

Caroline Torra-Mattenklott

Vom Baumalphabet zum weissen Rauschen:

Peter Ablingers experimentelle Poetik des Klangs

In einer berühmten Passage seines *Traktats über die Malerei* empfiehlt Leonardo da Vinci dem Maler, sich bei der Erfindung von Landschaften und Figuren durch fleckige Mauern, Asche, Schlamm und Wolken anregen zu lassen, in deren diffusen Zufallsbildungen der Blick des Malers eine Vielfalt wunderlicher Gestalten entdecken kann:

Ich möchte es nicht versäumen, diesen Anweisungen einen neuen Einfall beizufügen, der, wenn er auch klein und lächerlich scheinen mag, nichtsdestoweniger sehr nützlich ist, um den Geist zu mancherlei Erfindungen zu wecken. Er besteht darin, auf Mauern zu schauen, die mit verschiedenen Flecken beschmutzt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Wenn du irgendeinen Ort erfinden musst, kannst du dort Ähnlichkeiten mit diversen Landschaften entdecken, geschmückt mit Bergen, Flüssen, Steinen, Bäumen, grossen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Art. Du kannst dort auch allerlei Schlachten und Figuren in seltsamen Stellungen sehen, Gesichtsausdrücke und Trachten und unendlich viele Dinge, die du dann in vollständige und gute Form bringen kannst. Bei den Mauern und Gemischen geschieht etwas ähnliches wie beim Klang von Glocken, in deren Schlägen du alle Namen und Worte wiederfinden kannst, die du dir vorstellen magst.¹

Leonardos Erfindungskunst ist zugleich eine Schule der Wahrnehmung: Sie lehrt, dass wir dazu neigen, auch in der gestaltlosen Materie Figuren und Dinge zu sehen, deren Formen uns nicht der „verworrene“ Gegenstand der Betrachtung, sondern unsere Einbildungskraft vorgibt. Beim Betrachten des bewölkten Himmels oder einer fleckigen Mauer gibt es einen Moment des ‚Umspringens‘, in dem die abstrakten Farbflecken sich zu einer Landschaft, einem Gesicht oder einem Tierkörper ordnen, ebenso wie mitten im Glockenläuten vielleicht auf einmal ein vertrauter Name an unser Ohr dringt – und sich im diffusen Schall wieder auflöst. Man kann in dieser Erfahrung ein elementares Prinzip der Wahrnehmung sehen, die nichts einfach passiv auf sich wirken lässt, sondern sich stets aktiv und deutend auf einen Gegenstand bezieht. Es ist aber ebenso möglich, in Leonardos Empfehlung die Beschreibung eines Augenblicks schöpferischer Inspiration zu lesen, in dem, wie in der Genesis, das undifferenzierte Chaos einer Welt aus Unterschieden und benennbaren Gegenständen weicht. In ihrer Mehrdeutigkeit ist die zitierte Textpassage geeignet, einige zentrale Motive in Peter Ablingers Werk zu illustrieren. Ablingers Stücke und Installationen haben häufig den Charakter von Versuchsanordnungen; sie weisen auf bestimmte Wahrnehmungsstrukturen hin und sensibilisieren für Hörerfahrungen, die nicht nur im Konzertsaal, sondern überall und jederzeit zu machen sind: für die subtilen Geräusche, die beim Ausschütten von Sand, Reis

¹ Leonardo da Vinci: *The Literary Works*, hg. von Jean Paul Richter, Bd. 1, New York: Phaidon 1970, S. 311.

oder Streichhölzern entstehen (*California Score*); für die Klangtexturen, die wir nach längerem Zuhören ins Rauschen eines Wasserfalls „hineinhören“ (*weiss/weisslich 7b*), für das unterschiedlich gefärbte „Grundrauschen“ verschiedener Kirchen-Innenräume (*weiss/weisslich 12* und *24*) oder für die Möglichkeit, in der Klangstruktur eines Klavierstücks Worte aus einer Rede Fidel Castros wiederzuerkennen (*Quadraturen III: „Wirklichkeit“*, „*Fidelito/La revolución y las mujeres*“). Zugleich handelt es sich aber in vielen Fällen um komponierte Werke im emphatischen Sinne, in denen die Modi der Wahrnehmung – etwa das Hören des Rauschens und seiner Differenzen oder das Umschlagen der Wahrnehmung von der abstrakten Struktur zum wiedererkennbaren Gegenstand und zurück – zu Strukturmomenten geworden sind. Im Spiegel dieser Werke erscheinen die alltäglichen Wahrnehmungserlebnisse, auf deren Möglichkeit uns Ablingers Installationen und Höranweisungen aufmerksam machen, zugleich als Szenen der künstlerischen Inspiration, die ähnlich wie Leonardos visuelle Erfindungskunst auf mythologische Traditionen zurückverweisen.

Das Stück *weiss/weisslich 18*, konzipiert 1992 und realisiert 1997, gehört in einen Zyklus von experimentellen Anordnungen, Kompositionen, Installationen und Texten, die sich mit der Wahrnehmung von Geräuschen, spezieller: mit dem Rauschen beschäftigen. 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. In *weiss/weisslich 18* ist in je 40sekündigen Abschnitten das Rauschen von 18 verschiedenen Baumarten zu hören, aufgenommen, so schreibt Ablinger in seiner Werkdokumentation, „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 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 *weiss/weisslich 18* geprägt vom Gegensatz zwischen kontinuierlichen (analogen) und diskontinuierlichen (digitalen) Formen der Zeitgestaltung. Die inhomogenen, fließenden Verlaufsmuster innerhalb der einzelnen Abschnitte verweisen auf natürliche Klangquellen, den Wind und die Bäume, während die äquidistanten Schnitte den Eingriff des Komponisten und der Technik 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 abweichender Farbnuancen. 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. Diese Strukturen, schreibt Ablinger, geben ein biographisches Schlüsselerlebnis wieder, 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.²

Ablingers mythisierender Bericht weist den Weg zu einer literarischen Bedeutungsschicht der Komposition, die durch das Hören allein nicht zu erschliessen ist: *weiss/weisslich 18* ist explizitermaßen eine Hommage an den britischen Dichter Robert von Ranke-Graves, der in seinem Werk *The White Goddess (Die weisse Göttin, 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

² Vgl. Ablingers Programmnotiz unter <http://ablinger.mur.at/docs/ww18dt.pdf>.

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“.³ 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“.⁴

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.⁵ 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 Waldung noch immer einen seltsam mächtigen Einfluß auf ihr Denken ausübt.“⁶ Ablingers inspiratorische Schlüsselszene bestätigt diese Behauptung.

Das Projekt, Bäume in Form eines „klingenden Arboretums“ nach akustischen Gesichtspunkten anzuordnen – in Ulrichsberg im Böhmerwald und in Villingen auf dem Magdalenenberg –, steht ebenfalls in unmittelbarem Zusammenhang mit Graves' Theorie des Baum-Alphabets. Das Hörstück wird hier zu einem vieldimensionalen, mit allen Sinnen erfahrbaren Arrangement erweitert. Dabei wird die radikale Abstraktion, die in der Isolation

³ 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.

⁴ Ebd., 228.

⁵ Ebd., 530f.

der Baumgeräusche, ihrer seriellen Anordnung und ihrer Präsentation in Form einer digitalen Aufnahme liegt, rückgängig gemacht: Auch wenn das Anlegen eines Arboretums eine künstliche Auswahl und Anordnung von Pflanzen impliziert, bleibt das Rauschen hier an die reale Präsenz der Bäume in einer Landschaft gebunden. Während das Stück *weiss/weisslich 18* die Reihenfolge der Klangabschnitte und die Position des Hörers im Verhältnis zur Klangquelle vorgibt, ermöglicht das Arboretum eine Vielzahl möglicher Hörperspektiven und zeitlicher Abläufe. An die Stelle der äquidistanten Schnitte zwischen den Klangflächen treten kontinuierliche Übergänge, denen nur auf visueller Ebene, in der räumlichen Anordnung der einzelnen Bäume, eine klare rhythmische Gliederung entspricht. Es entsteht ein strukturierter, aber offener Klangraum, in den der Hörer eintaucht und in dem er sich frei bewegt. Der Besucher kann zum Hören einen fixen Ort beziehen wie im Konzertsaal, oder er kann die Bäume der Reihe nach abschreiten, den Rhythmus der eigenen Schritte in seinem Verhältnis zur Kontinuität des Rauschens und zum subtilen Wechsel seiner Farbigkeit wahrnehmen oder sich vom Wind in den Zweigen wie in einem Musenhain zu eigenen Schöpfungen inspirieren lassen. Sein linearer, zirkulärer oder mäandernder Weg beschreibt eine Figur, die sich als individuelle Hörspur, aber auch als freie Kombination von Baum-Buchstaben in das Kontinuum des weiss-weisslichen Rauschen einschreibt – eine kinetische Variante der Strukturen, die wir im Rauschen eines Wasserfalls wahrnehmen, oder der Gesichter und Landschaften, die Leonardo in Mauerflecken und Wolkenformationen entdeckt.

Gleichwohl gibt es – nicht zuletzt historisch bedingte – Unterschiede zwischen Leonardos Erfindungskunst, Graves' mythopoetischer Phantasie und Ablingers akustischen Pflanzenarrangements. Was auf den ersten Blick wirken könnte wie die Wiederbelebung einer mythologisch durchtränkten romantischen Landschafts- und Genieästhetik, ist in Wirklichkeit das Resultat einer Naturwahrnehmung, die wesentlich von den Möglichkeiten und Darstellungsformen elektroakustischer und digitaler Medien geprägt ist. Vorgängig in Ablingers Werkkatalog ist nicht das Arboretum (*weiss/weisslich 26*), sondern das Stück *weiss/weisslich 18*, das keinesfalls als bloße Konservierung eines Naturerlebnisses – etwa im Sinne eines akustischen Fotoalbums – missverstanden werden darf. Ablingers Versuche (man kann sie auf seiner Homepage nachlesen), die unterschiedlichen Klangfarben der Baumgeräusche mit Hilfe von Vokalen und Konsonanten zu beschreiben, sind nicht nur ein Weg, die abstrakten Spekulationen von Ranke-Graves über die Zurdnung von Buchstaben zu Bäumen in konkrete Hörerfahrung zu übersetzen, sondern zeugen auch vom geschulten Ohr eines Komponisten, der die Verfahren der elektronischen Klanganalyse und –synthese

⁶ Ebd., 531.

beherrscht, anwendet und reflektiert. So überträgt das Projekt des klingenden Arboretums die ausdifferenzierten Möglichkeiten medial unterstützter Klangwahrnehmung zurück in einen vermeintlich natürlichen Erlebnisraum, verweist aber zugleich auf die archaische Vorgeschichte der digitalen Medien selbst: Schon das – historische oder fiktive – keltische Baumalphabet ist ein digitales Raster, das aus der amorphen Vielfalt der natürlichen Klänge eine kulturell signifikante Auswahl trifft.