

Peter Ablinger

METAPHERN

(Wenn die Klänge die Klänge wären...)

Prolog (A-E)

A

"Übertragung eines Sinneseindrucks in einen anderen" (- so ähnlich bei McLuhan), oder Übertragung einer Kunst in eine andere: das ist exakt die Definition von ERFAHRUNG. Ich könnte Bücher füllen um von solcher Erfahrung zu berichten, bzw. von eigenen Werken, die auf solcher Übertragung beruhen.

B

Im Grunde arbeite ich aber daran, daß das, was man sieht oder hört, nicht das ist, was man sieht oder hört. Es ist eine Art umgekehrter Kunst. Kunst als Negativ. Oder besser noch: Komplementäre Kunst. Das was man sieht oder hört, ist das Komplement zu dem, was man NICHT sieht oder hört. Die Kunst ist aber nicht das, was man sieht oder hört - das ist nur das Handwerk/Kunsthandwerk - die Kunst ist genau das Komplement zu dem, was man sieht oder hört. Ist das, dessen Außengrenze das Sicht- oder Hörbare beschreibt. Die Kunst ist exakt dort, wo das Sicht- oder Hörbare aufhört. Die Standardsituation, mit der ich es zu tun habe ist diejenige, in der das Sicht- oder Hörbare/das Gemachte als das Kunstwerk begriffen (bewundert oder abgelehnt) wird: das goldene Kalb. Nur: das geht alles voll daneben. Die Kunst ist daneben. Ist das, was übrigbleibt, wenn man das Werk wie einen Scherenschnitt herausschneidet aus seiner Umgebung. Aaron und Moses. Verräter und Retter. Der Künstler ist beides in einem. Er verrät die Kunst, um sie zu retten. Die Schwierigkeit besteht nur darin, daß der VERRAT gefeiert wird und nicht die Rettung. Daraus entsteht das unaufhörliche Weitermüssen/den Verrat verraten müssen/immer und immer wieder. Die Rettung wird zur Flucht. Denn nur in dieser Flucht vor der jeweils gesetzten Manifestation/dem Werk/dem Kalb läßt sich die Idee des ANDEREN/des Im-Ausgesprochenen-Nicht-Ausgesprochenen/die Idee der Idee aufrecht erhalten ...

C

Newman und Klein haben mich angeregt, zu etwas, das mit Newman und Klein nichts zu tun hat, zu etwas, das, aus der Perspektive von Newman und Klein, das Gegenteil von Newman und Klein ist. Die maximale Abstraktion ist für mich (nur) die Voraussetzung für die maximale Konkretheit. Das ist so, wie man einen Gedanken nur klar denken kann vor dem Hintergrund der Gedankenleere. Das ist wie richterliche Unbefangenheit, die Indifferenz eines Ignatius von Loyola. Abstraktion, Monochromie, das weiße Quadrat sind Voraussetzungen für eine klare Haltung gegenüber dem Unklaren, dem Vielfältigen, der Wirklichkeit.

D

Der Zen ist kein Ziel. Das Nichts ist kein Ziel. Sie sind Voraussetzungen für das was ist, das Leben.

E

"Es ist für den kultivierten Menschen schwer zu glauben, daß seine Art der Wahrnehmung von Musik in der Tat die niedrigste Stufe der Möglichkeiten darstellt, die der Musik innewohnen." (Hatim el-Askari)

Hauptteil (1-6)

Ausgestattet mit diesen 6 Vorbehalten will ich in 6 Stationen gegliedert einige Aspekte skizzieren, die auf Lern- und Wahrnehmungsprozesse innerhalb meiner eigenen Arbeit verweisen, die von nicht-musikalischen zu musikalischen Gebieten (und retour) geführt haben. (Der Text besteht - wie alle meine längeren Texte - aus einer Collage aus Material das für den jeweiligen Anlaß verfertigt wurde und solchem das aus älteren Notizbucheintragungen stammt. Letztere gehen in diesem Fall bis auf das Jahr 1983 zurück.)

1. EINE LINIE ZIEHEN

Die Essenz des Graphischen ist für mich immer noch die Vorstellung eines gespitzten Bleistifts, der auf weißem Papier eine freihändig-gerade Linie zieht. Noch bevor ich mein Musikstudium begann, habe ich gut zwei Jahre Graphik studiert. Damals stellte sich mir die Frage: Soll ich das in der Kunst Gelernte in der Musik, oder das in der Musik Gelernte in der Kunst anwenden? Und seither sind die beiden Denkweisen bei mir so sehr ineinander verzahnt, daß es mir gar nicht mehr möglich ist einen Klang zu hören, ohne ein Bild zu denken und umgekehrt. Kaum jemals skizziere ich die Idee zu einem Stück anders, denn als Zeichnung, als Bild, das nicht unbedingt von links nach rechts zu lesen ist. Und wenn sich umgekehrt, beim Betrachten bildender Kunst, die musikalische Vorstellung nicht ohnehin von selbst einstellt, zwingt mich das, indem ich mich frage, was würde dieses oder jenes bildnerische Konzept musikalisch für Konsequenzen haben. Diese Fragestellung ist mein Elixier, meine Geheimwaffe. Ich kann das ruhig ganz offen hinschreiben, da es mir sowieso niemand glaubt. Und vor allem dann, wenn man diese Frage nicht nur auf die bildende Kunst anwendet, sondern auf *alles* was nicht Musik ist, gewinnt man eine Draufsicht, einen Überblick über das was man tut und wo man steht, der von einer seltenen und kostbaren Klarheit ist.

Abstrakter Expressionismus.

"Medium" bedeutet "Mittel", ein Zwischending zwischen etwas und etwas. McLuhan's Satz "the medium is the message" scheint dem zu widersprechen, indem er das "Medium" aufzuwerten sucht. Aber das scheint nur. Auch die "message", die Botschaft, auch die Information ist nur ein Mittel zwischen etwas und etwas. Oder jemand und jemand. Und: jemand und jemand sind noch nicht die symmetrisch flankierenden Enden des beobachtbaren Spektrums. Sie stehen selbst noch relativ in der Mitte. Sind fast noch Mittel.

In der Kunst - allen voran, in McLuhans Meisterschülerin, der bildenden Kunst - konnte die Berufung auf das Medium, auf Material, Konzept, Kontext, so angestaubte Topoi wie Ausdruck und Inhalt, und sogar Form (als vom Material unabhängige Komponente) erfolgreich verdrängen. Die Fokussierung auf das Medium als DEM Feld der Auseinandersetzung mit Kunst hat aber eine alte Leerstelle zutage treten lassen. Leerstellen zeigen sich nicht durch Unbesetztbleiben. Sondern durch ständige Umbesetzung. Durch Austauschbarkeit.

Die meiste Neue Musik jedoch ist über den "abstrakten Expressionismus" nicht hinausgelangt. Wenn man über den abstrakten Expressionismus der 50er Jahre hinaus Querverbindungen zwischen bildender Kunst und neuer Musik aufsucht, wird man feststellen, daß es zwar auf beiden Seiten serielle, minimale, stochastische, modulare Konzepte gibt - um aber auch festzustellen, daß Konzepte auf der Seite der Musik selten das musikalische Ganze (re-)formulieren, sondern meist nur auf einer einzigen Ebene, der des Tonsatzes oder allenfalls der Instrumentaltechnik abgehandelt werden. Die Frage "Wo bekomme ich meine Noten her?" beschützt den Komponisten gewissermaßen vor der Frage nach den Institutionen, von denen umzingelt er den Blick nur mehr abwenden und nach innen richten kann, auf kompositionsinterne Probleme, auf die Techniken und Technologien, auf den Mikrokosmos, den atomaren Bereich dessen, was Musik ausmacht.

Mit "abstrakter Expressionismus" ist also die Intaktheit des äußeren Erscheinungsbildes gemeint. Bzw. der Kompromiß zwischen dem Anspruch "neue Musik" zu schreiben und den vorhandenen Institutionen: Konzertsaal (:vorgegebene Positionierung von Klang und Hörer), Veranstaltungen (:vorgegebene Dauern und Abläufe), Interpreten (:vorgegebener Standard dessen, was man von ihnen verlangen kann), Instrumentarium (:vorgegebene Gattungsgeschichte, Virtuosität, Notenschrift)- um nur einige zu nennen.

Um "die meiste Neue Musik", durch dasjenige zu definieren, was *nicht* darunter fällt, möchte ich hier eine Namensliste beginnen, um Positionen zu markieren, die über diesen abstrakten Expressionismus, und vor allem über den geschilderten Kompromiß hinaus Musik machen - mein persönlicher, und natürlich höchst unvollständiger KANON:

Akio Suzuki
Alvin Lucier
Antoine Beuger
Benedict Mason
Bernhard Lang
Chris Newman
Christian Wolff
Daniel Rothman
Georg Nussbaumer
James Tenney
Klaus Lang
La Monte Young
Maria de Alvear
Marianne Amacher
Michael Pisaro
Nader Mashayekhi
Pauline Oliveros
Robert Ashley
Rolf Julius
Silvia Fómina
Sven Åke Johansson
etc.

In den Jahren 1979/80 schrieb ich in mehreren Fassungen ein Stück für Klavier, dessen einer Teil die weißen Tasten von oben nach unten und der andere von unten nach oben abschreitet. Zwei Vertikalen also. Zwei Linien. Für Bleistift - oder Klavier. Ganz bewußt gesetzt als Alternative zum Denken in Tonsatzkategorien und formalen Dramaturgien. Diese Linie war mein persönliches Manifest für das Grundsätzliche. Später hab ich es als die Nummer eins an die Spitze des *Weiss/weisslich*-Zyklus gestellt. (Ich hatte das Stück zwar in meinen Werkkatalogen veröffentlicht, und auch gelegentlich Veranstaltern zur Uraufführung angeboten, aber es kam nie dazu, bis es im vergangenen Jahr in einem Konzert in Cal Arts, Los Angeles aufgeführt wurde; Pianist war - wie wunderbar, fast zwingend - der Komponist Michael Pisaro, dessen Bescheidenheit und künstlerische Haltung doch so sehr zu diesem Stück paßt.)

(Notenbeispiel: ww1 a und b, 1980)

Ich BIN ein Maler!

Es ist nicht so sehr der Fall, daß Malerei/bildende Kunst einen großen Einfluß oder Stellenwert für meine Arbeit hat. Das wäre zu wenig.

Die Maler der 60er Jahre etwa haben mit skulpturalen Mitteln gearbeitet, andere wiederum mit Video, mit Fotografie, wieder andere arbeiten mit Computern und Vernetzungsmodellen, manche machen soziale Projekte, und seit den 90er Jahren arbeiten Maler als DJs! Also ist es nicht weiter ungewöhnlich zu sagen: Ich bin ein Maler, der mit kompositorischen Mitteln arbeitet, mit Musikinstrumenten, Lautsprechern, mit Klang, mit dem Hören. Bildende Künstler, die meine Arbeit kennenlernen merken das sofort. Sie SEHEN meine Musik so, wie ich sie SEHE.

Nach 1982 gibt es für einige Jahre kaum ein Stück, in dem die Diagonalen oder Linien nicht auftauchen. Oft hören Stücke dieser Zeit etwa damit auf, daß ein Instrument seinen jeweiligen Tonumfang von oben nach unten abschreitet, so als würde man dem Hörer abschließend noch einmal die Palette, aus der das Vorausgegangene gemacht wurde, zu Füßen legen. Viel später, ab 1995, tauchen diese Linien in den *IEAOV*-Stücken wieder auf (*IEAOV: Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung*). Auch hier als Palette, in der sich die Linie in einen maximalen Kontrast zur aus ihr resultierenden Fläche, der Verdichtung, begibt.

Die Idee des Zeichnens in den "*Überlegungen*":

Die "*Überlegungen*": ca. 300 Einzelstücke, die meisten davon geschrieben in den Jahren 1983 bis 1988, oft Solostücke für Klavier, Flöte, Saxophon, Violine oder Viola, auch Stücke ohne Instrumentenangabe, oder für zwei und mehr Instrumente, oder unter Einbeziehung einzelner Objekte (ein Kamm, eine Cola-Dose), Tonbandstücke, Umweltaufnahmen, Tonbandkassettenstücke, oft Montagen aus anderen Musikstücken oder Fundstücken aus dem Radio. Die weitaus meisten dieser Stücke sind nicht nur unveröffentlicht, ja ich habe sie überhaupt nie jemand gezeigt.

Linien spielen in den Instrumentalstücken daraus eine allgegenwärtige Rolle. Ausdiminierte Linien, ziellos dahinschwebende Linien, Linien die von anderen überschritten (ausgestrichen) werden, Linien mit nahe um sie herum klumpenden Noten, etwas wie das Geknete in Modelierton bei Giacometti, seine Fingerabdrücke in den strich-dünnen Figuren. "*Giacomettismen*" war denn auch mein Privatcode für solche sich ständig selbst durchstreichenden "*Melodien*".

(Notenbeispiel: *Überlegungen*, Mappe 1, *Morceau d'Annoux*, 1983)

Dann gab es da die "Verse" (ab 1981), Vorläufer der Eintonstücke, meist einstimmige Strukturen, in Zeilen organisiert, in denen die melodische Bewegung (oder sagen wir besser: Tonhöhenfluktuation) auf ein Minimum reduziert wurde, meist auf zwei bis drei verschiedene, nebeneinanderliegende Tonhöhen pro Zeile. Anders als bei den Diagonalen entfiel hier die (Auf- oder Abwärts-)Richtung, sie waren gewissermaßen Horizontalen.

(Notenbeispiel: Überlegungen, Mappe 6, Verse, 1981)

Abgesehen von einigen Vorläufern (Einton-Abschnitte als Teil eines größeren Zusammenhanges), stammt meine erste hauptsächlich auf dem Ton h basierende "Überlegung" aus dem Jahr 1985. Der Anlaß dazu war ein merkwürdig "musikalischer": Durch die Decke meines Arbeitszimmers hörte ich eine Klavieraufnahme spielen, aber aus irgendwelchen architektonischen Gründen der Resonanzübertragung drang davon nur der Ton h, und manchmal, selten, ein b durch die Mauern. Das wiederholte sich Tag für Tag und ging so über Wochen. Ich war schier am Verzweifeln, und versuchte schließlich das Phänomen zu bannen, indem ich es auf Notenpapier aufzeichnete (- die erwähnte "Überlegung"). Als auch das nichts half, ging ich schließlich zu meinem Nachbarn eine Treppe höher, um ihn zu bitten, die Musik leiser zu stellen. Aber was für eine Überraschung, als er die Tür aufmacht, und ich höre, daß das mich so sehr verfolgende h zu einer Aufnahme der Goldberg-Variationen gehört! (Aus Rache notierte ich mir daraufhin auch noch dieses Konzept: "Spiele die Goldberg-Variationen von vorn bis hinten, alles gänzlich stumm, außer den Ton h".)

In der Folgezeit war es meine Entdeckung des italienischen Malers Georgio Griffa, die mir half die Idee der Eintonstücke weiterzuverfolgen. Alles was ich von Griffa jemals kennengelernt habe, war ein schmaler Katalog mit Zeichnungen in unterschiedlichen Formaten von wenigen Zentimetern bis seitefüllend, eigens für diesen Katalog gemacht, und in realer Größe abgebildet. Jede der Zeichnungen bestand in nichts anderem als kleinen, zB. senkrechten Strichen, von links nach rechts in Zeilen angeordnet, dann die nächste Zeile usw., bis der Vorgang irgendwann, an jeweils unterschiedlicher Stelle im Bild abgebrochen wurde. Dem Moment des Abbrechens widmete er seine ganze Aufmerksamkeit.

Vordergründig ging es um die Wiederholung, die Reduktion, die minimalen Unterscheidungen. Aber die Wiederholung und das Insistieren gehörten, ebenso wie die Wahl des Formats, des Papiers und des Stiftes gewissermaßen nur zum Setup, welches dazu da war, diesen einen Moment zu inszenieren: das Aufhören. Auch ich schenkte (spätestens) von da an dem Aufhören, und allgemeiner, dem Moment wo Musik und Nicht-Musik aneinanderstoßen meine ganze Aufmerksamkeit. Stoßkanten sind, außer Anfangen und Aufhören, das AUFHORCHEN: das plötzliche Aus-einer-Situation-Heraustreten, der unvermittelte Wechsel der (Wahrnehmungs-, Bewußtseins-)Ebene; aber auch das Aneinandergrenzen von Systemen: Musik und Performance, Musik und bildende Kunst, Kunst und Nicht-Kunst; und mehr und mehr: jene Linie, welche Musik (Kunst) und deren Wahrnehmung voneinander trennt.

(Notenbeispiel aus: Überlegungen, Mappe 19, Ohne Titel/Flöte 1988)

"Griffas" jedenfalls war in diesen Jahren mein Code für Sequenzen von Einzeltönen oder kleinen Figuren, die irgendwann abbrachen, und den Rest einer vorher festgelegten Zeit, oder einfach der Notenpapierseite, als Pause freiließen. ("*Griffas*" kommen etwa vor in "*Ins Nasse*" 1989, und "*Ohne Titel/14 Instrumentalisten*" 1992, und prägen ganz und gar die Struktur von "*Anfangen(:Aufhören)*" 1991)

Verwandte der Eintonstücke waren die Facettenstücke, Reihungen verschiedener Ansichten des gleichen Bildes: von fern, von nah, von links,

im Halbprofil, frontal, ein Ausschnitt, das Ganze, - aufgezählt, eins nach dem anderen - die "Überlegungen" waren voll davon -, etwas das ich (unter anderem) aus der Literatur gelernt habe. Von Konrad Bayer und von Elfriede Jelinek etwa. Beide, die Reihungen wie die "Griffas" entstanden gleichzeitig, oder waren identisch mit meinen ersten Serien. (Serien, nicht im Sinne von Tonreihen, sondern - siehe weiter unten.)

Die "Überlegungen" waren auch Studien, die die Idee des Zeichnens, des Töne-Schreibens-als-würde-man-Zeichnen verfolgten: halb hörend, halb sehend was ich schrieb (vgl. Roman Haubenstock-Ramati, der sogar eine traditionell notierte Partitur in erster Linie nicht "las", sondern *betrachtete*, also nach dem grafischen Eindruck her zu beurteilen vermochte). Wichtig für diese dem Zeichnen nahe Art des Komponierens waren Geschwindigkeit und Unmittelbarkeit - wie beim Freiluft-Malen: es war sozusagen Freiluft-Komponieren (- und tatsächlich habe ich damals viel im Auto komponiert, auf einem Parkplatz am Waldrand, in West-Berlin zu Mauerzeiten). Es ging um die Idee des Schreibens selber, welche mir eine Alternative zum Zufall zu sein schien (Versuche mit dem Zufall zu arbeiten, haben mich immer gelangweilt - auf die selbe Weise gelangweilt wie die Reihentechnik); Schreiben ohne System, ohne Netz, ein paar Zeilen aufs Papier zeichnen, auf der Suche nach etwas - wonach, wußte ich nicht genau. Es waren einfache Dinge die ich ständig tat, heimlich tat, neben den offiziellen Werken damals (wie zB. "Der neuvermählte Hermaphrodith", "Traktat", "Roman für Violine solo"). Diese Arbeitsweise, dem sichtbaren Werk ein unsichtbares zur Seite zu stellen, setzte sich auch noch lange Zeit in den Weiss/Weisslich-Stücken fort. Es gab einfach niemand in meiner Umgebung damals, dem ich das hätte zeigen können. Den Interpreten waren solche Dinge zu anspruchslos, zu wenig virtuos, es gab für sie keinen Sinn in solchen Dingen; und vom Publikum (- meinen Freunden - als ich einmal 1990 in einem halb-öffentlichen Konzert Stücke wie "Weiss/weisslich 2" und "Weiss/weisslich 3", und andere sehr reduzierte Sachen aus den „Überlegungen“ präsentierte) bekam ich vor allem gut gemeinte Warnungen, daß ich jetzt aber wirklich zu weit gegangen sei.

Annahme 1 bis 3:

Eine Diagonale ist eine Tonleiter oder ein Glissando von oben nach unten oder umgekehrt;

eine Horizontale: ein gehaltener Ton, oder die Wiederholung eines Tones;

Vertikale: ein Rauschimpuls, ein kurzer Knack, oder ein Staccato-Cluster, der alle Töne eines gegebenen Umfangs enthält.

Auf diese Annahmen fällt das musikalisch-visuelle Denken immer wieder herein. Auch meins. Diese Annahmen sind ungefähr ebenso falsch wie fruchtbar.

Fläche, Linie, ... Körper.

Fläche: Es gibt keine Fläche. Ebensowenig wie den Raum oder die Perspektive. Linie: Auch die Linie gibt es nicht. Sie ist ebenso eine Idee wie etwa die Zeit. Fläche: wenn wir vor einem riesigen Newman stehen, vor einer riesigen Fläche mit einer einzigen Farbe: wenn wir es genau betrachten und wenn wir auch unser Betrachten betrachten, bemerken wir, daß wir gar keine Fläche sehen. Unser Auge ist nicht gemacht dafür. Was wir sehen ist ein Flimmern und Flackern, wir sehen hellere und dunklere Stellen, wir sehen Flecken wo keine sind, und die Ränder sind verwackelt, dh. auch die Linie sehen wir nicht.

Viel deutlicher ist das alles bei den Klängen. Fläche und Linie existieren nicht. Es ist nur die Zweidimensionalität der Partitur die uns zu dieser "Abstraktion" verleitet. Genaugenommen ist es Bequemlichkeit, daß wir uns im Bereich des

Klingenden mit den Begriffen aus dem Optischen zufrieden geben, abspesen lassen.

Zum Beispiel eine Linie in der Musik: was könnte das sein? Etwas Einstimmiges? Strich = gehaltener Ton, etwa? Bereits ein einzelner Ton hat ein Spektrum, ist also - immer noch in Partitur gedacht - bereits ein Akkord: eine "Fläche". Tatsächlich ist er genauso vieldimensional wie grundsätzlich jedes klangliche Gebilde, wie jeder Klang: Er hat eine ganz bestimmte räumliche Entfaltung - einmal ganz abgesehen von den Raumreflexionen. Und das gilt noch vielmehr für das, was ich - der Bequemlichkeit halber - selbst oft als "Fläche" bezeichne: Es ist mindestens ein Körper. "Wand" ist schon besser - auch oder gerade weil es so offensichtlich nicht zutrifft. Spätestens mit den "Verdichtungen" ist es völlig eindeutig: Es gibt keine wirkliche Fläche in der Musik. Nicht einmal in dem Sinn wie es in der Malerei Fläche geben kann. Es kann nur eine mehr oder weniger starke Homogenität geben, in der Art eines wolkenlos blauen Himmels: Niemand würde auf die Idee kommen, den blauen Himmel als Fläche zu empfinden - außer vielleicht ein Maler...

Der blaue Himmel.

Ich glaube der blaue Himmel könnte wirklich eine Hilfe sein bei diesem Problem. Natürlich ist er Raum ("space"). Aber das Blau!, das Blau assoziiert man nicht mit Raum, erklärt man nicht mit Raum. Nur faktisch, theoretisch, wissenschaftlich, was weiß ich - ist es Raum. und genauso ist es in der Musik. Klang IST Raum. Natürlich. Aber das Denken ist nicht dort, es so zu sehen. Man denkt nicht Raum. Man denkt etwas anderes. Metaphern. Das ist es. Es gibt immer mindestens zwei Arten die Dinge zu denken. Und eine davon ist die zweidimensionale Reduktion. Es ist erstaunlich wie stark das ist: Unser Denken, unser Außen-Innen-Verhältnis ist noch nicht sehr weit von steinzeitlichen Höhlenmalereien, allenfalls von jungsteinzeitlichen Piktogrammen entfernt. Spätere Konstrukte wie die Perspektive sind im Grunde Ornament geblieben. Die Auflösung der Gegenstände ins farbige Spektrum bei den Impressionisten: Ornament. Raum-Zeit-Relativität: ebenfalls nur ein Ornament für besonders Gescheite. Tatsächlich wirkt es abgehoben, theoretisch, davon zu sprechen, daß Klang Raum (Raum-Zeit) ist. Es gehört nicht in den allgemeinen Erfahrungshorizont. Zum Entfernungen Abschätzen genügt der Vergleich zweier zweidimensionaler Bilder. Wo gibt es überhaupt mehrdimensionales Denken? Am ehesten noch wenn wir jemand umarmen. Oder vielleicht im Techno Club, wenn die Musik so laut ist, daß wir sie eher über unseren ganzen Körper als über die Ohren wahrnehmen.

(Zum Philips-Pavillion, Brüssel 1958, und Xenakis' "Metastasis": Die Beziehung, von der gesprochen werden kann, ist die zwischen musikalischer Grafik und Architektur, nicht aber zwischen Musik und Architektur. Grund: ein Ton ist kein Strich. Die Rundung der Regelfläche kommt musikalisch nicht zum Tragen, wird von den Obertönen des einzelnen "Striches" einfach ignoriert. Dazu kommt der zeitliche Vorgang: Nicht die Plastizität der Rundung ist (musikalisch) das Ereignis, sondern das Ein- und Aussetzen der Instrumente.)

Über viele Kompositionen läßt sich das Gleiche sagen wie über Amateur-Photografie: es ist meistens zu viel drauf, wodurch man zu wenig sieht. Die

Idee der Linie - wie problematisch alle Gleichsetzungen mit visuellen Vorstellungen auch immer sind - hat für mich wesentlich zu einer Konzentration beigetragen, die ich innerhalb der Musikgeschichte kaum vorgefunden habe, und hat in einigen Fällen zu Reduktion, in anderen aber zum Gegenteil von Reduktion geführt. Außerhalb der klassischen und Neuen Musikgeschichte gab es aber doch noch eine - die einzige - Stütze aus dem Musikbereich die mich in dieser Hinsicht geprägt hat: Miles Davis. Seine Fähigkeit ein Stück zu beginnen und schon im ersten Ton alles da zu haben. Alles. Daß das Stück überhaupt noch weiterging war zwar nett, aber gar nicht mehr notwendig. (Während ich damals die Hs und Bs der die Decke durchdringenden Goldberg-Variationen transkribierte, erinnerte mich das Ergebnis denn auch an Miles Davis' „All Blues“...)

Hat das was mit Minimalismus zu tun?

Im Gegenteil. Ohnehin wird der Begriff Minimalismus meist so ungenau verwendet, daß man sich fragt, ob es überhaupt Sinn macht, darauf zu antworten. Die ureigentliche - und philosophisch gesehen uralte - minimalistische Vorstellung von einem kleinsten Modul, auf das sich alles reduzieren läßt, wird dabei meist völlig außer acht gelassen. Wenn ich entscheide, den gleichen Ton mehrmals hintereinander zu spielen, dann geschieht das nicht, um den Ton als kleinste Entität vorzuführen, sondern genau im Gegenteil, um diese Vorstellung von Einheit, die Vorstellung von Entitäten überhaupt, aufzulösen, die im Gleichen liegende Verschiedenheit und gleichzeitig die Gleichheit des Verschiedenen zu erfahren. Ich benütze - so könnte man sagen - den Minimalismus, um ihn zu widerlegen.

Tatsächlich geht es um etwas ganz anderes als Minimalismus. Es ist mehr eine architektonische Vorstellung. Selbst wenn ich die Formen reduziere, dann nicht, um die Aufmerksamkeit auf reduzierte Formen zu lenken, sondern die Aufmerksamkeit von den von mir gestalteten Formen freizuhalten. Gewissermaßen, um die Form zum Verschwinden zu bringen. Und das ist das, was ich als architektonisch bezeichne. Nehmen wir eine Arkadenreihe. Die Arkaden sind immer gleich. Sie sind dazu da mich in ihnen auf angenehme Weise wandeln zu lassen und eventuell durch sie hindurch Unterschiede in der Umgebung wahrzunehmen. Sie sind aber nicht dazu da, in erster Linie sie selbst zu betrachten. Das wäre eine sehr eitle Architektur. Architektur ist da, um in ihr zu sein und aus ihr heraus zu schauen. Allenfalls die Fassade möchte betrachtet werden. Der Fassadenanteil darf aber nicht bestimmend oder gar das Einzige sein, oder? Und so soll es von mir aus auch in der Musik sein: Musik als ein Zeit-Raum - oder weniger abstrakt: Moment-Ort -, in dem ich mich aufhalte und von dem aus ich etwas wahrnehme. Und zwar etwas anderes wahrnehme als nur die Musik selbst.

Die meiste in Konzertsälen aufgeführte Musik glaube ich betont ausschließlich den Fassadenanteil. Sie sagt: Schau her, was ich kann! Schau, wie ich bin. Sie sagt: Schau! Eine gute Architektur sagt dagegen: Sei!

2. ÜBERMALUNGEN

"Weekend" von Godard, 1967, beginnt mit einer Szene, in der sich zwei Freundinnen gegenseitig ihre erotischen Abenteuer erzählen; aber immer wenn es "interessant" wird, wird die Filmmusik so laut, daß man von der Geschichte kein Wort mehr versteht.

Analogien zum Konzept der Übermalung haben auf ganz unterschiedliche Weise mein gesamtes bisheriges Schaffen begleitet. Bereits in den Improvisationskonzepten von 1978/79, am Ende meiner Jazz-Phase arbeitete ich mit Instrumental-Improvisation als Übermalung von Umweltaufnahmen. Ich hatte ein Tonbandgerät und machte verschiedene Umweltaufnahmen, in Graz, der Stadt in der ich damals studierte, von der Ragnitzstrasse, wo ich wohnte, vom Foyer des Rechbauerkinos etc. Die Aufnahme vom Kino-Foyer war besonders geeignet für eine freejazz-artige Übermalung, da sie die gleiche Struktur zu haben schien wie viele solcher Improvisationen: ein einziges langsames Crescendo mit kurzem schnellem Abfall, das war die Situation der zwanzig Minuten vor Kinobeginn bis zum Klingelzeichen, anfangs das leere Foyer, dann das Eintreffen der Besucher, dann das dicht gedrängte Foyer und schließlich das Foyer, das sich rasch leert, sobald das erste Klingelzeichen ertönt. Ich studierte damals ein Buch über moderne Malerei, von der ich trotz vorangegangenen Grafik-Studium nicht allzuviel wußte. Und es war ausgerechnet der Photorealismus, der mich mehr als die anderen Kunststile herausforderte und zu der Frage drängte, was das für die Musik bedeuten könnte. Damals hab ich keine Antwort darauf gefunden, aber die Fragestellung führte zur Beschäftigung mit "musikalischer Fotografie", den Umweltaufnahmen, aus welcher schließlich statt einem John de Andrea- oder Richard Artschwager- eher ein Arnulf Rainer-Konzept entstand. Auch recht. Die geplanten Stücke dazu wurden nicht mehr aufgeführt, da sich das Improvisations-Sextett, das ich damals leitete, im Frühjahr 1979 auflöste, und ich nach Wien ging, um Komposition zu studieren.

Übermalung spielte dann auch in den meisten meiner Kompositionen ab 1979 eine entscheidende Rolle - allerdings eher im Sinne der Überlagerung zweier (später auch vieler) unabhängiger Formverläufe - etwas wie zwei Handlungen gleichzeitig. Ich nannte solche zur Überlagerung konzipierten Formen "Folien", da sie quasi opak bis durchsichtig waren und die dahinterliegende Struktur noch erkennen ließen. Das ist etwas Grundverschiedenes zum kontrapunktischen Denken, denn jede dieser Folien stellte bereits eine mehr oder weniger komplexe, für sich stehende, autonome Struktur oder Komposition dar. Und es unterscheidet sich auch vom Konzept der Cageschen Gleichzeitigkeit, in der es um die Aufhebung der Strukturen zugunsten der Einzelklänge geht. Die Strukturen/Formen sollten weiterhin eine Rolle spielen, aber in ihrer Überlagerung zu einer Metastruktur führen, etwas das über den unmittelbaren linearen Kompositionsverlauf nicht zu erreichen gewesen wäre. Für Zufall war da nicht viel Platz und auch Solostücke resultierten oft aus solchen Überlagerungen. Die Komplexität der Ergebnisse der Schichtung von "Folien" steigerte sich dann bis "*Grisailles*" (1991-93) mit etwa 24 gleichzeitigen Schichten und "*Der Regen, das Glas, das Lachen*" (1994) mit immerhin noch neun Schichten allerdings ungleich dichterere Binnenstruktur. Man mußte hier etwa von gegenseitiger halbtransparenter Übermalung sprechen.

Die nicht-transparente, also abdeckende und (teilweise) auslöschende Übermalung spielt dann bei den Stücken nach "*Der Regen, das Glas, das Lachen*" wieder eine große Rolle; besonders in den beiden Werkreihen "*IEAOV*" und "*Instrumente und Rauschen*". Inzwischen hat sich die Situation allerdings umgekehrt: Die Instrumente sind nun nicht mehr das übermalende Medium, sondern selbst der übermalte Gegenstand.

Auslöschung, einbetonierter Klang, Schwarzfilm, Entsorgung, das sind nur allzu oft meine Ausgangshypothesen vieler Stücke gerade der "Instrumente und Rauschen"-Reihe. Allerdings verwandeln sich die Anfangsbedingungen in der Ausarbeitung dann meist in ein ungleich subtileres Konzept, das mit Wahrnehmung und mit Grenzen der Wahrnehmung zu tun hat.

Auch als ich schließlich einen Lösungsansatz für den "musikalischen Photorealismus" gefunden hatte (die *Quadraturen*-Reihe) wirkten die frühen improvisierten Übermalungskonzepte noch nach (siehe weiter unten), und über

die Begriffe der *Aufhebung* oder *Auslöschung* läßt sich der Übermalungs-Bogen sogar noch zu jenen jüngeren Arbeiten spannen, die man eher als Anti-Klang, denn als Klang bezeichnen könnte; etwa solchen Installationen, die mit schallabsorbierendem Material arbeiten, um etwa im öffentlichen Bereich - je nachdem - entweder für eine akustische Unterbrechung, oder eine Rahmung/Hervorhebung der gerade anwesenden Akustik stehen (*Weiss / weisslich 32, "akustische Unterbrechung" 1997, "3 easy pieces" 2004*).

3. SERIEN

1994 schrieb ich: "Ich möchte dahin kommen, nur mehr ein einziges Stück schreiben zu müssen, wie oft auch immer - ein einziges." Wenn ich das heute lese, scheint mir, ich habe ganz schön versagt, mein Ziel völlig verfehlt. Die einzige Hoffnung, die mir dabei bleibt, ist eine zugegebene metaphysische, daß nämlich, wenn es mir schon nicht gelungen ist, das EINE Stück immer wieder zu schreiben, und ich statt dessen viele unterschiedliche Konzepte verfolgt habe, daß diese unterschiedlichen Konzepte zusammengenommen doch wieder ein einziges Stück ergeben würden. Eines, an dem ich immer noch schreibe.

Bruckner hab ich genau dafür bewundert, daß von ihm gesagt werden konnte, er "hätte im Grunde nur eine einzige Symphonie geschrieben, die aber dafür gleich neun mal". Natürlich war das giftigster Wiener Schmä, damals. Aber als Bruckner SEINE Symphonie sein letztes Mal schrieb, fing Monet gerade erst an, seine großen Serien, die Heuschober, die Pappeln und schließlich die Kathedrale von Rouen zu malen, letztere ca. 30 mal. "Natürlich" hab ich das Thema zuerst über die Bildende Kunst wahr/auf/angenommen. Im Musikdenken ist die Serie ja lediglich eine Tongenerierungsmaschine. Die 12-Ton-Technik hat viel zur herrschenden Borniertheit beigetragen, den musikalischen Diskurs für ein halbes Jahrhundert auf Töne-klauben zu reduzieren. Was daher das für mich so wichtige Thema der Serie betrifft traten zuerst die Maler Monet, Warhol, Albers, Reinhardt in mein Wahrnehmungsfeld, und erst danach die Musiker Satie, Hauer, Cage. Und noch viel später (- fast erst kürzlich) Bruckner.

Aber noch vor Monets Serien begegnete ich den Fresken der katalanischen Romanik. Die Schönheit die in ihren langen Reihungen ähnlich dargestellter Personen lag, war wie ein vehementer Einspruch gegen die letzten Reste des Wiederholungsverbots, die, damals 1984, noch in meinem gerade der Akademie entronnenen, ästhetischen Gewissen herumspukten. "Katalanisch" war in meinen Notizen und auch Werktiteln der Code für DIESE Version des Seriellen: die gleiche Geste immer und immer wiederholen. Auch das Theater von Roberto Ciulli in Mühlheim an der Ruhr spielte eine Rolle. Ich glaube, es war eine "Elektra"-Inszenierung, die mit einer Züchtigung endete, einer Szene, die sich unendlich - quasi in alle Ewigkeit - wiederholte. Ich erinnere mich noch jetzt meiner Erschütterung darüber, welche der neueren Musik kaum bekannte Dimension der Vorgang der Wiederholung auslösen kann ... - aber zum Zeitpunkt dieser Inszenierung war ich glaub ich schon mitten drin im Thema.

Es gibt Wiederholungen und Wiederholungen. Aber zur Serie führt die Wiederholung nicht im Sinne musikalischer Einprägsamkeit, nicht als Gefälligkeit und nicht als Tanz, sondern als Differenz, auch als Differenz des Gleichen, als Obsession:

1984 machte ich das Stück "Verdopplung" für Tonband und Klavier. Der Tonbandteil und der Klavierpart waren weitgehend identisch, das heißt, auf Tonband war der Klavierpart im voraus aufgenommen, wovon sich der Live-Klavierpart durch eine Reihe eher improvisierter Details und verschiedene Asynchronizitäten abhob. Diese Verdopplung war gewissermaßen auch die Übermalung mit sich selber, Wiederholung in der Gleichzeitigkeit, eine vertikale Serie. Oder: das Stück war nicht das eine oder das andere, auch nicht das eine UND das andere, sondern die Differenz. Auslöschung, Aufhebung, Jetzt (Live-Klavier)/Nicht-Jetzt (Tonband).

"Wenn es etwas gibt, das die Idee der Serie ausmacht, dann gerade die Idee des Augenblicks". Nach Lyotard korrigiert Duchamp die Idee der Serie weil es (bei ihm) ein Präsens nie geben wird. Ohne Präsens aber keine Präsentation, keine Repräsentation, keine Reproduktion. (Soweit Lyotard). Tatsächlich läßt sich die Serie aber auch begreifen als die Aufhebung des Augenblicks in seiner Wiederholung: Aufhebung und Aufbewahrung des Unausgedehnten, Unendlichen in der Differenz endlicher Wiederholungen. Präsens "gibt" es tatsächlich nicht. Es gehört in den Bereich des Unaussprechlichen (im Sinne Wittgensteins), es ist das was "sich zeigt".

Friesach in Kärnten, Kirche, Taufbecken: Der Täufer und der Getaufte haben beide dasselbe Gesicht, denselben Bart, denselben Blick, ... sind diesselbe Figur! Ähnlich: Gurk (ebenfalls in Kärnten), Dom, Portalfresken: Gottvater und Gottsohn *sind* identisch. Eigentlich nur eine Angelegenheit fehlender Differenzierung - für den Maler/Bildhauer existiert eben nur *eine* Art, Köpfe zu malen oder schnitzen - eine Angelegenheit des Handwerks, der Konvention. Aber: welche tiefe Offenbarung liegt in diesem "Solipsismus". Eine mystische Erkenntnis! Wie bei Proust: das Ineinanderfallen zweier Zeiten und die daraus resultierende Aufhebung der Zeit. So auch hier: das Ineinanderfallen zweier Personen und die Aufhebung der Person: *Die Aufhebung des Bildes*: Eine subtile Umgehung und gleichzeitig Wiederherstellung des Bilderverbots.

(Angeblich wurde von afrikanischen Eingeborenen als Raub ihrer Seele, ihrer Persönlichkeit empfunden, wenn sie fotografiert, verdoppelt wurden.)

Von 1986 stammt ein Stück aus den "Überlegungen" das die 16 Thementakte einer Salonschnulze ("Vergißmeinnicht") so für Harfe bearbeitet, daß jeder Takt mit einer anderen Pedalstellung (= Tonart) vorgetragen wird, und zwar das ganze kleine Stück in acht Ausfertigungen. Die Komposition bestand also aus a) der Auswahl eines musikalischen Objektes, und b) der Ausführung in mehreren verschiedenen „Kolorierungen“: Andy Warhol scheint Pate gestanden zu haben. Die kürzeren, kompakteren Serien haben danach fast immer aus *Sixpacks*, sechs einzelnen Stücken bestanden. Die Sechs schien mir gerade groß genug, um nicht mehr im Sinne der klassischen Drei- bis Vier-Sätzigkeit verstanden werden zu können, aber auch die kleinste Anzahl zu sein, die die Idee der Serie, das die Überschaubarkeit Überschreitende, das Fortsetzbare repräsentiert. ("*Weiss/Weisslich 2a*" 1990, "*Ohne Titel/3 Flöten*" 1989/90, "*Ohne Titel/3 Klaviere*" 1992, "*Ohne Titel/2 Klarinetten*" 1993, u.v.a. seither und bis heute.)

Hard Edge.

Viele der *Weiss/Weisslich*-Stücke sind als Serien organisiert, und auch das Ganze des Zyklus kann als (Meta-)Serie angesehen werden. "Weiss/Weisslich" bezeichnet eine (minimale) Differenz, die Differenz von Etwas und seiner Wiederholung, den Serien-Gedanken selbst.

Noch bevor *Weiss/Weisslich* zum Zyklus wurde, stand, in einer Reihe von Stücken etwa von 1986 bis 91, der aus der amerikanischen Farbflächen-Malerei stammende Begriff "Hard Edge" für die umgekehrte, die *größtmögliche* Differenz. Wenn man gewissermaßen das Weiß vom Weißlich scheidet, weitet sich die Kluft zwischen Identität und Differenz zum unüberbrückbaren Gegensatz zweier Ordnungen. Das können Gattungswechsel sein oder die Erfahrung des Wechsels politischer Systeme, bei denen - wie in Berlin 1989 - das Vorher und Nachher völlig inkompatibel geworden sind: Es gibt keine Sprache, die das alte mit dem neuen System kommunizieren ließe, die Bedeutung der Worte selbst hat sich geändert. Meine Hard Edge-Stücke damals waren oft einfache Zweiteiler, die den Gattungsknick, den Sprung in ein völlig Anderes, Inkommensurables zum Gegenstand hatten: Etwa konnte der erste Teil des Stücks ein Instrumentalstück, der zweite eine Performance sein ("*At the one hand/at the other hand*" 1986): Sobald man sich in einer der beiden Hälften befand, gab es keinerlei Verbindung mehr zur jeweils anderen, sie existierte gar nicht: Beim Wechsel ins Andere, in die andere Hälfte, findet etwas wie eine Zeitumkehr statt, und zwar gleichzeitig eine der inneren Bewegung des Beobachters und auch aller Bewegungen seiner Umgebung: Es ändert sich nämlich nichts für den Beobachter: Er kann kein Anderes bemerken.

Der Sprung in eine andere Gattung war die *größtmögliche* Differenz, die mir damals zur Verfügung stand.

(Mit Gattung sind hier die Unterschiede von
Instrumentalkomposition, Elektronikstück, Performance
(szenischer Anteil), Klanginstallation etc. gemeint.)

Seither sind die Differenzen der unterschiedlichen Gattungen zu meinen ständigen Begleitern geworden. Lange Zeit allerdings in getrennten Stücken: ich machte *entweder* ein Instrumentalstück *oder* eine Installation; - und nicht nur in getrennten Stücken, sondern auch in getrennten Notizbüchern, getrennten Werkreihen, für getrennte Orte (Konzertsaal oder Galerie) und für getrenntes Publikum.

Was ich hier unter dem Code "Hard Edge" zu beschreiben versuche, hat erst mal nichts mit der Serie zu tun: Wenn ich aber deutlich machen will, was die Serie, als das Immer-Wieder-Von-Neuem-Beginnen für mich bedeutet, muß ich vom "Hardedge" sprechen. Die beiden Differenzen, diejenige zwischen Etwas und seiner Wiederholung und die zwischen Gattungssystemen haben nämlich auch ein Gemeinsames: den Sprung. Der Sprung ins Andere (die größte oder die gar nicht mehr kommunizierbare Differenz) ist der Sprung ins Gleiche (die kleinste oder die gar nicht mehr wahrnehmbare Differenz). Das Andere ist das Gleiche. (zB. "*La Fleur de Terezin*" 1991; *aber die eigentliche Fortsetzung/Ablösung der Hard-Edge-Stücke ist wohl der "Weiss/Weisslich"-Zyklus.*)

Letztlich interessierten mich am Hard Edge nicht so sehr die beiden Flächen die da aneinanderstießen, sondern das was zwischen den Flächen war, das Dazwischen, das was man nicht festhalten konnte, das Außerhalb, die Differenz selbst.

Kunstkritik.

Wünschenswert etwa wäre ein Kunstbeobachtung, Kunstkritik, die nicht das was IST beobachtet und kritisiert, sondern das was NICHT ist. Genauer: Das was zwischen zwei Werken passiert ist. Die Veränderungen und Neuansätze im Verhältnis zum Gleichgebliebenen und Konstanten. Also zu beobachten, - nicht was zwischen der ersten und der letzten Note, sondern was zwischen der letzten und der ersten Note passiert! (Ich glaube, Feldman hat sowas ähnliches gefordert.)

De Sade und das wohltemperierte Klavier.

Das Hard Edge, die Kante wo zwei - verschiedene oder identische - Bereiche zusammenstoßen - vertikal wie horizontal (im Gleichzeitigen wie im Nacheinander) - ist - wenn überhaupt - die (einzige) Möglichkeit des Erfassens. Des Erfassens, daß Verschiedenes/Identisches überhaupt ist, daß ein Außerhalb ist, daß etwas IST, das gerade NICHT (offensichtlich) ist. Wenn das Metaphysik ist, ist es eine *diesseitige* Metaphysik, eine zerreißende, ins Gesicht fahrende, die Augen auskratzende Metaphysik. Es ist die Unerbittlichkeit selbst.

Oder in den Begriffen Derridas (über das Theater der Grausamkeit): Es ist die Kunst der Differenz, der Verausgabung, ohne Ökonomie, ohne Reserve, ohne Rückkehr und ohne Geschichte. Reine Präsenz als reine Differenz. ("3 Minuten für Berenice" 1988)

Übertragungsfehler.

Die Sprache hat gegenüber der Musik den Nachteil, daß sie in erster Linie verstanden werden möchte, was sie wiederum zur Linearität und Ungleichzeitigkeit zwingt. Klar gibt es Lautgedicht und visuelle Poesie, die sich eben dagegen auflehnen. Dennoch war es gerade die Prosa, etwa die Methoden in Jelineks "Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr", welche mich genau das lehrten, was kurioserweise später als das "Skulpturale" in der Musik erschien: ein und denselben Gegenstand in mehreren Sprachen vorzuführen, der Blickwechsel, die Veränderung des Beobachterstandpunktes und damit das Quasi-Umkreisen des Gegenstandes.

Was in der Sprache nur als Ineinandergeschobenes, Collagiertes funktioniert, ist in der Musik als Gleichzeitiges möglich. Informationstheoretisch ist die Redundanz der Serie bereits dem Rauschen zuzurechnen. Aber im unmittelbaren, nicht-metaphorischen Sinn ist es erst die *Gleichzeitigkeit* der Serie (vertikale Serie), die zur Verdichtung, zum Rauschen, und damit - scheinbar zumindest: zur Fläche führt.

Das Rauschen als vertikale Serie

:1000 Varianten des Gleichen
- gleichzeitig

1000 Pianisten spielen gleichzeitig, aber unabhängig (dh. in ihrem jeweiligen „Stil“) die Kreisleriana

alles wird zum Wasserfall

Die Enzyklopädisten
Das Wohltemperierte Klavier
Die 40 Tage von Sodom

Alle Definitionen,
alle Präludien und Fugen,
alle Kombinationen von Körpern

:gleichzeitig

:Rauschen (das Ungeteilte des Lebendigen selbst; alles immer;
Und jeder hört darin seine eigene Melodie, und er kann mit
Recht sagen, sie sei im Rauschen enthalten)

4. WEISS

"Weiß" ist für mich vielleicht das Verführerischste aller Worte, ihm habe ich die meisten Stücke gewidmet, nicht nur die, die das Weiße im Namen führen. Und daß es dann auch noch ein *weißes Rauschen* gibt, und daß dieses, wenn man den Farbausdruck beiseite läßt, ausnahmsweise einmal nicht schon wieder die Metapher aus irgendeinem anderen Sinnesfeld (meistens der Optik) ist, sondern ein originär akustischer Ausdruck, daß ich also mit dem Rauschen etwas habe, bei dem am Anfang *nicht* die Übertragung steht, ist selbst schon eine kleine Sensation im Verhältnis von Musik und Reden über Musik. Es ist im Gegenteil so, daß Rauschen über die Informationstheorie als Metapher in die Alltagssprache eingesunken ist, und alles Redundante, Kontingente, Nicht- oder Schwerkommunizierbare bezeichnet.

"Weiß" heißt das Rauschen dann, wenn in ihm alle Frequenzen gleich stark vertreten sind, und insofern ist die Kongruenz mit dem Licht tatsächlich vorhanden. Aber nur solange ich bereit bin, mir dieses Rauschen, dieses Alles, LAUT vorzustellen, denn andernfalls verschwindet die Vergleichbarkeit auch schon wieder. Über Lautstärke (Energie) ist nämlich in der Definition "alle Frequenzen gleich stark" nichts ausgesagt, und daher ist weißes Rauschen immer noch weißes Rauschen, selbst wenn es sehr leise ist: mathematisch korrekterweise auch dann noch, wenn es *unendlich* leise ist, also bei Abwesenheit jeglicher Energie, was aber auf der Ebene des Lichts dem *Schwarz* entspräche!

Aber ob schwarz oder weiß, seine Dichte, seine Konturlosigkeit und seine Farbnamen (man spricht ja auch noch von *rosa Rauschen* und *braunem Rauschen*) lassen es als unvermeidlich erscheinen, daß *Rauschen* mit *Fläche* in Zusammenhang gebracht wird. Die Übertragung läßt also nicht lange auf sich warten, und zwar in Form einer Rückübertragung.

Rückübertragung:

Die erste Version von *Weiss/weisslich 7 (1994)* beläßt das Rauschen ja noch genau so ungestaltet, unbearbeitet und unbegrenzt, wie das gewissermaßen seiner Natur entspricht. Aber zugleich skizzierte ich auch das Stück "*Quadrat*" für 1 Lautsprecher, bestehend aus genau vier Minuten weißen Rauschens. Natürlich sollte das die *bessere* Übersetzung des weißen Quadrates sein. Besser, weil (lautes) Rauschen durch seine Absorptionsfähigkeiten und das Maskieren leiser Nebengeräusche (Magengrummeln!) gewissermaßen noch stiller (weil informationsloser) ist als die Stille und weil es im Gegensatz zu Cages 4'33" nicht auf die Zwischenübersetzung von Rauschenberg, sondern sozusagen auf den Urtext von Malewitsch zurückgreift. Aber so spekulativ diese Überlegung bereits ist, die eigentliche Frage lautet: Wie lange muß Rauschen sein damit es ein Quadrat wird? Oder etwas technischer: gibt es eine zwingende Relation zwischen Bandbreite (Spektrum) und Dauer? Gibt es ein zwingendes Maß für Dauer? Was ist ein Quadrat in der Musik? Eigentlich möchte man ja weiterspekulieren, daß, wenn das Spektrum weiß und also unendlich ist, auch die Dauer unendlich sein müßte. Aber ich hab noch nie jemand gefunden der das bestätigt hätte und der im Gegenteil nicht geneigt wäre, die lange Dauer eines Rauschklanges etwa als langgezogenes Querrechteck zu empfinden. Ich hatte immer vor, dem weiter nachzugehen: Ich wollte verschiedenen Freunden und Kollegen Rauschen vorspielen, um sie danach zu fragen, wie lange es erklingen müsse, damit sie es als Quadrat empfinden könnten. Die einzelnen Stücke der daraus resultierenden Serie würden dann heißen:

Quadrat für Klaus Lang, Quadrat für Maria de Alvear, Quadrat für Daniel Rothman, Quadrat für Jürg Frey, Quadrat für Alvin Lucier, Quadrat für Makiko Nishikaze.

Von Gösta Neuwirth weiß ich (und der weiß es wiederum von Heimito von Doderer), daß sich Probleme niemals auf der Ebene lösen lassen, auf der man sie antrifft. Ein paar Monate später löste sich das Problem, indem ich feststellte, daß gar kein Problem da war. Als ich nämlich Ende 1994 begann, meine Vorstellungen von klanglicher Dichte auf Instrumente zu übertragen, als die Dichte und Klangqualität des Moments gewissermaßen die Stelle von Verläufen und Strukturveränderungen einnahm, als anstelle der Zeit die Farbe die gestaltende Aufmerksamkeit beherrschte, offenbarte die grundsätzliche Aufwertung des Spektrums gegenüber der Zeit ihre mögliche Gleichsetzung (*IEAOV: Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung, seit 1995*).

f = t

In der Verdichtung wird jegliches zeitliche Nacheinander in die Gleichzeitigkeit eines Spektrums verwandelt. Etwas, das als Klang-Folge ("Palette") eingespielt wird, kehrt als Klang-Farbe wieder. Nicht nur die Tonhöhen, sondern jeder Bestandteil eines Klanges einschließlich aller Ein- und Ausschwingvorgänge wird bestimmend für die resultierende Farbe. Der zeitliche Verlauf ist vom spektralen nicht mehr unterschieden. Zeit selbst ist mit Farbe identisch geworden. f(Frequenz) = t(Zeit)

(Bildbeispiel: Ohne Titel, 12 Fotos, Ausschnitt, 2002)

Hier scheint plötzlich nur mehr eine hauchdünne Unterscheidung zwischen Malerei und Musik zu liegen. Und tatsächlich, als es darum ging, eine methodische Umsetzung für meine Vorstellungen zu finden, wurde ich zuerst auf visuellem Terrain fündig: Ich begann Fotos mit Langzeitbelichtung und bewegter Kamera zu machen, in denen die konkreten Gegenstände zugunsten ihrer puren Farbwerte verschwanden, und jeder Punkt eines Objektes tendenziell überall im Bild auftauchen konnte. Ich betrachte die seither auf diese Weise entstehenden Fotoserien als Musik, - man könnte sagen in der Tradition von Dieter Schnebels *visible music*, oder besser derjenigen von Roman Haubenstock-Ramatis Grafiken, welche nicht zur Aufführung vorgesehen sind, sondern sich sozusagen selbst genügen.

(hier die Notizbucheintragung, die das Vorhaben in einen Plan faßte:)

Verdichtungen:

Klänge, Musiken und Klangstrukturen (auch konkrete Klänge, Umweltaufnahmen) staffeln, wie die hintereinandergestaffelten Räume in der Klosterkirche Wilhering. Immer den Punkt suchen, wo sie anfangen ineinanderzugreifen; gegenseitig transparent werden; sich einander zuwenden; ihr jeweiliges Alleinsein, ihre Besonderheit aufgeben zugunsten eines Gesamtbildes.

Genau den Punkt fixieren, wo die Auflösung beginnt, aber noch keine Auslöschung ist, sondern eine Vervielfältigung.

Aber auch das:

Klänge sozusagen ertränken; in anderen, dichteren Klängen. Die Walküre in einem Wasserfall, einen Posaunenchoral in einer Autobahnfahrt, ein Mozartquartett in einer späten Coltrane-Quartett-Aufnahme, Cecil Taylor in einem Zikaden-Schwarm ... - alle auf- und erlösen!

Alles zurücknehmen, bis zu dem Punkt, wo es wieder *Ahnung* wird, Möglichkeit.

Ein Schein. Eine Erscheinung. Und nur für sehr Aufmerksame.

Für alle anderen: eine undurchdringliche Wand.

- ich glaube jetzt ist Zeit für die große fast-weiße Fläche, grelles undurchdringliches Licht, Zeit für Turner ... Keine Einzelheiten im Moment, breiter Pinsel, Improvisations-Schemata - davon ausgehen.

Jetzt: (erstmal) Vorstudien. Ins Studio gehen. Probieren dürfen. Sammeln. Hören. Nicht viel schreiben. Höchstens Texte. Prosa. Geräusch-Heft etc. Klänge nur hören, nicht schreiben. Eine Zeit lang. Jetzt: 18.12.94. Eine Zeit lang: zB neun Monate.

(Skizze zu: IEAOV, Homage to the Square, 1995-99)

Hommage ans Quadrat.

Das Quadrat ließ - und läßt - mich nicht aus dem Griff. Eins der IEAOV-Stücke, dessen abschließende Fertigstellung mir trotz mehrerer Aufführungen noch immer nicht gelungen ist, heißt *IEAOV: „HOMAGE TO THE SQUARE“* nach der gleichnamigen über 1000-teiligen Bilder-Serie des Bauhaus-Malers Josef Albers. 12 davon habe ich im Berliner Kupferstichkabinett immer wieder eingehend betrachtet.

Homage to the square:

Rauschflächen wie Grundfarben erzeugen.

Später mischen, kombinieren, überlagern.

Das Ineinanderschieben von Farbflächen.

Bei Josef Albers sind es allerdings keine Überlagerungen sondern selbständig berechnete Farbkombinationen - eigentlich ja nur ein *Nebeneinander* von Farben - aber durch die - suggestiv - sich gegenseitig umrahmenden Quadrate ist es auch ein Ineinander, das sich - wenn man es sich nicht bewußt macht - auch wie ein Übereinander auswirken kann.

... Die Möglichkeit, die Farben einfach wirken zu lassen. Zu sehen, wie ein hohes und ein tiefes Band zusammen wirken, bzw. ein hohes körniges und ein tiefes glattes, bzw. ein dichtes (enges) und ein loses (weites) Spektrum ...

... Wie die Farben sich gegenseitig beeinflussen

... Wie die Oberflächen einfach auf das Licht reagieren: auf die verschiedenen Räumlichkeiten und deren momentane akustische Situation

Die Albers-Bilder (Siebdruckserie "homage to the square", 1967):

Die Oberfläche ist perfekt, die Abschlüsse (Ränder) sind absolut gerade:

Aber ich sehe fleckige, schmutzige Farben, wie mit einer schlecht deckenden Wasserfarbe aufgetragen, und ich sehe ausgefrante Ränder, auch der äußerste Rand, der zum weißen Papier hin, ist ausgefrant, man glaubt, Pinselstriche und verlaufende Farben zu sehen ... - Ich gehe also wieder zum Bild. - Nichts: Absolut perfekt.

Außerdem: größte Empfindlichkeit der Bilder in Bezug auf auch nur die leichtest schräge Blickweise: das Quadrat wird sofort ein Rechteck. Wenn ich das Pult auf dem sie stehen auch nur 1 cm gegenüber dem einfallenden Licht (das im Übrigen sehr gedämpft und gleichmäßig ist - mit Dank an das Kupferstichkabinett!) verändere, den Winkel verändere, - sofort registrieren sie es, sie haben es sofort bemerkt!

Grau ist glaub ich etwas unempfindlicher gegen "Verschmutzung". Auch Grün - im Vergleich zu Gelb. Vielleicht sind die den Grundfarben näheren Farben empfindlicher - oder die ungemischten?

Albers ist spannend aus der Entfernung wo alles anfängt zu schwimmen, zu vibrieren, verschiedene Komplementär-Reflexe anfangen zu arbeiten.

Aber es gibt auch etwas Seltsames in der Nähe, etwas Berührendes: Ich glaube sie zittern wie aus Angst vor der Nähe. Sie wirken nackt und ungeschützt. Man spürt, wie das Machen, der Farbdruck, die Materialität der einzelnen Farbflächen nichts zu tun hat mit der "Seele" dieser Bilder. Und die Bilder selbst wollen nicht, daß man es sieht. Es ist ihnen peinlich.

das erste Bild der Berliner Drucke:

eine Bühne, Einführung, nach Hinten heller werdend: mittelbraun, violett (stumpf, fast etwas grau), blaugrün, wiesengrün; wobei die drei inneren Flächen irgendwie körperlich sind, "transparent" (leuchtend!, aus sich herausschimmernd! Im Gegensatz zu "flach" oder "dicht, fest, undurchlässig") und miteinander in Beziehung stehen, während das äußere braun "flach" ist

Größe der Quadrate: äußerstes Qu. 50x50cm, 900qcm
2.Qu. 40x40cm, 700qcm
3.Qu. 30x30cm, 500qcm
innerstes Qu. 20x20cm, 400qcm

zweites Bild: hell, wieder nach innen am hellsten; von außen: ocker, grünocker, fleischfarben, gelb; wobei das innere Gelb obwohl am hellsten dennoch "flach" ist, möglicherweise weil es sich von den äußeren insofern absondert als die äußersten drei zart gegeneinander abgestuft sind und miteinander wechselwirken

drittes Bild: außen dunkelgrün; die inneren drei sind grau: mittel-, halbdunkel-, und innen dunkelgrau; trotzdem sind alle vier Farben weder ganz flach noch richtig leuchtend, sie sind in dieser Hinsicht verwandt

viertes Bild: von außen nach innen: gelb, hell-ocker, aufgehelltes braun, orange; zwei sattere Töne außen gegen zwei gemischte, aufgehellte innen: größter Helligkeitskontrast jedoch zwischen 2 und 3! Vielfache Wechselwirkung; keine eindeutige 3:1-Position wie die ersten drei Bilder; zwei verschiedene Zweiteilungen möglich: die äußeren gegen die inneren, oder: innen und außen gegen die beiden Zwischenquadrate

fünftes Bild: nur drei Quadrate: 50x50, 40x40, 29,6x29,6cm alle drei Farben sind Rot-Abstufungen: weinrot, violettrot mit weißer Aufhellung, rot

sechstes Bild: wieder 4 Qu: dunkelgrün, türkis, mittel-hellgrau, mattgelb: dynamische Abstufung der Helligkeit; alle vier Farben sind gemischt, also gleichwertig: auch das Grau! - sehr "kinetische" Wirkung durch die Ausbalanciertheit

siebtes Bild: wie fünftes: 3 Qu: preußisch blau, grauviolett, braun; Abstufungen sehr kleinschrittig durch sehr verwandte Helligkeit (eher: Dunkelheit); flimmernde Wirkung, Op-Art-Effekt; besonders das Grauviolett ist sehr schillernd, die Ränder lösen sich auf

achtes Bild: 3 Qu, wobei sozusagen das zweitinnerste fehlt; Maße: 50x50, 40x40, 20x20cm; Farben: grün, grau, gelb; deutlich kontrastierend

neuntes Bild: 4 Qu: dunkelgrau, dunkelgrün, grün, türkis;
wieder sehr kleinschrittig; an Bild sieben und fünf
anschließend; äußerstes Grau ist violettstichig, und das sehr
gemischte Dunkelgrün ist das am stärksten flimmernde, wie ein
Schleier über dem Grauviolett liegend

zehn: 4 Qu, alle gelb/gelbocker

elf: 4 Qu, braun bis orange, außen 2 dunkle Braun, innen 2
leuchtende Orange/Rotorange

zwölf: blau, blaugrün, 3 Qu, 50x50, 40x40, 20x20, blaugrün,
dunkelpreußisch, nachtblau; sehr räumlich, wieder zu Bild fünf,
sieben und neun passend

Eine Aufführung besteht also aus:

- A) dem Bereitstellen der Pigmente: der Spieler spielt das Rohmaterial, zB. eine mikrotonale Skala
- B) dem Mischen der Farbe: das Rohmaterial wird elektronisch zur Fläche verdichtet
- C) dem Stück, den Varianten, der Serie: Spieler und verdichtete Flächen spielen zusammen

Die Irritationen des Auges beim Betrachten der Albers-Bilder weist auf die Ambivalenz von Bild und Nicht-Bild; auf die komplexe Beziehung von Bild und Beobachter, von real vorhandenem Objekt und seiner subjektiv oder kulturell kodierten Wahrnehmung. In der byzantinischen Epoche, im Zisterzienser-Orden, in muslimischen Kulturen wurde diese Ambivalenz als Bilderstreit und als Bilderverbot ausgetragen. In der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der monochromen und Farbflächenmalerei erneuert sich die Thematik in der Differenz von dem, was physikalisch *wirklich da* ist, der Leinwand, der Farbauftrag, der Museumsbesucher aus Fleisch und Blut, und dem was als Nicht-Reales, Nicht-Meßbares zwischen diesen beiden - Bild und Betrachter - passiert.

Bei dem Stück, wo sich das erste Mal das Thema des Bilderverbots eingestellt hat (*Verkündigung*, 1990), geht es um sehr dichte, flimmernde Strukturen, in denen man manchmal kleine Erscheinungen, Illusionen hört. Man hört etwas wie eine Figur, die aber von niemand gespielt wird, sondern sozusagen nur im Flimmern enthalten ist. Das hat übrigens nichts mit den Illusionen bei Ligeti zu tun. Bei ihm besteht die Illusion einzig aus dem Unterschied von Metrum und Rhythmus, es hört immer noch jeder dasselbe. Das ist wie in der barocken Malerei: eine Scheinarchitektur, die natürlich auch jeder sieht. Hier aber geht es um Illusionen, die nicht konstruiert sind. Jeder hört etwas anderes. Es geht um das Verschwinden des Bildhaften.

Während der Komposition von „*Verkündigung*“ dachte ich an Jackson Pollock, und noch nicht an Barnett Newman oder Yves Klein. Die darin angewendeten instrumentalen Strukturen und Spieltechniken brachte ich mit Pollocks „Dripping“ in Verbindung: man konnte die generelle Geste oder Bewegungsrichtung präzise kontrollieren, keinesfalls aber wie sie sich im Detail äußern würde. Tatsächlich saß ich während der Arbeit an „*Verkündigung*“ vor einer fleckigen, ehemals weißen Wand, und ich beobachtete mein Beobachten der Wand indem ich die Flecken immer wieder in unterschiedliche Konstellationen zueinander brachte und als Figuren und Gestalten interpretierte. Wenn wir vor einem Wasserfall stehen, passiert etwas ähnliches: wenn wir nicht ohnehin in unseren Gedanken bleiben, sondern wirklich hinhören, fangen wir an, im Rauschen des Wasserfalls Melodien zu hören. Unser Gehirn scheint ganz und gar unfähig, *nichts* zu hören oder wahrzunehmen. Angesichts von *nichts* (oder auch nur zu wenig Information), erzeugt es immer *etwas*. Und letztlich ist es genau diese Art der „Übertragung“, welche unser Leben (unsere Kunst) *viel mehr* bestimmt als

alles andere. Alle Metaphern (*Übertragungen*) sind selbst wieder Metaphern für die Interpretationstätigkeit des Geistes, für das permanente Erzeugen einer uns operationsfähig haltenden Wirklichkeit.

Mich interessiert nicht einfach das Objekt, nicht das Objektive. Ich möchte eher herausfinden, wie wir uns zum Gegebenen verhalten. Denn erst dieses Verhalten ist das, was das Wirkliche schafft. Ich möchte also nicht einfach hören. Ich möchte das Hören hören.

Der Name der Werkreihe „*Weiss/weisslich*“ bezeichnet also nicht nur die feine Differenz von Weiß zu einem anderen Weiß, er meint auch vor allem diejenige, von Weiß zur *Wahrnehmung* des Weiß. Bei jenem Stück, das der Reihe den Titel gab, dem späteren „*Weiss/weisslich 3*“, war der Sachverhalt der Übertragung ein höchst unmittelbarer, vielleicht der direkteste und einfachste meiner gesamten Arbeit: Wieder einmal stand ich vor einem Bild und dachte dabei an Musik. Diesmal 1990, im Walter-Gropius-Bau Berlin, es war eine dieser riesigen Ausstellungen damals, ich hab das Thema vergessen, aber ich erinnere mich, die Ausstellung gerade erst begonnen zu haben und zwar mit dem letzten Raum des Rundgangs. Und da stand ich vor einem Bild das nur aus vertikalen, hellgrauen Streifen bestand, nichts als zwei unterschiedliche Grautöne, die sich völlig regelmäßig abwechselten. Ich betrachtete das Bild weniger, als daß es *mich* betrachtete, wie ich eine Weile in Gedanken versunken davor stand, dann aber rasch den Ausstellungsbesuch abbrach und nach Hause ging um ein Stück zu skizzieren, das aus nichts anderem bestand als aus dem mehrmaligen, regelmäßigen Wechsel von 40 Sekunden Stille und 40“ Fast-Stille. Es dauerte danach noch viele Jahre bis ich schließlich herausfand, daß das Bild von Agnes Martin war.

Einen entscheidenden Anteil an der Entwicklung jener Konzepte, die mit „Rauschen“, mit „Weiß“, mit „Verdichtung“, mit „Fläche“ zu tun haben, trägt das *Licht*; die Beobachtung des natürlichen Lichts, und das Studium der Lichtkünste vergangener Jahrhunderte. Hier eine Notiz von 1991, nach einem Besuch der Kathedrale von Brno:

Rauschen und Licht. Brechungen.

Kirchenfenster:

Zuerst die Architektur, Form und Unterteilung der Fenster, auch die kleinen, weiter unterteilenden Stege, und auch die zusammenhängende Anordnung mehrerer Fenster oder Fensterteile im Polygon des Chorraums oder als Rosette etc., die Geometrie, die Ornamentik, das Zusammengesetzte, die symmetrische Anordnung des Rasters aus Maßwerk und Scheibenformen.

Als zweites die Zeichnung und die Farbe; Die Zeichnung ist oft identisch mit den Blei-Stege, die Farbe oft identisch mit der Zeichnung; verschiedene Verhältnisse von Farbe und Zeichnung: Identität; Deckungsgleichheit (gleiche Konturen); oder scheinbare Identität: die Farbe erfüllt zwar im Detail die Konturen der Zeichnung, findet aber im größeren Zusammenhang ihr Eigenleben als von der Zeichnung unabhängige Form. Und nun das Verhältnis von erster und zweiter Ebene: die Überlagerung von regelmäßigem, architektonisch-ornamentalem Raster und der unregelmäßigen, figürlichen Zeichnung; die manchmal fast beziehungslose Überschneidung zweier unabhängiger Strukturen innerhalb eines Fensters: des Allgemeinen (Ornament) und des Individuellen (Figurendarstellung); und schließlich die asymmetrische Anbringung der Farben, welche über diese Formen ganz und gar hinweggehen kann, in einem Fenster beginnt und im anderen weitergeht, sich über Architektur und Zeichnung hinwegsetzt und so das Schillernde, vielfach Gebrochene, die „*Imitation des Lichtes*“ – des Prinzips „Licht“ erzeugt.

Und als letztes das tatsächliche, physikalische Licht von draußen, von der Sonne, die wandernd die Glasfenster je nach Tageszeit

verschieden beleuchtet (akzentuiert) und je nach Witterung und Jahreszeit verschieden intensiv beleuchtet und so die Kontrastwirkungen variiert. Das Licht ist also ein Vorgang der Zeit, eine Uhr, und es verändert je nach Uhrzeit die Kraft der Farbe, die Bedeutung der Zeichnung, die Form der Architektur (es spaltet die Symmetrie des Raumes und ist doch selbst das Regelmäßigste, das es gibt).

Es ist beachtenswert, wie die verschiedenen Ebenen beim Glasfenster zusammenhängen, ineinandergehakt sind und sozusagen fließende Übergänge von einer Ebene zur anderen bilden (Vertikales Mobile!): Die Architektur mit der Zeichnung, die Zeichnung mit der Farbe, die Farbe mit dem Licht - und was das variable Zusammenwirken aller Ebenen bewirkt.

Die Überlagerung der *Symmetrie des Raumes* mit der *Symmetrie der Zeit* ergibt ein hochkomplexes Gebilde. Das heißt: Symmetrie und Regelmäßigkeit, bzw. zwei einfache Grundsysteme, richtig übereinandergelegt, ergeben Komplexität: Leben.

(Vielleicht noch als Ergänzung eine Art negativer Ebene: das relative Dunkel, das die Glasfenster tagsüber umrahmt und aufleuchten läßt - und damit zusammenhängend die Umkehrung, wenn bei der Abend-Vesper das Glasfenster selbst dunkel, und nur mehr seine Architektur, Rahmung und grobe Zeichnung erkennbar ist, während der Innenraum und seine Begrenzung an Bedeutung gewinnt.)

Wie in anderen verwandten Aufzeichnungen, handelt es sich dabei nicht um die Analyse einer anderen Kunstsparte, sondern was hier in visuellen Ausdrücken verhandelt wird, ist tatsächlich bereits ein folgenreich komplexes, *musikalisches* Konzept („*Grisailles*“ 1991-93, „*Der Regen, das Glas, das Lachen*“ 1994). Bei einem späteren Besuch in Brno stellte ich übrigens fest, daß der Chor der Kathedrale gar keine farbig verglasten Fenster hatte...

Von den vielen Eindrücken oder Einflüssen die auf das Konzept der *Fläche* wirkten, möchte ich hier nur mehr jene erwähnen, die *nicht* mit Kunst und Kultur zu tun haben, und doch zu den für mich ursprünglichsten und unmittelbarsten, wenn auch vielleicht weniger diskursiven gehören: der Wind in verschiedenen Gräsern und Bäumen, das Geräusch des Regens, das Tröpfeln des beginnenden Regens, die Farbe des Himmels („*Weiss/weisslich 18*“ 1992,96, „*Regenstück*“ 1993, u.a.). Ich erinnere mich, angesichts eines abendlichen Himmels, dessen Farben von blau über grün zu orange und purpur changierten, einmal ausgerufen zu haben, daß genau *das* mein musikalisches Ziel sei; und inzwischen glaube, daß ich, wenn ich dieses Ziel nicht gar schon erreicht haben sollte, ihm doch so nahe gekommen bin wie wohl kaum jemand. Feldman dachte zwar auch schon, daß das was er macht etwas mit der Fläche zu tun habe. Im Vergleich zu Stockhausen vielleicht. Aber im Vergleich mit den IEAOV- oder gar einigen Rauschen-Stücken handelt es sich bei Feldman noch immer um Grafik. Vielleicht kann man sagen, er setzt seine Klänge in die Fläche, in dem Sinn, daß die Klänge auf einer einzigen Ebene und nicht in unterschiedlichen Raumtiefen liegen. Die IEAOV-Flächen haben noch Raumtiefe, die Rauschenstücke, sobald nicht mehr bestimmte charakteristische Formanten im Vordergrund stehen, entbehren ihrer aber gänzlich. Raum ist in ihnen *aufgehoben, enthalten*, aber nicht mehr abgebildet oder nachempfunden. Der Regen und andere nicht-musikhistorische Ereignisse wie das Rauschen des Wasserfalls, aber auch nicht-klingende Künste wie die Malerei haben in mir das Bedürfnis vollkommener Strukturlosigkeit und Flächigkeit, die nur mehr mit dem Licht assoziierbar wäre, geweckt. Mit der Oberfläche der Malerei hat es also nicht wirklich zu tun, wie Feldman meinte. Feldmans Flächigkeit ist die des Gewebes. Sie ist niemals eine Fläche im Sinne einer monochromen Tafel.

Strukturlosigkeit, Redundanz, Kontingenz, und Grenzfälle dessen, was überhaupt noch als Kunst kommunizierbar erscheint, - all das kann im äußeren Erscheinungsbild manchmal „reduktionistisch“ oder „minimalistisch“

daherkommen. Manchmal aber auch anders (maximalistisch?). So etwas wie „Stil“ ist mir viel zu äußerlich. Ein Kleid das man an- und wieder auszieht eben. Jedenfalls gibt es wahrhaft kein minimalistisches Dogma in meiner Arbeit. In der Kunst ist die oberste der minimalistischen Regeln nämlich die, daß ein Ding (ein Klang, etc.) nur es selbst und nichts anderes als es selbst sein darf. Ich weiß auch nicht, vielleicht sind es die Voralpen, die „keltischen“ Gene in mir, daß mir dieser Gedanke höchstens ein mitleidiges Lächeln entlockt.

Ein gelbes Blau.

Ich stehe vor einem kleineren monochrom blauen Bild von Yves Klein in der Guggenheim-Berlin-Ausstellung: das Bild ist etwa so groß, daß es meine Büste in Lebensgröße abbilden könnte, hochrechteckig - und das ist genau der Punkt, das ist das was passiert, wenn man davorsteht, daß man trotz der absoluten Monochromie und Gestaltfreiheit, sich dennoch - oder gerade deswegen - SELBST abbildet darin.

In derselben Ausstellung hängen auch einige Rothkos: Im Vergleich zu der Klein-Beobachtung sind die Rothkos „figurativ“ im traditionellen Sinn, d.h., sie geben selbst den Anlaß zur Figur, die Farbstreifen enthalten Reminiszenzen einer dargestellten Figur, die Flächen suggerieren Körper - man kann wohl nicht anders als Figuren malen, oder Figuren sehen, oder beides gleichzeitig ...

Man kann wohl nicht anders, aber es bleibt verrückt: daß ich vor dem völlig gleichmäßig blauen Bild stehe, und nach einer Weile betrachte ich es wie eine Marien-Ikone. Und ich spüre den Körperumriß, spüre den Blick, spüre, daß mich etwas anschaut, sowie auch ich auf etwas schaue, das wie ein Jemand ist. Und das geschieht alles nur deswegen, WEIL ich das Bild anschau. Weil ICH das Bild anschau, und nicht ein anderes Bild der Betrachter des Bildes ist. Monochrom Blau wäre der Klein wohl nur, wenn der Betrachter ebenfalls ein monochrom blaues Bild wäre. Schon ein gelbes Bild als Betrachter würde wohl unweigerlich etwas Gelbes in dem blauen Bild sehen, - oder eine Differenz (grün!) ...

(9/01)

Schwarz (Ad Reinhardt zitiert Hokusai):

„Es gibt ein Schwarz das alt und ein Schwarz das neu ist, leuchtendes Schwarz und stumpfes Schwarz, Schwarz im Sonnenschein und Schwarz im Schatten. Für das alte Schwarz muß man eine Beigabe von Blau verwenden, für das stumpfe Schwarz eine Beigabe von Weiß, für das leuchtende Schwarz muß Harz hinzugefügt werden. Schwarz im Sonnenlicht muß graue Reflexe abgeben.“

5. PHOTOREALISMUS UND QUADRATUREN

Um *Wirklichkeit* ins Spiel zu bringen, bedient sich Musik traditionell der Sprache (gesungene Sprache, sprachähnlicher formaler Aufbau der Musik selbst, Titelgebung, Programmtexte, etc.). Viel seltener ist schon der Versuch, Wirklichkeit unmittelbar KLANGLICH zu erfassen: Die diversen Waldszenen und Vogel motive der älteren Musikgeschichte werden da kaum die

Ehrenrettung antreten können. Ernst wird es erst dem Futurismus (zumindest in dessen Manifesten), dann in der Musique Concrète (vermutlich fast ausschließlich als stark verfremdete, und wenig erkennbare „Wirklichkeit“), bei Cage (durchs geöffnete Fenster), oder – fast noch eindeutiger – bei einigen Klangkünstlern (etwa bei Bill Fontana, der reale Akustiken an andere Orte überträgt.)

Die *Quadraturen*.

Ich muß es leider eingestehen: Am Anfang war der Neid. Der Neid auf die Maler. Bestimmte Methoden der Malerei schienen mir für die musikalische Komposition grundsätzlich unzugänglich zu sein. Besonders Methoden der Wirklichkeitsaneignung und der Mimesis. Die uneinnehmbare Hürde ist und bleibt dabei die photorealistische Malerei, die Wiedergabe einer fotografischen Vorlage mit den traditionellen Mitteln Pinsel, Farbe, Leinwand. Der Fotografie entspricht im Bereich des Klanges zwar die Schallaufzeichnung, eine schallrealistische Wiedergabe mittels der traditionellen Orchesterinstrumente ist aufgrund der inneren Struktur der Instrumentalklänge jedoch unerreichbar. Die Instrumente können nur sich selbst wiedergeben.

Die andere Frage betrifft den Vergleich zwischen Photo und Schallaufzeichnung selbst. Im visuellen Bereich sind wir daran gewöhnt, auch die allergewöhnlichsten Dinge als ästhetisch wahrzunehmen. In jedem Wohn- oder Wartezimmer können Aufnahmen aus dem städtischen Alltag an der Wand hängen. Einen vergleichbaren Umgang mit akustischen Dingen gibt es nicht. Niemand legt sich zu Hause eine CD mit Autolärm auf. Ich denke das liegt zumindest zum Teil daran, daß wir im Bereich des Klingenden noch immer an einem prinzipiellen und tief verwurzelten Unterschied von Musik und klingender Umwelt festhalten und letztere immer noch eher wie Tiere wahrnehmen: ausschließlich in Bezug auf ihre Funktion. Kein Wunder also, daß wir sie nicht "schön" finden.

An diesem Punkt setzen die "*Quadraturen*" an.

(1) Der erste Schritt ist immer eine akustische Fotografie („Phonografie“). Das kann eine Aufnahme von *irgendetwas* sein: Sprache, Straßengeräusche, Musik.

(2) Zeit und Frequenz der gewählten „Phonografie“ werden in einen Raster kleiner Rauschquadrate aufgelöst, deren Format zB. 1 Sekunde (Zeit) mal 1 Sekunde (Intervall) sein kann.

(3) Der resultierende Raster ist die Partitur, welche dann in verschiedenen Medien reproduziert wird: auf traditionellen Instrumenten, auf dem computer-gesteuerten Klavier oder durch weißes Rauschen.

Die Reproduktion der „Phonografien“ durch Instrumente kann mit photorealistischer Malerei verglichen werden, oder, was den technischen Aspekt der „Quadraturen“ noch besser beschreibt, mit Techniken die aus der Gebrauchsgrafik kommen, und Photos mittel Rasterung in Drucke transformieren.

Wenn man mit von Menschen gespielten Instrumenten arbeitet, muß der Raster vergrößert (verlangsamt) werden, um spielbar zu bleiben – auf diese Weise ist das Ergebnis nicht so sehr eine Reproduktion als eine Annäherung an das Original, oder eine Situation des Vergleichs zwischen Instrumentalklang und ursprünglicher Klangaufzeichnung. Wenn man mit einem kleinkörnigeren Raster arbeitet, zB. 16 pro Sekunde (etwa das

Limit des Selbstspielklaviers), erreicht die Klangquelle in der Reproduktion die Grenze der Erkennbarkeit. Mit einiger Übung im Hören kann das Selbstspielklavier sogar Strukturen wiedergeben, die der Hörer als gesprochene Sätze versteht/übersetzt.

Tatsächlich aber gehört mein Hauptinteresse gewiß nicht der wörtlichen Übersetzung selbst, sondern eben diesem Grenzbereich zwischen abstrakter musikalischer Struktur und dem plötzlichen Wechsel zum *Erkennen* hin - die Beziehung zwischen purer musikalischer Qualität und „Phonorealismus“: der Beobachtung der *Wirklichkeit* durch *Musik*.

Quadraturen III "Wirklichkeit", Studien für Selbstspielklavier.

Die Quadraturen III sind, im Gegensatz zu den (inzwischen) abgeschlossenen Quadraturen I, II, IV und V, ein offenes Werk, oder selbst eine Serie in der Serie. Die drei bereits fertiggestellten Stücke daraus beschäftigen sich, wie alle, die noch folgen sollen, mit der Wiedergabe von konkreten Klängen, Umweltgeräuschen, Sprache, durch ein komputergesteuertes Klavier. Eine wirklich schallrealistische Wiedergabe etwa von Sprache durch ein Klavier ist unmöglich. Und doch: es ist wie bei diesen 3-D-Bildern, wo man zuerst nur ein ornamentales Bild vor sich hat, aber schließlich, und mit etwas Übung, einen konkreten Gegenstand darin erkennen kann. Genauso ist es mit dem Klavier in diesem Stück: man hört entweder ein Klavier-Ornament, - oder man versteht plötzlich einen Satz!

"Sonate, que me veux tu?"

Bevor die „deutschen“ Komponisten im 18. Jahrhundert mit ihren Sonaten und Sinfonien von sich reden machten, schienen komplexere musikalische Formen ohne gesungenen Text schlicht als Unsinn. Die Instrumentalmusik war, trotz Frescobaldi, trotz J. S. Bach, die Gattung kleiner Kabinettstückchen, Toccaten und Improvisationen, aber als Trägerin eigenständiger Formen, gar einer Aussage, schien sie höchst ungeeignet. Das Klavier wurde das Hauptinstrument der neuen Entwicklung im Norden. Welche Ironie, wenn eben jenes, für südliche Ohren damals so unkommunikative Instrument nun doch noch das Sprechen lernen sollte! - Bleibt nur noch die gar nicht so einfache Frage zu klären, *welche Sprache das Klavier nun aber lernen soll. Deutsch?* (*Quadraturen III "Wirklichkeit", Studien für mechanisches Klavier, seit 1996, IIIa: "Gegrüßet seist Du Maria", 22"; IIIb: "Guten Abend bei der Zeit im Bild", ca.12'; IIIc: "Fidelito/La Revolución y las Mujeres", 55'25"; in Zusammenarbeit mit Winfried Ritsch: Selbstspielklavier*)

6. PHONOGRAFIE

Wenn ich mir - manchmal - vorstelle, Evolution könnte möglich sein, dann ist darin KOMPLEXITÄT kein Ziel, sondern vielleicht etwas wie eine Rückversicherung für möglich gewordene UNMITTELBARKEIT. Für die Möglichkeit im immer engmaschiger werdenden Netz von Abstraktionen ausreichende Abgesichertheit einzuüben, um, wenn nicht gleich den Sprung aus dem Netz heraus, so wenigstens einen Blick durch die Maschen hindurch riskieren zu können: Den Blick ohne Abstraktion, ohne Zeichen, ohne vorgegebene Denkschemata hin auf Wirklichkeit.

Kunst scheint parallel zum Weg zunehmender Komplexität auch noch einen anderen Weg, den umgekehrten, zu gehen. Nehmen wir die Darstellung von Landschaften und Umgebungen, die vom Symbolischen, über das Mythologische und die Idealisierung, zu einer Betrachtung des Sichtbaren in Fotografie, impressionistischer Malerei und Photorealismus und, in einer möglichen Konsequenz, zur Video- oder Filmaufzeichnung führt. Ist das nicht eher ein Weg des Wegfallens von Abstraktionen? Hat das nicht auch mit ANNÄHERUNG zu tun? Ist das, im Gegensatz zur zunehmenden Komplexität von Beobachtungs- und Reflexionsvorgängen, nicht die zunehmende Direktheit des Blicks?

Verallgemeinerungen darüber, was Kunst ist oder sein kann haben für mich den Reiz, daß sie mich zu der Überlegung herausfordern, wie ich ihnen gerade *nicht* entsprechen könnte. Es ist vielleicht mein größter Ehrgeiz, daß mir einmal eine Kunst gelänge, die keine Kunst mehr ist, rausfällt aus dem Rahmen, frei ist vom Kennerblick, von der Kunstbetrachtung und ihrem mitgeführten Diskurs. Niklas Luhmann, den ich durchaus zu meinen Lehrern zähle, stellt zwei Kriterien für die Kunst auf: Kontingenz (ausgeschlossen seien Notwendigkeit und Unmöglichkeit), und Komplexität (Einfachheit sei nur ein evolutionär früheres Stadium). Danach aber wäre es mir etwa mit *Weiss/weisslich* 7 gelungen *keine* Kunst zu machen. Das Stück besteht, als nur Vorgestelltes, als Konzert oder als Installation, aus weißem Rauschen, unbegrenzt (alles, immer). Weißes Rauschen, die Summe aller Klänge, enthält keine Alternative, keine Kontingenz. Und ob dieses Alles nun etwas höchst Komplexes oder etwas ganz Einfaches ist, ist so eine Frage ... Tatsächlich habe ich keinen Klang gefunden, der einen so ratlos zurückläßt wie konturlos weißes Rauschen im Konzert gespielt. Es läßt sich nicht leicht etwas damit anfangen. Das einzige, was es dann doch wieder zur Kunst macht (gerinnen läßt), ist gewissermaßen das Bild, das wir uns von ihm machen, das Bild von der weißen Fläche, die berechtigte oder zu kurz geschlossene Referenz zur abstrakten Malerei.

Gewissermaßen um dem Bild zu entgehen (Übertragungsabwehr?), begann ich, mich von dieser Idee des Abstrakten, der reinen weißen Fläche, des Absoluten loszulösen, und mich dem Kontingenten, dem Unklaren, den gegenständlichen und alltäglichen Klängen anzunähern. Das bis dahin statische Rauschen wurde kontinuierlich, die Klänge konkret. „*Das Buch der Gesänge*“ (1997/99) besteht aus sechs Büchern und insgesamt 100 Gesängen: die sechs Bücher sind sechs CDs, und die einzelnen Gesänge sind Mikrofonaufnahmen aus unserer alltäglichen Umgebung: Stadtlärm, Kneipengemurmel, Kaufhäuser, Straßen, etc., akustische Fotografie bzw. Phonografie. (Und zumindest die GEMA akzeptiert „*Das Buch der Gesänge*“ nicht als Musik – das ist schon mal ein gutes Zeichen.)

„Die wahre Herausforderung bestand nicht darin, es aus dem Rauschen des Waldes herauszuhören. Dort war es fast zu einfach – eine Art Handwerk. Nicht aber, mitten im Waffenlärm, im Augenblick des reinen Grauens, in der Zerstörung des Geistes wiederzuerkennen, daß hier eine noch dichtere Stille, eine betäubende Stille eintrat.“ (Roberto Calasso)

Schluß

Trotz der Beziehungen von visueller Kunst und Musik in meiner Arbeit bin ich keinesfalls interessiert an der Visualisierung von Klängen, oder

umgekehrt. Es geht auch nicht darum einen Mittelweg zu finden, ein Mischung aus Kunst und Musik herzustellen. Zwar experimentierte ich gelegentlich mit dieser Möglichkeit in Form von *Konzertinstallationen*, also Stücken, die zwar von Aufführenden präsentiert, aber vom Publikum als Installationen ohne Zeitrahmen rezipiert wurden („3 Minuten für Berenice“ 1988), oder solchen, die umgekehrt das technische Setup einer Installation benutzten, aber auf eine überschaubare Dauer begrenzt waren und im Konzertsaal zwischen anderen Stücken aufgeführt werden konnten („Weiss/weisslich 6b“ 1996). Aber eigentlich gefällt es mir, wenn ein Konzert wie ein Konzert funktioniert, und eine Installation wie eine Installation (- ob sie das Jeweilige dann auch wirklich *sind*, ist eine andere Frage). Auch die Klangkunst interessiert mich in den meisten Fällen nicht - nicht als solche. Vor allem weil dabei die Kunst oft auf Kosten des Klangs geht, auf Kosten des *Hörens* vor allem.

Und:

„Die Analogie zu bemühen, was skulptural an der Skulptur und was skulptural im Film sei, zeugt von einem grundsätzlichen Unverständnis für das Potential von Skulptur.“ (Richard Serra)

Er hat recht. Begriffe wie "skulpturale Musik" etc. sind Krücken. Rechtfertigungen. Erklärungen. Beschwichtigungen. Warum nicht die Dinge sein lassen was sie sind. So beunruhigend wie sie sind. So unerklärlich wie sie sind. Musik. Klang.

A) Es gibt keine Linie in der Musik.

B) Es gibt keine Fläche in der Musik.

C) Es gibt keine Skulptur in der Musik, kein Herumgehen um den Klang: Wenn etwas herumgeht, dann ist es der Klang selbst. Der Klang geht um uns herum. Das *gibt es nicht* in der Malerei, nicht in der Bildhauerei und nicht im Film. Das gibt es nur in der Musik.

Dichte ist vielleicht der brauchbarste Begriff. Vertikale Dichte (Spektrum); Horizontale Dichte (Zeit). Damit ist viel getan und gesagt. Allerdings fehlt da noch das Ohr, die Aufmerksamkeit. Der Hörer selbst. Und auch der Spieler ist darin nicht enthalten.

Bei all den gleichwohl in großer Anzahl vorhandenen Absicherungen und Schützenhilfen aus der Kunst will ich aber noch einmal unterstreichen, daß der ursprünglichere Antrieb zu Verdichtungen, Rauschen-Stücken etc., nicht von den in den vergangenen 6 Kapiteln dargestellten Methoden der Übertragung kommt, und auch nicht von den anderen 100 hier nicht dargestellten Kapiteln, sondern überhaupt nicht aus der Kunst - weder der bildenden noch einer anderen Kunst.

Sondern vom Niesen.

Vom Autofahren, vom Rhythmus der unter mir hindurch ziehenden Mittelstreifen auf der Autobahn, vom Licht einer von Weitem sichtbaren nächtlichen Tankstelle, von der Bewegung der sich zueinander verschiebenden Häuserblöcke beim Durchqueren der Städte, von der Anordnung der Häuserzeilen, Straßenlaternen, Baumalleen, Hopfenstangen an denen man entlang fährt während sie sich rasch an einem vorbeidrehen, vom Rhythmus der Weinstöcke an denen man vorbeifährt; Vom Geblendetwerden durch eine tiefstehende Sonne und vom Glitzern der regennassen Straße, von den Lichtreflexen auf dem Wasser, vom Schnee;

Von den Staren wenn sie sich im Hochsommer zu
 tausenden auf den Parkbäumen der Städte
 versammeln;
 Vom Lärm in den verschiedenen Situationen,
 besonders wenn der Lärm aus Vielem besteht und
 nicht aus einem Verstärktem, also aus vielen
 Menschen in einer Straßenunterführung oder
 Bahnhofshalle, und nicht aus einem
 Lautsprecher im Restaurant;
 Vom Lärm also, aber vor allem auch von der
 Stille, von der Stille die im Lärm enthalten
 ist, und von der Stille in der Stille;
 Mehr noch vom Schweigen, vom Verschlossenen,
 vom Unzugänglichen, vom Granitgestein;
 Vom Umschlossenen, Umbauten, von bezeichneten
 und unbezeichneten Orten, von Höhlen, von
 Röhren und Räumen, Kathedralen, Kinosälen, U-
 Bahnschächten, Meeresschnecken, von der
 Veränderung des Lichts auf den Architekturen;
 Von der Krümmung des Meeres und der zarten
 goldenen Linie die seinen Horizont beschreibt
 im Dunst der Bucht von Triest;
 Vom Attersee, von der Fläche, die mir
 gleichzeitig sich in die Tiefe erstreckend und
 aufgeklappt vor mir stehend erscheint;
 Vom Amtssee bei Regen, mit dem Wissen daß die
 Ruine von Chorin in meinem Rücken steht;
 Vom Regen und vom Wind, vom Regen auf dem
 Autodach, vom Regen auf meiner ausgestreckten
 Hand, von den Regentropfen in einer Pfütze,
 von den Gräsern und Getreidesorten im Wind,
 von den Bäumen, dem Wald, vom Schilf, und von
 allem was mit Wasser zu tun hat, Bäche,
 Wasserfälle, Schluchten, Wasserleitungen, ein
 tropfender Wasserhahn, ein kochender
 Teekessel, eine Zentralheizung;
 Vom Zittern der Fensterscheibe wenn ein
 Flugzeug über das Haus fliegt, vom Vibrieren
 der Gläser im Geschirrschrank, vom Vibrieren
 des Tintenfäßchens auf der Tischplatte, wenn
 ich im Zimmer auf und ab gehe, von den im
 Kofferraum herumliegenden, klappernden
 Flaschen, von der Erregung des Zwerchfells
 beim Weinen oder Lachen, von Fieberträumen,
 von der eigenen Aufgelöstheit bei Streß, vom
 Niesen.

Keine Wahl

Und bestimmt ist auch nicht alles was ich gemacht habe übertragen von -
nach. Denn abgesehen von vielen einzelnen Stücken, für die ich keine nicht-
 musikalische Inspirationsquelle wüßte, sondern auch die Stücke um die es
hier geht sind "letztlich" Musik, und eine Anleihe bei der bildenden Kunst
 oder Natur war nur dazu da, die klangliche Seite mit einer Konsequenz zu
 verfolgen, für die in der Musik selbst kaum Vorbilder aufzutreiben waren. -
 Um mir den Rücken zu stärken, um mich bei der Stange zu halten, hatte ich
 gewissermaßen gar keine andere Wahl als so eine Anleihe aus
 außermusikalischen Bereichen.

Und umgekehrt, gerade Stücke der letzten Jahre bedienen sich scheinbar
 solcher Strategien, wie sie in der Bildenden Kunst entwickelt wurden, oder
 haben auch eine visuelle Gestalt (*Weiss / weisslich 32, "akustische
 Unterbrechung", Weiss/weisslich 35, „Schilderungen“, etc.*) - aber gerade

diese Stücke sind 100% akustisch bzw. ausschließlich auf das Hören bezogen, und ihre visuelle Gestalt ist vom Hören gerade so unabhängig wie der Finger, der auf die Klaviertaste schlägt um den Klang hervorzubringen.

(Foto: *akustische Unterbrechung/Rahmung*, 2 Durchgänge, schallgedämmt, 2004)

Bei jeder dargestellten Entwicklung wird vergessen darauf hinzuweisen, was dabei verloren ging, was jeweils eingetauscht wurde gegen das gerade Entwickelte. Der Fortschritt besteht meist darin, daß etwas vergessen wird. Der Fortschritt besteht im Vergessen. Und jede spätere Beurteilung von Werken früherer Epochen etwa beruht auf dem Mißverständnis, ja sogar: ist abhängig von der Möglichkeit des Mißverständnisses. Daß vergessene Künstler, Höhlenmalereien, primitive Kunst etc. ausgegraben werden, beruht auf der Möglichkeit des Umdeutens. Das Gleiche gilt für das Spielen (und Hören) von alter Musik als auch für das Umdeuten, Übertragen von einer Kunst in die andere. Es liegen unendliche Abgründe zwischen dem Ausgegrabenen, Übertragenen und der unvermeidlichen Neudeutung, es ist prinzipiell unmöglich *zu verstehen*, - aber wir tun so als ob. Wir nicken mit dem Kopf, wir antworten, so als hätte jemand gefragt, wir fragen und lauschen, so als würde jemand antworten, und drehen uns zufrieden um, so als sei man nicht auf jeder Seite *alleine*.