Hörorte, Stuhl-Projekte seit 1995 <http://ablinger.mur.at/docu01.html>*

Ende 1996 bereitete ich eine Installation für eine grosse Wiese einer Schweizer Landschaft vor (Festival Rümlingen 1997). Eine Zeit lang dachte ich über die Verwendung von 36 Kassettenrekordern in einem weiten Quadrat von 6x6 Geräten nach. Jeder Rekorder sollte einen einzigen stehenden Klang abspielen der sich von Gerät zu Gerät leicht verändert. Eine langsame Verschiebung des Klanges von Ton zu Rauschen sollte vom Publikum erwandert werden. Dann dachte ich über geeignete Sockel für die Rekorder nach und entschied mich für Stühle. Am 31. Dezember 1996 bei minus 15 Grad Celsius machte ich außerhalb Berlins einen Versuch mit 6 Stühlen und 6 Rekordern. Ich wollte im wesentlichen das Verhalten der Klänge im Freien und die notwendige Entfernung der Stühle voneinander überprüfen. Es dauerte einige Tage bis ich mir eingestand dass der Moment BEVOR ich die Rekorder auf die Stühle stellte der bessere war. Die Rekorder flogen raus, die Stühle blieben.

Die Version "WEISS/WEISSLICH 29, 6 Stühle auf winterlichem Feld, 31.12.1996" existiert dann auch nur in seinem Titel. Die Version des Stücks ist sozusagen ein 'Erinnerungsstück':  
<http://ablinger.mur.at/docu01.html#ww29>

---

<sup>4</sup>WEISS / WEISSLICH 29b, 36 Stühle, 2003,  
<http://ablinger.mur.at/docu01.html#36chairs>

Hier noch eine andere Version, diesmal in Stuhlreihen und mit Podest. Das Zitat eines Auditoriums ist gleichzeitig ein Beispiel wie die rahmenden Elemente der Musik zu ihrem zentralen Moment werden.



*SITZEN UND HÖREN 1-6 (Weiss / weisslich 29)*  
[http://ablinger.mur.at/ww29\\_1-6.html](http://ablinger.mur.at/ww29_1-6.html)

Das Stück hat zwei komplementäre Aspekte, abhängig von der Betrachtungsrichtung. Benutzung oder Nichtbenutzung der Stühle aktualisieren unterschiedliche Facetten des Stücks. Als benutztes wird der Ort zum Hörvorschlag und die Situation zum Konzert, aber unbenutzt lassen sich die Stuhlreihen immer noch als serielle Skulptur lesen, welche die klassische westliche Art avancierten Hörens thematisiert.

Die Stühle stehen auf Podesten, und auch diese erfahren eine kleine Bedeutungsverschiebung, je nachdem ob wer drauf sitzt oder nicht: Als benutzte heben die Podeste den Alltag ein paar Zentimeter über seine Umgebung hinaus, unbenutzt verweisen sie auf jenen "gehobenen" und konzentrierten Wahrnehmungsmodus, der mit der Situation des Auditoriums gemeinhin verknüpft ist.

Und schliesslich noch jene Interpretation, die mir persönlich vielleicht die kostbarste ist und in der sich Innen- und Außenansicht durchdringen: Die Skulptur ist nicht das Material (die Stühle und Podeste), und auch nicht das, was es eventuell zu hören gibt (die Alltagsgeräusche...) - Die Skulptur ist der Hörvorgang selbst.



*HAND IN DEN REGEN HALTEN, 1983/2013*

[http://ablinger.mur.at/txt\\_hand-in-den-regen.html](http://ablinger.mur.at/txt_hand-in-den-regen.html)

Zum Schluss noch ein kürzlich veröffentlichtes Stück, das bestimmt ganz und gar ungeeignet ist für den Konzertsaal, obwohl ich es für eines meiner schönsten Stücke halte. Es gehört in die Reihe meiner Hinweisstücke<sup>5</sup>, und besteht nur aus 5 Worten, die als Anweisung oder als Vorschlag gelesen werden können - ein Vorschlag für eine Musik, die nicht nur keine Konzertsäle, Akademien oder Instrumentenbauer braucht, ja die nicht einmal der Ohren bedarf um erfahren werden zu können! Es heißt: HAND IN DEN REGEN HALTEN

---

<sup>5</sup> siehe: [ablinger.mur.at/docu08.html](http://ablinger.mur.at/docu08.html)