

Caroline Torra-Mattenklott

## **Ströme, Schritte. Der Binarismus analog/digital als musikalisches Strukturprinzip bei Jean-Claude Risset und Peter Ablinger**

„Gliederung oder Strömung?“ Die Frage, hier in einer Formulierung des Germanisten Dietrich Seckel (1937)<sup>1</sup>, ist in der Diskussion über das Wesen des Rhythmus seit der Antike ein Topos. Naheliegenderweise, denn in der Etymologie sind beide Möglichkeiten angelegt: Das griechische Wort ρυθμός, „geregelte Bewegung, Gleichmaß, Zeitmaß“, ist eine Nominalbildung zum Stamm des Verbs ρέω, „fließen, strömen“. Die doppelte Etymologie spiegelt sich in zwei konkurrierenden Metaphernfeldern, die, zu Begriffen verfestigt, für Seckel zugleich divergierende Forschungsmeinungen bezeichnen. Auf der einen Seite, subsumierbar unter den Begriff der Gliederung, steht eine Gruppe von Metaphern, die auf den menschlichen Körper verweisen: Versfuß, Schritt und Gang als Metaphern der Bewegung; Gliedmaßen oder Gelenke, lateinisch *membra* und *articuli*, als Metaphern der Unterteilung und Abmessung. Auf der anderen Seite stehen die Metaphern des Strömens und Fließens, die wogenden Fluten, die Flüsse und Bäche, aber auch der Wind, je nach Stilhöhe als Zephir, als frische Brise oder als Gewittersturm – Naturerscheinungen, die in den klassischen Rhetoriken und Poetiken mit standardisierten Sujets und Affektlagen assoziiert sind. Als Beispiel für eine argumentative Gegenüberstellung dieser beiden Metaphernfelder sei hier Isaac Vossius zitiert, der in seiner einflussreichen Abhandlung *Vom Singen der Gedichte, und von der Kraft des Rhythmus* (1673) die ästhetische Notwendigkeit der Versfüße nachzuweisen sucht. Über die Gegner seiner Auffassung schreibt Vossius:

Sie sagen nämlich: ein Lied sey angenehmer und vollkommener, wenn es, gleich einem Flusse in seinem Bette, sanft und ohne allen Anstoß und Aufhalt fortfließe, als wenn es in gewissen abgemessenen Schritten, welche gleichsam eben so viele Anstöße und Aufhaltungen sind, fortschreiten müsse. Allein, wer glaubt, ein Stück könne gefallen und rühren, welches ununterbrochen ohne Glieder und Gelenke immer hintereinander fortgeht, der kennt die Natur des Schönen und Zierlichen nicht. *Cicero* sagt recht: „In dem, was immer hintereinander ohne Absatz fortgeht, kann man *keine Zahl* bemerken; hingegen aus den unterschiedenen bald gleichen, bald abwechselnden Zwischenfristen entsteht eine *gewisse Zahl*, die man bey *fallenden Tropfen* vermittelst der Zwischenzeiten wahrnimmt, bey einem *fortströmenden Flusse* aber nicht bemerken kann.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dietrich Seckel, *Hölderlins Sprachrhythmus. Mit einer Einleitung über das Problem des Rhythmus und einer Bibliographie zur Rhythmus-Forschung*, Leipzig: Mayer und Müller, 1937, ND London, New York: Johnson Repr. Corp., 1967 (= Palaestra 207), S. 20.

<sup>2</sup> *Vom Singen der Gedichte, und von der Kraft des Rhythmus. Aus dem Lateinischen des Isaac Vossius*, in: Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, ND d. Ausg. Gotha 1779, Hildesheim: Georg Olms, 1964, Bd. III, S. 16 [Hervorh. im Orig.].

Mit Blick auf die Geschichte der neuzeitlichen Musiktheorie kann man behaupten, dass die von Vossius und Cicero vertretene Sicht die herrschende geblieben ist. Seit die adiastematischen Neumen durch Notationsverfahren ersetzt wurden, die es erlauben, komplexe mehrstimmige Gebilde zeitlich zu koordinieren, gliedert sich die musikalische Zeit in diskrete Einheiten, die systematisch geteilt bzw. addiert werden können. Im Verhältnis zu allen Strukturprinzipien, die es erlauben, Kontinuitäten zu gestalten, ist diese Ebene der musikalischen Zeiteinteilung primär: Melodielinien, Spannungsbögen, dynamische und agogische Verlaufskurven erhalten ihren Sinn nur vor dem Hintergrund der diskontinuierlich strukturierten Zeit- und Raumordnung, deren Grundelemente die Noten, Takte und Zählzeiten sind. Die Musiktheoretiker, die um 1800 in Analogie zur Odenästhetik von den Melodien der Symphonie verlangten, dass sie „mehr an einander hängen, und stärker fortströmen, als in den Perioden anderer Tonstücke“, mussten den Strom-Effekt auf einen Kunstgriff zurückführen, der darin bestand, das Gerüst der periodischen Einschnitte zu kaschieren: Die „melodischen Theile“ werden „dergestalt zusammen gezogen, daß ihre Absätze minder fühlbar“ sind.<sup>3</sup>

In der Musik des späten 20. Jahrhunderts präsentiert sich das Verhältnis von Diskontinuität (Gliederung) und Kontinuität (Strömen) in einem neuen Licht. Da es hier nicht darum gehen soll, weitläufige musikhistorische Entwicklungen nachzuzeichnen, möchte ich nur drei Faktoren nennen, die in den letzten Jahrzehnten dazu beigetragen haben, den alten rhythmustheoretischen Gegensatz zu einem aktuellen Thema der Musikästhetik und Medientheorie werden zu lassen.

1.) Die Emanzipation der Parameter Klangfarbe, Artikulation, Dynamik und Agogik. Im Rahmen der seriellen und postseriellen Musik wurden diese ehemals sekundären, lange Zeit den Entscheidungen und der Kunstfertigkeit des Interpreten überlassenen Gestaltungsaspekte zu eigenständigen Strukturträgern des Tonsatzes aufgewertet. Ausgehend von diesen Parametern lassen sich auch für traditionelles Instrumentarium gestische Verlaufsformen und stufenlos changierende Klangtexturen entwerfen.

2.) Der Geltungsverlust der Note als Element des Komponierens. Elektronische Musik und *musique concrète* haben ungefähr gleichzeitig darauf hingewirkt, die Sphäre des musikalischen Materials auf die Gesamtheit aller produzierbaren und reproduzierbaren Klänge auszuweiten. An die Stelle der Kategorie „Note“ treten Kategorien wie „Klangereignis“ oder „Klangobjekt“, für die eine neue Beschreibungssprache entwickelt werden muss. Im Vordergrund stehen dabei nicht mehr die Prinzipien der Schichtung und

---

<sup>3</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil III, Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1793, S. 305f. Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber, <sup>2</sup>1988, S. 105.

Verkettung diskreter Toneinheiten, sondern die psychoakustischen und morphologischen Eigenschaften in sich ausdifferenzierter Klangkomplexe.<sup>4</sup>

3.) Die Erfahrung mit dem Medium Computer. Klänge digital zu synthetisieren, zu speichern und zu verarbeiten, bedeutet, sie in Zahlenketten zu zerlegen, die zum Gehörten in keinem sinnlich oder rational intuierbaren Verhältnis stehen. Während die Zeichen der Notenschrift mit den traditionellen Elementen des musikalischen Denkens übereinstimmen, setzt das Komponieren mit dem Computer eine Form der Repräsentation voraus, deren diskrete Einheiten als solche nicht ins Bewusstsein des Rezipienten treten, also auch keine ästhetischen Vorentscheidungen implizieren. Man kann mit digitalen Mitteln Kontinuitäten erzeugen.

Obwohl sich also der Computer als kompositorisches Hilfsmittel nicht zwingend auf die zeitliche Organisation der Musik auswirkt, so meine These, verschmilzt im Musikdenken der Gegenwart die informationstheoretische Unterscheidung zwischen analoger und digitaler Repräsentation mit der alten rhythmustheoretischen Opposition von Fluss und Gliederung. Nicht zuletzt hat das mit den technischen Schwierigkeiten zu tun, die überwunden werden müssen, bis das digitale Medium sich den ästhetischen Erwartungen fügt. Die historisch bewährten Prinzipien der Zeitgestaltung, insbesondere die Kopplung musikalischer Sinneinheiten an den Atem und die Gestik der Ausführenden, stehen dem Komponieren mit Klängen nicht mehr ohne weiteres zur Verfügung. Um die körperlich-affektive Dimension der Klangproduktion und der Wahrnehmung für die elektroakustische Musik zurückzugewinnen, haben Komponisten und Toningenieure deshalb Computeranwendungen und elektronische Musikinstrumente (z.B. die MIDI-Violine) entwickelt, die es erlauben, die ausdifferenzierte Gestik des Instrumentalspiels wieder in den Prozess des musikalischen Schaffens einzubinden. Mit dem erklärten Ziel, auf digitalem Wege klangliches Neuland zu entdecken, investieren Komponisten viele Lebensjahre in die psychoakustische Erforschung bekannter, mechanisch produzierter Klangfarben, um dem Geheimnis ihres ästhetischen Erfolgs auf die

---

<sup>4</sup> Diese Entwicklung zeitigte auch im Bereich der Instrumentalmusik ihre Folgen. Mit Blick auf die Orchesterstücke *Apparitions* und *Atmosphères* hat György Ligeti beschrieben, wie sich die Arbeit im Elektronikstudio auf sein Komponieren mit traditionellen Instrumenten ausgewirkt hat: Die Studioerfahrung habe es ihm indirekt ermöglicht, innerhalb instrumentaler Klangflächen „feine interne Bewegungen und Strömungen auszuarbeiten, die im rhythmischen Netz untertauchen und in die neue Qualität der Bewegungsfarbe oder rhythmischen Farbe umschlagen.“ (György Ligeti, „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen“, in: *Experimentelle Musik. Raum Musik Visuelle Musik Medien Musik Wort Musik Elektronik Musik Computer Musik*, hrsg. von Fritz Winckel, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1970 [= Schriftenreihe der Akademie der Künste 7], S. 73-80, hier S. 77.)

Spur zu kommen.<sup>5</sup> Der Umgang mit dem digitalen Medium Computer hat also eine neue Sensibilität für die Vorzüge der mechanischen Klangerzeugung geweckt, eine Situation, die es heute möglich macht, von der „analogen Welt“ als dem Anderen der „digitalen Welt“ zu sprechen. Diese „analoge Welt“, so ließe sich der allgemeine Sprachgebrauch charakterisieren, ist die Welt des Fließens und des Strömens, die Welt der Gesten und Energiekurven, eine Welt der Unmittelbarkeit und eine Welt der Erfahrung vor der medialen Vermittlung – d.h. auch eine Welt vor der Notenschrift und vor den mechanischen Musikinstrumenten, die aus der Gesamtheit der Klänge die digitalen Skalen der Tonsysteme herausfiltern. Der Binarismus digital/analog ist zu einem Schema geworden, mit dessen Hilfe sich die Zwänge und Ordnungsleistungen der traditionellen musikalischen Medien interpretieren bzw. überhaupt erst diagnostizieren lassen.<sup>6</sup> Musikalische Strukturprobleme werden auf diese Weise als Ausprägungen kultureller Grundoppositionen (Natur/Kultur, Mündlichkeit/Schriftlichkeit etc.) deutbar.

Ich möchte das im folgenden an drei Werken von Jean-Claude Risset und Peter Ablinger demonstrieren, in denen Kontinuität und Diskontinuität, Ströme und Schritte, analog und digital als Koordinaten der musikalischen bzw. literarischen Strukturbildung fungieren. Man wird sehen, dass sich in ihnen zugleich Reflexionen über Medialität und Kultur verdichten.

### **1. Jean-Claude Risset: *Sud***

Jean-Claude Risset (geboren 1938) hat seine Komposition *Sud* von 1985<sup>7</sup> als „hybrid und naturalistisch“ bezeichnet – als naturalistisch, weil sie vor dem inneren Auge des Hörers eine mediterrane Sommerlandschaft entstehen lässt, als hybrid, weil sie zwei kontrastierende Klangwelten miteinander verbindet.<sup>8</sup> Im Fachjargon der Musikelektronik ist ein Tonstudio hybrid, wenn es digitale und analoge Apparaturen kombiniert zum Einsatz bringt – z.B. Computer, Synthesizer, Tonbänder und Lautsprecher.<sup>9</sup> Einzelne Klänge werden hybrid genannt, wenn sie, wie Chimären, Kentauren und Seejungfrauen, aus Bestandteilen unterschiedlicher Herkunft zusammengesetzt sind, etwa wenn sie den charakteristischen

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu z.B. Jean-Claude Risset, „Computer Music Experiments 1964-...“, in: *The Music Machine. Selected Readings from Computer Music Journal*, hrsg. von Curtis Roads, Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 1989, S. 67-74.

<sup>6</sup> Vgl. in diesem Sinne z.B. Norbert Schläbitz, „Ex machina. Computermusik oder: von der steten Kunst des Wahrsagens“, in: *NZfM* 157.5 (1996), S. 5-9, hier S. 6.

<sup>7</sup> *Sud* ist 1988 bei Wergo auf CD erschienen (WER 2013-50, Serie „digital music digital – music with computers“).

<sup>8</sup> Risset, „Real-World Sounds and Simulacra in My Computer Music“, in: *Contemporary Music Review* 15.1 (1996), S. 29-47, hier S. 37.

Einschwingvorgang eines Flötentons und das Obertonspektrum einer Frauenstimme aufweisen.<sup>10</sup> Beide Kriterien lassen sich an Rissets artifizierlicher Klanglandschaft verifizieren – und doch ist das „Hybride“ an *Sud* mit den technischen Termini nur unzureichend beschrieben. Ästhetisch signifikant sind für sich genommen weder die Medien, die Risset beim Komponieren verwendet hat, noch die Synthese- und Bearbeitungstechniken, die es ihm ermöglichten, Cellotöne mit Vogelstimmen zu kreuzen. Entscheidend ist, dass die Komposition, indem sie digitale und analoge Klangwelten miteinander in Beziehung setzt, durch die Reflexion ihres eigenen Mediums hindurch zu einer generellen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Mensch und Natur vordringt.

Der formale Ablauf des Stücks ist bestimmt durch die Gegeneinanderführung von computergenerierten bzw. instrumental produzierten Klängen und Naturklängen – Meeresrauschen, Stimmen von Vögeln und Insekten, dem Knacken und Knistern von Pflanzen in der Hitze –, die Risset in der Gegend um Marseille aufgezeichnet hat. Abgesehen vom Timbre sind die Klänge und Tonkomplexe durch morphologische und syntaktische Eigenschaften charakterisiert, die sich hier und da verselbständigen und auf andere Klänge bzw. Klanggruppen übertragen werden. Zu den Charakteristika der anthropogenen (instrumentalen bzw. synthetischen) Klangwelt gehört ihre digitale Tonhöhenorganisation. Konstitutiv ist eine fünftönige Dur-Moll-Skala (g – h – e – fis – gis), die zunächst, wie Risset schreibt, das „Markenzeichen“ der synthetischen Klänge ist, im Laufe des Stücks aber auch die Naturklänge erfasst: Eintöniges Grillenzirpen wird auf die verschiedenen Stufen der Skala transponiert, Vogelzwitschern wird durch einen Hallfilter „gestimmt“ und Meeresrauschen eingefärbt.<sup>11</sup> Umgekehrt projiziert Risset morphologische Eigenschaften von Naturklängen auf instrumentale und computergenerierte Tonfolgen: Die natürlichen Energieprofile von Wasserwellen und Windstößen (ihre Frequenz- und Amplitudenhüllkurven) modulieren Klavier- und Cembalo-Arpeggi, Häufungen von Tempelblock-Impulsen und diverse synthetische Klangobjekte.<sup>12</sup>

Die diatonische Skala und das Energieprofil der Wasserwelle stehen exemplarisch für die Sphären, denen sie entstammen: Kunst und Natur. Sie repräsentieren zwei Prinzipien, das digitale und das analoge, die mit diesen Sphären assoziiert werden. Festzuhalten bleibt jedoch,

---

<sup>9</sup> Vgl. Hans-Ulrich Humpert, *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen*, Mainz u.a.: Schott, 1987, S. 50f.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Risset, „Timbre et synthèse de sons“, in: *Le timbre métaphore de la composition*, hrsg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris: I.R.C.A.M./Christian Bourgeois Éditeur, 1991, S. 239-260, hier S. 251f. In Rissets Stück *Passages* (1982) für Flöte und Tonband gehen Flötentöne unmerklich in Singstimmen über.

<sup>11</sup> Vgl. ders., „Real-World Sounds and Simulacra“, S. 38, S. 40f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 41.

dass diese binäre Konstruktion sich mit der medialen Dimension von *Sud* nicht deckt, denn das Stück als Ganzes ist ein Ergebnis digitaler Speicher-, Synthese- und Bearbeitungstechniken. Letztlich vermag der Hörer zwischen synthetischen und „vorgefundenen“ Klängen nicht zu unterscheiden: Neben dem mechanischen Klavier erklingt ein synthetisches Cembalo, inmitten der *life* aufgezeichneten Insekten summt eine Fliege, die nie gelebt hat.<sup>13</sup> Ströme und Schritte sind hier also keine unmittelbaren Reflexe medialer Bedingungen, sondern frei kombinierbare musikalische Strukturprinzipien. Sie sind von medientheoretischem Interesse, weil sie das Medium Computer und seine Repräsentationsformen in ein ästhetisches Spiel von Referenzen und Irritationen verstricken. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Schluss von *Sud*: Wir vernehmen die Schritte eines Menschen im fußhohen Wasser, eine archaische Situation, in der Schritte und Ströme sich akustisch zu einer Einheit verbinden. Das Ineinandergreifen der kontrastierenden Strukturprinzipien ist ein Sinnbild für die spannungsvolle Einheit von Mensch und Natur – vom Komponisten *digitally remastered*.<sup>14</sup>

## 2. Peter Ablinger: *WEISS/WEISSLICH 11b*

Die beiden Arbeiten von Peter Ablinger (geboren 1959), von denen im folgenden die Rede sein wird, gehören in einen Zyklus von experimentellen Anordnungen, Kompositionen, Installationen und Texten, die sich mit der Wahrnehmung von Geräuschen, spezieller: mit dem Rauschen beschäftigen.<sup>15</sup> Der Titel *WEISS/WEISSLICH* deutet an, dass es um farbliche Nuancen geht – am äußersten Rande dessen, was überhaupt als farbig gilt, nämlich im Bereich des Weißen. Analog zum weißen Licht, das entsteht, wenn sich Farbwerte des gesamten Spektrums überlagern, ist das weiße Rauschen das Geräusch mit der größten Frequenzdichte und einer den ganzen Hörbereich füllenden Ausdehnung.<sup>16</sup> Insofern sich die Menge aller möglichen Diskontinuitäten im Rauschen zur Kontinuität verdichtet, kann man darin einen weiteren Gegenpol zum Prinzip des Gegliederten oder Digitalen sehen, nicht

---

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Verf., „Musikalischer Illusionismus. Jean-Claude Risset und die Ästhetik der elektroakustischen Musik“, in: *dissonanz* 64 (2000), S. 4-11, hier S. 11.

<sup>14</sup> Vgl. in diesem Sinne auch Rissets eigene Interpretation von *Sud*: „The formal scenario [...] tells the story of the encounter between natural and synthetic sounds, first presented separately, and the growth of their mutual interactions. The incomplete major-minor scale initially characterizes the artificial sounds, but it is gradually woven into the natural ones. The energy contours from natural sounds progressively print their mark on the synthetic ones. [...] After a final recall of the initial wave contour, in counterpoint to its filtered variant, footsteps hint at a human presence, and the sound of the surf evaporates. The final dissolution may be interpreted as the abating of the tensions between the two sound worlds.“ Risset, „Real-Word Sounds and Simulacra“, S. 42.

<sup>15</sup> Vgl. zu Ablinger und speziell zum Zyklus *WEISS/WEISSLICH* die Dokumentation unter <http://ablinger.mur.at/>.

<sup>16</sup> Vgl. die Formulierung von Hans-Ulrich Humpert in ders., *Elektronische Musik*, S. 14.

aufgrund der Absenz, sondern aufgrund der maximalen Kopräsenz gliedernder Impulse. Wie das Fließen und Strömen der „analogen Welt“, das ja akustisch gesehen zum Rauschen tendiert, ist auch dieses als ästhetische Kategorie eine Neuentdeckung, angeregt und technisch vorbereitet von der Radio- und Fernsehtechnologie. Was dort einen medienbedingten Störfaktor und zugleich den Hintergrund bildet, von dem die Information sich abheben muss, hat die elektroakustische Musik dankbar in ihr Vokabular integriert.

*WEISS/WEISSLICH 11b*, eine 1994 begonnene und noch unabgeschlossene Serie von Prosatexten, denen ein gemeinsames Set von Regeln zugrundeliegt, thematisiert Rauschen im letztgenannten, informationstheoretischen Sinn. Es handelt sich um Hörprotokolle, die Alltags- und Hintergrundgeräusche registrieren, Motorenlärm im Auto beispielsweise, Fahrtwind, Gesprächsfetzen unbekannter Mitreisender im ICE, das Knistern von Bonbonpapieren (vgl. Abb.). Die Rahmenbedingungen lauten wie folgt:

Seit 1994 entstehen Texte, für die ich mich jeweils 40 Minuten lang hinsetze, und schreibe, was ich höre: Die Klänge meiner unmittelbaren Umgebung, aufgeschrieben mit Tinte und in Großbuchstaben [...], in einem kontinuierlichen Schreibfluß, und unabhängig von der tatsächlichen Ereignisdichte. Das heißt, wenn mehr passiert, als die konstante Schreibgeschwindigkeit erfassen kann, wird diese zum Filter, sie zwingt zur Auswahl. Wenn weniger passiert, kommt es zu Wiederholungen oder zur Beschreibung des Schreibgeräusches.<sup>17</sup>

Ablinger hat den Werktyp, dem diese Prosatexte angehören, treffend als „Konzept“ bezeichnet: Ihr ästhetischer Reiz liegt weniger in den Hörprotokollen selbst als in der Versuchsanordnung, der sie ihre Entstehung verdanken. Das Modell dieser Anordnung ist die digitale Tonaufnahme; der Schreibvorgang stellt ihre formalen Grundbedingungen nach. Das durch die ausschließliche Verwendung großer Druckbuchstaben regulierte Schreibtempo steht in Analogie zur *sampling rate*, zur Häufigkeit der Messungen, die bei der digitalen Tonaufzeichnung in regelmäßigen Zeitabständen vorgenommen werden. Von der *sampling rate* hängt die Bandbreite der registrierbaren Frequenzen ab. Teilfrequenzen, die mehr als halb so hoch sind wie die Frequenz der Messungen, werden nicht mehr korrekt erfasst – sie müssen ausgefiltert werden, wenn keine Verzerrungen auftreten sollen. Da Ablinger sein Schreibtempo konstant hält, können in seinen Geräuschprotokollen ebenfalls dicht aufeinander folgende Ereignisse einem Filter zum Opfer fallen: Die gewählten medialen Voraussetzungen zwingen zur Selektion.

Auch hier sind also Grundfunktionen der digitalen Medientechnologie in ästhetische Gestaltungsprinzipien transformiert worden – und auch hier führt die Erfahrung mit dem

---

<sup>17</sup> Peter Ablinger, *WEISS/WEISSLICH 11A. GERÄUSCHHEFT 1984-1986*, Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2001, Umschlagtext.

Computer letztlich zu einer Reflexion über elementare Strukturen der Wahrnehmung und Weltaneignung, ausgeführt in einem viel älteren, aber ebenfalls digitalen Medium. Das Verhältnis zwischen analoger Klangwelt und digitaler Aufnahmetechnik wird experimentell erfahrbar als Verhältnis zwischen dem *stream of consciousness* eines Hörenden und dem digitalen System der Schrift, die das Wahrgenommene zugleich festhält, strukturiert und selektiert.

Das Rauschen begegnet in *WEISS/WEISSLICH 11b* nur im übertragenen Sinne: Ablinger protokolliert akustische Daten, die im Rahmen der kommunikations- und handlungsorientierten Alltagswahrnehmung kaum ins Bewusstsein dringen, weil sie keine handlungsrelevanten Informationen enthalten. Er sensibilisiert seine Leser und Hörer für die feinen Nuancen einer stets vorhandenen Klangsphäre, die wir als Rauschen im Kanal so lange vernachlässigen, bis sie uns als Kunst präsentiert wird und als solche ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit rückt. Dieses Verfahren wird zu einem autoreferentiellen und autopoetischen radikalisiert, sobald in der Umgebung des Protokollierenden Stille eintritt: Das eigene Schreibgeräusch, ein Rauschen des Mediums ähnlich dem eines Rundfunkempfängers, garantiert als unerschöpflicher Gegenstand der Beschreibung den kontinuierlichen Informationsfluss, von dem es sich herschreibt – eine unendliche Schleife, die an M.C. Eschers Bild der sich selbst zeichnenden Hand erinnert.

### 3. Peter Ablinger: *WEISS/WEISSLICH 18*

Das Stück *WEISS/WEISSLICH 18*, konzipiert 1992 und realisiert 1997, ist im wörtlichen Sinne dem Rauschen gewidmet.<sup>18</sup> In je 40sekündigen Abschnitten ist das Rauschen von 18 verschiedenen Baumarten zu hören, aufgenommen, so Ablinger, „zwischen Ostsee und Adria“. Unterteilt in drei Gruppen von respektive sieben, sechs und fünf Bäumen erklingen:

Weiss/Weisslich 18a:  
Birke, Eberesche, Esche, Erle, Weide, Weissdorn, Eiche

Weiss/Weisslich 18b:  
Steineiche, Hasel, Wein, Efeu, Schlehe, Holunder

Weiss/Weisslich 18c:  
Tanne, Ginster, Heide, Espe, Eibe

Keines der 18 Klangfelder ist in sich ganz homogen. Man meint, das An- und Abswellen des Windes zu vernehmen, das Zusammenprasseln der Zweige, das Peitschen biegsamer

---

<sup>18</sup> *WEISS/WEISSLICH 18* ist 2002 auf CD erschienen (bei World Edition). – Vgl. hierzu auch die Dokumentation unter <http://ablinger.mur.at/ww18.html>.

Wein- und Efeuranken. Trotzdem hebt sich jede Baumart von den vorangehenden und nachfolgenden durch ihren spezifischen Farbwert ab. Innerhalb der drei Sektionen grenzen die einzelnen Klangflächen lückenlos aneinander. Ihre divergierenden Grundfärbungen – verschiedene Nuancen des „Weisslichen“ – führen dazu, dass die Übergänge von Baum zu Baum als scharfe Schnitte hörbar werden. Nur die Gruppen als ganze sind durch kurze Pausen getrennt, in denen dann das leisere und in sich homogene Rauschen des Wiedergabegeräts mit einem Male deutlich wahrnehmbar wird.

Auf der Ebene des Rhythmus ist auch *WEISS/WEISSLICH 18* geprägt vom Gegensatz zwischen Strom und Schritt, zwischen analogen (kontinuierlichen) und digitalen (diskontinuierlichen) Formen der Zeitgestaltung. Genau wie bei Risset verweisen die inhomogenen, fließenden Verlaufsmuster auf natürliche Klangquellen, den Wind und die Bäume, während die äquidistanten Schnitte den Eingriff des Komponisten verraten: Sie sind das Resultat eines systematischen Arrangements. Dieses Arrangement leistet allerdings mehr als die bloße Anordnung vorgefundener Objekte. Die einzelnen Baumgeräusche erhalten ihre unverwechselbare Farbigkeit erst durch die Nachbarschaft differenter Farbnuancen. Wie Benjamin Lee Whorfs berühmtes Beispiel von den zahlreichen Synonymen für ‚Schnee‘ in der Sprache der Eskimos<sup>19</sup> ist Ablingers Komposition ein Lehrstück in differentiellm Denken und eine Schule der Wahrnehmung. Beide Situationen, mit denen Ablinger sein Publikum konfrontiert, sind ungewohnt – die abrupte Differenz ebenso wie die scheinbare Ereignislosigkeit des Rauschens, für dessen Binnendifferenzierung sich der aufmerksame Hörer erst im Laufe des Stücks sensibilisiert. Glaubt man der Selbstdarstellung des Komponisten, so replizieren diese Strukturen ein biographisches Schlüsselerlebnis, eine „ruckartige Öffnung der Wahrnehmung“, die in ihrer Plötzlichkeit an mystische Erfahrungen erinnert.

Einmal [...] bin ich bei einem Spaziergang durch die Felder östlich von Wien nahe der ungarischen Grenze – Haydns Geburtsort lag in der Nähe – auf etwas Merkwürdiges gestossen. Das Getreide stand hoch und war wohl kurz vor der Ernte. Der heisse sommerliche Ostwind strich durch die Felder und plötzlich hörte ich das Rauschen. Obwohl es mir oft erklärt wurde kann ich immer noch nicht sagen wie sich Weizen- und Roggenpflanze voneinander unterscheiden. Aber ich *hörte* den Unterschied. Ich glaube, es war das erste mal, daß ich ausserhalb eines ästhetischen Zusammenhangs (etwa eines Konzerts) wirklich hörte. Oder es war überhaupt das erste mal, daß ich hörte. Etwas war geschehen. Vorher und nachher waren kategorisch geschieden, hatten nichts mehr miteinander zu tun. [...] auf die ein oder andere Weise, scheint mir, haben alle Stücke die ich seither gemacht habe mit dieser Erfahrung zu tun.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Benjamin Lee Whorf, *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, hrsg. u. übers. von Peter Krausser, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963 (= rowohlts deutsche enzyklopädie 174), S. 15.

<sup>20</sup> Vgl. <http://ablinger.mur.at/docs/ww18dt.pdf>.

Ablingers mythisierender Bericht weist den Weg zu einer Bedeutungsschicht der Komposition, die den rhythmischen und medialen Binarismus analog/digital in den Kontext einer ambitionierten Kulturpoetik hebt. *WEISS/WEISSLICH 18* ist explizitermaßen eine Hommage an den Dichter Robert von Ranke-Graves, der in seinem Werk *The White Goddess* (1948) eine versunkene indoeuropäische Mythologie zu rekonstruieren suchte. Ihr Kern ist der Kult der weißen Göttin, gleichsam einer matriarchalischen Meta-Gottheit, die die Eigenschaften von Isis, Aphrodite und Demeter, die Attribute der Musen, Parzen und Hexen sowie ihrer zahllosen weiblichen Verwandten von Athene bis Maria vereinigt. Wahre Dichtung, so Graves, muss „notwendig eine Anrufung der Weißen Göttin oder Muse oder Mutter allen Lebens“ sein, „der uralten Macht von Furcht und Wollust [...] – der weiblichen Spinne oder der Bienenkönigin, deren Umarmung der Tod ist“.<sup>21</sup> Reste einer solchen magischen Dichtung findet Graves u.a. bei den keltischen Barden, in deren Tradition er sein eigenes Schaffen begründet sieht. Im Buch *Die weiße Göttin* werden in einem schwindelerregenden, bald hermeneutischen, bald divinatorischen Auslegungsprozess, der sich häufig allein auf phonetische Assoziationen stützt, verschlüsselte bardische Überlieferungen auf ihren hermetischen Sinn hin enträtselt. Das Zentrum dieser Anstrengungen bildet das keltische Baum-Alphabet, die Vorlage zu Ablingers Komposition: eine Folge von 18 Buchstaben – 13 Konsonanten und fünf Vokalen –, die durch die Namen von Bäumen bezeichnet sind. Jeder Konsonant ist einem der 13 Mond-Monate im Sonnenjahr zugeordnet, jeder Vokal steht für eine Jahreszeit. Laut Graves sollte das Alphabet zum Kult der weißen Göttin hinführen. Druiden kerbten es in Dolmenkanten oder kommunizierten einander die Buchstaben, indem sie nach einem geheimen Code auf Stellen ihrer Finger wiesen, sie benutzten, in Graves' Formulierung, die Hand als „Zeichen-Tastatur“.<sup>22</sup> Das Baum-Alphabet ist also im wörtlichen Sinne ein digitales, ein Finger-System. Allerdings hat der Kult der weißen Göttin auch eine „analoge“ Seite: Die Göttin ist Herrin der Winde; als Muse inspiriert sie den Dichter, wenn er in einem heiligen Hain dem Rauschen der Wipfel lauscht.<sup>23</sup> Heute, schreibt Graves, „gebrauchen die Dichter nur selten noch diese künstlichen Hilfsmittel zur Inspiration, obgleich das Rauschen des Windes in den Weiden oder in einer

---

<sup>21</sup> Robert von Ranke-Graves, *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, aus dem Engl. übers. von Thomas Lindquist unter Mitarbeit von Lorenz Wilkens, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985 (= rowohlts enzyklopädie 416), S. 26.

<sup>22</sup> Ebd., 228.

<sup>23</sup> Ebd., 530f.

Waldung noch immer einen seltsam mächtigen Einfluß auf ihr Denken ausübt.“<sup>24</sup> Ablingers inspiratorische Schlüsselszene bestätigt diese Behauptung.

Die Prosatexte aus *WEISS/WEISSLICH 11b* haben uns von den Buchstaben zum Sampling geführt; das Baum-Alphabet in *WEISS/WEISSLICH 18* leitet uns nun zurück vom Sampling zu den Buchstaben. Gemeinsam ist den beiden Arbeiten – und sie teilen diese Eigenschaft mit Rissets *Sud* –, dass sie Repräsentationsformen des avancierten Mediums Computer strukturell reflektieren, sie jedoch im Modus dieser Reflexion als traditionsgeladene, ja archaische Praktiken kenntlich machen. Das Rauschen, das Ablingers Werke inspiriert, stammt aus mehr als einer Quelle: Nicht zufällig zeigen die Installationen aus dem Zyklus *WEISS/WEISSLICH Schneckengehäuse* neben Radiogeräten („Rauschempfängern“), geknüllten Papieren und trockenen Blättern. Ebenso wenig aber wie das Rauschen ist das Digitale ein alleiniges Produkt der neuen Medien. Bei Risset begegnete es uns in Gestalt diatonischer Skalen und menschlicher Schritte, bei Ablinger in Buchstaben- und Fingeralphabeten. Nicht nur, so liesse sich folgern, kann der künstlerische Umgang mit dem Computer den Sinn für ästhetische Traditionen schärfen. Über den Umweg der Abstraktion und Analogie scheint auch eine Aneignung der neuen Medien möglich zu sein, die – wie ich meine, ohne Sentimentalität – deren fremdartiges digitales Innenleben an die Maße des menschlichen Körpers zurückbindet. Anders als für Vossius und Cicero kann es dabei nicht darum gehen, im Schreiten des Verses die Zahl zu entdecken. Im Gegenteil besteht die analytische Leistung der hier beschriebenen Medienästhetik darin, in den Zahlen den Schritt, den Finger wiederzuerkennen.

---

<sup>24</sup> Ebd., 531.