

INHALT

Vorwort der Herausgeber _____	3
Antoine Beuger - programmnotiz _____	9
Jürg Frey - Material _____	10
Jürg Frey - Raum _____	24
Burkhard Schlothauer - Abstrakte Musik _____	32
Thomas Stiegler - Klang/Körper _____	48
Michael Pisaro - Hit or Miss _____	51
Marcus Kaiser - ohne Titel _____	59
Jürg Frey - Wo ist das Stück? _____	60
Eva-Maria Houben - Situationen des Hörens ____	62
Manfred Werder - Das Klingen der Welt _____	68
Eva-Maria Houben - „Ja“ sagen _____	72
Burkhard Schlothauer - Vom ‚Schön-Finden‘! ____	77
Craig Shepard - Remain Silent _____	95
Michael Pisaro - Elf Thesen zum Stand der Neuen Musik _____	96
Alain Badiou - Fünfzehn Thesen zur zeitgenössischen Kunst _____	111
Antoine Beuger - Grundsätzliche Entscheidungen	114

VORWORT DER HERAUSGEBER

Burkhard Schlothauer - Was ist Musik? _____	120
Anastassis Philippakopoulos - Die Möglichkeit der Melodie _____	127
Eva-Maria Houben - „Laissez vibrer!“ _____	128
Michael Pisaro - harmony series _____	137
Antoine Beuger - die kunst, die liebe _____	140
Nachweise _____	142
Die Autoren _____	145

„Das Wandelweiser Komponisten Ensemble – ein Name, eine Idee vielleicht, ein Programm, ohne dass je eine Erklärung oder gar ein Manifest dies verkündet hätte.

1995 aus der Edition Wandelweiser hervorgegangen mit dem Ziel, nicht nur die Werke gemeinsam zu verlegen, sondern auch in Konzerten aktiv zu werden, umfasst das Ensemble heute eine Komponistin und elf Komponisten aus verschiedenen europäischen Ländern und aus den USA [heute: Antoine Beuger, Jürg Frey, Eva-Maria Houben, Carlo Inderhees, Marcus Kaiser, Radu Malfatti, Anastassis Philippakopoulos, Michael Pisaro, Burkhard Schlothauer, Craig Shepard, Thomas Stiegler, Manfred Werder]. Gegenseitige Neugier und die Lust am künstlerischen Diskurs prägen die Gruppe.

Das Ensemble ist ein Geflecht von Beziehungen und Freundschaften, weit verzweigt und lose zusammengehalten, dann aber wieder sehr nahe beisammen, wenn es um Fragen der Kunst, des Komponierens und des Verstehens geht.

Das Wandelweiser Komponisten Ensemble ist eine Werkstatt, in der Fragen der Ästhetik auf intensive Weise diskutiert werden. Eine Diskussion, die nicht auf der verbalen Ebene stehen bleiben muss: sie kann sich durchaus auch in den Kompositionen selber abspielen, was jedes Konzert zu einem spannenden Erlebnis macht, zu einem Forum, in dem die Stücke auf den Prüfstand gebracht werden und den wachen Ohren und der lebendigen Argumentationsweise von Kollegen und Publikum ausgesetzt sind.“

Diese wenigen Zeilen von Jürg Frey charakterisieren treffend eine künstlerische Arbeit, die nun schon viele Jahre andauert. Das vorliegende Buch trägt Diskurse und Diskussionen nach außen. Es ist das erste Buch einer Publikationsreihe, die sich mit unterschiedlichen Bänden unterschiedlichen Fragen und Themenkomplexen zuwenden wird: Fragen der Musiktheorie, der Aufführungspraxis, der Musikästhetik, der Verknüpfung von Musik und Bildender Kunst u. v. m. Dieser erste Band konzentriert sich auf das Thema Komposition im weitesten Sinne.

Einige Beiträge sind lang, widmen sich ausgiebig einer bestimmten Fragestellung, andere wiederum sind eher kurze Annotationen, Skizzen, Gedankenfragmente. Die Heterogenität der Texte ermöglicht Zugänge zur Thematik auf unterschiedlichste Weise, in unterschiedlichen Sprachformen auch. Deshalb werden die Texte auch konsequenterweise in der originalen Schreibweise wiedergegeben: der Schweizer Text in der entsprechenden Rechtschreibung, der Text, der ursprünglich in Kleinschreibung gehalten war, in Kleinschreibung. Das Buch ist damit so heterogen, wie es die Gruppe der Wandelweiser Komponisten ist. Keiner der Texte gibt die Meinung aller zwölf wieder und schon gar keine Gruppenmeinung. Es finden keine Gruppentreffen und keine Sitzungen statt, es existieren weder Satzungen noch Thesenpapiere.

Die Komponisten veröffentlichen ihre Arbeit in der edition wandelweiser; in diesem Verlag erscheinen die Partituren unterschiedlicher Kompositionen

und CDs mit unterschiedlicher Musik. Dennoch könnte man von diesen Kompositionen, von diesen verschiedenen Musikstücken denken, dass sie irgendetwas gemeinsam haben. Alle Stücke scheinen miteinander verwandt zu sein, und zwar in der Hinsicht, dass sie einer gewissen Abstraktheit – oder je nach Sichtweise auch Konkretion – nahe stehen. Die Wandelweiser Komponisten sind also einerseits keine Gruppe – und auf eine bestimmte Weise selbstverständlich doch: Es gibt immerhin seit mehr als fünfzehn Jahren einen Verlag und eine CD-Reihe dieses Namens, es ereignen sich Konzerte und Festivals (u. a. in Wien, Paris, Berlin, Düsseldorf, Los Angeles), es finden Lesungen, Konzertreihen, Kunstaktionen statt.

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis des heterogenen Denkens einiger Wandelweiser-Musiker über Musik. Einige dieser Texte wurden speziell für dieses Projekt geschrieben, andere wurden bereits in anderen Zusammenhängen publiziert. Manche Beiträge sind lyrisch-literarisch, manche sprachschöpferisch oder philosophierend, andere eher mit einem wissenschaftlichen Anspruch abgefasst. Komponisten, die hier (noch) nicht zu Wort kommen wollten, empfinden es vielleicht nicht als ihre Sache zu sprechen, sie bleiben lieber bei der Musik. Insofern sagen die Bereitschaft (bzw. die mangelnde Bereitschaft) eines Komponisten, etwas zu schreiben, oder der jeweilige Umfang eines Textes nichts über den Musiker und seine Kunst aus. Deutlich wird lediglich, welche der Komponisten sich im

Rahmen ihrer Auseinandersetzung auch sprachlich äußern wollen und können. In der Fortsetzung dieser Reihe werden andere über diejenigen zu Wort gebeten, die nicht selbst sprechen mögen.

Das entscheidende Kriterium für die Auswahl der Texte war, dass diese als Ergebnis von Denken über Musik wiederum zu denken geben, zum Denken anregen: zum Widersprechen, Weiterdenken, Zustimmung und Ablehnen.

Burkhard Schlothauer und Eva-Maria Houben
im August 2007

PROGRAMMNOTIZ

mich interessiert eine musik, in der das erscheinen
der klänge mit ihrem verschwinden zusammenfällt.

im erscheinen verschwindend, im verschwinden
erscheinend: die paradoxe natur des ereignisses,
das nie gegenwärtig ist.

ist eine musik des ereignisses möglich, das heißt
eine musik, deren zeit sich der gegenwärtigkeit
entzieht?

eine musik, deren qualität nicht in ihrem stattfinden
liegt, sondern in der unentscheidbarkeit,
ob sie stattgefunden hat oder nicht?

MATERIAL

1

Es gibt diese sehr grosse Kiste, in der alles drin ist, was wir zum Komponieren brauchen: Tonhöhen, Dauern, Instrumente, Pausen und alle Arten von Stille, alle elementaren Farben und Tönungen und alle vokalen Möglichkeiten. Verschiedene Gründe lassen uns einseitig in diese Kiste hineingucken, so dass wir nur einen Teil des Inhaltes wahrnehmen, etwa weil wir andere Kompositionen, die es schon gibt, im Kopf haben, weil wir eine gewisse Vorstellung haben von dem, was Musik zu sein hat, oder weil wir von Ansichten über richtig und falsch geprägt sind. Wir können den Inhalt dieser Kiste als unser Material bezeichnen. Mit der Zeit lernen wir immer mehr vom Inhalt dieser Kiste kennen. Gleichzeitig finden wir uns immer besser in dieser Kiste zurecht, indem wir lernen, was wir daraus brauchen können und welche Teile mehr für andere sind.

Wenn wir aus Distanz auf die 50er Jahre zurückblicken, begegnet uns ein anderer Materialbegriff. Das Material bestand aus den verschiedenen musikalischen Parametern, so dass Tonhöhen, Dauern, Lautstärken und Instrumentierung in Reihen angeordnet werden konnten. Die Komponisten haben dieses Material geordnet, um nachher damit zu komponieren, um dieses Material in den Griff zu bekommen und damit Klänge, Konstellationen und musikalische Verläufe zu gestalten.

Es wäre keinem seriellen Komponisten in den Sinn gekommen, seine Listen und Tabellen, seine Materialaufstellungen schon als Stück zu bezeichnen. Man konnte sie gar nicht spielen, denn es gab hier Tonhöhen ohne

Dauern, es gab Dauern ohne Tonhöhen und Klangfarben ohne Tonhöhen und Dauern. Wenn sie gespielt worden wären, wären es sofort nicht mehr diese Tabellen gewesen, die Tonhöhen wären zu Klängen und Melodien geworden, die eine Klangfarbe, eine Dauer und eine Lautstärke haben. Material war hier etwas, das noch vor dem Klingenden, noch ohne Klang, Dauer und Farbe geordnet wurde.

Von Cornelius Cardew gibt es ein Stück aus den frühen 60er Jahren, das den Titel *Material* trägt. Die Partitur sieht aus wie ein Klavierstück. Bei der Interpretation beschäftigt man sich dann mit der Instrumentation, man trifft Entscheidungen über Lautstärken und Tempi und macht vielleicht eine Auswahl aus dem umfangreichen Material. Das Stück stellt also das Material zur Verfügung, aus dem das Klingende erarbeitet wird. Das Material ist aber hier etwas Gestaltetes, denn Tonhöhen und Rhythmen sind schon da. Man kann sich eine Interpretation vorstellen, die sehr stark von dem abweicht, was das Material suggeriert. Das Tempo ist variabel, übermässiges Rubato kann verwendet werden, jede Note kann ausgelassen werden, Akkorde können gebrochen werden, das Stück kann beliebig lang dauern, und die einzelnen Abschnitte können von jedem Spieler individuell in beliebiger Reihenfolge gespielt werden. Eine solche Interpretation entfernt sich sehr weit vom Ausgangsmaterial und wäre durchaus im Sinne von Cornelius Cardew.

Wenn wir uns im seriellen Materialdenken das Material gar nicht vorstellen können, da es in seine einzelnen Parameter zerlegt ist, haben wir hier eine andere

Ausgangslage: Material ist hier eine Vorlage, die man nun bearbeiten kann, und Cardew bezeichnet den Zustand vor dem Erklingen als Material. Es ist schon Gestaltetes da, das nun als Ausgangsmaterial für weitere, auch sehr weitgehende gestalterische Eingriffe dient.

Der bildende Künstler Stefan Gritsch hat unter anderem Arbeiten gemacht, die dreidimensionale einfache Formen sind, rechteckige Klötze, teilweise auch Kugeln. Ich erinnere mich an blaue, an rote und an verschiedene moränenlandschaftfarbig bemalte Körper. Ein Blick in den Katalog oder eine weitere Beschäftigung sagt einem dann, dass es sich hier nicht um bemalte Objekte handelt. Die Materialbezeichnung im Katalog heisst: Acrylfarben. Erst nach einigem Stutzen realisiert man, dass es sich hier also nicht um ein Holzstück handelt, das bemalt worden ist, sondern um Farbe selber. Diese wurde Schicht um Schicht in eine Passform eingefüllt, dort ist sie eingedickt und fest geworden, und am Schluss ist dieser Acrylblock entstanden. Der Abstand vom Material zum Stück ist hier ziemlich verblüffend. Dieser Abstand ist sehr gering und wird unter anderem hergestellt durch Entscheidungen über die Wahl der Farben und über die Grösse der Behälter, in die die Farbe schichtweise zum Trocknen eingefüllt wird.

Von George Brecht gibt es in seiner Sammlung *Water-Yam* ein Stück, das auf einer kleinen Karte notiert ist, und den Titel *Table* trägt. Unterhalb des Titels liest man, worum es in diesem Stück geht: Table. Das Stück heisst Table und ist ein Tisch. In gleicher Weise gibt es auch die Stücke *2 Umbrellas*, *Suitcase* und *Thursday*.

Aus der Aufführungspraxis der Fluxusbewegung, aus der diese Stücke stammen, kann man sich vorstellen, dass man mit diesen Gegenständen nun etwas macht. Man verwendet sie für eine theatralische oder klangliche Aktion, ähnlich wie wir in Cornelius Cardews Stück *Material* die Vorlage benutzen können, um ein Stück zum Klingen zu bringen. Ihre radikale Form zeigen die Stücke von George Brecht aber, wenn die Karte nicht als Anweisung für Aktionen gelesen wird, wenn also das Material nicht benutzt wird, um etwas darzustellen oder zu gestalten, sondern wenn der Gegenstand das Stück selber ist: der Tisch, die zwei Regenschirme, der Donnerstag. Es gibt sie, und sie sind da. Die Aufführung wäre das Dasein des Tisches. Das Material ist das Stück selber, und der Abstand zwischen dem Material und dem Stück ist minimal, er existiert wohl nur in unserem Kopf.

Das Material an sich gibt es nicht. Das serielle Materialdenken nimmt die einzelnen Parameter, und als einzelne Parameter wissen wir nicht, was sie sind, da wir Lautstärke nicht losgelöst von Klangfarbe und Dauer denken können. Und sobald wir die einzelnen Parameter zusammensetzen, haben wir einen Klang und damit einen Inhalt, eine Idee. Das Materialdenken in den letzten Beispielen geht immer von etwas Vorgefundenem aus: der Klang der Pauke ist etwas, das es schon gibt, die Acrylfarbe ist etwas, das schon jemand hergestellt hat, die Farbe wurde gleichsam schon von jemandem komponiert, der Tisch oder das cis des Horns, das Flageolett des Violoncellos, der Schlag auf die kleine Trommel. Jede Sache, auch die

einfachste, weist, sobald wir sie hören oder sie uns vorstellen, ein Minimum an Gestaltung auf.

Auf der einen Seite haben wir also das Material, das man zwar denken kann, aber eine Vorstellung, wie es klingen soll, gibt es nicht, da das Material noch in einem Zustand vor der sinnlichen Qualität ist. Auf der andern Seite steht das Material als das fertige Objekt, der Tisch von George Brecht zum Beispiel, und dazwischen gibt es alle möglichen Orte, an denen sich ein Komponist befinden kann. Hier irgendwo, in diesem Feld, beginnt er mit seiner Arbeit, und als Komponieren wird dann diese Strecke bezeichnet, die er zurücklegt, um am Schluss eine Komposition zu haben. Eine Hornquinte zum Beispiel kann dabei Ausgangspunkt für ein Werk werden, eine Quinte kann aber auch schon das Stück sein, etwa in La Monte Youngs *Composition 1960 No.7*, die bekanntlich aus den Tönen h und fis' besteht. Beide Male ist der Weg vom Material zur Komposition und der Abstand zwischen Material und Komposition prägend für die Erscheinung des Stückes. Als Komponist kann man also arbeiten mit einem Bewusstsein für diesen Abstand und mit einem Bewusstsein für die Inhaltlichkeit des Materials. Gerade dieses letzte Bewusstsein hat ja zu einer Arbeitsweise geführt, die diese Inhaltlichkeit brechen will, die das Aufbrechen dieser inhaltlichen Besetzung des Materials als Voraussetzung zum Komponieren betrachtet hat.

2

Ich möchte das einfache, eindeutige Material hören. Es gibt die Augenblicke, in denen wir das Material ohne diese Inhalte zu hören vermögen. Material, das unter dem Gesichtspunkt seiner Verwendbarkeit, seiner Vergesellschaftung, seiner Weiterentwicklung und Brechung, auch seiner Verwendung durch andere Komponisten, gesehen wird, kann nicht als Material selber gesehen werden. Diese Gesichtspunkte verunmöglichen den Zugang zum einfachen, eindeutigen Material. Wenn sie aber wegfallen, wissen wir zuerst nicht, was wir vor uns haben und wo wir sind. Es ist ein Ort, an dem wir dem elementaren Klang begegnen und der uns das Gefühl gibt, das Material komme irgendwo oder nirgendwo her. Das Material scheint hier zuerst nichts zu sein und der Ort unbrauchbar. Aber es ist gerade dieses Material und dieser Ort, die ich suche und die meine Arbeit ermöglichen. Es ist jedoch schwer, an diesen Ort zu kommen. Es gelingt selten, oft bemerkt man im Nachhinein, dass man nahe daran war. Es ist die Demut gegenüber dem Material, das Aufgeben von kompositorischen Ideen, die uns in die Nähe dieses Ortes führen können. „Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst, geht dir der Wunsch, den du gar nicht hast, in Erfüllung“¹ – so beschreibt der Schriftsteller Robert Walser diesen Sachverhalt. Kein Kraftakt und keine Willensbezeugung bringen uns dahin – und auch das Nichtstun führt in die Irre. In einem Text beschreibt John Berger diesen Vorgang mit seinen Worten: „Es genügt nicht, durch ein Fenster

zu schauen. Auch wird dich keine Autobahn dorthin bringen. Niemand kann dir die Richtung sagen, denn du weißt nicht, wonach du fragen sollst. Auf dieser Reise ist ein vielbetretener Pfad eher eine Warnung als eine Ermutigung. Zugleich muß der Ort nicht unbedingt verlassen oder wild sein. Er könnte direkt neben dem Platz sein, wo der Bäcker normalerweise sein Auto abstellt. Die Kunst besteht darin, dort per Zufall anzukommen. Dann überrascht du den Ort, und seine Überraschung überrascht dich.“² Es geht in diesem Text um Photographen, die Aufnahmen von französischen Dörfern gemacht haben, und Berger beschreibt, wie sie ihren Ort gefunden haben: „Die Photographen in den über hundert Gemeinden um Belfort sind nicht mit dem Motorrad gefahren. In ihrer Imagination haben sie etwas Schwierigeres unternommen. Sie haben ästhetische Gewohnheiten hinter sich gelassen, das Malerische, das Romantische, das Exotische und die Kategorie des Banalen. Ohne Ausnahme hat ein jeder gewußt, wann er an der Stelle angelangt war, die ihn angezogen hatte. Und sie haben ihre Photos gemacht, die besagen (als wäre jedesmal die betreffende Stelle der unbestreitbare Mittelpunkt der Welt): ‚Du bist hier.‘ Und hier finden wir weder Schönheit noch Harmonie, noch irgend eines unserer menschlichen Tröstungssysteme.“³

Was wir hier finden, sind ein Material und eine Arbeitsweise. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, das Material zu erfahren jenseits der Belastungen, die es durch kompositorische, geschichtsphiloso-

phische und gesellschaftliche Kategorien erfahren hat. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, dass man durch diesen ganzen Umbau, der das Material belastet, hindurchschauen kann. Diese ganze Hülle, die vermeintlich zum Material gehört und die ja nicht nur die Töne umfasst, sondern auch Techniken, Verfahrensweisen, Bedeutungen, diese Hülle verschwindet, sie fällt ab und die Wirklichkeit des Klangmaterials wird erfahrbar. Die Wirklichkeit des Klangmaterials beschreibt eine Existenz, die gerade nicht auf etwas anderes verweist, und das Material verschwindet nicht in oder unter solchen Verweisen. Das Material hat eine sinnliche Gegenwärtigkeit, und davon geht sein Reichtum aus. Bedeutungen, Inhalte sowie kompositionstechnische Denkkategorien zerstören diesen Reichtum. Die Schönheit dieses Reichtums kann man nur erkennen, wenn man sich auf die Ebene des Materials begibt. „Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst“, so beginnt das obige Zitat von Robert Walser, und es bedeutet auch, den Gedanken aufzugeben, dass das Material dazu da ist, um benutzt zu werden, um damit etwas zu machen und ein Stück herzustellen. Dieses Material scheint gewöhnlich. Dieses Material ist still. Es ist nicht originell, da originelles Material immer von seiner Originalität sprechen muss. Dieses Material spricht nicht, es ist da.

Neben der Wirklichkeit der Klangmaterialien gibt es auch eine Wirklichkeit der Arbeiten des Komponisten. Hier geht es um das Machen. Es wird bestimmt, wann und wie lange das Material erklingen kann. Es wird bestimmt, in welchem Verhältnis die Materialien zueinander stehen, und es gilt Entscheidungen zu fällen, die die Materialien in Bezug zum Ganzen sehen. Es braucht eine zur Wirklichkeit der Klangmaterialien adäquate Wirklichkeit der Komposition. Beide zusammen schaffen die Wirklichkeit des Werkes und damit die Wirklichkeit des Erlebens.

In meiner Arbeit bleibe ich an diesem Ort, wo das Material seine Sinnlichkeit bewahrt. Ich nehme es nicht weg, um damit etwas zu machen. Es gibt keine kompositorische Absicht, es gibt keine Formeln, keine geistreichen Überlegungen, keine „menschlichen Tröstungssysteme“ also, die uns hier weiterhelfen.

Es kann sich aber auch nicht nur um das Präsentieren des Materials handeln. Präsentation ist „zeigen“, auf die Wirklichkeit hinweisen. Präsentieren ist geschmäckerlich. Es ist die Angst, sich dem Material auszusetzen. Es ist auch die Angst, durch Eingriffe die Qualität des Materials zu zerstören. Sicher gibt es Sensibilität gegenüber dem Klangmaterial, aber man muss Ängstlichkeit und Sensibilität auseinanderhalten. Präsentation bedeutet, das Material von seinem ursprünglichen Ort wegnehmen und jetzt zeigen. Die Vorhaben, die zur Präsentation führen, lenken vom Wesentlichen des Materials ab. Wenn man jedoch die Gedanken an Präsentation aufgibt,

fallen diese Vorhaben und Systeme in sich zusammen. Dann entfaltet das Material seine Präsenz.

Ich präsentiere das Material nicht. Ich verwende das Material. Ich nehme viel oder wenig davon, ich wiederhole es, mache es zurecht auf die richtige Länge und Breite, um zu hören: das gibt es, und so ist es. Es gibt eine Verwendung für das Material. Verwenden betont das Machen, und durch das Machen bekommt man das Ganze. Dann kann man dem Material bei seinem Klingen zuhören. Meine Arbeitsweise ist nicht originell oder besonders. Dadurch werden auch keine besonderen Kompositionsmerkmale an den Stücken erkennbar. Eine originelle Arbeitsweise verweist immer auf ihre Originalität. Die dabei auftretenden Kompositionsmerkmale haben etwas Schwatzhafte und wollen von ihrer Wichtigkeit und Richtigkeit überzeugen. Meine Arbeitsweise ist klar, einfach und zweckgerichtet. Sie soll die Schönheit, die vom Material ausgeht, erlebbar machen. Sie kann es ermöglichen, den Sinn und die Sinnlichkeit zu erleben und eine Komplexität der Empfindungen hervorzurufen, die vom Material und seiner Anordnung ausgeht.

In dieser Situation fragen wir uns, welchen Stellenwert Kompositionstechnik haben kann. Wir stehen der Wirklichkeit immer neu gegenüber, und es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise wir Erfahrungen von früher brauchen können. Es gibt hier keine bekannte Technik, die uns weiterbringt. Wenn wir eine Erfahrung von früher in diese Situation einbringen, zerstören wir die Situation, und wir bringen

uns um die Möglichkeit, direkt in diesem Moment und dieser Situation entsprechend zu arbeiten.

Aber wir besitzen erworbene Kenntnisse, die hier doch zugegen sind. Wissen und Fähigkeiten sind da, und wir müssen sehen, in welchem Verhältnis sie zum Gegenstand, zu der Wirklichkeit der Arbeit, dem Komponieren, stehen. Meine Aufmerksamkeit richtet sich darauf, dieses Wissen und diese Fähigkeiten verfügbar zu halten, offen zu halten für den Gegenstand, nahe und erreichbar, aber doch auf einer tieferen Ebene, so dass sie die Sache nicht berühren oder gar vereinnahmen. Manchmal kann dabei etwas entstehen, das so klingt, als ob es schon immer dagewesen wäre. Die Klänge haben aufgrund ihrer Entstehung keinen zusätzlichen Selbstbehauptungswillen, und sie verzichten auf ein Rechtfertigungsvokabular. Wenn sie da sind, haben sie Eindeutigkeit und Klarheit. Es gibt ihr Erscheinen, ihre Dauer ohne Variation, ohne Entwicklung, ihre Dauer ohne Komposition. Wenn sie nicht da sind, ist hier Stille.

4

Mir ist aufgefallen, dass es zwei Arten von Erleben gibt beim Hören von Musik. Die eine Art wird gefördert von einer Musik, die uns veranlasst, unsere Aufmerksamkeit auf einzelne Phrasen und Teile und ihre Anordnung im Ganzen zu lenken, auf Details in der Instrumentation und in der Stimmführung zu achten und die Abfolge der einzelnen Teile sowie ihr Verhältnis zum Ganzen zu erfahren. Wir erleben Musik, ein Hauch mag durch unseren Körper ziehen. Es gibt die besonderen Momente, in denen wir erfasst werden von einer einzigartigen Berührung, die hervorgerufen wird etwa durch eine harmonische Wendung, durch ein Detail der Instrumentation, durch einen Augenblick der Ruhe oder durch einen Energieschub, der durch die Musik geht. Und dann gibt es nach dem Konzert die Erinnerung an diese glücklichen Momente, in denen wir von Musik berührt worden sind.

Eine andere Möglichkeit, Musik zu hören, geht von Stücken aus, in denen der Komponist das Entwickeln von Teilen, die wie Ursache und Wirkung zusammenhängen, verlassen hat und durch andere, ebenso komplexe Gestaltungsmöglichkeiten ersetzt hat. Oft hat diese Musik gar nicht einzelne Teile, oder verschiedene Abschnitte werden einfach als Unterschied zwischen Klang und Stille wahrgenommen. Wenn diese Musik einzelne Teile hat, sind diese gerade nicht auseinander entwickelt oder kontrastierend miteinander verknüpft. Die einzelnen Teile scheinen eher durch eine unsichtbare Linie voneinander ge-

trennt zu sein, und die Kompositionsmerkmale, die zu ihrem Vorhandensein geführt haben, bleiben unsichtbar. Da diese Teile nicht kontrastierend oder sich auseinander entwickelnd miteinander verbunden sind, bedeutet das, dass jeder Teil mit einem neuen Einfall von vorne beginnen muss und nicht dialektisch mit dem vorhergehenden verbunden ist. Es gibt dann nur die Teile, die aus dem jeweiligen Klangmaterial geschaffen wurden, und diese Teile bringen die Identität des Stückes hervor.

Bei dieser Musik haben wir nach dem Konzert oft nicht die Erinnerung an Momente besonderer Intensität. Die Situation ist nicht von Erinnerung geprägt. Es gibt zwar auch das Gefühl, dass die Musik vorbei ist, aber gleichzeitig spüren wir, dass diese Musik nicht den üblichen Eindruck hinterlassen hat. An Stelle der Erinnerung an einzelne Situationen spüren wir eher eine deutliche Manifestation des Lebens. Leben steht hier nicht im Sinne von Lebendigkeit, von Tätigkeit, von dieses tun und jenes lassen. Es ist eine reichere Erfahrung, die man hier machen kann. Es ist auch nicht einfach eine Idee. Eine Idee erscheint mir als ein zu enger Begriff in unserem Bewusstsein. Es ist die Tatsache, dass man am Leben ist, die uns in diesem Augenblick glücklich macht. Es ist das Gefühl, ich bin hier, und es gibt das Leben. Dies ist eine eindeutige Empfindung, gleichzeitig ist sie sehr komplex, weil sie so umfassend ist. Diese komplexe Empfindung geht nicht nur von den Klängen aus. Die Stille bestimmt diese Empfindung mit.

Es gibt die Stille vor den Klängen, nach den Klängen und zwischen den Klängen. Diese Stille kann sich ausdehnen, sie kann Körperlichkeit annehmen, und die Klänge können diese Körperlichkeit verstärken. Es gibt auch die Stille, die nur da ist, weil es Klänge gibt. Es ist die Stille auf einer anderen Ebene als die der Klänge, und sie kommt mit den Klängen nicht in Berührung. Sie wird erahnbar, weil Klänge immer entstehen durch das Ziehen einer Grenze zwischen ihnen und allem andern. Diese Stille kann sich zeitlich nicht ausdehnen, eher leuchtet sie nach vorne und in die Tiefe nach hinten, manchmal schimmert sie durch die Klänge hindurch. Es gibt auch die Stille in den Klängen. Dann liegt der Klang da, still aber hörbar.

¹ Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Band 1. Mikrogramme 1924/25, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 247.

² John Berger, Wie schnell fährt es?, in: Ders., Begegnungen und Abschiede, München: Hanser 1993, S. 189-198, hier S. 191.

³ Ebenda, S. 197-198.

RAUM

AUFFÜHRUNGORT

Es ist eine bekannte Tatsache, dass bei einem Museumsbesuch der Betrachter den Abstand zum Bild variiert: Er geht nahe zum Bild, dann betrachtet er das Bild aus der Distanz, und in einigen Fällen findet er einen optimalen Abstand zum Bild, bei welchem sein Erlebnis am intensivsten ist. Es gab auch Maler, die sich über diesen Abstand äusserten. So wollte zum Beispiel Mark Rothko, dass man seine Bilder aus grosser Nähe betrachtet, denn er war der Ansicht, dass auf diese Weise das Überwältigende seiner Arbeiten (ich habe irgendwo gelesen, dass er nicht wollte, dass man sie Farbtafeln nennt) am besten zum Tragen kommt. In andern Fällen kann das Variieren des Abstandes zum Bild zu neuen Seherlebnissen führen, wie ich es kürzlich in einer Morandi-Ausstellung erlebte, in welcher die Bilder, aus unkonventionell grosser Distanz betrachtet, eine neue, vorher nicht erkannte Energie und Farbigkeit preisgaben.

In der Musik gibt es eine ähnliche Situation, die die Raumverhältnisse zwischen den Ausführenden und den Zuhörenden thematisiert. Meistens entfällt diese Thematisierung im Konzertleben, da durch die starren Vorgaben der Aufführungsräume nichts zu ändern ist. Im allgemeinen wird diese Frage über die akustische Qualität der einzelnen Plätze und damit über die Finanzstärke der Zuhörenden geregelt. Dass dies nicht immer die einem Stück adäquate Lösung ist, weiss, wer schon einmal einen Liederzyklus von Schubert in einem Saal von 750 Personen in der fünfzehnten Reihe erlebt hat und dies vergleichen kann mit einer

Aufführung in einem Raum mit 50 Zuhörern. Es ist offensichtlich, dass Schubert bei der Komposition des Zyklus eine ideale Zuhöreranzahl, eine ideale Raumgrösse und damit einen idealen Abstand zwischen Publikum und Musik mitbedacht hat. Und so kann man sich vorstellen, dass auch ein Klaviertrio von Haydn einen andern idealen Raum hat als das Klaviertrio von Ravel, dass also jedes Stück eine ideale Raumgrösse und eine ideale Anzahl von Zuhörern als Teil der kompositorischen Identität in sich mitträgt. Diese Einsicht wird heute selten berücksichtigt, da bei der Raumwahl oft nicht künstlerische, sondern praktische und ökonomische Überlegungen bestimmend sind.

Solche Überlegungen fliessen, mehr oder weniger bewusst, in den Kompositionsprozess ein. Dies ist mir aufgefallen, weil bei Aufführungen meiner eigenen Musik oder von Musik mit mir befreundeter Komponisten diese Fragestellungen in Bezug auf Raum und Anordnung von Musikern und Publikum oft während der Probenarbeit zu einem Thema geworden sind.

Es scheint so, dass die Stücke forderten, während der Probenarbeit über diese Aspekte zu diskutieren und Lösungen zu finden, die ausserhalb der konventionellen Konzertpraxis liegen.

Woran liegt es, wenn man realisiert, dass für ein Duo wie *Lovaty* für 2 Sprechstimmen – hier ist jetzt von eigenen Stücken die Rede – eine gute Aufstellung diejenige ist, bei der die beiden Ausführenden nebeneinander stehen, deutlich voneinander getrennt sind und ins Publikum schauen? Warum ist die Situation plötzlich sinnvoller, wenn das Ensemble in Hügel,

Schatten, Landschaften nebeneinander in einer Reihe aufgestellt ist? Warum ist es wohltuend, wenn der Solist in *One Instrument, Series* weit entfernt vom Publikum spielt und dieses nicht in Reihen, sondern lose verstreut und vereinzelt im Raum sitzt? Warum trägt es zur Klarheit der Situation bei, wenn das Ensemble bei *Landschaft mit Wörtern* im Kreis sitzt und das Publikum, den Musikern nahe, ihnen über die Schultern guckt?

Ich möchte hier nicht dazu ermuntern, mit der Aufführungssituation zu experimentieren, mal dies, dann jenes auszuprobieren. Vielmehr geht es mir darum, auf einen Zusammenhang zwischen Komposition und Aufführungssituation hinzuweisen. Dieser Zusammenhang wird oft oberflächlich abgehandelt, tatsächlich gibt es aber eine feine Kommunikation zwischen den beiden; sie schlägt sich in der Art und Weise nieder, wie sich das Stück in dem Aufführungsraum ausbreitet und dann beim Publikum ankommt. Man kann beobachten, wie sich im umfassenden Sinn die Identität einer Komposition auf eine dem jeweiligen Stück eingeschriebene Art und Weise im Raum und damit im Publikum fortsetzt. Das Stück trägt einen Raum, in dem es optimal erklingen kann, in sich. Man kann sich auf einen Dialog mit dem Stück einlassen, Raumgrösse, Anordnung des Publikums und räumlicher Abstand zur Musik können Bestandteil des Dialoges sein. Gleichzeitig soll man aber auch die Identität der Komposition nicht unterschätzen: Sie wird sich immer, unabhängig von den äusseren Bedingungen, ihren eigenen Raum erschaffen, in welchem sie erklin-

gen kann.

Nach meinen Erlebnissen ist oft auch nicht vorher zu planen, welches die adäquate Situation für das Stück ist. Erst ein Probenprozess und die Sensibilität und Zusammenarbeit aller beteiligten Musiker machen Lösungen und das Potenzial für das jeweilige Stück sichtbar. Man könnte in solcher Unsicherheit mangelnde Erfahrung mit Aufführungen sehen. Aber oft entsteht einfach eine unvermeidliche Situation, wenn man Komponieren aus einer Haltung des Forschens heraus betreibt und so Gebiete berührt, in denen es diese Erfahrungen noch nicht gibt.

KOMPOSITIONSKÖRPER

So wie es einen Aufführungsraum und eine Aufführungssituation gibt, gibt es in meiner Vorstellung auch einen Kompositionsraum, in dem ich mich als Komponist aufhalte, noch lange bevor es überhaupt um Fragen einer Aufführung geht. Es ist eine Art von Kompositionskörper, der während der Arbeit mittels Material, konzeptioneller Strategien und konstruktiver Verfahrensweisen entstehen wird. Zuerst ist ein offener, leerer und unbegrenzter Raum. In diesem Raum wird musikalisches Material erklingen und ihn so zu einem Klangraum machen. Dabei gibt es auch die Arbeit auf den fünf Notenlinien: hier schreibe ich Zeichen in diesen leeren Raum hinein, Zeichen, die diesen Raum begrenzen, ihn an anderen Stellen offen lassen, ihn nur anklingen lassen oder ihn verankern, ihn erweitern, ihn abschliessen oder durchlässig machen. So entsteht ein Kompositionskörper, es sind Volumen,

Spuren, es ist Weite, Zeitraum. Es erklingt eine Architektur, die manchmal mehr einem Gebäude, manchmal eher einer Landschaft gleicht. Material kommt darin in einer möglichst elementaren Form vor.

LEERER RAUM. ZEITRAUM

Material ist in meiner Musik oft nur ganz rudimentär vorhanden. Manchmal habe ich den Eindruck, dass überhaupt nur die Zeit der Kompositionskörper ist. Aber um eine Art von Zeitraum zu bekommen, braucht es eine minimale Anwesenheit von Material. So entstehen die Leervolumen, und es sind die oft langen Pausen und die Unveränderlichkeiten im gleich bleibenden Material, die nicht mit neuem Material, mit Hektik, mit Symbolik, mit Gestik verschüttet werden, die mir überhaupt erst ermöglichen, mich in diesem Kompositionskörper aufzuhalten.

Diese großen, weiten und oft auch stillen Räume geben dem Stück eine Monumentalität, gegen die ich mich nicht sträube, die jedoch nach meinem Verständnis von Gelingen nicht eine bestimmende und autoritäre sein kann. Diese Monumentalität trägt sowohl ihre Vergänglichkeit als auch ihre Offenheit jederzeit in sich und macht sich selbst als Situation der Zerbrechlichkeit erfahrbar.

ANWESENHEIT. ABWESENHEIT

Die Präsenz der Komposition muss sich nicht immer im Klingenden manifestieren. Die Aspekte des Kompositionskörpers und des Kompositionsraumes sind dann besonders deutlich, wenn dieser Raum offen

gelassen wird und nicht durch Klang verstellt wird. Es gibt dann die Erfahrung, dass mit einem Minimum an Klang ein Maximum von Raum zu gewinnen ist. Große Volumen, die in diesem Fall eigentliche Leer-Volumen sind, können nur erscheinen, wenn ihnen der Zeitraum zu ihrer Entfaltung gelassen wird. Kein oder nur spärlich hörbares Klangmaterial erlaubt der Zeit maximale Anwesenheit, so dass diese als Weite und Volumen erlebbar wird. Der Abwesenheit von Klangmaterial folgt die Anwesenheit von weitem Raum, der in ruhiger Statik da ist, metaphorisch: Platz, Ort, Mauer, Landschaft, Schatten.

Klang kann fast ganz abwesend sein, das heisst noch nicht, dass auch Komposition, die Tätigkeit des Komponierens, fast abwesend ist. Aber auch dies ist mir als Arbeitsweise wichtig: Komposition, als Tätigkeit, kann sich zurückziehen, verweigern, kann verschwinden, sich verflüchtigen, so dass am Ende im Stück nur noch die Zeit vergeht. Auch hier erlebe ich, wie beim Umgang mit Klangmaterial: je weniger Komposition, umso präziser muss sie sein. Auch eine grossenteils abwesende Komposition ist eine Komposition. Es gibt die Anwesenheit und die Abwesenheit der Tätigkeit des Komponierens, und manchmal sind Teile des Kompositionskörpers nur als Hülle da, ohne Material und ohne Kompositionstätigkeit. Die Ruhe, der Zeitraum, die Zeitvolumen, die von der Abwesenheit des Materials und der Abwesenheit des Komponierens gebildet werden, bringen ja den Kompositionskörper nicht zum Verschwinden, sondern machen ihn in seiner umfassenden Anwesenheit erst recht erfahrbar.

ZUSAMMENHANG

Auch wenn in meiner Musik manchmal wenig klingendes Material vorhanden ist und es lange Zeiten von Stille geben kann, bin ich jedoch immer am Zusammenhang interessiert, also am Kompositionskörper als Ganzem, und an einem Zusammenhang, der den ganzen Kompositionsraum umfasst. Dabei mache ich in Bezug auf meine Musik zwei Beobachtungen: einerseits gibt es Stücke, die aus kurzen Einzelklängen bestehen. Diese nehmen die Qualität von Einzelobjekten an, sie sind manchmal wie Gegenstände, manchmal eher wie begrenztes, wenig bearbeitetes Material. Diese Einzelklänge sind zwar voneinander getrennt, sie sind aber nicht nur isoliert, sondern treten in Kommunikation untereinander und sind, auch über lange Pausenabschnitte hinweg, manchmal schweigsam, manchmal prononciert anwesend. Ein weites Feld öffnet sich, in dem die Klänge manchmal bloß eine Zeitmarkierung sind, immer aber wesentlich zur atmosphärischen Qualität und zur Identität der Situation beitragen.

Andererseits beobachte ich, wie die Pausen in meiner Musik formale Träger der Komposition sind und dass dann Pausen, auch lange dauernde von einigen Minuten, formale Entscheidungen sind. Sie sind wesentlicher Bestandteil der Kompositionsarchitektur, ähnlich wie in der gebauten Architektur das Wesentliche gerade dort ist, wo das Material nicht ist: Der leere Raum, der leere Platz. Material dient hier dazu, diesen leeren Raum zu bekommen, es dient dazu, Raum zu erschaffen, zu begrenzen, und inhalt-

lich zu prägen. Dabei kann man erfahren, dass große Volumen eben dort entstehen, wo Material gerade nicht ist, und dass Volumen auch Leer-Volumen ist. So wie in der Architektur das Bauen dazu führt, Raum zu bekommen, wird in der Musik das Komponieren als Arbeit mit Klang verstanden, um Zeit zu bekommen.

In der Architektur dient Material dazu, Raum zu begrenzen. Auf ähnliche Weise benutze ich Klänge zur Begrenzung zeitlicher Leerräume.

Aber das musikalische Material hat auch die Eigenschaft, dass es selber Raum werden kann. Damit diese Eigenschaft hervortreten kann, muss das Material selber leer sein. Hier liegt einer der Gründe für mein ständiges Interesse am musikalischen Material: es ist immer wieder eine Herausforderung, leeres Material zu finden, Material zu entdecken, das die Möglichkeit des Leerseins in sich trägt, oder leeres Material zu erarbeiten. Tatsächlich ist es etwas vom Schwierigsten, dieses leere Material zu bekommen. Manchmal kommt man in die Nähe von leerem Material. Dann können diese Räume und Volumen entstehen aus Klang und Nichtklang, die langsam ihre emotionale Kraft entfalten. Manchmal kann man sich in ihnen aufhalten, manchmal ziehen sie an einem vorbei, man erfährt oder beobachtet die langsame Verschiebung von Volumen – oder die plötzliche leichte Veränderung der musikalischen Räume.

ABSTRAKTE MUSIK

ÜBERLEGUNGEN ZU EINER THEORIE ‚ABSTRAKTER MUSIK‘

In Hinsicht auf die Kunst des 20. respektive 21. Jahrhunderts spielen die Begriffe ‚abstrakt‘ und ‚konkret‘ eine wichtige Rolle, weil sie die Neudefinition der Kunst in ihrer Relation zur umgebenden Welt und zum Rezipienten auf durchaus zutreffende Weise benennen. Im Folgenden möchte ich mich zuerst damit beschäftigen, was sie bezeichnen, und dann ihre Nutzung im Rahmen des musiktheoretischen Diskurses anregen, um bestimmten, der abstrakt-konkreten bildenden Kunst adäquaten musikalischen Erscheinungen eine Aufwertung angedeihen zu lassen. Vor-ausgeschickt sei die Einschätzung, dass der Weg der bildenden Kunst über die Ablösung vom retinalen bzw. symbolischen Bezug zum Sujet – der Weg über die Abstraktion also – hin zum Konkreten, zum Ersten die zentrale Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert darstellt. Zum Zweiten, dass diese Entwicklung in ähnlicher Weise weitgehend unbenannt auch in der Musik stattgefunden hat und für diese von ebenso fundamentaler Wichtigkeit ist. Freiheit vom Sujet steht für Freiheit und Unmittelbarkeit der Kunst – und Musik; und Freiheit ist ein zentraler, aber nicht wirklich erfüllter Begriff unserer erklärt-egalitären Gesellschaften. Freiheit bleibt eine Forderung, ein Versprechen geistiger Entwicklung, eine Möglichkeit. Wenn Kunst gesellschaftlich relevant ist, dann auf jeden Fall in der Ermöglichung des Zugewinns an geistiger Freiheit.

EXKURS ABSTRAKTE KUNST

Die Verwendung des Wortes ‚abstrakt‘ ist relativ eindeutig. Laut Fremdwörterduden aus dem Jahre 2001 hat es folgende Bedeutung: „1. vom Dinglichen gelöst, rein begrifflich. 2. theoretisch, ohne unmittelbaren Bezug zur Realität. 3. abstrakte Kunst: Kunstrichtung, die vom Gegenständlichen absieht.“ [Duden 2001]

Um zu verdeutlichen, welche Erwartung sich mit dem Begriff ‚Abstraktion‘ verbindet und um welche Tendenzen es hier gehen soll, möchte ich zunächst einen kurzen Exkurs über Abstraktion in der bildenden Kunst unternehmen – sozusagen als analogische Erzählung. (Aus dieser Betrachtung der bildenden Kunst ergeben sich natürlich nicht zwingend Konsequenzen für das Denken über Musik.)

Abstraktion als der Prozess der ‚Lösung vom Dinglichen‘ spielte in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Sie verhiess Freiheit, Befreiung von Gegenstands- und Zweckbindung, Befreiung von Auftraggeberklassen und marktorientierten Sujets. Die Kunst distanzierte sich durch sie endgültig und unwiderruflich vom Erzählen (und Lügen) im Dienste der Herrschaft, sie befreite sich von ihrer Unterhalterrolle, sie wurde ‚freie Kunst‘. Im Falle des Tafelbildes führte der Prozess der Abstraktion zum ‚gegenstandslosen‘ Bild, zu einem Bild, das nicht vordringlich etwas darstellt, abbildet, sondern als Seiendes selbst Objekt ist, eine Entität aus Träger- und Farbmateriale, mithin ein sinnlich direkt erfahrbares, etwas Konkretes, ‚konkrete Kunst‘.

Diese Hinwendung zur Unmittelbarkeit des Konkreten ist von großer Wichtigkeit, denn die Vorstellung, die Entdinglichung der Kunst führe zum Ausdruck der Erhabenheit des Geistigen, sozusagen zu ihrer ‚Entkörperung‘, entspricht in Wirklichkeit dem althergebrachten abbildenden Denken: ein Kunstwerk, das nichts darstelle, zeige das dingliche Nichts und somit das ‚Ideale‘.

Der Weg zum Konkreten in der Kunst führte notwendigerweise über den Vorgang der Abstraktion – die Idee des gegenstandslosen Bildes entwickelt sich im 19. Jahrhundert langsam und kontinuierlich durch eine vom unmittelbar Gesehenen sich entfernenden Darstellungsweise. Als Beispiele früher Abstraktion seien stellvertretend die weißen ‚Nebelbilder‘ von William Turner, gegenstandslose Aquarelle von Victor Hugo, später dann die auf das Verhältnis von Licht und Farbe reflektierenden Werke der Impressionisten, die pastos gemalten und dadurch reliefartig erscheinenden, von der Objektfarbe abstrahierenden Bilder Vincent van Goghs, die Vorder- und Hintergrund farblich verklammernden Gemälde Paul Cézannes, als vollziehender Schritt dann zu Anfang des 20. Jahrhunderts der Kubismus, Suprematismus und De Stijl genannt. Malweise und Umgang mit dem Malmaterial gewannen in der Folge zentrale Bedeutung und verdrängten die vorgeblich wirklichkeitsgetreue illusionistische ‚Abbildung‘ des Gegenstandes. Über die abstrahierende Darstellung des Sujets, über Geometrisierung, Elementarisierung, Verfremdung von Form und Farbe führte der Weg zum gegenstandslosen Bild, von der Farbe

zum Material, hinaus aus der Fläche über das Objekt in den Installationsraum u.s.f. Im Ergebnis der Abstraktion wurde die Kunst konkret, es entstanden konkrete, sinnlich unmittelbar erfahrbare Kunstobjekte, wie sie zum Beispiel die Bilder von Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Ives Klein und Agnes Martin – um nur wenige zu nennen – darstellen. Die beschriebene Entwicklung ermöglichte den Protagonisten der Kunst eine bisher ungekannte Freiheit und eröffnete ihnen in vieler Hinsicht neue Perspektiven und Aufgabenstellungen. Formale Fragen wurden wichtiger, künstlerische Entscheidungen notwendigerweise grundsätzlicher und die Wahl eines werkbezogenen Systems bekam fundamentale Bedeutung für die Kunstaübung. Folgerichtig trat das Handwerkliche in den Hintergrund.

KONKRETE KUNST

Im Brockhaus-Duden wird das Adjektiv ‚konkret‘ wie folgt erläutert: „kon|kret <lat.; »zusammengewachsen«>: 1. als etwas sinnlich, anschaulich Gegebenes erfahrbar.“ und „3. gerade anstehend, im Augenblick so gegeben.“ [Duden 2001]

Bekannterweise findet die Prädikation ‚konkret‘ in Bezug auf die Kunstgattungen in ausgesprochen verschiedenen Ausprägungen Verwendung: So ist konkrete Kunst eine „Richtung der modernen Kunst, besonders der Malerei, deren bildnerische Elemente nur sich selbst bedeuten wollen.“ [Duden 2001] Der Terminus bezeichnet eine von ikonographischen Zusammenhängen befreite Malerei, die sich auf die unmittelbare sinnliche Wirkung von Farbe und Material

beruft. Das Bild ist, was es ist; der Verweis auf etwas außer ihm ist weder notwendig noch gewünscht.

„Konkrete Literatur“ ist der Versuch, „mit sprachlichen Mitteln, losgelöst von syntaktischen Zusammenhängen, rein visuell od. akustisch eine Aussage zu gestalten.“ [Duden 2001] Ohne den konventionellen Kontext von Satzbau und Semantik wirkt die künstlerische Produktion von Lauten auf einer abstrakt klanglichen Ebene der Sprache und ihren emotional-gestischen Metaebenen; sie ist „als etwas sinnlich, anschaulich Gegebenes erfahrbar“, ohne auf etwas zu verweisen. Solcherart Literatur gewinnt ihre Kraft aus dem im Zuge des Linguistic Turns von der Philosophie vergessenen klanglichen ‚Urgrund‘ der Sprache. Andere Werke der konkreten Poesie zielen stärker auf die Ebene des Zeichens: Buchstaben lassen sich zu Bildern fügen, sich zu Zeicheneinheiten kombinieren. Diese sind dann insofern konkret, als dass sich ohne Kenntnis der Bedeutung des einzelnen ‚abstrakten‘ Buchstabens das durch sie gebildete ‚konkrete‘ Zeichen potentiell verstehen lässt bzw. seinen eigenen ästhetischen Reiz entwickelt.

Wir können zusammenfassend feststellen, dass konkrete bildende Kunst und Literatur immer auch abstrakt sind – ‚vom Dinglichen gelöst‘ – und dass sinnliche Unmittelbarkeit durch ein Zurücklassen von syntaktischen und semantischen Kontexten befördert wird.

Nicht synonym und in gewisser Weise problematisch ist die etablierte Verwendung des Adjektivs ‚konkret‘ in Hinsicht auf Musik. Bezeichnet wird mit ‚musique

concrète‘ der nach dem zweiten Weltkrieg in Frankreich von Hörspielklängen ausgehende Versuch, eine dem Medium Rundfunk angemessene ‚neue‘ Musik zu entwickeln. Künstlich für Klangarchive erzeugte ‚Geräusche aus dem alltäglichen Leben‘ wurden, mehr oder minder elektronisch bearbeitet, zu musikalischen Verläufen collagiert. Sie wurden in einen neuen Kontext gebracht und damit des Verweises auf ihre Quelle benommen, der wir sie kraft unserer Erfahrung zuordnen würden. Die Beschränkung der Bezeichnung ‚konkret‘ auf eine historische Musik, die sich weitgehend auf Geräusche beschränkt, wird den Möglichkeiten, die die Titulierung ‚konkrete Musik‘ bietet, nicht gerecht; denn wie wir aus den Beschreibungen der konkreten Kunst und Poesie lernen konnten, ist Konkretion etwas, das sich aus der Hinwegsetzung über Syntax und Semantik, durch Verzicht auf Repräsentation und Ikonographie ergibt. Nicht das verwendete ‚Material‘ ist konkret, sondern seine Organisation. Es ist überhaupt nicht einzusehen, warum die Verwendung von instrumental oder elektronisch erzeugten Klängen die Verwendung dieses Prädikats ausschließen sollte. Musik ist mehr als die Summe ihrer Klänge, Musik ist Anordnung und Folge von Klängen, ist immer Klangorganisation, ist Verlauf. Konkrete Musik müsste, um dieser Bezeichnung adäquat zu sein, in ihrem Verlauf so organisiert sein, dass das sinnlich Gegebene unmittelbar erfahrbar wird, und sie müsste abstrakt sein, wobei nun zu klären wäre, was dieser Begriff im Hinblick auf Musik bedeuten könnte.

„WAHRE PHILOSOPHIE“

Wovon könnte Musik abstrahieren, was könnte die zu überwindende Gegenstandsbindung von Musik sein?

Ist Musik nicht ohnehin abstrakt, zumindest aber von vornherein weniger gegenstandsbezogen als die anderen Künste? Um dies beantworten zu können, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass europäische Kunstmusik - kultische wie weltliche - bis ins 18. Jahrhundert hinein eng an die Sprache gebunden war. Musik diente der Emotionalisierung der gesungenen Inhalte, sie war als selbstständige und textfreie Kunstgattung kaum existent, auf jeden Fall aber von untergeordneter Bedeutung. Dies mag mit dem bedeutenden kirchlichen Einfluss auf die Entwicklung der Kunstmusik bis ins 18. Jahrhundert hinein zusammenhängen: liturgische Musik hatte der Vermittlung von religiösen Inhalten zu dienen, und es bestand ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber den schwer kontrollierbaren Möglichkeiten der Musik, euphorische Stimmungen und Ekstase zu erzeugen. Die ‚dunkle‘ Fähigkeit der Musik zu ‚sprechen‘, ohne wirklich verstanden werden zu können, zu beeinflussen, ohne zu bezeugen, was genau ‚gesprochen‘ wurde, war jahrhundertlang Grund gewesen, die rein instrumentale Musik aus den Gotteshäusern weitgehend fern zu halten. Der Text gab der Musik einen nachvollziehbaren und überprüfbaren Sinn.

Reine Instrumentalmusik überwand ihre untergeordnete Rolle nur langsam. Erst zum Ende des 18. Jahrhunderts hin wurde die Fähigkeit der Musik zum

sprachlos-mitteilenden Appell an das Nichtrationale zu ihrer besonderen Qualität erklärt, die sie den anderen Künsten überlegen erscheinen ließ. So schrieb der jung gestorbene Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), ein Weggenosse und Freund Ludwig Tiecks, über die Musik: „Wohl dem, der, wann der irdische Boden untreu unter seinen Füßen wankt, mit heiterm Sinne auf luftige Töne sich retten kann, (...) Wohl dem, der, (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert,) sich den sanften Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben.“ [Wackenroder, S. 206]

Die Musik ermöglichte Gefühlsstürme, das Empfinden ‚unendlicher Sehnsucht‘ und durch ‚tiefe Ahnung edle Einsicht‘, ohne von der ‚Vernünftlei‘ der sprachlichen Äußerung gefährdet zu sein. E.T.A. Hoffmann äußerte sich einige Jahre später in einem Text über die 5. Symphonie Beethovens in der folgenden Weise: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf: eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.“ [Hoffmann, S.23]

Arthur Schopenhauer versuchte in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1818) diese Umwertung philosophisch zu begründen: er erklärte die Musik gerade wegen ihrer Unmittelbarkeit als Ausdruck des „Willens“ zur philosophischsten der Künste. „Wir erkennen in ihr (der Musik) nicht die Nachbildung, Wiederholung

irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft (...)" [Schopenhauer, S. 321] Schopenhauer meinte, Musik spreche das „Ansich“ der Welt durch nichts als bloße Töne mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit aus, und postulierte genau dies als die Aufgabe der Philosophie: „gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde.“ [Schopenhauer, S. 332]

Die angeführten Textstellen zeigen eine Umwertung der Musik an – sie wird als ein eigenständiges Ausdrucksmittel benannt, die der Sprache zu ihrer Aussage nicht bedarf und ihr sogar überlegen ist. Und zumindest Wackenroder, Tieck und E.T.A. Hoffmann rekurrieren auf die damals neuartige, subjektivierte und Ausdruckswerte kontrastierende Instrumentalmusik der Klassik bzw. Frühromantik. Es ist eindeutig, dass textbezogene Musik nicht ihr Thema ist.

ENTSPRACHLICHUNG

Man könnte also die Unterwerfung der Musik unter die Gegebenheiten der Laut- und Schriftsprache als

einen wesentlichen Aspekt gegenständlicher Bindung von Musik sehen. Der Prozess der Abstraktion würde somit zum einen in ihrer Emanzipation von der Bindung an die gesungene Sprache und ihren strukturellen Begleiterscheinungen, vom Sprachgestus, vom Erzählkontext und von dramatischen Gesamtverläufen zu finden sein. Ein anderer, bisher nicht erwähnter Aspekt der Gegenstandsbindung von Musik findet sich in der Entwicklung der Musik aus dem Körperlichen, der Entstehung des Rhythmus aus Herzschlag und Gehen, von Spieltechnik und -gestus aus der Motorik des Menschen. Abstraktion müsste demnach auch Distanzierung vom biologischen Maß beinhalten – abstrakte Musik bezieht sich nicht auf körperliche Größen.

Die Musik durchlief diesen langwierigen Abstraktionsprozess im Lauf des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Instrumentalmusik konnte sich zwar als gleichberechtigte Sparte der europäischen Kunstmusik etablieren, wurde aber, wie oben durch das Schopenhauerzitat verdeutlicht, häufig immer noch als etwas ‚Sprechendes‘ verstanden. Musik gewann zwar einerseits Freiheit vom Wort, sie wurde im Sinne unserer Definition ‚abstrakter‘, aber sie wurde auch, wie wir gesehen haben, weiterhin als Sprache aufgefasst, als Sprache ohne Worte. Sie musste nicht weiter sprachgebunden bleiben, weil sie selbst zur Sprache erklärt wurde. Sprechen aber sollte sie weiterhin. Ob Musik aber überhaupt eine ‚Sprache‘ ist, ist zumindest fraglich. Und andererseits haben Jahrhunderte der Sprachbindung sich in die musikalischen

Strukturen eingeschrieben. Sprache, Sprechen und sprachgebundenes Singen waren und blieben häufig die wenig reflektierte Grundlage des musikalischen Denkens. Instrumentalmusik blieb nach wie vor Syntax, Sprachrhythmus, Sprechbögen und Atemlängen verpflichtet. Abstrakte Musik hingegen ist in jeder Weise autonom: Sie ist keine Sprache, sie braucht die Sprache nicht an ihrer Seite, und sie bedarf nicht des Bezuges zum biologischen Maß.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde durch die systematische Zerlegung und Kombinatorik des parametrischen Komponierens und die daraus resultierende Elementarisierung, durch vergrößerten Blick auf einzelne musikalische Elemente und die damit einhergehende Minimalisierung des gewählten musikalischen ‚Materials‘ eine freie konkrete Klangwelt ermöglicht.

FORMALE KRITERIEN

Welche Bedingungen wären nun an eine abstrakte und freie Musik zu stellen, die der oben beschriebenen konkreten bildenden Kunst an Denk- und Auseinandersetzungstiefe ebenbürtig ist?

Denn während abstrakte Kunst weitgehend unangefochten im Zentrum kunsthistorischer Betrachtung stand und ihre Weiterentwicklungen auch weiterhin berücksichtigt werden, finden die parallelen musikalischen Strömungen bis heute weder im musikwissenschaftlichen Diskurs noch im Interesse des gebildeten Publikums die ihnen gebührende Aufmerksamkeit, obwohl sie die einzig konsequente Weiterführung

der betreffenden künstlerisch-geistigen Traditionen darstellen. Bezeichnend ist, dass es für die Gesamtheit dieser musikalischen Phänomene bisher noch nicht einmal einen halbwegs zutreffenden Oberbegriff gibt. Deshalb möchte ich, obwohl eigentlich die Bezeichnung ‚konkrete Musik‘ zutreffender wäre, aus Gründen der Abgrenzung zum musikhistorischen Terminus ‚musique concrète‘ den Begriff ‚abstrakte Musik‘ vorschlagen.

Hier einige Beispiele für strukturell im Sinne der Überlegungen verwandte und doch sehr unterschiedlich klingende musikalische Erscheinungen von ‚abstrakter Musik‘ (im Sinne der oben formulierten Anforderungen und des unten folgenden Definitionsversuches): Serielle Musik, Aleatorische Musik, Nichtintentionale Musik, Noise Music, Stille Musik, Reduktive Musik, Drone-Music und auch (bestimmte Bereiche der) Minimal Music – diese beispielhafte Auflistung ist ganz gewiss nicht vollständig. Die aufgeführten Gattungsbegriffe sind willkürlich aus dem Fundus zeitgenössischer musikwissenschaftlicher Klassifizierungsversuche gewählt – manche mögen noch nicht klar definiert sein und manche sich mit der theoretischen Weiterarbeit als redundant herausstellen.

Die genannten Musiken können sich in der Beschaffenheit der verwendeten Klänge, in Dichte und Lautstärke und somit in ihrer Ausdruckswertigkeit extrem unterscheiden, haben aber dennoch Gemeinsamkeiten, die sie eindeutig von den Klangorganisationen der vorhergehenden 400 Jahre und letztlich von den

weitaus meisten historischen Musiken deutlich absetzen. Für die Beurteilung des Abstraktionsgrades von Musik ist die Organisation der Klänge von weit größerer Bedeutung als die Klangauswahl. Über geschmackliche Klangvorlieben lässt sich trefflich streiten, formale und strukturelle Gegebenheiten lassen sich hingegen verhältnismäßig gut beobachten und beschreiben.

Ich möchte im Folgenden versuchen, einige Gemeinsamkeiten dieser Musiken zu benennen, wobei nicht alle aufgelisteten Merkmale auf jedes Werk gleichermaßen zutreffen mögen. Genaue Werkanalysen werden notwendig sein, um die hier formulierten Thesen zu untermauern. Einige Kriterien konnte ich beim momentanen Stand der Theorie nur als Negationen formulieren, wobei ich hoffe, dass sich dieser Schwäche mit der Zeit abhelfen lassen wird. Andere habe ich vielleicht zur Gänze übersehen und sie werden später nachgetragen, oder ich habe sie nicht richtig bewertet.

Aus den oben geführten Betrachtungen lassen sich die folgenden vorläufigen Schlüsse über die Eigenschaften abstrakter Musiken ziehen (wobei klar sein sollte, dass das Erfüllen eines Kriteriums nicht hinreichend ist):

- 1) Sie sind von Sprachgestus und sprachlichem Maß sowohl in linearer als auch in rhythmischer Hinsicht unabhängig.
- 2) Sie verwenden keine höhepunktorientierten dramaturgischen Konzepte in der Großform.
- 3) Die Großformen sind häufig sehr einfach, schlicht und übersichtlich.

4) Wiederholungen von wiedererkennbaren Elementketten, bisher für die Formkonstitution als unabdingbar notwendig erachtet, sind selten geworden. (Oder sie treten wie in manchen Werken der Minimalmusic derartig unmittelbar repetiert auf, dass sie ihren strukturbildenden Erinnerungswert im traditionellen Sinne verlieren.) Dadurch werden musikwissenschaftliche Fragen nach motivischer Bedeutungsträgerschaft obsolet.

5) Durch die stark erweiterten klanglichen Möglichkeiten und den partiellen Verlust des Erinnerbaren sowie durch den Verzicht auf Motive und harmonische Beziehungsfelder ist es notwendig geworden, klare beschränkende Entscheidungen zu fällen – durch Auswahl zur Klarheit.

6) Sämtliche möglichen Klänge (inklusive Geräusche), sämtliche Klangerzeuger können gleichrangig verwendet werden.

7) Die Negation des intendierten Klanges – der Nichtklang – die Pause / Stille spielt eine weitaus größere Rolle als in älterer Musik; die Musik öffnet sich zur umgebenden (Klang)-Welt. Durch die Nichtintentionalität der Pausenklangwelt ändern sich die Klänge.

8) Tänzerische Bewegungskonzepte spielen keine Rolle.

9) Historische Harmoniesysteme können als eine Form von konstituierter Gegenständlichkeit keine Verwendung finden.

10) Die Intervallverwendung wird in Richtung Mikrotonalität und differenzierter Stimmungssysteme erweitert.

‚Abstrakte‘ Musik ist, wie sich aus der aufgestellten, sicher nicht vollständigen Liste erkennen lässt, keinesfalls dasselbe wie ‚Neue‘ Musik, denn dieser inzwischen historisch gewordene Begriff sagt nur wenig über die Musik selbst und ist heute so nach allen Seiten hin aufgeweicht und entgrenzt, dass er seine bestimmende Funktion verloren hat.

ABSTRAKTE MUSIK

Um etwas mitteilen zu können, muss das verwendete Zeichen etwas repräsentieren. Fassen wir abstrakte Musik als etwas auf, das nur sich selbst repräsentiert, so ist klar, dass sie kein Zeichensystem darstellen kann. Niemand würde auf die Idee kommen, einem Ding wie z.B. einem Grashalm Zeichencharakter zuzuschreiben. Allein aus der Tatsache, dass Donner bei manchen von uns Angst erzeugen mag, würde man nicht ableiten, dass dieser etwas ausdrücke. Der Klang ist der Klang ist der Klang und nichts sonst – er verweist auf nichts (außer natürlich auf seine Erzeugung, aber dass der Verweis auf seine Erzeugung etwas anderes ist als die Repräsentationsbeziehung, die das Zeichen zum Repräsentierten hat, liegt auf der Hand).

Abstrakte Musik ist keine Sprache, sie teilt nichts mit, sie ist einfach das, was sie ist, so wie die Welt um uns herum. Sie kann empfunden werden und erlebt, sie kann tiefe Einsichten ermöglichen und starke Erlebnisse. Man kann diese Erlebnisse mit anderen teilen, aber die Musik selbst teilt nichts mit. Erst im kognitiven Hören erlangt sie Bedeutung. Sie ist eine

menschliche Äußerung, aber sie ist nicht zwingend ein Zeichensystem.

Vielleicht ist gerade diese Möglichkeit von Musik (und Kunst), nichts zu bedeuten, ihre besondere Qualität? Vielleicht vermag die Begegnung mit solcherlei Kunst uns mit der Kontingenz des Lebens und Sterbens in dieser Welt zu versöhnen?

Vielleicht sind gerade die Kontingenz der Welt und die daraus resultierende Bedeutungslosigkeit unserer selbst jene Dimension der Welt, mit der wir uns liebevoll abfinden müssen?

LITERATUR:

Duden: *Das Fremdwörterbuch*. 7. Aufl. Mannheim 2001.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1859

Hoffmann, E.T.A.: *Schriften zur Musik, Singspiele*, Berlin 1988

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe, Band I*, Heidelberg 1991

Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*, Köln 1967

Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994

KLANG/KÖRPER

Auf die Körperlichkeit eines Instruments zu verweisen hieße Eulen nach Athen tragen. Diese ist bekannt und hat Anlass für zahlreiche literarische wie auch karikaturistische Anspielungen gegeben. So ist die Bezeichnung „Klangkörper“ für ein Instrument oder eine Instrumentengruppe nicht überraschend. Dabei scheint insbesondere der Verweis auf den menschlichen Körper als Bezugspunkt von vorrangiger Bedeutung zu sein. Augenfällig ist hierbei die Parallele von vielschichtig miteinander verknüpften Regelkreisläufen hier wie dort.

Ob nun auch dem Klangprodukt selbst eine eigene Körperlichkeit zugeordnet werden kann, lässt sich ungleich schwerer beurteilen. Dies beruht vornehmlich auf dem wenig augenfälligen Wesen der Klänge, welches eine direkte Analogiebildung erschwert. Tatsächlich ist hier von einer komplexen und sehr eigenständigen, nicht sicher interindividuell reproduzierbaren Transferleistung des Hörers auszugehen. So dürfte es schwer fallen, sichere Definitionskriterien zu benennen, die einem Klang die Qualität „blau“ zuschreiben.

Allerdings scheinen es zwei Faktoren zu sein, die Klängen eine körperliche Fasslichkeit verleihen. So ist auffällig, dass die jeweilige Analogiebildung eine zentrifugale Tendenz aufweist und gleichzeitig mehrere höchst unterschiedliche Kategorien angesprochen werden.

Eine Kategorie ergibt sich dabei aus dem Verweis auf die materielle Substanz des Klangkörpers. Dies lässt sich leicht bei einfachem Schlagwerk nachvoll-

ziehen, welches beispielsweise einen „hölzernen“ oder „metallischen“ Klang erzeugt. Zwar ist diese Analogiebildung bei komplexeren Instrumenten, die sich aus verschiedenen Materialien zusammensetzen, schwierig und zwangsläufig weniger eindeutig, vom Prinzip her jedoch gleich.

Eine andere Kategorie ist der Verweis auf eine dem Klang qua Erfahrung oder Konvention zugeordnete Situation, die jenachdem Heimat oder Fremde darstellen kann. In jedem Fall wird dabei der Klang in einen funktionalen Bedeutungszusammenhang gerückt, welcher eine sichere situative Zuordnung ermöglicht. Als zufälliges Beispiel sei hier auf den Klang einer Kirchenglocke verwiesen. Der hiervon ausgehende Verweis dürfte dabei durchaus unterschiedlich ausfallen. Was den einen zum Kirchengang motiviert, mag dem anderen als Bote eines repressiven Weltbilds erscheinen. In jedem Fall ergibt sich ein feststehender Bedeutungszusammenhang, welcher dem Klang körperhafte Qualitäten zukommen lassen kann.

Strikt abzugrenzen ist ein weiterer Faktor, welcher sich aus dem Nebeneinander von Klang und Stille ergibt.¹ Hierbei fungiert die Stille mitnichten als Rahmen, der schmückend und betonend auf das von ihm umfasste Objekt verweist. Das Gegenteil ist hingegen nicht selten anzutreffen. Das viel berühmte Beethovenzitat aus den späten Skizzen, nach dem eine Pause den Tod darstellen könnte, mag hier als Hinweis darauf angeführt werden, dass Stille inmitten von Klängen dazu tendiert, sich eine klar

definierte Bedeutung anzueignen. Vielmehr entwickelt sich hier durch den Hörer eine Situation des Dialogs, welche im Stande ist, zusätzliche Freiheitsgrade einzuflechten; aus ihnen kann sich eine vieldimensionale Anschauung ergeben.

¹ Vgl. hierzu die Texte von Jürg Frey *Es gibt das Leben* (1996) und *Architektur der Stille* (1998): www.wandelweiser.de.

HIT OR MISS (TREFFER ODER DANEBEN)

Im Baseball entsteht immer dann eine sehr interessante Situation, wenn der Ball geworfen wird. Zunächst gibt der Catcher (Fänger) dem Pitcher (Werfer) der eigenen Mannschaft ein Handzeichen, um ihm zu zeigen, auf welche Weise er werfen soll. Denn der Catcher kennt die Stärken und Schwächen des gegnerischen Batters (Schlagmann) und des zur eigenen Mannschaft gehörenden Pitchers und entscheidet sich auf Grundlage dieses Wissens für eine der vielen Möglichkeiten zu werfen. Sobald die beiden sich abgestimmt haben, wirft der Pitcher so gut er kann die vereinbarte Variante. Viele Variablen können dabei die Wurfweise beeinflussen: Die Geschwindigkeit und der Drall des Balles, Richtungsänderungen usw. So ist jeder Wurf zwar einerseits ein Wurf wie jeder andere, aber zugleich auch etwas Einzigartiges. Der gegnerische Schlagmann, dessen Aufgabe es ist, den Ball zu treffen, kann zwar aufgrund seiner Informationen über den Werfer erraten, wie dieser werfen wird, sich aber keineswegs sicher sein. Vielmehr ist der Batter von dem Moment an, in dem der Pitcher sich vorbereitet, bis zu dem Augenblick, in dem der Ball auf ihn zukommt, weitgehend von seinen Wahrnehmungen abhängig: Er zielt mit seiner Schlagkeule, holt aus, und dann trifft er oder schlägt daneben.

Dieses Szenario ähnelt meiner Meinung nach der Situation, die bei jeder Aufführung experimenteller Musik entsteht. Experimentelle Musik ist eine Musizierweise, die in etwa gleichzeitig mit Schönbergs musikalischer Revolution, vertreten durch Komponisten wie Charles Ives und Henry Cowell, ihren

Anfang nahm und von Harry Partch, John Cage, La Monte Young, Christian Wolff, James Tenney und Alvin Lucier, um nur einige zentrale Figuren zu nennen, weitergeführt wurde. Die experimentelle Musik hat sich im Übrigen völlig anders weiterentwickelt als die Zweite Wiener Schule; sie ist zu einer eigenständigen Richtung der Musik des 20. Jahrhunderts geworden. Wenn wir das oben angeführte Baseball-Szenario auf die experimentelle Musik übertragen wollen, dann entspräche die Rolle des Komponisten der des Catchers: beide kreieren Zeichen, die andere lesen sollen, beide geben Richtungen an. Wie der Catcher im Baseball hat der Komponist einen Fundus von Wissen über die Situation im Ganzen, und wie dieser macht er darauf basierende Voraussagen, was sich ereignen könnte. Dann wählt er die beste Lösung und lässt der Sache ihren Lauf.

Indem er die Zeichen des Komponisten liest und dann sein Bestes tut, um sie zu verwirklichen, gleicht der Interpret experimenteller Musik dem Pitcher im Baseball, denn auch in der experimentellen Musik hängt sehr viel davon ab, wie der Ausführende die erhaltenen Anweisungen umsetzt. Ich gehe als Komponist experimenteller Musik davon aus, dass etwa die Hälfte dessen, was ein Publikum zu hören bekommt, von den Entscheidungen des Interpreten abhängt. Denn letztlich hat dieser im Moment der Aufführung die Kontrolle über die Situation. Ein experimentelles Stück stellt sozusagen einen Rahmen zur Verfügung: einige Aspekte der Musik werden sehr genau vorgegeben, andere wichtige Parameter

aber offen gelassen und dem Interpreten zur Entscheidung überlassen.

In unserem Baseballszenario entspricht die Rolle des Publikums der des Batters: ein Zuhörer oder eine ZuhörerIn kennt im Moment des Erlebens niemals den gesamten Hintergrund einer Komposition. In meiner Musik ist es sogar die Regel, dass der Interpret anlässlich jeder Aufführung eine neue Version des Stücks vorbereitet – so kann selbst ein Zuhörer, der ein Werk von einem anderen Konzert her kennt, nicht vorhersagen, wie es beim nächsten Mal ablaufen wird (obwohl die Klänge dieselben sein können). Die wichtigste Eigenschaft eines Zuhörers ist also seine Sensibilität für alle Qualitäten der ihn erreichenden Klänge; dies verbindet ihn mit dem Batter im Baseball, der sensibel für alle Aspekte des sich auf ihn zu bewegenden Balles sein muss. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Szenarien ist, dass ich als Komponist/Catcher das Publikum/Batter lieber einen Home-Run machen sehe, als zu erleben, wie es den Ball nicht trifft.

Im Baseball fokussiert sich alles auf diesen Moment des schwingenden Baseballschlägers: kann der Batter die Absichten des Pitchers richtig erkennen, wirft der Pitcher gut und hat der Catcher den richtigen Wurf vorgegeben – das alles konzentriert sich in diesem Augenblick, in dem der Schläger seinen Arm ausstreckt und die Keule in Richtung Ball schwingt. Der Batter achtet in diesem Moment nicht auf seine Gefühle, sondern widmet sich ausschließlich dem Gelingen des Schlags. Auf diese Weise ist das Base-

ballspiel im Wesentlichen binär – Schlagen; Verfehlen.

Dasselbe gilt meines Erachtens für die Musik. Es wird oft gesagt, dass Musik eine Vielzahl von Emotionen weckt, und das ist kaum zu bestreiten. Doch meinen Erfahrungen nach steht vor der Frage, was genau ich bei einem Musikstück fühle (eine sekundäre und sehr veränderliche Entscheidung), die Frage, ob ich überhaupt etwas empfinde (oder erlebe).

Als ich in der Nähe von Detroit aufwuchs, war Rock'n'Roll und besonders der Motown-Sound die Musik, die mir am meisten bedeutete. Zwei meiner Lieblingssongs waren damals (und sind heute) „*Papa was a Rolling Stone*“ und „*My Girl*“ von den „*Temptations*“. Der erste handelt von einer armen schwarzen Familie in der Innenstadt, deren Ernährer gerade ermordet wurde, und der zweite ist eine musikalische Version einer „Art“ Shakespeare-Sonett. Im Alter von sieben Jahren konnte ich als jemand, der als Weißer im relativen Wohlstand aufwuchs und die Liebe noch nicht entdeckt hatte (ich mochte in diesem Alter Mädchen noch nicht einmal leiden), damals offensichtlich noch kein Verständnis für die Situationen haben, die diese beiden Songs beschreiben. Obwohl nun aber die hier besungenen Gefühle damals ein Geheimnis für mich blieben, vermittelte mir die Musik schon zu dieser Zeit eine vollständige Welt – ich ringe immer noch um die Worte, die sie beschreiben könnten.

Aufgrund solcherlei Erfahrungen glaube ich daran, dass Musik in der Lage ist, Gefühle nicht nur zu we-

cken, sondern sie zu erzeugen. Weiter glaube ich, das das erste und wichtigste Gefühl, dass durch Musik, die wir lieben, erzeugt wird, die Freude über unsere Fähigkeit ist, auch auf subtilste sinnliche Reize zu reagieren. Diese Freude muss derjenigen sehr ähnlich sein, die ein Batter erlebt, wenn er sich einen Home-Run ‚erschlagen‘ hat: die Freude, seine sinnlichen Fähigkeiten bis zum Limit auszulasten, um ein Objekt schlagen zu können, das sich mit hoher Geschwindigkeit auf einer komplizierten Bahn bewegt.

Unser gesamter sensorischer Apparat – die Ohren eingeschlossen – ist unglaublich fein gebaut. Ronald Johnson beschreibt dies in seinem Gedicht „Ark“ auf die folgende Weise: „Die Ohrmuschel führt zu einer Membran-Trommel – und der Druck der notwendig ist, um diese Trommel zu schlagen, entspricht der Intensität von Licht und Hitze einer 3000 Meilen entfernten 50 Watt Glühbirne im leeren Weltraum. An der Hörschwelle mag das Trommelfell um den Durchmesser des kleinsten – des Wasserstoffatoms – bewegt werden“.

Es ist diese unglaubliche Feinfühligkeit, über die jeder Menschen mit gesunden Ohren verfügt, die durch Musik stimuliert wird. Um zu ihrer vollen Entfaltung zu kommen, muss diese Feinfühligkeit aber herausgefordert werden.

Als Komponist ist es also mein Interesse, das Ohr zu fordern. Das ist an und für sich nicht schwer. Den Sinnen und dem Geist soll aber außerdem die Möglichkeit gegeben werden, sich an ihren eigenen Fähigkeiten in der oben beschriebenen Weise zu

erfreuen. Aus diesem Grund zielt meine Musik auf eine Hörweise, die sich den Grenzen der perzeptiven Möglichkeiten widmet: die winzigen, praktisch unhörbaren klanglichen Veränderungen, die sich in einem scheinbar stabilen Ton ereignen; die manchmal unmerkliche Grenze zwischen Klang und Stille; das kaum vorhandene Empfinden vom Vergehen der Zeit; der infinitesimale Unterschied zwischen etwas, das nahezu simultan, und etwas, das tatsächlich simultan geschieht. In einem solchen Umfeld können die Sinne sich ihrer Feinfühligkeit gewahr werden, und wenn die Herausforderung gelingt, können wir das Glück zu leben fühlen.

In diesem Jahrhundert haben die Komponisten Neuer Musik verschiedene Entwicklungsrichtungen diskursiv erkundet, und viele von ihnen haben sich in Richtung einer Steigerung von Komplexität entwickelt. Doch je komplexer ein Werk ist, desto schwieriger ist es naturgemäß, ihm zu folgen. Die Probleme, die von einem ungeübten Musikhörer zu bewältigen sind, sind bedeutend: oft kann nur jemand, der die komplizierte Geschichte der Neuen Musik und ihrer Methoden kennt, ein solches Werk wirklich würdigen. Ich arbeite deshalb auf ein anderes Ziel hin: ich suche nach Wegen, Musikstücke zu schreiben, deren Beziehung zum Hörer so direkt wie nur möglich ist. Jeder, der genau zuhört, sollte in der Lage sein, zu verstehen, was in meiner Musik vor sich geht. Wie die meisten experimentellen Musiker strebe ich danach, so weit wie möglich auf vordergründige formale Komplexität zu verzichten: das Werk selbst ist direkt

und einfach. Die geringere äußerliche Komplexität, wird – so hoffe ich – durch die stärkere Wirkung ausgeglichen. Ein Musikstück sollte wie ein geworfener Ball auf jemanden zukommen, der sich darauf vorbereitet hat, ihn zu schlagen. Alles, was vor diesem Moment war, und alles, was danach sein wird, spielt keine Rolle mehr: alles, was jemand in einer solchen Situation wahrnimmt, ist die nackte Tatsache des fliegenden, sich auf seiner ihm eigentümlichen Wurfbahn durch die Luft bewegendem Balls. Und der Homerun-Hitter wird sich noch lange, nachdem der Ball geworfen wurde, an den Treffer erinnern. Diese Erinnerung wird langsam zu so etwas wie der Idee vom perfekten Moment werden.

Wenn wir zu einem Konzert zusammenkommen, hoffen wir, dass sich etwas Besonderes ereignen werde, und aus Gründen, die nicht völlig klar sind, geschieht das manchmal auch. Ob es geschieht oder nicht, ist davon abhängig, was sich zwischen Musikern und Zuhörern abspielt, und deshalb ist es für mich als Musiker die Beziehung zum einzelnen Hörer, die wirklich zählt. Und obwohl ich niemals absolute Sicherheit habe, dass ich ihn erreiche, kann ich das Fundament für einen späteren Erfolg vorbereiten. Ich vertraue meinem Gefühl für das, was musikalisch wichtig ist, und davon ausgehend schaffe ich eine Situation, von der ich erwarte, dass in ihr das Besondere passieren kann. Ich gebe die Zeichen, und der Interpret übernimmt sie. Der Zuhörer tritt auf das Feld und schwingt den Schläger – Treffer oder daneben?

OHNE TITEL

wenn ich etwas zu meiner musik sagen sollte

am liebsten wäre sie mir als garten

manches in den schatten

manches in die sonne rückend

aus meiner verfügbarkeit entwachsend

angewiesen auf das darüberhinausliegende

in einem garten kann man sich frei bewegen

darin herumtoben

zerstören

sich lieben

altes laub zusammenfegen

ein garten ist lange zeit

WO IST DAS STÜCK?

Wenn wir ein Musikstück hören, sind wir mit verschiedenen Räumen konfrontiert. Es sind dies, einfach gesagt, der Raum, in dem das Stück aufgeführt wird; der Raum, der durch die nähere Umgebung des Konzertortes bezeichnet ist; dann gibt es auch den kompositorisch-musikalischen Raum, der durch die Tätigkeit des Komponisten und durch die Ausführung des Stückes hergestellt wird, und als weiteres kennen wir unseren Innenraum, der durch unsere Gedanken, Gefühle und Vorstellungen gebildet wird.

Bei der Aufführung eines Musikstückes sind alle diese Räume präsent, und es gibt in der Regel eine klare Situation und Hierarchisierung bezüglich dieser Räume. Wenn ein Musikstück zu hören ist, das zu einem grossen Teil aus Pausen besteht, wendet sich unsere Aufmerksamkeit vermehrt Klängen und Gedanken zu, die nicht eigentlich zum Stück gehören. Ein Aussenraum erlangt eine Präsenz, die bei andern Stücken ausgesperrt bleibt, und das Stück wird durchlässig für diese verschiedenen Klänge.

Das Gefüge der vier oben beschriebenen Räume erfährt eine Umgewichtung – wir hören mehr die Klänge von aussen, wir nehmen mehr den Raum wahr, in dem die Musik gespielt wird, sowie den geographischen Raum und die Umwelt, von wo wir verschiedene andere Klänge hören.

Trotzdem gilt mein Interesse als Komponist und als Hörer gerade auch bei einer Musik mit geringer klanglicher Dichte dem musikalisch-kompositorischen Raum. Dieser Raum ist schwer zu benennen,

ihm gilt jedoch meine Aufmerksamkeit, und nicht primär den Nebengeräuschen, die meine Ohren zwar in Anspruch nehmen können, die aber durch ihren interessanten und unterhaltenden Charakter auch zu einer voreiligen Benennung und Einengung der Situation beitragen. Die Frage, wo das Stück sei, kann nur als Frage lebendig bleiben, wenn die Situation offen bleibt.

Ein vorschnelles Klären und Neudefinieren der verschiedenen Räumlichkeiten, die leichte Integration von Nebensachen, wie Umweltklänge, in einen Kontext, der viel Zeit und Raum lässt, um ausgefüllt zu werden, erleichtert zwar die Situation, erschwert es jedoch, diesen Schimmer von kompositorischem Raum zu erfahren, der gerade das ist, was nicht ohnehin schon da ist. Die Klänge sind wie Markierungen in der Zeit und im Raum und geben dem Gefüge von Klingen, Hören und Komposition eine Art von Schönheit. Es ist ein Da-Sein, eine leichte, jedoch deutliche Anwesenheit ohne Eindringlichkeit.

SITUATIONEN DES HÖRENS

Zuhören, Heraushören, Hinhören – Weghören: einige wenige Weisen des Hörens aus unübersehbar vielen.¹ Einmal wende ich mich absichtsvoll einem Menschen, einem Gespräch, einem Klang, einem Stück zu – etwa beim Zuhören, Anhören, beim Lauschen. Ich merke aber auch, dass mir Hören passieren kann. So kann ich nicht die Absicht haben wegzuhören. Weghören ist mir immer schon passiert; ich merke, dass ich eben weggehört habe. Beim Aufhorchen, Aufschrecken ruft mich eine Stimme, ein Wort, ein Klang an; sie stoßen mir zu, widerfahren mir als Hörer.

Bestimmte Hörweisen scheinen mit bestimmten Situationen des Hörens verbunden zu sein. Allein Zuhören kann so verschiedenartig geschehen: Ich höre jemandem zu in einer Gesprächssituation, in der ein Gesprächspartner vielleicht auf mich einredet, mich um einen Rat bittet, zu etwas überreden möchte. Ich bin – als Zuhörer in einem Konzert – manchmal nicht ganz bei der Sache, höre nur mit halbem Ohr zu; oder ich höre aufmerksam zu, bin ganz Ohr.

Ich kann auf unterschiedliche Weise zuhören; und jedes Zuhören ist an eine bestimmte Situation des Hörens geknüpft. Vielleicht lässt sich sogar sagen: Jede Art von Zuhören erschafft eine bestimmte Situation des Hörens.

Wiederum anders höre ich beim Anhören, beim Hinhören, beim Horchen, beim Lauschen.

Ich erlebe, wie vielfältig die Situationen sein können, in denen ich mich beim Hören wiederfinde, und erfahre: über die Ohren bin ich in der Welt.

Und dann gibt es das Hören, das nichts ist als Hören. Ich

erlebe eine Situation, in der ich nur höre. Nichts sonst. Solches Hören, das nichts ist als Hören, kann sich an einem menschenleeren, verlassenem Ort, kann sich aber auch im Gewimmel einer Großstadt ereignen – oder in einem Wartezimmer oder in einem Zugabteil oder an jedem anderen Ort. Eigentlich kann mir als Hörer überall und jederzeit solches Hören widerfahren. Hören kann ein körperlicher, sinnlicher Vorgang, ein aufmerksames Wach-Sein, Da-Sein, In-der-Welt-Sein werden.

In dieser Situation des Hörens weiß ich nicht, was jetzt gleich passieren wird. Jetzt kann sich alles Mögliche ereignen – oder auch nicht. Ich finde mich wieder in einem offenen Raum, in einer offenen Zeit.

Klänge in diesem freien Raum sagen mir nicht, wie sie zu hören sind. Sie sind einfach nur da. Die Einfachheit der Klänge und der Situation des Hörens begründet sich in der Freiheit von Absicht, Zutun und bestimmter Erwartung. Ich weiß beim Hören nicht genau, was jetzt passiert; weiß nichts Genaues.

Ein Aufruf zum Hören: Klang, der soeben nur erscheint, der beim Erscheinen schon fast wieder verschwindet (verschwunden ist), der sich zwischen gerade noch Gehörtem und Noch-Nicht-Gehörtem bewegt.

Stille zwischen Klängen kann eine Situation schaffen, in der ich höre: Klang ist noch nicht ganz verschwunden, noch nicht wieder erschienen; Nachhören und Voraus-hören verschränken sich. Der Hörer hört verlorenem Klang nach und hört weiter zugleich.

Dieter Schnebel hat Ein- und Ausschwingen eines Klangs als Veränderungsprozesse beschrieben, die einem „Abgrund“ zusteuern: zwischen dem „unendlich

kleinen Wert und o“ liege immer noch ein „Abgrund, der nur im Sprung überbrückt“ werde.² Wann beginnt Klang, wann hört Stille auf? Wann hört Klang auf, wann beginnt Stille? Der „Sprung“ zwischen etwas und nichts, zwischen nichts und etwas ist unscharf, wird fasslich als unscharfer Übergang.³

Beim Verschwinden eines Klangs kann ich hören: fast nichts mehr, kaum noch etwas. Ich höre zwischen den verschwundenen, fast verschwundenen Klang und den noch nicht (wieder neu) aufgetauchten Klang. Ich erfahre eine besondere Situation des Hörens, höre an einem besonderen Ort: im Niemandsland Noch-Nicht (noch nicht verschwunden / noch nicht aufgetaucht, noch nicht erschienen). Verschwinden und Erscheinen sind kaum zu unterscheiden.

Klang ist fast nicht mehr da, gerade eben noch da, ist fast verschwunden. Ähnliches lässt sich auch über ein ganzes Musikstück sagen, wenn z. B. ein Aufhören lange Zeit ausgedehnt wird oder wenn ich lange nach einem Schluss noch weiterhöre, immer weiter über einen Schluss hinaus höre. Klang löst sich mehr und mehr auf, verschwindet, das Gewebe des Stimmengeflechts wird im Laufe der Zeit porös und durchsichtig, Klang hängt fast in der Luft. Immer wieder neue Ansätze können immer wieder hören lassen: noch nicht verschwunden, noch da. Ein Aufhören ist gestaltet, ein ganzer Satz wird geradezu verabschiedet, bleibt über längere Zeit hin (fast von Beginn an?) im Verschwinden begriffen, gewinnt Dasein beim Verlorengehen. Zu hören ist: (immer) noch nicht verschwunden, immer noch nicht. Schließlich höre ich weiter, wie es ist, wenn Musik verschwun-

den ist. Höre: Ich kann immer noch weiter hören, weiter über das Aufhören hinaus, und gerate in den Übergang zum nächsten Satz, gerate zwischen zwei Sätze.

Und umgekehrt: Wie ist es, wenn ein Musikstück nicht aufhören will zu erscheinen? Wenn ich längere Zeit fast nichts (immer noch nichts Konkretes, immer noch nichts Bestimmtes) höre? Peter Gülke spricht mit Blick auf die Symphonie-Eröffnung Anton Bruckners von einem „Anfang vor allem Anfang“: „ein hörbar, d. h. musikgewordener Zustand von Noch-nicht-Musik“. Die überaus leisen, zurückhaltenden „Misterioso-Anfänge“ beschreibt er als „Situationen der Offenheit, des Noch-nicht-Festgelegtseins“.⁴

„Situationen der Offenheit“ zu schaffen: dies scheint mir die große Herausforderung zu sein. Ich möchte beim Hören an einem Ort sein, an dem ich die Situation des „Noch-nicht-Festgelegt seins“ erlebe. Noch-Nicht müsste dauern! Wie kann das möglich sein? Alles ist schon da, und alles ist noch offen: solche Rede benennt eine widersprüchliche Hörsituation. Mit der Formulierung „Anfang vor allem Anfang“ oder „Situation der Offenheit“ beschreibt Gülke einen Möglichkeitsraum, der sich öffnet. Die Klänge, die auftauchen, sind nicht beliebig; und dennoch folgen sie einander nicht streng linear im Sinne einer diskreten festgelegten Reihenfolge. Offenheit: es ist nicht vorauszuhören, was jetzt gleich passiert. Und dennoch passiert nicht etwas Beliebiges. Der „Anfang vor allem Anfang“ hat Offenheit und Präzision zugleich. Ich höre kein Entweder-Oder, ich höre zugleich Offenheit und Entschiedenheit. „Noch-nicht-Musik“ bewahrt einen Schwebestand. Ich möchte diesen

Schwebezustand bewahren. Möchte nicht aufhören aufzuhören. Möchte ein ganzes Stück als „Noch-nicht-Musik“ hören. Ich höre fast nichts mehr, höre immer weiter und weiter über jeden Schluss hinaus – auch und gerade dann, wenn (fast) nichts mehr zu hören ist; höre nicht auf aufzuhören: Kunst und Alltag/Privatheit, Konzertraum und Lebensraum verbinden sich.⁵

Ich kann hören, dass und wie ich da bin. Ohren können Antennen werden, angeregt durch fast nichts, nichts Bestimmtes, kaum etwas. Dazwischen, zwischen Erscheinen und Verschwinden eines Klangs, eines Stücks, stoße ich als Hörer auf die Möglichkeit, selbst schöpferisch tätig zu werden. Hören kann in diesem Sinn Teilhabe werden. Ich höre: über die Ohren bin ich in der Welt. Hören selbst öffnet die Ohren.⁶ Der Hörer wird angesprochen, angerufen, angestoßen: durch den Ruf der eigenen Stimme ins Weite, den eigenen Stimmklang, durch den Schuss, den Knall, die Salve, durch das Säuseln des Windes, das Wehen der Klänge. Hören ohne Zutun. Zugleich ist dieses Hören an einem Ort, an dem es still wird, an dem etwas aufhört, an dem bald fast nichts (mehr) zu hören ist, auch als eine Aktivität zu beschreiben, als eine Aktivität im Sinne von Loslassen. Hören: Loslassen, Verloren-Geben. Dies ist das Schöpferische am Hören. Aktivität ist das Still-Werden und Still-Bleiben. Sich unterbrechen und still werden, still bleiben und sich in die Unterbrechung fallen lassen, der Unterbrechung Dauer verleihen und sich anrufen lassen – ohne Absicht, ohne Zutun: das ist die Aktivität. Hören: sich darauf einlassen, dass und wie es still wird; loslassen. Hören ist auch ein Loslassen. Loslassen, bis

(fast) nichts mehr da ist. Jetzt bin ich am Ort, ich höre (fast) nichts (mehr). In diesem Sinne, als Loslassen, wird Hören schöpferische Tätigkeit.

Ich höre, wie es still wird, höre fast nichts mehr. Und werde eingeladen, ein Ja zu sagen. Diese Bejahung kann eine Aktivität sein, eine Aktivität ohne Absicht, ohne Erwartung, ohne Ziel, ohne Ehrgeiz, ohne Pläne, ohne Hoffnungen. Die Aktivität lässt sich als ein Loslassen, als ein Zulassen auch umschreiben: als ein Zulassen von Möglichkeiten. Meine Aktivität: (fast) nichts tun; sich einlassen auf das Ja.

Einen Ort zu finden, an dem nichts passiert. Das ist es.

¹ Vgl. Eva-Maria Houben, *stichnoten. ein vorlesebuch*, Berlin 2004.

² Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen. ‚Kontra-Punkte‘ oder ‚Morphologie der musikalischen Zeit‘, in: Ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. Hrsg. v. Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 213-230, hier S. 219.

³ Vgl. Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz. Verschwindungen: Anstiftungen zum Hören*, Dortmund 2005, S. 161-162; hier auch den zweiten Teil des sechsten Kapitels *heiter und melancholisch*, S. 159-167.

⁴ Peter Gülke, *Brahms Bruckner. Zwei Studien*. Kassel 1989, S. 118. Vgl. Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz* (wie Anm.3), S. 124; vgl. auch den vierten Teil des Kapitels *sostenuto perdendo*, S. 123-134.

⁵ Vgl. vor allem das Kapitel *Tanzen, Abheben, Fliegen* zu Hans-Joachim Hespos' Komposition *Op 1* in: Eva-Maria Houben, *alte Musik mit neuen Ohren. Schubert – Bruckner – Wagner – ...*, Saarbrücken 2000, S. 156-161.

⁶ Vgl. hierzu Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz* (wie Anm. 3), S. 68-69. Es handelt sich um den zweiten Teil des Kapitels *aufhören*.

DAS KLINGEN DER WELT

Wir können Musik als die Gesamtheit alles Klingenden denken, eine Gesamtheit, welche weit über den kleinen Ausschnitt hinausgeht, den der Mensch hört.

Die Gesamtheit alles Klingenden ist das Klingen der Welt, und wir sind Teil dieses Klingens der Welt.

Diese Musik zu hören, ihr zuzuhören, im Bewusstsein um all das Klingende, welches wir erst gar nicht zu hören vermögen und das dennoch einfach da ist, denke ich, erfüllt uns mit grosser Freude, so, wie uns der Anblick einer Landschaft bewegt.

Natürlich ist diese Musik wunderschön chaotisch, und der Vergleich mit der Landschaft ist nicht so einfach, wohl weil das Hören für den Menschen stärker als das Sehen verbunden ist mit einem ersten Überleben.

Das Hören lässt den Menschen sich immer wieder in einem bedrohlichen Chaos der Welt vorfinden.

Die Erfahrung der Welt stellt sich uns jedoch auch gänzlich verändert dar.

Das bedrohliche Chaos der Welt ist soweit domestiziert, dass der Wille dieser Domestizierung zum bedrohlichen Chaos des Menschen geworden ist.

Die Tätigkeit, Klänge zu artikulieren, verweist wohl vorerst auf eine Ebene des Hörens: Auf die Ebene des Hörens, wo der Mensch sich und seine eigene Tätigkeit in Bezug auf dieses Klingen der Welt hört. Jeder artikulierte Klang vermischt sich auf gleichzeitig allgemeine und bestimmte Weise mit dem Klingen des Ortes, wie sich auch die Tätigkeit seiner

Hervorbringung und die Tätigkeit der Welt in jedem Moment vermischen.

So höre ich mit jedem Klang einen jeweils eigenen Ort sich formen, im Wirkungsfeld des artikulierten Klanges, des Ortes und meiner selbst.

Diese Vermischung vermischt sich sozusagen mit mir, und ich empfinde eine wunderschöne Unendlichkeit des Klingens, Oberfläche wie Tiefe, vielleicht so, wie ich mich inmitten eines Urwaldes fühlte.

Es gibt nichts, was nicht aufeinander wirkt, folglich existiert alles in Verhältnissen zueinander.

Die Idee eines Ortes legt also noch zu stark eine isolierte Entität nahe.

Wenn ich einen artikulierten Klang, also mein Empfinden dieses Klanges höre, erscheint ein Ort – entstehen und bewegen sich eher verschiedenste Verhältnisse zu Lebewesen und Dingen, welche mir und welche sich begegnen.

Im Aufeinanderwirken ist alles Begegnung. Der Ort meines Bewusstseins, also die Begegnung mit einer Spiegelung, lässt mich in der Tat dieser Begegnung begegnen.

Wir können ganz allgemein die Aufführung von Musik als Begegnung, welche eher das Hören betrifft, betrachten. Diese Vorsicht der Formulierung ist wesentlich, gibt es doch kein von allen weiteren Sinnen isoliertes Hören.

Lebewesen und Dinge begegnen sich, und ihre Sinneswelten, für den Menschen erfahrbare und nicht

erfahrbare, vermischen und aktualisieren sich.
Nun geht es nicht darum, sich zu begegnen. Es gibt hier keine Funktion der Begegnung, weil Begegnung ohnehin geschieht.

In der Begegnung, welche eher das Hören betrifft, geht es des Weiteren nicht darum, jemandem eine Darbietung zu geben, sondern vielmehr um ein spezifisches Vermögen, in einem allgemeinen und bestimmten Verhältnis zu begegnen.

Dieses allgemeine und bestimmte Verhältnis, vielleicht mit anderen Worten die globale Regulierung der einzelnen Phänomene aus einem gemeinsamen Grund, ist das, was einer Begegnung erst ihre Verwirklichung ermöglicht, weil die einzelnen Phänomene als solche – und nicht als Ideen – auftauchen und wirken, um dann wieder unterzugehen.

In der Begegnung, welche eher das Hören betrifft, gebe ich also nichts, sondern aktualisiere die mich betreffenden Verhältnisse zu den Lebewesen und Dingen.

Artikulierte ich einen Klang, so ist dieser Klang als Teil der Verhältnisse genau der Klang, der in diesem allgemeinen und bestimmten Moment in einem allgemeinen und bestimmten Verhältnis seine Potentialität aktualisiert.

In der Abwesenheit artikulierter Klänge werde ich dann immer stärker in das Klingende aller Begegnung aufgelöst, erfahre mich als Welt.

Und es erscheint, im Moment eines artikulierten Klanges, als Bewusstwerdung meiner selbst, indem

ich diese Artikulation beobachte, der Raum meines Bewusstseins des Eigenen des Menschen: Welt sein und diese beobachten.

Ich möchte diesen Moment immer wieder empfinden, um mich gänzlich den Qualitäten der Begegnungen hinzuwenden.

Qualitäten der Begegnungen wären eine Unentschiedenheit der Verhältnisse, aus welcher das Ereignen der Welt geschähe.

Im Ereignen der Welt wäre die Kunst gleichsam das Fest dieser Unentschiedenheit.

„JA“ SAGEN

1

Ein Notationsbild lässt sich betrachten, längere Zeit in der Hand halten, handhaben. Erklingendes entschlüpft und entgleitet, entzieht sich.

Bei der Aufführung von Musik wird Wirklichkeit erschaffen. Es entsteht eine Wirklichkeit der Komposition. Im Erklingen erschafft Musik eine von mehreren möglichen Wirklichkeiten.

Notationen laden zur Verwirklichung ein, ermöglichen die Entstehung von Wirklichkeiten durch die Aufführung.

Der Leser einer Partitur kann sich an Erklingendes erinnern, kann sich Erklingendes vorstellen, Erklingendes antizipieren. Beim Partiturlernen kann Musik im inneren Ohr des Lesers erklingen.

Beim Lesen höre ich etwas anderes als beim Hören. Eine Partitur kann ein Plan sein, der darüber Auskunft gibt, was bereits gehört und vergangen, was noch nicht erklingen ist; kann Anstoß zur Vorstellung von Klang sein. Der Klang, der in meiner Vorstellung existiert, ist etwas anderes als der Klang, den ich wirklich höre bzw. gehört habe. Cage treibt diese Differenz zwischen Vorstellung und wirklichem Hören auf die Spitze, wenn er sagt, er wolle nur Stücke komponieren, die er noch nicht gehört hat.

Beim Lesen und Hören kann ich etwas hören, das ich ohne Partiturbild nicht hören würde. Ich kann z. B. Klänge sehen, die ich als einzelne nicht heraushören könnte, die im Verein mit anderen Klängen aber eine bestimmte Färbung des gesamten Klangs bewirken.

Hören (mit äußerem und innerem Ohr): begegnungsfähig werden. Die Komposition schafft einen Rahmen, in dem Begegnungen möglich werden.

2

„Neue Musik“: sobald ich das Wort „neu“ beim Wort nehme, kann niemand beanspruchen, neue Musik zu schreiben oder ein Festival mit neuer Musik zu organisieren. Neue Musik machen: diese Formulierung suggeriert – im wortwörtlichen Sinne des Wortes „neu“ – die Machbarkeit des Neuen. Etwas neu Möglichen ist aber erst im Nachhinein, nach der Aufführung, nach der Begegnung, als Neues zu entdecken.

Neue Musik wird sogleich alt, wird sie nicht immer wieder neu, durch immer neue Aufführungen, auf die Höhe der Zeitgenossenschaft gehoben. Die Uraufführung von gestern ist heute bereits alte Musik. Und alte Musik wird wieder neu in der Stunde neuer Entstehung, neuer Aufführung, neuen Hörens.¹

3

Wirklichkeiten des Alltags, des alltäglichen Lebens, und Wirklichkeiten des Erklingens von Musik im Konzertsaal sind zu unterscheiden, aber nicht voneinander zu trennen. Ich habe als Hörer die Möglichkeit, Analogien zu entdecken: Klänge können Lebensprozessen ähnlich werden, ohne diese abzubilden. Eine Verbindung zwischen Wirklichkeit im Konzertsaal und Wirklichkeit draußen, außerhalb des Konzertsaals und Konzertlebens, ist die Möglichkeit, hier

wie dort Intensität zu erleben: Wir leben, wir sind da. Diese Erfahrung mache ich im alltäglichen Leben, ich kann sie aber auch im Konzertsaal machen. Ich werde angesprochen durch einen Klang, ein Still-Werden, ich werde angerufen ohne eigenes Zutun. Ich gehe dazwischen, spüre dem Verlust, dem Verschwinden, dem Zerfall nach: noch nicht ganz zerfallen, verloren, verschwunden; noch nicht erschienen, aufgetaucht – da lässt sich für mich eine Spur entdecken, eine Spur zum Hören.

4

Es wird still: da kann ich als Hörer Kontingenz des Lebens erfahren.² Hören, wie es still wird: Bejahung der Kontingenz des Lebens. Ich bin beim Hören ganz auf mich selbst zurückgeworfen, erfahre Da-Sein. Diese Erfahrung ist unsäglich. Einfach leben: Dort, wo ich als Hörer aufs Existentielle zurückgeworfen werde, geht es um Leben oder Nicht-Leben. Durch die Bejahung von Leben wird Stille eine erfüllte. Es hat wirklich damit zu tun, dass ich mich als Komponist und als Hörer fürs Ganze entscheide. Es besteht keine Notwendigkeit, dass ich lebe. Beim Hören, wie es still wird, bejahe ich Leben und mit dem Leben Kontingenz. Klang selbst bleibt unfassbar. Bejahung von Leben: eine Haltung des Hörens. Bejahung von Kontingenz. Sich-Einlassen auf Spannung zwischen Scheitern und Gelingen, Ausgeliefert-Sein und Vertrauen. Zulassen und Annehmen offener Zukunft.

5

Wirklichkeit erleben, sich auf eigenes Dasein und auf das des anderen einzulassen, verheißt Provisorisches. Ich begreife Provisorisches hier als auf Zukunft hin Geöffnetes.

Eine Aufführung von Musik kann Intensität von Leben und Dasein spüren lassen, Intensität, die auch der Lebensalltag bereithält. Außerhalb wie auch innerhalb des Konzertsaals lassen sich Wirklichkeiten erleben, die sich durch Instabilität und offene Zukunft auszeichnen.

Es wird Klang gegeben. Und dann wird es lange still. Der Hörer hört: diesen Klang gibt es; diesen Klang hat es gegeben; jetzt ist der Klang verschwunden. Der Hörer hört nicht nur den Klang, sondern auch das Verschwinden des Klangs, dessen Metamorphose. Er hört Vergänglichkeit und Verwandlung. Dem Klang wird Zeit gelassen. Zeit lassen! Diese Anweisung muss nicht als großzügige Geste verstanden werden, sondern kann auch eine Beschreibung der Art und Weise sein, wie, auf welcher spezifischen Weise Klang (diesmal) klingt und verklingt. Zeit lassen: dem Klang seine Zeit lassen, die in ihm steckt; dem Klang Zeit lassen, seine Vielfältigkeit zu bewahren. Komposition bedenkt, dass der Klang seine Zeit durchlebt, seine Zeit ist; denkt daran, wie es wirklich ist, wenn Klang gegeben wird. Das Wie des Gebens wird bedacht. So entsteht Wirklichkeit des Erklingens, des Verklingens. Komposition: eine Geste des Gebens.³

Wie wird Klang gegeben? Diese Frage lautet anders

auch: Wie wird Klang verloren gegeben? Die Geste des Verloren-Gebens: das ist jetzt das spezifisch Musikalische. Auch andere Kunstformen stellen die Frage nach dem Wie des Gebens. Musik fragt zugleich: Wie wird etwas verloren gegeben? Die Zeit der Aufführung wird mitbedacht, die Wirklichkeit des Erklingsens wird mitbedacht. Wie ist es wirklich, wenn es still wird? Komposition: immer auch eine Geste des Verloren-Gebens.

¹ Vgl. Eva-Maria Houben, *alte Musik mit neuen Ohren. Schubert – Bruckner – Wagner – ...*, Saarbrücken 2000, S. 11-12. – Vgl. auch Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz, Verschwindungen: Anstiftungen zum Hören*, Dortmund 2005, S. 177.

² Dies und das Folgende nach: Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz* (wie Anm. 1); vgl. hier vor allem den ersten und zweiten Teil des Kapitels 5 *sostenuto perdendo*, S. 99-109.

³ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz* (wie Anm. 1), vor allem den zweiten Teil des letzten Kapitels *verlieren und verloren geben*, S. 178-187.

VOM ‚SCHÖN FINDEN‘! FÜR EINE REVISION DES VERHÄLTNISSES VON TON- KUNST UND SCHÖNHEIT

„Man kann auch sagen: niemand weiß, was Musik ist, oder auch: jeder weiß es anders und letztlich nur für sich.“¹

Spricht etwas dagegen, der Schönheit wieder ein Existenzrecht in der zeitgenössischen Kunstmusik einzuräumen? Die Frage stellt sich, denn der Begriff ‚Schönheit‘ und damit auch das ‚Schön-Finden‘ von Musik ist im Umfeld der Komponisten so genannter ‚ernerster‘ (oder auch ‚Neuer‘) Musik im letzten Jahrhundert in Misskredit geraten. (Wobei die Fragen, ob Musik ernst sein muss, um Kunst zu sein, ob das mit diesem Prädikat bedachte Tönen nach 50 Jahren immer noch neu, bzw. ob diese Bezeichnung für große Zusammenhänge des kompositorischen Schaffens eines ganzen Jahrhunderts überhaupt noch tauglich ist, nicht Gegenstand dieses Essays sein können.)

Wenn niemand wissen kann, was Musik ist, bzw. jeder dies nur für sich selbst weiß, wie im oben stehenden Zitat unterstellt wird, dann gilt das mindestens im selben Maße für ‚Schönheit‘ oder das ‚Schöne‘. Die Aussage, ‚diese Musik ist schön‘, kann, wie ich im Weiteren ausführen werde, in Hinsicht auf Musik keine adäquate Bedeutung haben.

Demzufolge habe ich den Ausdruck ‚Schön-Finden‘ in den Vordergrund gestellt und mich mit den Begriffen ‚Schönheit‘ und dem ‚Schönen‘ hier nur mehr oder weniger dekonstruktiv beschäftigt. Gerade in der Kombination des Verbs ‚finden‘ mit dem Adjektiv ‚schön‘ drückt sich eine wesentliche Eigenschaft

dieser Prädikation aus (im Übrigen ist ‚finden‘ auch im Wort ‚empfinden‘ enthalten): die Prädikation ‚schön‘ ist immer Bestandteil eines Vorganges, sie lässt sich, wie die Musik, nicht halten, sie ist immer nur im Augenblick. ‚Schön-Finden‘ ist etwas, das geschieht, an dem wir affektiv beteiligt sein müssen, weil es sonst nicht existiert; ich kann es nicht wollen - nur finden.

EREIGNIS

Musik ist ein Ereignis des Lebens. Sie ereignet sich in der Zeit, wird durch Schwingungsenergie von (physikalischen) Körpern (= Instrumenten) bewirkt, denen diese Energie wiederum von menschlichen Körpern mechanisch oder elektrisch zugeführt wird. Und wie jedes Ereignis ist Musik ein ephemeres Gut – sie hat ihr Bleiben ausschließlich in der Erinnerung, sie wird im wesentlichen ‚er-lebt‘. ‚Schön-Finden‘ hat bei meiner Beschäftigung mit Musik immer eine wesentliche Rolle gespielt. ‚Schön-Finden‘ gehört zu einem erfüllten Leben, und das ‚Schön-Finden‘ des Lebens selbst wird durch das ‚Schön-Finden‘ von Ereignissen, zu denen Musik gehört, erst möglich.

Ich möchte also versuchen, das ‚Schön-Finden‘ von zeitgenössischer komponierter Musik sowohl als mögliches Erlebnis als auch als Motiv künstlerischen Handelns zu verteidigen:

– indem ich dem ‚Schön-Finden‘ die Möglichkeit abspreche, Bestandteil eines allgemeingültigen Urteils zu sein, und es als durch und durch subjektiv begründet darstelle. Die Schönheit der Musik hat ihr

Sein nur im Fühlen jedes Einzelnen.

– indem ich dem Urteil „diese Musik ist schön“ jeden ontologischen Status abspreche, denn wie sollte etwas schön sein, was gar nicht ist, sondern immer nur war? Da Musik nicht bleibend ist, sondern sich ereignet, kann sich auch die Prädikation ‚schön‘ nicht auf etwas Bleibendes beziehen. Musik (als schön) zu erleben, entspricht als ephemeres gegenwärtiges Ereignis dem ephemeren Charakter von Musik. Die Schönheit der Musik hat ihr Sein nur während wir sie fühlen.

– indem ich jede Art von ‚Affiziert‘-Sein von Musik, jede Art von ästhetischem Erlebnis mit Musik, das in einem emotional konnotierten Gefallen mündet, als ‚Schön-Finden‘ bezeichne.

Die Schönheit der Musik ereignet sich im positiven Affiziert-Sein.

PROPOSITION

Schön – ein Wort, ein Adjektiv, Prädikat, Attribut von etwas. X hat die Eigenschaft ‚schön‘. X ist schön – eine Proposition, eine Behauptung – zuerst einmal meine, subjektiv, nicht allgemein gültig. Dann aber auch geteilt mit anderen, im Zusammenhang mit anderen konsensual gesichert: wir sind uns einig, dies oder das sei schön. Vielleicht wird die Aussage, wenn viele übereinstimmend urteilen, in einem gewissen Sinne richtiger. Aber allgemeingültig bzw. wahr wird sie dadurch nicht. Allgemeingültigkeit setzt die notwendige Richtigkeit des betreffenden Urteils voraus, diese ist aber für ein ‚Schönheitsur-

teil', da es immer auf Empirie beruht, niemals zu erreichen.

Schönheit ist die Eigenschaft, die das schöne Ding, Lebewesen, das schöne Ereignis aufweist, allerdings nur dann, wenn wir ihm diese Eigenschaft zuweisen, wenn wir behaupten, „x hat die Eigenschaft ‚schön‘“.

Das Zuweisen der Eigenschaft ‚schön‘, das immer das phänomenale Erscheinen eines schönen Etwas und sein Erleben voraussetzt, ist stets an einen Betrachter, einen Erlebenden und Zuweisenden gebunden. Schönheit ist also immer subjektiv konstituiert, zugleich ist es aber auch gemeinschaftlich konstruiert. Denn derjenige, der Schönheit behauptet, ist immer Mitglied einer Kultur – wir können inzwischen tolerieren, dass Menschen unterschiedlicher Kulturen sehr unterschiedliche Dinge schön finden. Und natürlich sind wir auch Mitglieder einer biologischen Art, und deshalb ist ein gewisser Anteil der Schönheitskonstitution sicherlich auch genetisch geprägt – vielleicht gibt es sogar etwas, das schön zu finden sich alle Menschen einig sein könnten.

Das ‚Schöne‘ – ein substantiviertes Adjektiv – verweist auf die Idee des ‚Schönen‘ im Allgemeinen und gehört damit in dieselbe Sphäre wie das ‚Wahre‘ und ‚Gute‘. Es gibt meiner Meinung nach triftige Gründe, auf das ‚Schöne‘ und andere verwandte leere Begriffe aus substantivierten Adjektiven zu verzichten. Denn deren Sphäre ist nicht wahrnehmbar, nicht erfahrbar und somit nicht diesseitig, sie gehört vermutlich nicht zu diesem Leben, soll als rein

Denkbares, Speklatives auf jeden Fall nicht Thema meiner Betrachtung sein. Die Möglichkeit zur Substantivierung von Adjektiven in unserer Sprache lässt gar zu leicht eine ursprünglich schlichte Proposition als Gegebenes, Allgemeingültiges, Höheres erscheinen, stellt Urteilsinhalte sprachlich auf die Stufe von wirklichen Dingen und lässt dadurch den Eindruck entstehen, diese seien wirklich existent. Im Kontext von Musik und Kunst würde ich gerne auf ihren Gebrauch verzichten.

DEFINITION

Da das Wort ‚schön‘ sehr verschiedene Begriffsfelder abdeckt, pragmatisch verstanden kann es sogar das Gegenteil bedeuten, ihm auch etwas Schwaches anhaftet, es etwas Oberflächliches und Leeres bezeichnen kann, sei hier seine Verwendung im Kontext von ‚Musik schön Finden‘ definitivisch klar gestellt:

Es steht nicht für „an der Oberfläche gut geraten und wohlproportioniert“, nicht wirklich für „gemütlich und angenehm“, sondern viel eher für „atemberaubend und unvergesslich schön“.

Auf das Ereignis des ‚Schön-Findens‘ übertragen könnte man sagen: das hat mich wirklich gepackt, berührt, bewegt, erschüttert, beglückt. Mir geht es um dieses letztere „schön“, das einen Aspekt des Lebens beschreibt, der von übergroßer Bedeutung ist, wenn wir – wie ich anzunehmen geneigt bin – nur dieses eine Leben haben. Dieses ‚Schön-Finden‘ möchte ich im nächsten Absatz versuchen näher zu beschreiben, wie es sich für etwas ganz Subjektives gehört – ganz subjektiv!

GESCHMACKSURTEIL

Klar scheint mir, dass das Urteil ‚schön‘ im Zusammenhang mit Musik (und anderen Erlebnissen) kein rein geistiges sein kann, sondern nur unter wesentlicher sinnlich-emotionaler Beteiligung entsteht. In der philosophischen Ästhetik hat sich die Sicht profiliert, dass es in Hinsicht auf Schönheit von Kunst zwei Arten von Urteil gäbe: ein Geschmacks- oder Gefallensurteil, welches direkt sinnlich-emotional funktioniere, und ein so genanntes Kunst- oder Werturteil, welches nur mit Hilfe der Vernunft und Kenntnis der rezipierten Strukturen gefällt werden kann. In dem von mir gewählten Weg kann das Prädikat ‚schön‘ ausschließlich durch das Gefallensurteil vergeben werden. Damit will ich nicht sagen, dass das Kunsturteil nicht existiere oder etwa nicht wichtig sei. Es ist eben nur für andere Prädikate zuständig, für solche wie ‚gut gemacht‘, ‚schlecht gemacht‘, ‚unvollkommen‘, ‚eklektizistisch‘ etc. Für ein positives Werturteil ist meines Erachtens ein positives Geschmacksurteil unbedingte Voraussetzung.

Das mit dem ‚Schön-Finden‘ verbundene Gefühl kennen wohl die meisten Menschen, und ich gehe der Einfachheit halber davon aus, dass es auf irgendeine Weise ähnlich empfunden wird. Das macht es allerdings nicht leichter, es zu beschreiben. Als Basis findet sich ein Gefühl des Wohlseins, vielleicht dem Glücklichen verwandt, wobei sich das Glücklichen im Gegensatz zum ‚Schön-Finden‘ nicht unbedingt auf ein konkretes sinnlich Wahrgenommenes oder Gedachtes bezieht. ‚Schön‘ kann ich im Übrigen auch et-

was finden, das war, in dem ich die Erinnerung daran schön finde, vielleicht sogar etwas, das ich mir ausschließlich vorstelle – aber auch zu diesem erinnerten oder vorgestellten ‚schön‘ gehört die ursprüngliche sinnliche Erfahrung. Etwas ‚schön zu finden‘ verursacht also ein gutes Gefühl, ruft einen Affekt hervor, ist aber vermutlich selbst keiner. Zu meinem Erleben von ‚schön‘ gehört aber über das Wohlsein hinaus eine gewisse Erregung, Berührung, innere Bewegung, etwas, für das ich das Wort ‚affiziert sein‘ als sehr zutreffend empfinde (auch wenn Kant es anders verwendet hat). Etwas ‚schön zu finden‘ heißt also von diesem Etwas, in unserem Fall der Musik, geistig-emotional affiziert zu werden. Dieses Etwas ergreift Besitz von mir mit der geballten Intensität geistiger und emotionaler Konzentration, ich muss mich nicht konzentrieren, es konzentriert mich, ‚es ist schön‘. In diesem emphatischen ‚etwas Schön Finden‘ wird der ‚Sinn des Lebens‘ erfahrbar, zeigt die Diesseitigkeit ihre Paradiesseite. (Nicht umsonst verkauft Faust seine Seele für einen Augenblick solchen Affiziert-Seins: Augenblick, du bist so schön, verweile.)

Solcherlei Erlebnisse habe ich mit vielerlei verschiedener Musik gehabt, beim Hören und beim Musizieren. Und ich habe die Hoffnung nicht aufgegeben, als Komponist einige Werke hinterlassen zu können, die ebenfalls Erlebnisse dieser Art ermöglichen.

VERLUST

Historisch gesehen ist die Umwertung der Vorstellung von Schönheit und das getrübte Verhältnis zum

‚Schön-Finden‘ nur zu verständlich. Auf Zeiten, in denen Schönheit als mögliches Gut des Common Sense verstanden und der Versuch unternommen wurde, eine Wissenschaft vom Schönen als allgemeingültige normative Ästhetik zu entwickeln, folgte das 20. Jahrhundert: das Jahrhundert der Massenmorde und des Massensterbens. Grausame Vernichtungskriege und Entvölkerung ganzer Landstriche gab es bereits in früheren Jahrhunderten, aber nie zuvor waren davon so viele schriftkundige und gebildete Menschen betroffen, die das erlebte Grauen auf so vielfältige Art eindringlich artikulieren konnten, nie zuvor war der Schrecken so tief ins kulturelle Bewusstsein eingedrungen, nie war er so historisch geworden, nie so genau dokumentiert. Nach dem Ende des Krieges standen die Kunstschaffenden vor der Frage: wie soll nach dem gewaltsamen Tod von 50-100 Millionen Menschen noch irgendetwas ‚schön‘ sein können?

‚Klassische‘ Musik hatte in den nationalsozialistischen Wochenschauen einem üblen Zweck gedient – sie war ohne Wissen und Einverständnis der Komponisten missbraucht worden, aber die Musik selbst hatte der Konnotation mit siegesgewissen Landsern auf Panzern aus Kruppstahl nichts entgegensetzen.

Im Kontext der Kunstmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Begriff ‚schön‘ folgerichtig belastet. Es haftet ihm der Geruch des Massengeschmacks, des Gefälligen, des an die Dur-Moll-Tonalität Gebundenen, der funktionsharmonischen

‚Reaktion‘, des Verlogenen an. (Mit dem Ersatzbegriff ‚wahr‘ bzw. ‚Wahrheit‘ ist einem allerdings nur geholfen, wenn man an die Teleologie des Geschichtlichen oder an ein Höheres, das zu verwirklichen Musik und andere Kunst aufgefordert seien, glauben mag. Denn wie sollte man intersubjektiv gültig ermitteln, ob die betreffende Musik wahr sei?) Erwähnt sei der Vollständigkeit halber auch die Abnutzung des Begriffs Schönheit durch die extensive Nutzung stereotyper Schönheitsvorstellungen durch die Produktwerbung. Viele Musiken dieses vergangenen Jahrhunderts wurden deshalb nicht mit der Intention geschaffen, ‚schön‘ oder ‚ein angenehmes Empfinden auslösend‘ sein zu sollen, vielfach war eher das Gegenteil das Ziel. Nach den Traumata der beiden Weltkriege (und unter dem Eindruck der folgenden regionalen Kriege in der dritten Welt) wurde versucht, auf all die erlebte unvorstellbare Hässlichkeit künstlerisch zu reagieren. Die ‚Neue‘ Musik sollte nach Meinung vieler Komponisten kritisch sein, ein gesellschaftliches Anliegen haben, sich gegen die Möglichkeit des Missbrauchs absichern, sie sollte schockieren, aufrütteln, irritieren, verunsichern. Dafür, meinte man, müsse man auf alles verzichten, was die Musik an positivem Gefühl zu erzeugen in der Lage ist, und versuchte das Problem durch komplette Negation dessen zu lösen, was die Musik der letzten 350 Jahre ausgemacht hatte. Aus Unbehagen vor dem Alten wurden Unmengen von Neuem hervorgebracht, teilweise erforscht und teilweise nur hingeworfen (– von der

Fülle des Neuen können wir heute und vermutlich noch weitere Generationen morgen und übermorgen profitieren). Man versuchte, durch diese Roskur die Umwertung aller Werte im Siebenmeilenschritt zu erreichen.

Im Rückblick wirkt das, so ehrenwert, fruchtbar und nachvollziehbar die Haltung war, ein wenig zwanghaft – zwanghaft wurde Überkommenes vermieden, unter selbst verordnetem Zwang wurde versucht, dem Zwang des fest Gefügten zu entweichen. Doch weil eine Negation in irgendeiner Weise immer das Negierte abbildet, wurde die Negation des fest Gefügten selbst fest gefügt – in der Negation des fest Gefügten fest gefügt. Freiheit war das nicht!

Es wurde ganz offensichtlich die Negation des Tradierten präferiert, wobei der Begriff der Schönheit mit dem Negierten konnotiert blieb und das Schönheitsempfinden mit dem Neuen nicht Schritt halten konnte.

KONKRETION

In der bildenden Kunst zeigte sich seit Ende der 1940er eine neue und leichte Schönheit in der Erhabenheit monochromer Bildobjekte, die nichts Bestimmtes aussagen sollen, nur mehr sind – als konkrete sinnlich wahrnehmbare Entitäten. Jenseits von ikonografischen Zusammenhängen hatte die Kunst damit eine Symbolfreiheit erreicht, wie sie der Musik gattungsspezifisch grundsätzlich von Beginn an zu eigen ist. Diese potenzielle Symbolfreiheit der Musik wurde aber auch als Mangel empfunden, und

deshalb war für eine lange Zeit die Vokalmusik in der abendländischen Kultur höher bewertet – schließlich verband sich in ihr die emotionale Kraft der Musik mit der Aussagefähigkeit des Wortes. Folgerichtig dauerte es sehr lange, bis sich im 19. Jahrhundert die Instrumentalmusik von der Vokalmusik etablieren konnte. Instrumentalmusik blieb aber dennoch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen untergründig sprachgebunden, da sich die Sprachstruktur in Gestus, Metrik und Form nachhaltig eingeschrieben hatte.

Selbst diejenigen Komponisten, die sich vom ‚Erzählkontext‘ lösen konnten, blieben im Verlauf der Stücke dem Drama verhaftet, der dramaturgischen Gestaltung des Ablaufes verpflichtet: und weil das dem Musikverständnis vieler entspricht, beherrscht noch heute diese ‚sprachgebundene‘ Musik die Konzertsäle und dominiert die Lehrpläne der meisten musikwissenschaftlichen Institute.

Dabei ist es ein grundsätzlicher Irrtum, dass Musik etwas Bestimmtes ausdrücken müsse, denn die besondere Stärke von Musik ist, dass sie sich einfach ereignet, dass sie konkret und sinnlich ist und direkt aufs ‚Gemüt‘ wirkt – auch ohne dass sie etwas (her-) ausdrückt.

Symbolfreiheit bzw. Konkretheit dieser Art fand sich z.B. in der Musik der amerikanischen Komponisten um John Cage und findet sich in Musik vieler heute lebender Komponisten, die diese amerikanischen Ansätze weiter verfolgen. Cage konnte zeigen, dass es keinen Klang gibt, den zu verwenden unmög-

lich sei – in einem entsprachlichten Kontext ist alles Klangmaterial möglich, somit zu guter Letzt auch die historisch belastete ‚Konsonanz‘. In Cages Numberpieces wird die Möglichkeit des Auftretens von konsonanten Intervallen in den Zeitfenstern (= time-brackets) der Komposition einkalkuliert – diese können sich ereignen oder auch nicht. Das unbekannte mikrotonale Intervall steht auf einer Ebene mit den eventuell auftretenden Konsonanzen, alles ereignet sich so nur einmal. Zu vermeiden ist also nicht ein bestimmter Klang oder eine Ausdruckswertigkeit, sondern ein Kontext. Konsonanz und Dissonanz sind in diesem neuen ‚Distext‘ keine gültigen Kategorien mehr – es gibt einfach nur noch gleichwertige Intervalle, verschiedene enthierarchisierte Zusammenklänge, mehr oder weniger geräuschhafte Sounds in metrisch nicht geordneten Zeitfenstern. Und der Fundus von Intervallen weitet sich zur Unendlichkeit, wenn man, wie Cage in seinen letzten Lebensjahren, Mikrotonalität anarchisch zu verwenden ermöglicht. Schönheit findet sich auch in den Klängen selbst, wie La Monte Young, Phil Nibblock, James Tenney und andere zeigen konnten. Es ist nicht nötig zu erzählen, der Klang ‚spricht‘ selbst.

In dieser Loslösung vom Zwang der Negation wird eine Antwort auf das Problem der Unfreiheit gegeben: der Komponist gibt Kontrolle ab, er verzichtet auf Herrschaft, indem er den Interpreten (bzw. die Klänge) emanzipiert, und löst sich von der unzeitgemäßen Vorstellung des medial begabten Schöp-

fergenies. Die wirkliche Neuerung in der Musik des 20. Jahrhunderts liegt in der Befreiung der Musik vom Symbolischen und vom (Her-)Ausdrucks-Willen.

Durch den nicht-intentionalen Kontext – die Steuerung des Kompositionsprozesses erfolgt über die Konzeption von Zeitstrukturen, Verteilungen, Tonvorräten unter Anwendung von ‚Wahrscheinlichkeitsfeldern‘ – wird die Möglichkeit der Schönheit zurückgewonnen.

ORT

In Hinsicht auf Musik habe ich viele Fragen, die immer wieder auftauchen:

Wo findet sich die Schönheit in der Musik, hat sie jeweils einen bestimmten Ort? Denn wie mir scheint, ist sie immer wieder an anderen Stellen. Heute berühren mich bestimmte Klänge/Tonfolgen/Töne, und morgen schon vielleicht kann ich das Erlebnis nicht mehr wiederfinden.

Kann ein ganzes Stück mich mit der Erinnerung einer ganzheitlich erlebten Schönheit zurücklassen, oder sind es immer nur Teile, Elemente, die dieses Erlebnis hervorrufen? Gibt es ein allgemeines Empfinden dem ganzen Stück gegenüber, ist das ‚Schönfinden‘ eines Teiles Voraussetzung für ein Urteil dieser Art, oder hat das eine mit dem anderen nichts zu tun? Denn es kommt vor, dass wir nach einem Konzert sagen: das Stück hatte schöne Stellen, aber insgesamt hat es mir nicht gefallen. Dieses Urteil ist meiner Meinung nach eines der vernichtendsten

Werturteile überhaupt, denn es bedeutet, dass wir das Stück als ein schlechtes beurteilen.

Und noch eine Frage stelle ich mir immer wieder im Zusammenhang mit Musikstücken: kann Schönes ohne Nicht-Schönes sein? Wobei die Menge des Nicht-Schönen das Hässliche genauso beinhaltet wie das Unscheinbare und Durchschnittliche. Ist Schönes immer etwas Besonderes? Und: sowohl das bereits Bekannte als auch das Unbekannte kann ‚schön‘ sein!

GEMEINSAMKEIT

Allgemeingültigkeit eines ästhetischen Gefallensurteils ist, wie wir aus Erfahrung wissen und so wie der uns umgebende zeitgenössische Common Sense konstituiert ist, nicht mehr anzunehmen. Die Erfahrung des kontroversen Meinungs-austausches von sich durchaus in ihrer Sachkenntnis respektierenden Musikhörern nach einem Konzert kennt jeder. Wenn man versucht, sein eigenstes Erlebnis der Schönheit von Musik mit jemandem anderen zu teilen, ihm/ihr etwas davon zu übermitteln, dann bleibt das Gesicht des Gegenübers häufig bemüht interessiert und offenbart damit die tief greifende Verständnislosigkeit. In solchen Momenten zeigt sich der subjektive Charakter des ästhetischen Urteils ganz besonders, und der von manchen philosophischen Ästhetikern postulierte Allgemeinheitsanspruch des Urteils wird in seiner Hinfälligkeit erfahrbar.

Der zeitgenössische Common Sense ist geprägt von der Erkenntnis, dass die extremen musikkulturellen

Unterschiede unterschiedlicher Erdteile sich im Schönheitsempfinden wiederspiegeln. Allen diesen Musikkulturen wird ihre Berechtigung und Qualität zugestanden, und Andersartigkeit darf nicht Bezugsgröße eines Urteils sein. Diese kulturelle Relativität betrifft alle Parameter von Musik.

Ist die Verwendung des Begriffes ‚schön‘ in Hinsicht auf Musik denn überhaupt noch sinnvoll, wenn er so relativ geworden ist, dass man ihn nur noch vom unmittelbaren Schönheitserlebnis eines Subjektes ableiten kann?

Darauf möchte ich deutlich bejahend antworten: Wenn auch im Falle eines „ästhetischen Urteils“ keine Gewissheit möglich ist, so ist doch die intersubjektive Verständigung über das, was ‚schön‘ sei, ein Kernbestandteil und Bindemittel jeder Kultur. In unseren westlichen polyvalenten Gesellschaften, in denen dem Einzelnen große Urteilsfreiheit eingeräumt wird, in denen es keine verbindliche und verbindende Kultur mehr gibt, sondern statt dessen viele größere und kleinere Kulturen, sind das Schönheitserlebnis des Subjektes und die intersubjektive Verständigung darüber selbst beziehungs- und kulturstiftend geworden. Wenn es gelingt, im ‚Schön-Finden‘ zueinander zu finden, dann lässt das große Nähe fühlen, es eint. Jugendkulturen z.B. definieren sich über gemeinsame Kulturen, in denen das ‚Schön-Finden‘ von Musik eine tragende Rolle spielt. Und trotz aller Kommerzialisierung und Steuerung durch die verschiedenen Industrien gibt es immer wieder Siege des Authentischen, der Musik, von de-

ren Richtigkeit derjenige, der sie macht, überzeugt ist und die er selbst schön findet.

Musik als schön empfinden zu können, ist eine gelernte Fähigkeit (wobei vermutlich eine gewisse genetische Grundausstattung vorhanden ist), und es hängt von der persönlichen sinnlichen Disposition und kulturellen Bildung ab, was als schön empfunden werden kann.

Um es deutlicher zu sagen: die ästhetische Erlebnisfähigkeit ist veränderlich, sie entwickelt sich im Kontext der persönlichen kulturellen Erfahrungen, sie ist der jeweilige Zwischenstand eines Lernprozesses, sowohl in der persönlichen als auch der gesellschaftlichen Geschichte. Ratio und Emotion sind eng miteinander verwoben, und Lernprozesse vollziehen sich leichter und fruchtbarer, wenn Gefühl und Vernunft sich im Einklang befinden.

Abseits der massenmedial verbreiteten Musik gibt es heute keinen verbindlichen Kanon von zeitgenössischer Kunstmusik mehr. Ihre „Funktionsungebundenheit“ als freie Kunst und ihre individuelle Ausgestaltung bedingt, dass es besonderer hörender und interessierter Hinwendung bedarf, um sie mit Gefallen erleben zu können. Für mich als Komponisten (und ich denke auch für andere) ist es aber von besonderer Bedeutung, Andere zu finden, die ein ähnliches Gefallenserlebnis zu Wege bringen, denn ich brauche Interpreten und Zuhörer.

Also muss der Komponist daran arbeiten, seine Musik anderen zugänglich zu machen, sie verfügbar zu machen, sie zu verbreiten und zu erklären.

KOMPONIEREN

„Schöne“ Kunst zu schaffen heißt nach meinem Verständnis, Kunst zu schaffen, die das Erlebnis des „Schön-Findens“ nicht ausschließt, sondern zulässt, ermöglicht und bejaht. Ich als Komponist räume mir die Möglichkeit ein, das Stück selbst schön finden zu können, und muss dann andere finden, die der Möglichkeit gegenüber ebenfalls aufgeschlossen sind. An ein bestehendes Schönheitsempfinden zu appellieren, auf der Klaviatur des Gefühls bewusst zu spielen zu versuchen, halte ich aber für den falschen Weg – es geht immer ums Finden, nicht ums Wollen.

Schönheit ist flüchtig und nicht zu beherrschen – ich finde etwas „schön“ und verliere es wieder. Zur Schönheit gehört der Schmerz des Verlustes, Schönheit lässt sich nicht besitzen, Schönheit ist vergänglich, zerbrechlich und häufig zart – so jedenfalls die meine. Natur kann schön sein, Ruhe kann schön sein, Licht, Schatten, etwas Kleines, fast nicht sichtbar. Oder etwas Großes, Kraftvolles, Klares, schön Gedachtes, Schönheit des Regelverstoßes, Schönheit des Wilden und Riskanten.

Schönes erleben, Schönheit empfinden, unmittelbar berührt, getroffen, bewegt, erschüttert sein – ist das nicht das Wichtigste, was Musik uns geben kann?

¹ Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich: *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987, S.8

Reicher, Maria E.: *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 2005

REMAIN SILENT

In 1998, I visited Radu Malfatti at his home in Vienna.

Above his kitchen sink there was a bright blue plastic sign with large white letters.

It read:

REMAIN SILENT

I asked him about it.

He answered:

“You have the right.”

ELF THESEN ZUM STAND DER NEUEN MUSIK (NACH ALAIN BADIOU)

Anmerkung zur überarbeiteten Fassung: Dieser Text entstand im Herbst 2004 für einen Vortrag am Brooklyn College. Zwei Jahre später fand ich ihn in vielen Punkten änderungsbedürftig. Das lag zum Teil daran, dass der Text nun gedruckt und nicht nur vorgelesen werden sollte, vor allem aber an meiner vertieften Badiou-Lektüre. Auch wenn es in diesem Text letztlich nicht darum geht, Alain Badiou's Ideen zu reformulieren, so hoffe ich doch, dass ich sie dort, wo ich sie reformuliere, so wenig wie möglich verfälsche. So oder so handelt es sich beim Vorliegenden um ein Work-in-Progress.

Ausgangspunkt der folgenden Thesen ist ein Vortrag, den Alain Badiou im Dezember 2003 am California Institute of the Arts (und anderswo) hielt, einen Vortrag mit dem Titel „Fünfzehn Thesen zur zeitgenössischen Kunst“. Ich halte Badiou für den originellsten Denker, den Frankreich seit den „Post-Strukturalisten“ hervorgebracht hat, und – wichtiger noch – für den Philosophen experimentellen Handelns in Kunst, Politik und Wissenschaft (auch wenn ihm das vielleicht gar nicht bewusst ist). Schon nach der ersten Lektüre seines Werks hatte ich das Gefühl, endlich einer Philosophie zu begegnen, die die Revolution, an der viele von uns teilzuhaben glauben, mit Sinn erfüllt, indem sie die von der experimentellen Tradition in die Welt gesetzten Ideen auf eine Weise weiterverfolgt, wie es etwa Cage, trotz all seines schriftstellerischen Talents, nicht getan hatte.

Badiou ist selbst Romancier und Dramatiker und bringt daher mehr als die in der neueren Philosophie

übliche Erfahrung für die Erörterung von Kunstfragen mit (auch wenn diese Kombination nicht ganz unbekannt ist, wie Sartre, Adorno, Rousseau und ein paar weitere Beispiele belegen).

Erstmals begegnet bin ich dem Namen Badiou in Deleuze und Guattaris Buch *Was ist Philosophie?* (1991, deutsch 1996), wobei Deleuze ein weiterer, für die Entwicklung meines kompositorischen Denkens wichtiger Philosoph ist. Obwohl die beiden in vieler Hinsicht nahezu Antipoden sind, scheint Deleuze auch für Badiou der wichtigste Philosoph der Vorgängergeneration zu sein – und ein notwendiger Partner (oder Gegenspieler) bei seinem Versuch, eine Philosophie des „Ereignisses“ zu begründen (wovon sein Buch *Das Geschrei des Seins* zeugt). Im Folgenden sind darum auch Deleuze'sche Untertöne zu hören.

Irgendwann in den frühen 1990er Jahren gelangte ich an einen Punkt, wo es für mich kein Weiterkommen mehr gab, ohne zu den Grundfragen der Kunst und der zeitgenössischen Musik zurückzukehren. Von diesen werde ich heute ausgehen. Dieser Vortrag beginnt mit Reformulierungen von bzw. Kommentaren zu Ideen, denen ich in Badiou's Thesen begegnete, und schreitet dann sukzessive zu einer Bestimmung des Ortes weiter, an dem wir meiner Meinung nach heute stehen (oder, bescheidener ausgedrückt, an dem ich heute stehe).

1.) Einer der wenigen Bereiche, in denen die Wörter „Wahrheit“ oder „Ideal“ noch eine aktive zeitgenössische Bedeutung haben, ist die Kunst.

Vom „revolutionären“ Standpunkt gesehen und verglichen mit dem Zeitalter, das einen Lenin und Einstein hervorbrachte, sind Wissenschaft und Politik heute eher eine Art „Lebenshilfe“ als dass sie selbst etwas Lebendiges wären. Und obwohl es schwer ist, unsere eigene Lage als Künstler mit der gleichen Klarheit zu sehen, würde ich sagen, dass unsere Zeit nicht ganz hoffnungslos ist; vielmehr habe ich den Eindruck, insbesondere wenn ich an meine Kollegen und Studenten denke, dass wir am Anfang einer neuen Ära des Abenteuers stehen.

Vielleicht ist diese neue Ära eine Folge der ungeheuren Explosion formaler Mittel im 20. Jahrhundert, das uns auch heute noch als eine unerschöpfliche Inspirationsquelle erscheint. Selbst bei noch so großen Meinungsverschiedenheiten wären sich wohl die meisten von uns einig, dass das 20. Jahrhundert ein Zeitalter unglaublicher formaler Neuerungen war, das nicht nur die Formen künstlerischen Ausdrucks, sondern – was gleichermaßen wichtig ist – auch die Palette formaler Möglichkeiten enorm erweiterte. Dieses Erbe spielt in der lebendigsten Kunst auch heute noch eine wichtige Rolle.

2.) Künstlerisches Schaffen ist die unendliche Erforschung eines Ereignisses auf der Ebene der Immanenz.

Mit anderen Worten: Das Spannendste an unserer Tätigkeit besteht darin, eine Idee (ein Konzept oder eine Ästhetik) bis in die letzte Konsequenz zu verfolgen,

gleichgültig wohin diese führen mag.

Dass jede Kunst ein sinnliches Medium darstellt, ist unbestreitbar. Eine Frage, auf die ich später zurückkommen werde, ist, welchen Platz die „Idee“ darin einnimmt. Für einige ist sie vielleicht das sich im Zuhörer vollziehende zufällige Ergebnis (Cage war, glaube ich, dieser Ansicht); für andere (Webern, Mallarmé, Badiou) ist sie das Ende eines Prozesses, in dessen Verlauf das Sinnliche vom Werk „abgezogen“ wird; für wieder andere entsteht die Idee als Teil eines philosophischen Vorhabens außerhalb des Werks (Deleuze, Melville, Feldman); eine weitere Gruppe sieht sie als Gehalt des Werkes selbst (die Konzeptualisten und vielleicht auch die Camerata fiorentina). In jedem Fall aber herrscht die Überzeugung, dass Kunstwerke Ideen durchqueren; dass Kunst eine Art Denken auf einer sinnlich-immanenten Ebene ist. Bei großen Werken oder Werkgruppen, vor allem aber bei großen Werkkonstellationen scheint uns der dadurch erkundete subjektive Raum unendlich zu sein. Das heißt, das von ihnen beschriebene Universum lässt sich hinsichtlich seiner Folgewirkungen für künftige Arbeiten nicht eingrenzen. Das mag sehr romantisch, wenn nicht sogar „idealistisch“ klingen, aber ich entschuldige mich nicht dafür: Das ist es, was ich gemeint habe, als ich eingangs sagte, die Kunst sei einer der wenigen Bereiche, in denen diese Art zu denken noch immer möglich sei.

3.) Ein künstlerisches Verfahren wird nicht durch strenge Befolgung eines eindeutigen Codes oder Regelwerks vorangetrieben, sondern, wie wohl alle Ent-

deckungen, in einem endlosen Kreislauf des Fragens, der Hypothesenbildung, des Experimentierens, Zweifeln, Bewertens – ohne Gewissheit (mit Ausnahme der Intuition oder des Werkes selbst), dass der eingeschlagene Weg der richtige ist.

Das Wort „Experiment“ ist für mich und, soweit ich weiß, auch für andere vorbelastet. Seine Anwendung in der Musik ist für viele von uns mit den Schriften von John Cage verbunden, wo es für das Streben nach einer Musik steht, deren Ergebnis nicht vorhersehbar ist. Für Cage war das Nichtfeststehen des Ergebnisses ein wesentlicher Bestandteil seines kompositorischen Verfahrens. Damit räumte er dem Wandel, dem Zufall, der Kontingenz offen eine bedeutende Rolle ein, was für das musikalische Denken einen großen Schritt vorwärts bedeutete: Es war die Keimzelle, aus der mittlerweile ein ganzes Repertoire an Musik hervorgegangen ist. Allerdings sei betont, dass dieses Experiment nicht als ein beliebiges zu verstehen ist: es beruht auf einer fundamentalen Entscheidung über die „Zukunft“ der Musik (wenigstens im lokalen Sinn). Wir haben es also mit einer Experimentierweise zu tun, die bereits von einer grundlegenden Entscheidung geprägt ist, nämlich der, dass die Endlichkeit des Werks am Ende eines Prozesses steht, der die Kontingenzen des Schreibens, Lesens, Spielens und Hörens von Musik voll zur Entfaltung kommen lässt.

Betont sei auch, dass „Zweifeln“ hier nicht Selbstzweifel meint, sondern eine gewisse Offenheit gegenüber dem tatsächlichen Resultat des Werks – die Vermeidung von Vor-Urteilen und die Bereitschaft, die Ergeb-

nisse des Experiments (oder der Wette) im Licht der getroffenen Entscheidung zu beurteilen: Es ist ein Teil dessen, was es heißt, einem Ereignis treu zu bleiben. Siedelt man John Cages Stück 4'33" in der Nähe eines Ereignisses (event) an (oder sieht man das Stück gar selbst als Ereignis), dann stellt sich die Frage, wie sich die Konsequenzen dieses Ereignisses auf der ihm eigenen unendlichen Flugbahn weiterverfolgen lassen. Die Frage, wie man das machen kann, wie es in der Vergangenheit gemacht wurde und gegenwärtig gemacht wird, lässt natürlich viele Antworten zu. Wie die Musik von Christian Wolff, David Tudor, Morton Feldman, Alvin Lucier, Robert Ashley, James Tenney, George Brecht, LaMonte Young, Max Neuhaus und anderen bis zum heutigen Tag belegt, gibt es viele Möglichkeiten, einer Sache treu zu bleiben. Nachträglich gesehen ist es die Gesamtheit dieser Werke, dieser Korpus*, der dem, was mit Cage begann, „Ereignisstatus“ verleiht. „Cage“ ist der Name, unter dem dieses Werk fortgeführt wurde (und wird).

*Mit der einsetzenden musikologischen und theoretischen Erforschung des Werks von Cage und seinen Nachfolgern kam die grundlegende Ansicht auf, dass dieses Werk (d.h. dieser Korpus von Werken) über eine Struktur, einen ständig wachsenden Bestand an Arbeitsmethoden, formalen Hypothesen, bestätigten und verworfenen musikalischen Resultaten usw. verfügt. Nach dieser Ansicht (die ich teile) ist es nicht das nihilistische „anything goes“, für das es manche halten. Die Frage, die zum Teil unterschiedliche Auffassungen in Bezug auf das Schönberg-Erbe widerspiegelt, bildet den Kern des Streits zwischen Cage und Boulez; ein Streit, der bis heute anhält.

4.) Jedes derartige Bestreben muss in seiner Adressierung universell sein.

Damit ist nicht die Kommunikation mit dem Publikum gemeint. Kein Publikum, schon gar nicht eines, das ein klassisches Konzert besucht, kann als repräsentativ für das Universelle gelten.

Was sind dann die Bedingungen dieser Universalität? Für Badiou gehört zu diesen Bedingungen das allmähliche „Subtrahieren“ des Sinnlichen beim Verfolgen einer Idee. Eine Idee wäre demnach, in ihrer Abstraktheit, ihrer Unberührtheit von den Launen der Meinung, wie das Sternbild des Orion für jedermann verfügbar.

Wörter wie „Reflexion“ und „Kommunikation“ – Wörter, die darauf hinzuweisen scheinen, dass Kunst eine Art „Selbstreflexion“ ist oder die Verbreitung einer Botschaft zum Ziel hat, sind zu meiden. „Öffentlichkeit“ ist nicht das Ziel der Kunst, es ist lediglich eine ihrer Bedingungen. Das tatsächliche Publikum, selbst wenn es nur aus dem Künstler oder der Künstlerin selbst besteht, ist eine Gegebenheit.

Für Künstler ist ein wahrer Gedanke nur möglich, wenn er nicht von der Sorge um seine Rezeption überschattet ist.

5.) Eine genuine künstlerische Schöpfung entspringt einem Bruch (Ereignis), auf den (das) ein Wahrheitsverfahren (die langfristige Evaluation des Potenzials einer Idee) folgt (oder folgen könnte).

In der Kunst kann etwas geschehen. Welcher Art ist nun dieses Geschehen (happening), und was sind seine Konsequenzen? Üblicherweise bezeichnen wir, die

tiefen Eindrücke, die ein derartiges Geschehen hinterlässt, nicht als „Wahrheiten“, denn das würde, auf den ersten Blick, der subjektiven Natur dieser Erfahrung widersprechen. Einer der großen Dienste, die uns Badiou erwiesen hat, ist, dass er das Wort „Wahrheit“ gerettet hat – seine Funktion für unsere Arbeit bejaht hat, ohne seine Subjektivität zu leugnen (es gibt keine „universellen Wahrheiten“).

Bei meiner ersten Begegnung mit dem Werk von Cage (bei einer Freiluftaufführung im Lincoln Center vor 24 Jahren) war mir sofort klar, dass sich etwas ereignete, ich wusste aber nicht, wie ich es beschreiben sollte. Was ich weiß, ist, dass dieses Erlebnis im meinem Denken mit den Jahren weitergewirkt hat – mir war wirklich etwas zugestoßen; es war eine unerwartete, zufällige Begegnung mit einer Denkweise, auf die ich nicht vorbereitet war.

Kurzum, es war eine Begegnung mit dem (potenziellen) Ereignis Cage. Für Badiou ist das Ereignis etwas Exzessives (oder Überzähliges) in einer (berechneten) Situation. Es ist, mit anderen Worten, etwas, das sich mit dem zeitgenössischen „Wissen“ nicht erfassen lässt, das für seine Zeit unsichtbar ist. Die 1950er und 1960er Jahre bildeten den zeitlichen Schauplatz für Cages Werk; dieses ist aber keineswegs nur ein Ergebnis dieser Zeit. Es ist ein Addendum zu dieser Zeit, die ohne das Werk selbst undenkbar wäre.

Man könnte auch sagen: ein Ereignis ist ein „Test“ für das Wahrheitsvermögen einer Zeit, d.h. für deren Fähigkeit, die Konsequenzen des Ereignisses auf seiner unendlichen Immanenzebene zu verfolgen. Ich würde,

wenn ich so sagen darf, darauf wetten, dass die „Wahrheit“ des Cage’schen Ereignisses (so es denn eines ist) darin besteht, der Welt der Musik die Welt sämtlicher Klänge zu erschließen.

So verstehe ich zumindest die Werke vieler, die unter Cages Einfluss gerieten, vor allem der Komponisten auf der oben angeführten Liste; Komponisten, die, jeder auf seine Art, Cages Entdeckung und ihre Begegnung damit in aller Konsequenz weiterverfolgten. Ihre Musik und ihre Schriften sind mehr als ein Beleg dafür, indem sie eine Richtung und eine Konstellation von Werken skizzieren, die klar machen, was sie den von Cage initiierten Ideen verdanken.

Da aber laut Mallarmé „ein Würfelwurf niemals auslöschen wird den Zufall“, lässt sich die Kontingenz nie ausschließen. Das Ereignis Cage ist vielleicht nicht das letzte Ereignis, das jemandem von uns zustößt: wenn beim Weiterverfolgen der Cage’schen (oder irgendeiner anderen) Wahrheit etwas geschieht, dann besteht die Möglichkeit, dass ein weiteres Ereignis eintritt (das allerdings jenseits unserer Fähigkeit liegt, es hervorzurufen).

6.) Nach meinem Dafürhalten gab es in der (westlichen) Musik des 20. Jahrhunderts zwei (oder vielleicht auch drei) musikalische Wahrheitsverfahren: erstens von Schönberg und seinem Kreis bis hin zu Boulez, Nono, Xenakis, Lachenmann usw.; wovon sich dann Cage, sein Kreis und die Fortführer der experimentellen Richtung abspalteten (die Zeit wird zeigen, ob das ein wirkliches Ereignis war); und zweitens, die

Musik, die aus der afroamerikanischen Deterritorialisierung der westlichen Harmonik hervorging: Jazz (von Armstrong bis Miles Davis, Ornette Coleman und Coltrane), Blues (Charley Patton, Robert Johnson, Muddy Waters), Rock’n’Roll (von Presley bis Sam Cooke und Aretha Franklin, bis zu den Sex Pistols und The Clash) etc. – sofern diese Musik den Status Quo attackiert (was aber in der kapitalistischen Welt der „Populärmusik“ immer schwerer zu finden ist).

Dies sind die zwei (oder drei) Schauplätze in der Musik, wo ich Dinge vorfinde, die bei mir den Eindruck erwecken, hier könnte ein „Wahrheitsverfahren“ am Werk sein (gewesen sein): ein (zu seiner Zeit unvorhersehbares) Gründungsereignis; die nach dem Ereignis erfolgende Wahrheitsbildung aus einer Gruppe von „Themen“; das Fortführen des Ereignisses in all seinen Konsequenzen auf einem unendlichen Weg (d.h. ein Wahrheitsverfahren).

Meine Liste hat selbstverständlich nichts Absolutes oder Definitives (auch wenn ich im Lauf der Jahre sehr viel darüber nachgedacht habe). Das Benennen (oder Erkennen) von Ereignissen ist zugegebenermaßen stets anfechtbar und muss erst verifiziert werden. Ebenso klar ist, dass ich selbst parteiisch bin und vor allem für eines der Verfahren (das experimentelle) einetrete, oder vielleicht auch für zwei, wenn man dieses als Fortsetzung des seriellen Bruchs von Schönberg, Berg und Webern sieht.

Die Wahrheiten, denen wir begegnet sind, testen wir in der Verfertigung der eigenen Werke: wir schauen, wie weit man sie treiben kann, loten ihre Grenzen aus

(falls es sie gibt). Das alles lässt sich mehr oder weniger intuitiv bewerkstelligen. (Im Rückblick jedoch folgt es einer ganz eigenen Logik.)

7.) Ging es im 20. Jahrhundert – in der Musik – um eine Erweiterung der Ressourcen (d.h. möglicher Klänge und Strukturen) zur Annäherung an das Reale, so halten wir gegenwärtig in einer Zeit, wo wir eine Art „Dedekindschen Schnitt“ benötigen.

In der Mengenlehre ist ein Dedekindscher Schnitt die Teilung einer Menge rationaler Zahlen in zwei nicht leere Teilmengen derart, dass alle Elemente der Teilmenge 1 kleiner sind als die der Teilmenge 2 und die Teilmenge 1 kein größtes Element besitzt. Dadurch wird in diesem Raum eine infinitesimale Kluft zwischen Unterhalb und Oberhalb geöffnet, ohne dass der unendliche Zahlenraum dazwischen geschlossen wird.

Die oben beschriebene Cagesche Geste des „Öffnens“ ist lediglich eine der Konsequenzen von $4'33''$. Interessanterweise verfeinerte Cage $4'33''$ zehn Jahre später mit dem weniger bekannten, aber meiner Ansicht nach ebenso wichtigen Stück $o'oo''$.

Diese neue Dauer (d.h. dieses neue Stück) ist offenkundig bereits ein solcher Schnitt. $4'33''$ – die Dauer eines „kurzen Stücks“ – ist bereits infinitesimal auf „nichts“ (ein anderes Nichts) reduziert worden. Ist das ein Widerspruch? Es ist eine Dauer, die keine Dauer besitzt, eine „disziplinierte Aktion“, der keine Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Das Patt von 1952 ($4'33''$) löst sich 1962 unerwartet in einem Punkt ($o'oo''$) auf, der 10

Jahre vorher undenkbar gewesen wäre.

Man stelle sich die gedankliche Anstrengung vor, die es gekostet haben muss, zu $o'oo''$ zu gelangen – es ist nämlich alles andere denn ein unvermeidliches Ergebnis. Cages Werk ließe sich als ein Voranschreiten von einer „Krise“ zur nächsten sehen (wie Deleuze über Foucault gesagt hat). Die „Krise“, wenn man sie so nennen kann, entsteht durch die Weigerung, die Prämissen aufzugeben, von denen man ausgeht, wenn man die Notwendigkeit spürt, seine Ideen zu erweitern und voranzuschreiten (gleichviel ob in einem „äußeren“ oder „inneren“ Sinn).

8.) In der durch den Schnitt entstehenden Kluft wird es möglich, bislang nicht genannte Zahlen (d.h. Stücke) zu definieren.

Nimmt man Cage als Ausgangspunkt, kann man mit Recht fragen, ob es denn eine Zahl gibt, die wirklich die o durchschneiden kann. Es ist nämlich zu bedenken, dass der Dedekindsche Schnitt stets zwischen Dingen erfolgt, von denen man weiß, dass sie existieren. So existiert zum Beispiel π zwischen 3.1415 und 3.1416 und – was genauso wichtig ist – findet zwischen diesen Zahlen einen unendlichen (und unendlich verfeinerten) Raum. Ein ähnlicher Schnitt wäre der, der im Spätwerk Samuel Becketts zwischen Prosa und Poesie verläuft.

Der Schnitt, der mir vorschwebt, ist vielleicht vorstellbar als das, was sich knapp oberhalb oder unterhalb dessen befindet, was man gegenwärtig unter „Musik“ versteht. Das scheint zunächst ein unmöglicher Ope-

rationsraum zu sein: unterhalb der Musik nichts als „roher“ Klang und „Stille“ und direkt darüber die Primärmaterialien (Akkorde, Tonleitern, Tonlängen usw.). Und doch ist dies das Gebiet, in dem viele von uns immer noch ihr Aufgabenfeld finden.

In dieser Situation drängen sich einem Fragen auf wie die, ob es einen Raum zwischen einer Pause und einem einfachen Ton gibt; oder die Frage nach dem Punkt, an dem eine Tonfolge gerade noch knapp davor ist, Melodie zu werden.

Die einzige mir bekannte Möglichkeit, diese Fragen zu stellen, ist die, Musik zu schreiben und aufzuführen.

9.) Ein Werk ist der Kontakt, der zwischen Partitur (oder jeder anderen möglichen Form musikalischer Strukturierung) und Klängen (sowie Spielern und Aktionen) unter den Bedingungen eines Schauplatzes hergestellt wird.

Das Wesen musikalischen Materials lässt sich nicht auf eine Idealisierung der Partitur oder Notation reduzieren, noch ist es bloßer Klang. Die Partitur ist ein virtueller Raum zur Beschreibung von Ereignissen, ihrer vorläufigen Bestimmung. Gewöhnlich ist sie auch der Ort, an dem erste Entscheidungen fallen. Klänge sind, was sie sind: sie haben Merkmale, Eigenschaften; sie sind, in der Terminologie von Deleuze, „Intensitäten“. Sie sind roh. Sie treten nicht von selbst in den Abstraktionsprozess ein; sie benötigen einen Anstoß und stehen daher in einer Beziehung zu dem sie leitenden Bestand an Anweisungen und Bedingungen. Möglicherweise sind, wie Badiou meint, auch die Klän-

ge selbst virtuell – in ihrer Beziehung zur Partitur (zum Text, zur Aufnahme usw.).

Als Musiker bewegen wir uns von vorgestellten Klängen und Aktionen hin zu hör- und sichtbar werdenden Klängen und Aktionen. Zunächst einmal gibt es, wie Deleuze sagen würde, kein musikalisches „Sein“, nur musikalisches „Werden“. Alles, was geschieht (d.h. was immer geschieht), findet am Berührungspunkt zwischen diesen Elementen statt; es existiert leibhaftig zwischen ihnen.

Der Schauplatz ist das, wo das Werk stattfindet. Das hindert Partitur und Klang jedoch nicht daran, ihren jeweils eigenen Flugbahnen zu folgen – sie löschen einander nicht aus. In einem gewissen Sinn, ist der Schauplatz auch ein Teil dessen, was stattfindet.

10.) Die Kraft einer Aufführung besteht in ihrem Vermögen, das Werk verschwinden zu lassen, solange die Aufführung dauert.

Musik ist Störung, eine Luftverwirbelung – es ist, wie Robert Smithsons *Spiral Jetty* oder LaMonte Youngs *Composition 1960 #15 (to Richard Huelsenbeck)*, ein im Ozean der Zeit vergehender Strudel. Sie ist, wie der Philosoph Vladimir Jankélévitch schreibt, das „Unsagbare“ oder, um zwei andere Lieblingsbegriffe dieses Autors zu verwenden, sie liegt irgendwo zwischen „Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien“. Sie wird nichts anderes bewirkt haben als ein paar vorübergehende Empfindungen hervorzurufen – sie wird keinen offenbaren Zweck gehabt haben. Das Werk, das der Grund für den in Gang gesetzten Prozess war, wird, wenn es

fertig ist, nicht mehr hör- oder sichtbar sein.

11.) In einem singulären Werk bleibt ein Rest. Musik, eine Komposition, kann am Ort ihres Verschwindens eine Spur hinterlassen. Vielleicht bringt keine andere Kunst diese Dualität so vollendet zum Ausdruck. Das Bündel an Eindrücken hinterlässt bestenfalls einen „Affekt“ (wie Spinoza/Deleuze ihn definieren): das, was manchmal (irrtümlich, wie ich meine) auch „Emotion“ genannt wird, jedoch, (wie immer wir es nennen wollen), eine Realität zu beschreiben versucht, die wir zwar nicht mehr sehen oder hören und eigentlich gar nicht beschreiben können, von der wir aber wissen, dass etwas Besonderes stattgefunden hat. Es ist wie Proust, der sich unwillkürlich daran erinnert, was er fühlte, als er auf dem Weg an drei in einer bestimmten unbenennbaren Konfiguration aufgereihten Bäumen vorbeikam, oder wie das Gefühl, das sich nach einer Aufführung von *4'33* einstellen kann, dass sich nämlich irgendwie der Raum selbst verändert hat. Oder auch: wie Mallarmé mit der Eleganz einer Gleichung die Dinge in „*Un coup de dés*“ ausbreitet, wenn er mit kleinsten Andeutungen eines Schiffsuntergangs (einer Gischtfahne, einem Strudel vielleicht) und der von den Sternen darüber gebildeten Konstellation des „MEISTERS“ sagt:

“NICHTS // WIRD SICH VERWIRKLICHT HABEN / ALS DIE WIRKLICHKEIT //

AUSSER / VIELLEICHT // EINE KONSTELLATION.”

FÜNFZEHN THESEN ZUR ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

1. Kunst ist nicht der erhabene Abstieg des Unendlichen in die endlichen Niederungen des Körpers und der Sexualität. Sie ist im Gegenteil die Produktion unendlicher subjektiver Serien durch das endliche Mittel einer materiellen Subtraktion.
2. Kunst kann nicht Ausdruck des Partikularen sein, sei es ethnischer oder persönlicher Art. Sie ist die unpersönliche Produktion einer Wahrheit, die sich an alle richtet.
3. Die Wahrheit, deren Vollzug die Kunst darstellt, ist immer die Wahrheit des Sinnlichen qua Wahrnehmbaren, das heißt: die Transformation des Sinnlichen in das Sich-Ereignen der Idee.
4. Es gibt zwangsläufig eine Vielfalt an Künsten, und so sehr Überschneidungen zwischen diesen vorstellbar sind, so wenig ist eine Totalisierung dieser Vielfalt vorstellbar.
5. Jede Kunst entwickelt sich aus einer unreinen Form, und die Läuterung dieser Unreinheit bildet sowohl die Geschichte künstlerischer Wahrheiten als auch ihrer Erschöpfung.
6. Die Sujets künstlerischer Wahrheiten bestehen aus den Werken, aus denen sie sich zusammensetzen.

7. Diese Zusammensetzungen sind unendliche Konfigurationen, die im Kunstkontext ihrer Zeit jeweils ein generisches Ganzes darstellen.

8. Das Reale der Kunst ist eine ideale Unreinheit im immanenten Vollzug ihrer Läuterung. Anders gesagt: Das Rohmaterial der Kunst ist das kontingente Sich-Ereignen einer Form. Kunst ist die zweite Formalisierung der Entstehung einer Form als Uniform.

9. Die einzige Maxime der zeitgenössischen Kunst ist die, dass sie nicht ‚westlich‘, und das heißt auch nicht demokratisch sein darf, sofern demokratisch sein bedeutet, mit der westlichen Idee der politischen Freiheit übereinzustimmen.

10. Eine nichtwestliche Kunst ist zwangsläufig eine abstrakte Kunst, und zwar in dem Sinn, dass sie von jeglicher Partikularität abstrahiert und diesen Abstraktionsakt formalisiert.

11. Die Abstraktion der Kunst, die ist, und der Kunst, die kommen wird, nimmt keine Rücksicht auf ein bestimmtes Publikum. Diese Kunst ist einer proletarischen Aristokratie verbunden: Sie tut, was sie sagt, ohne Ansehung der Person.

12. Die Kunst, die ist, und die Kunst, die kommen wird, sollten so konsistent sein wie ein wissenschaftlicher Beweis, so überraschend wie ein nächtlicher Überfall und so fern wie ein Stern.

13. Kunst konstituiert sich heute, indem sie sich an dem aufrichtet, was für die Kommunikation (der Medien wie des Kommerzes) nicht oder kaum existiert. Die Kunst macht dieses Nichtexistieren durch Abstraktion sichtbar. Das bindet alle Künste an folgendes formales Prinzip: die Fähigkeit, für alle sichtbar zu machen, was für die Medien und den Kommerz und folglich für alle – wenn auch von einem anderen Standpunkt – nicht existiert.

14. Überzeugt, den gesamten Bereich des Sicht- und Hörbaren durch die kommerziellen Gesetze der Zirkulation und die demokratischen Gesetze der Kommunikation unter Kontrolle zu haben, hat es die zeitgenössische Macht nicht mehr nötig, Zensur auszuüben. Sie sagt: ‚Alles ist möglich‘, was soviel heißt wie ‚nichts ist möglich‘. Sich dieser Ermächtigung zum Genießen hinzugeben, geht auf Kosten jeglicher Kunst und jeglichen Denkens. Wir sollten zu gnadenlosen Zensoren unserer selbst werden.

15. Es ist besser nichts zu tun, als einen formalen Beitrag zur Sichtbarkeit dessen zu leisten, was der Westen für existent erklärt.

GRUNDSÄTZLICHE ENTSCHEIDUNGEN

Es gibt die Frage nach der Materie (Woraus setzt sich Musik zusammen?) und die Frage nach der Form („Wie macht sie das?“). Die Materie der Musik ist das allgegenwärtige Rauschen der Welt, das heißt: alles, was klingt. Ihre Form ist der jeweilige Ausschnitt, den sie aus dieser unendlichen Mannigfaltigkeit heraus-schneidet. Kein Gesetz bestimmt, wie sie bei diesem Schnitt vorzugehen hat. Kein Ausschnitt ist grundlegend oder ursprünglich. Musik kann unendlich viele Formen annehmen, die weder aufeinander noch auf eine ideale Grundform zurückzuführen sind.

Es ist möglich, sich die Welt als ein unendliches monotones Rauschen vorzustellen: eine Überfülle von Differenzen, in der nichts gleich ist, eine nie entwirrbare Komplexität, eine Gleichzeitigkeit ohne Zeit, da alles immer da ist und sich nichts verändert.

Die Monotonie des Unendlichen.

Alle Musik, die es jemals gegeben hat oder geben wird, ist in diesem Rauschen enthalten. So, wie der Stein jede Skulptur enthält, die aus ihm herausgearbeitet werden kann.

Musik wird aus der chaotischen, dennoch irgendwie „stummen“ Materie herausgeschnitten, ihr gleichsam entzogen oder vielleicht entrissen. Ihre jeweilige Eigenart wird ganz durch diesen Schnitt bestimmt. Der Schnitt kann ganz einfach sein oder überaus diffizil. Meistens wird er sich aus vielen Teilschnitten zusammensetzen. Es kann sehr grobe Schnitte geben oder extrem feine, präzise. Es kann weiche Schnitte geben oder harte, dünne oder dicke. Manche sind leicht nachzuvollziehen, andere schwer. Die Schnitte haben

Namen: Barock, Klassik, Romantik; oder: Josquin, Händel, Haydn, Debussy; oder: später Beethoven, früher Boulez, später Nono.

Ebensowenig wie sich das Kontinuum aus Punkten zusammensetzt, kann man sagen, dass sich das große Rauschen aus Beethoven, Nono, Cage und so weiter zusammensetzt. Sie sind lediglich enthalten. Und genauso, wie der Schnitt in das Kontinuum den Punkt erst erzeugt, kommt das, was wir Beethoven, Cage oder La Monte Young nennen, erst durch den Schnitt zustande. Der Schnitt produziert etwas, das zwar immer schon enthalten war, das es aber so noch nicht gab.

Der Schnitt holt eine Musik aus der zeitlosen Gleichzeitigkeit des Weltrauschens hervor und bringt sie damit zur Existenz. Plötzlich ist diese Musik da. Sie tritt aus der Anonymität des Enthaltenseins heraus und ist auf einmal selber etwas, steht für sich, bildet eine eigene Welt. Ihre „Geburt“ in der Zeit ist genau zu lokalisieren.

Oftmals kehrt sie auch wieder in das stumme Enthaltensein zurück, gerät in Vergessenheit, oder wird dem „Rauschen des Bekannten“ zugefügt: Klassik-Radio, Hintergrundmusik, musikgeschichtliches Lexikon, Allgemeinbildung. Sie wird zum Element dessen, was es gibt.

Das Rauschen des Bekannten: was es so gibt, was man so weiß, worüber man sich unterhält, worüber man eine Meinung hat.

John Cage macht dies mit *Musicircus* erfahrbar: so viele unterschiedliche Musiker und Musikgruppen

wie möglich spielen im gleichen Raum gleichzeitig ihre Musik. Oder in 33 1/3: auf so vielen Plattenspielern wie möglich werden gleichzeitig so viele Schallplatten wie möglich aufgelegt. Oder *Rozart Mix*: mindestens achtundachtzig Bandschleifen werden gleichzeitig abgespielt. Das Ergebnis ist ein Rauschen, in dem die Musiken aufgehen, ein reines Klang-Werden. Das heißt Rückkehr in die reine Mannigfaltigkeit der Klangdifferenzen.

Neue Schnitte ereignen sich immer in einer bestimmten historischen Situation. Sie sind Ereignisse dieser Situation. In einer anderen Situation wären sie nicht möglich. Gleichzeitig aber sind sie der Situation fremd. Sie sind nicht in sie einzuordnen.

„Schönberg“ war ein Ereignis der spätromantischen Musik. Er war in ihr enthalten. Gleichzeitig aber war er in ihrem Rahmen nicht denkbar, eine solche Musik konnte nicht sein. Das Ereignis schlägt ein Loch in die vorhandene Ordnung und zieht eine grundsätzliche Umstrukturierung dieser Ordnung nach sich. Wer von dem Ereignis ergriffen wurde, wird sich für diese Umstrukturierung im Sinne des Ereignisses einsetzen. Schönberg ist mittlerweile normalisiert. In der Situation, in der wir uns befinden, gibt es ihn, man kann sich über ihn unterhalten, eine Meinung über ihn haben: er gehört zur neuen Situation dazu.

Die Materie der Musik ist immer gleich: das zeitlose Rauschen, das sich zusammensetzt aus allem, was klingt. Die Vielfalt ihrer möglichen Formen ist unendlich: diese sind alle Schnitte, die das Rauschen enthält. Immer aber, wenn das Ereignis eines neuen

Schnitts eintritt, gibt es nur eine Möglichkeit: „so und nicht anders“. Der Schnitt in das Rauschen, der im Sinne der Natur vollkommen arbiträr ist (jeder Schnitt ist gleichermaßen wahrscheinlich), erhebt als geschichtliches Ereignis einen Wahrheitsanspruch (den Anspruch, eine, nicht die Wahrheit zu sein) und forciert ein neues Wahrnehmen, ein neues Empfinden, ein neues Denken.

Nachdem Cage sein stilles Stück 4'33" komponiert hatte, hat sich sein Leben – und nicht nur sein Leben – geändert. Es wurde ein Leben im Sinne von 4'33". Ein Leben, um den Wahrheitsanspruch zu erfüllen, der sich seiner durch das 4'33"-Ereignis bemächtigt hatte.

Einem Ereignis treu zu sein heißt: den neuen Wahrnehmungen und Empfindungen, die durch dieses Ereignis geschaffen wurden, nachzugehen, sie zu fördern, sie weiterzuentwickeln; alles herauszufinden und herauszubringen, was in ihnen enthalten ist. 4'33" treu zu sein heißt: es immer wieder zu hören; wahrzunehmen, was beim Hören passiert; Absichtslosigkeit zu üben; immer wieder Möglichkeiten zu finden, wie sich Musik als reines Erklingen ereignen kann.

Die reine Differenzialität dessen, was es gibt. Man braucht sich um die Differenzen nicht zu kümmern. Sie brauchen uns nicht, um auf ihre Kosten zu kommen. Sie sind nicht darauf angewiesen, von uns anerkannt zu werden. Sie sind da. Sie sind das, was es gibt. Jeder Klang ist anders. Es gibt keine Wiederholung. Der Schnitt in das Rauschen definiert sich in 4'33"

als bloße Zeitangabe, als Dauer. Als Schnitt. In diesem Stück wird Musik zum ersten Mal in ihrer Beschaffenheit als Schnitt erfahrbar. Sie präsentiert sich direkt als Ausschnitt aus dem unendlichen Rauschen, nämlich als der Ausschnitt, in dem wir uns während der Aufführung des Stückes gerade befinden.

Die Musik bekommt den Charakter einer Präsentation, wird einer Versuchsanordnung vergleichbar. Komponieren heißt nicht mehr: Differenzen und Differenzverkettungen zu erfinden, sondern Ausschnitte zu schaffen. Möglichst einfache, durchschaubare Rahmenbedingungen, unter denen sich die Musik, wie von selbst, ereignen kann. Anders gesagt: unter denen sich der Klang in seiner ganzen natürlichen Differenzialität für die Wahrnehmung entfaltet.

Das kann auch ein einzelner Klang sein. Jeden Klang, den wir hören, haben wir so noch nie gehört und werden wir nie wieder so hören. Dass es keine Wiederholung gibt, zeigt gerade die Wiederholung eines Klanges. In der Wiederholung ist der Klang ein anderer.

In der Musik, die sich als Musik nach dem Ereignis 4'33" versteht, ist nicht der Klang, sondern der Schnitt selbst der Gegenstand der kompositorischen Tätigkeit. Komponiert wird das Verfahren, mit welchem aus der unendlichen Mannigfaltigkeit aller Klänge ein neuer Ausschnitt, eine neue Wahrnehmungsmöglichkeit gewonnen wird.

Komponieren ist das Entwerfen eines Schnittverfahrens. Der Komponist entscheidet, wie geschnitten wird, die Musik ergibt sich aus diesem Verfahren.

Stellen wir uns ein Stück für Orgel vor. Der Organist spielt anfänglich einen gehaltenen Ton, beliebig welchen. Nach frühestens zehn und spätestens vierzig Minuten beendet er den Ton. Nach frühestens sechzig und spätestens neunzig Minuten beendet er das Stück. Aus der Gesamttätigkeit des Organisten wird in dieser Komposition ein winziger Ausschnitt entschieden: das Niederdrücken und Loslassen einer Taste. Diese Tätigkeit bringt einen ebenso winzigen Ausschnitt aus allen Klängen hervor, die eine Orgel zu erzeugen vermag: einen Ton. Wie der Ton anfängt, wie er klingt, wann und wie er aufhört, wie die Stille nach dem Aufhören klingt, wann und wie das Stück endet: dies alles ist konstitutiv für das Erlebnis des Stückes. Trotzdem ist es kein Gegenstand der Komposition, sondern ereignet sich erst in der Aufführung. Die Komposition besteht aus einigen grundsätzlichen Entscheidungen bezüglich des zu präsentierenden Ausschnitts.

Das, was nachher den Zuhörer ergreift, nämlich die Begegnung mit dem, was sich in der Aufführung real ereignet, ist Folge der kompositorischen Entscheidungen, entzieht sich aber dem direkten kompositorischen Zugriff.

Ein solches Komponieren, das sich dem Ereignis, das heißt: der Begegnung mit dem Realen, öffnet, ist ohne John Cage undenkbar. Es ist immer der Versuch einer Antwort auf die Frage: „Wie geht es nach 4'33" weiter?“ oder anders formuliert: „Was ist in 4'33" noch an Unbekanntem enthalten?“.

WAS IST MUSIK?

Einige Versuche

Seit die Menschen über Musik nachdenken, versuchen sie auch zu erklären, was Musik sei.

Nähern wir uns dieser Frage mit der Grundhaltung, das Phänomen der vielen Musiken auf diesem Planeten beschreiben und spekulative Metaphysik meiden zu wollen, können wir folgende Aussage treffen: **Primär ist Musik etwas Hörbares, etwas von Menschen künstlich (und kunstvoll) Hergestelltes, ein akustischer Artefakt.** Darüber dürfte vermutlich Einigkeit bestehen.

Unstrittig ist auch ihre direkte Wirkung auf das Gemüt des Menschen – **in den meisten Kulturen spielt Musik** in der Strukturierung des Lebens und im sozialen Kontext eine bedeutende Rolle. Musik wäre also ein Phänomen des Menschseins, eines, das so verschieden ausfällt, wie das Menschsein in unterschiedlichen Sozietäten und Zeiten. Deshalb müssen auch alle Versuche, die Gesamtheit musikalischer Phänomene auf Grund etwa physikalischer Gegebenheiten erklären zu wollen, als gescheitert angesehen werden. Sicherlich lassen sich viele auf der Erde vorgefundene Tonsysteme aus in der Obertonreihe vorkommenden Tönen ableiten, aber sicherlich nicht alle. Für die okzidentale Kunstmusik mag es zutreffen, dass Beziehungen zu mathematischen und physikalischen Systemen bestehen. Dass dies so ist, hängt aber hauptsächlich damit zusammen, dass bereits die Griechen als ihre Gründungsväter (und vielleicht andere Kulturen vor ihnen) die Musik mathematisch fundierten und entwickelten, wobei natürlich nicht geleugnet werden soll, dass sich ein musika-

lischer Ton mit Methoden der Physik untersuchen lässt oder dass physikalische Gegebenheiten eine Komposition inspirieren können. Inspirationsquelle kann dem Musikschaffenden alles sein. Die Zusammenhänge zwischen den o. g. Systemen aber sind kontingent, sie sind nicht notwendig und keinesfalls naturgesetzlich. Sie wurzeln eher in den jeweils als gültig angesehenen Welterklärungsparadigmen. Inwieweit Musik ein Bestandteil von Paradigmen zu sein hat, Paradigmen verändern oder prägen könnte, bleibt als mögliche Frage weiterhin bestehen.

Es mag andere Gattungen von Lebewesen geben, vielleicht auf fernen Planeten, die etwas mit Musik Verwandtes produzieren können. **Wir sollten nur die Klangverläufe Musik nennen, die von Menschen mit der Absicht erzeugt werden, Musik zu machen.** Wir können nicht wissen, ob etwa Buckelwale singen oder sehr melodisch sprechen, oder inwieweit diese von uns Menschen ‚Gesänge‘ genannten Lautäußerungen etwa ein rein genetisch prädisponiertes, hoch differenziertes Gurren sind. Was diese Säugetiere mit ihren Lautäußerungen meinen oder nicht meinen, bzw. ob sie überhaupt etwas meinen, könnten wir erst beurteilen, wenn wir mit ihnen gesprochen hätten.

Schwingungen von Elementarteilchen der Materie und die gedachte Regelmäßigkeit der Bahnen von Körpern im Universum sind nach unseren bisherigen Überlegungen keine Musik, denn diese ‚Schwingungen‘ sind nicht akustisch, sie sind nicht hörbar. Die nichthörbaren Schwingungen in der Welt haben nichts mit Musik gemeinsam, außer dass auch Musik etwas mit

Schwingungen zu tun hat. Nichtakustische periodische Schwingungen sind selbst in der Theorie nur sehr entfernt mit dem Schall verwandt. Akustisch und somit hörbar sind ausschließlich Materieschwingungen – Vibrationen von Festkörpern, Gasen und Flüssigkeiten im Spektrum von 20 bis 20.000 Hertz. Das Schwingen von Materie erreicht das Ohr als Schall, getragen durch vermittelnde Medien und somit mittelbar, ganz anders als das Licht, dessen Partikel selbst unterwegs sind und in das Auge eindringen. Schall dringt nicht in uns ein, sondern ein Rest der Bewegungsenergie, deren ‚Spur‘ der Schall ist, überträgt sich auf unseren Körper – **meist** so schwach, dass nur so ein feines Organ wie das Ohr die Schwingung dekodieren kann, manchmal so stark, dass Bauch und Knochen vibrieren.

Nur was sich bewegt, ist hörbar und klingt. Klang kündigt in jedem Fall von Bewegung, und Klang ist nur dann, wenn auch Bewegung ist.

KONSTITUTION DURCH DEN HÖRENDEN

Musik gibt es nicht ohne Konstituierung durch den Hörenden – erst die Hörenden konstruieren die Musik. Musik entsteht durch Hören und beim Hören: es bedarf mindestens eines Menschen, eher noch einer Gruppe von Menschen, die bereit sind, das hörbar Gewordene als Musik zu verstehen. Die Frage nach der Größe einer solchen Gruppe spielt dabei keine Rolle und sagt nichts über die Qualität einer Musik aus – wobei die Frage der Qualität hier nicht behandelt werden soll.

‚Musik-Hören‘ ist mithin als konstruierendes Hören eine Tätigkeit: der Prozess des strukturierenden und

konzeptionellen Hörvorgangs – ganz gleich ob bewusst oder unbewusst – **ist musikkonstituierend.**

Musik entsteht erst dann, wenn sie gedacht wird, beim Machen und beim Hören. Sie ist niemals einfach da, es mag ein ‚großes Rauschen der Mannigfaltigkeit‘ geben, doch kann dieses keine Musik beinhalten.

Manche Geräusche der Natur- und Maschinenwelt mögen interessant klingen oder als schön empfunden werden, Musik sind sie dennoch nicht. Unter bestimmten Voraussetzungen ist es möglich, solcherlei vorgefundene Geräusche zu hören und sie dabei zu Musik zu machen. Das wäre ein musikalisches Ready Made!

Musikhören wird gelernt; es kann nur beim Musikhören gelernt werden.

Beim Hören bedienen wir uns sowohl überlieferter kultureller Konzepte, die wir im Laufe des Lebens mehr oder weniger unbewusst gelernt haben, als auch – soweit wir darüber verfügen – abstrakter fragender Konstruktionen, die es vielleicht ermöglichen, auch Musiken aus anderen kulturellen und geistigen Zusammenhängen in einem gewissen Umfang zu erschließen. Vielleicht kann man auch annehmen, dass die Analyse dessen, wie Musik phänomenal erscheint, und ein denkendes Strukturieren das konstituierende Hören verbessern hilft. Sicher ist dies aber nicht!

Musik ist immer von Menschen gemacht und gedacht, ihre Regeln sind erfunden, haben sich in gesellschaftlichen Zusammenhängen entwickelt und sind allein kulturell motiviert.

Musik ist gemacht, sie macht nichts, sie ist keine selbst-

tätige Entität. Somit kann es auch keine Tendenzen des Materials geben, die der Musikerfindende, der Komponist, zu erfüllen habe, wie dies die historisierende Musikphilosophie forderte. Angesichts der Vielfalt der verschiedenen Musiksysteme, die auf der Erde vorgefunden wurden, ist es nicht möglich, die Notwendigkeit irgendeines Systems zu behaupten: Die Systeme sind aus der Kontingenz geboren.

Manchmal wird der Bezug von Musik zum menschlichen Maß gefordert: Sicherlich haben sich rhythmische Strukturen häufig aus Formen des Gehens, Hüpfens, Laufens (Tanzens) entwickelt und sind somit von der zweibeinigen Vorwärtsbewegung im Gleichmaß abgeleitet. Musik ist auch oftmals sprachgebunden, und Tonhöhenverläufe und Rhythmen orientieren sich an den Strukturen der jeweiligen Sprache – wobei die Sprachverläufe in unterschiedlichen Kulturen grundverschieden sind. Aber es gibt auch in vielen Kulturen von je her Ritualmusiken, die die Bezüge zum menschlichen Maß explizit vermeiden, die außerweltlich, übersinnlich klingen sollen (Didgeridoo, Obertonsingen, Tempelmusik des Zen, Gesänge der Schamanen Amazoniens, gregorianische Choräle usw.). Ich meine, dass durch diese wenigen Beispiele belegt ist, dass der Bezug zum menschlichen Maß kein allgemeinverbindliches Kriterium für die Definition von Musik sein kann.

EPHEMERITÄT, ERINNERUNG UND NEGATION

Im bisherigen Text haben wir versucht, die Frage ‚was ist Musik?‘ auf einen möglichst breiten Bereich von mu-

sikalischen Phänomenen zu beziehen und mit unseren Definitionsversuchen diese alle zu umgreifen. Wir haben nunmehr rein deskriptiv ein Fundament geschaffen, von dem aus wir versuchen können, das bisher Ausgesagte in Grenzbereiche zu erweitern, die sich in gegenwärtiger Kunstmusik ergeben. Wir wollen hierfür den konstitutiven, mithin den gedachten Anteil der Musik betonen und uns einer weiteren unstrittigen Eigenschaft von Musik zuwenden: **Musik ist ein ephemeres kulturelles Gut – sie ist immer nur dann, wenn sie gerade ist.** Wenn sie nicht mehr ist, hat sie ihr Bleiben ausschließlich in der Erinnerung. Doch dieses nicht-mehr-Sein, verbunden mit dem Verbleiben in der Erinnerung, scheint ein entscheidendes Moment von Musikkonstitution zu sein. Man könnte sagen: Nur wem die Musik bleibt, der hat sie gehabt. Oder: Musik zu denken beinhaltet auch, das Flüchtige in seiner Flüchtigkeit zu erkennen. Mit dem Bewusstsein der Ephemertät von Musik nämlich entsteht Bewusstsein vom nicht-mehr-Schwingen und vom noch-nicht-Schwingen, womit wir wieder bei der Bedeutung des Erinnerns wären und somit beim Gedachten, denn was ist Erinnern anderes als etwas wiederzudenken? Das Denken von Musik als Wiederdenken eröffnet uns auch die Möglichkeit des Vorwegdenkens, des Ausdenkens und des Andersweiterdenkens. Andersweiterdenken ist zu einem Gutteil auch Wegdenken, das bisher Gedachte negieren: Ein Thema entwickelter Musikkultur ist die Negation. Was könnte die Negation eines bestimmten Klanges sein? Alles Klingende außer ihm, eben das, was er nicht ist? Macht es Sinn, so etwas wie den reinen unbestimmten

Klang zu denken, dessen Negation der Nichtklang ist? Wenn jemand Musik macht, indem er bisweilen keine Klänge erzeugt – dann dringt der Klang der Außenwelt in das Musikstück ein, das Stück korrespondiert mit der Welt, die Umweltklänge können hörend zu Musik konstruiert werden – **oder auch nicht.** Diese Situation des ‚Dazwischen-Seins‘ verdeutlicht die aktive Haltung des Hörens; es wird klar, dass Musik etwas ist, das notwendig beim Hören gemacht wird.

Wenn jemand mit der Absicht, Musik zu erzeugen, zwischen den von ihm produzierten Klängen still ist, können wir dies Innehalten sowohl als Vorher, als Nachher, oder als Dazwischen, mithin als natürliche Extension des/r jeweiligen umgebenden Klanges/Klänge denken. Wir könnten aber den Nichtklang auch als Negation dieses Klanges/dieser Klänge auffassen, wobei die Möglichkeit, Negationen zu bilden, unser Denken bereichern kann. Man könnte z.B. sagen: Erst mit dem Stillsein als Nichtklang wird die Natur des Klanges im Allgemeineren deutlich und denkbar. Oder: Wenn ich Nichtbewegung denken und erleben kann, kann ich mehr über Bewegung verstehen. Erst in der geistigen Konfrontation mit dem eigenen Tod lassen sich wesentliche Aspekte des Lebens erschließen.

Nun können wir als Antwort auf die Frage ‚was ist Musik?‘ die folgende erweiterte und spekulative Definition ableiten:

Alle Klänge – inkl. Geräusche – und ihre Negationen, die von Menschen mit der Intention, Musik zu sein, hörbar gemacht und gehört werden, – bzw. erinnert und gedacht werden – sind Musik zu nennen.

DIE MÖGLICHKEIT DER MELODIE

In einem alten Musikschulbuch habe ich irgendwann einmal gelesen: Was die Perspektive für die Malerei ist, das ist die Harmonie für die Musik. Ich habe diese Phrase nicht vergessen, vielleicht weil sie teilweise richtig ist.

Was bedeutet aber „Perspektive“ in der Betrachtung der Gegenstände?

Was bedeutet „Vordergrund“ und „Hintergrund“ für das Ohr?

Seit einiger Zeit interessiert mich die einstimmige Melodie.

Dort, in Abwesenheit von Harmonie und Kontrapunkt, ist alles offenbar, alles ist vorne.

Es gibt nicht etwas, das halb verborgen wäre oder verdeckt wegen der Präsenz eines anderen Klangs. Alles ist erhellt, wie unter der Sonne des Mittelmeers, wo alles einzeln und getrennt voneinander erscheint und alle Bilder in ungebrochener Transparenz aufleuchten.

„LAISSEZ VIBRER!“

„Raum und Zeit sind gedachte Eigenschaften wirklicher sinnlicher Erscheinungen, die, sobald sie gedacht werden, in Wahrheit die Kraft der Kundgebung bereits verloren haben: der Körper dieser Abstraktionen ist das Wirkliche, Sinnfällige der Handlung, die in einer bestimmten räumlichen Umgebung, und in einer von ihr aus sich bedingenden Andauer der Bewegung sich kundgiebt. Die Einheit des Drama's in die Einheit von Raum und Zeit setzen, heißt sie in *Nichts* setzen, denn Raum und Zeit sind an sich Nichts, und werden erst Etwas dadurch, daß sie von etwas *Wirklichem*, einer menschlichen Handlung und ihrer natürlichen Umgebung, *verneint* werden.“¹

Richard Wagners Unterscheidung zwischen „Wirklichem“ und „Gedachtem“, eine Unterscheidung, die in seiner Schrift *Oper und Drama* mehrmals, in wechselnden Zusammenhängen, getroffen wird, berührt eine der grundlegenden Fragen des Komponierens und Hörens. Paradox mutet zunächst die Vorstellung an, dass Raum und Zeit erst durch ihre „Verneinung“ zu sich selbst kommen, erst Raum und Zeit werden: Etwas Wirkliches – so übersetze ich Wagners Sätze – erschafft sich selbst seine Zeit und seinen Raum (oder sollte es bei dieser Übersetzung heißen: ‚ist‘, ‚nein ‚wird‘ seine Zeit und sein Raum?), indem es Zeit und Raum verneint. Überraschend der Aspekt, dass Raum und Zeit überhaupt nicht „sind“, sondern immer nur „werden“. Zugleich stellt sich hier die Frage, ob der heute gebräuchliche Begriff der „Eigenzeit“, auf den ich gleich noch zu sprechen komme, nicht notwendig den im Grunde unüblichen Begriff des

„Eigenraums“ mit sich führt, womöglich ohne diesen nicht zu diskutieren ist. Folge ich Wagners Ausführungen, so ist die „bestimmte räumliche Umgebung“ sogar das primär Gewordene, aus dem heraus sich die „Andauer der Bewegung“ „bedingt“. Welche Aktualität können diese Vorstellungen eines seinerzeit zwar sehr modernen, aber doch einem vergangenen Jahrhundert angehörenden Komponisten, der speziell mit Blick auf das Musikdrama schrieb, für das Nachdenken über Musik und auch für das Denken in und mit Musik allgemein heute haben?

„Laissez vibrer“: Dieser Hinweis in einer Partitur zeigt an, dass der Klang nicht abgedämpft wird, sondern frei ausschwingt. „Laissez vibrer“ – das heißt wohl „schwingen lassen“, „ausschwingen lassen“, „klingen lassen“, aber zugleich doch auch „verklingen lassen“.² Ich möchte dem Verklingen an dieser Stelle noch mehr Aufmerksamkeit zukommen lassen, indem ich die Anweisung „Laissez vibrer“ so lese: verklingen lassen, dem Verklingen weiteren Raum geben, einem Verklingen nachhören, (vielleicht) auch dann noch, wenn (längst?) nichts mehr zu hören ist. Deutlich wird, dass die Dauer der Bewegung keine quantitative Größe ist. Die Dauer der Bewegung ist abhängig von der Art des Klanges und der Beschaffenheit des Klangerzeugers, dann aber auch in entscheidendem Maße von den räumlichen Gegebenheiten, den akustischen Bedingtheiten des Aufführungsraumes, und dem Wahrnehmungsprozess des Hörers, der dem Klang auf der Spur bleibt, ihn verfolgt bis in die

feinsten Verästelungen und Verschwindungen hinein. Deutlich wird dann aber auch, dass nicht nur die messbare Dauer des Klanges ‚zählt‘, sondern die Dauer des Hörens und Nachhörens für die Klangdauer insgesamt bestimmend ist. Ein Weiteres: Nicht nur die Anwesenheit eines Klanges im Raum, sondern auch dessen Abwesenheit charakterisiert den Klang in seinem So-und-nicht-anders-Sein. Ich höre, wie es ist, wenn dieser Klang gegeben wird; ich höre, wie, auf welche Art und Weise, dieser Klang sich verliert, verloren geht, verloren gegeben wird; und ich höre, wie es ist, wenn dieser Klang verloren gegangen ist, nicht mehr klingt. Das Wie der Abwesenheit bestimmt sich aus dem Wie der Anwesenheit. Beides zusammen macht den Klang in seinem So-und-nicht-anders-Sein aus.

Ich möchte an dieser Stelle auf den Begriff der „Eigenzeit“ zu sprechen kommen, wie ihn Helmut Lachenmann in seinem Aufsatz *Klangtypen der Neuen Musik* (1970) verwendet hat, um meine Vorstellung davon, dass ein Klang ‚seine Zeit erschafft‘ oder – anders und vielleicht zutreffender noch formuliert – ‚seine Zeit wird‘, davon abzusetzen. Lachenmann unterscheidet zwischen „Klang als *Zustand*“ und „Klang als *Prozeß*“;³ einige Typen von Klängen treten eher als Zustände auf, andere als Prozesse. Der „Kadenzklang“ ist einer der Klänge, die eindeutig als Prozess zu hören sind, da er „sich dadurch kennzeichnet, daß er sich, auf natürliche oder künstliche Weise, in einem Zuge auf- und/oder abbaut und in solchem Prozeß seine Cha-

rakteristik entwickelt.“⁴ „Halten wir fest, daß es sich beim Kadenzklang grundsätzlich um einen *Prozeß* handelt, daß also die Zeit, welche erforderlich ist, um die Eigenschaft eines solchen Klangs zu übermitteln – nennen wir sie ‚*Eigenzeit*‘ –, identisch ist mit der Zeit, die dieser Klang überhaupt dauern kann.“⁵ Im letzten von Lachenmann angeführten Klangtyp, dem „Strukturklang“, nimmt der „Faktor ‚Zeit‘“ Einfluss auf das formale Geschehen; im Strukturklang wird der dem Kadenzklang eigene Prozesscharakter auf den Formverlauf übertragen. Erst der „Strukturklang“ verwirklicht somit die Vermittlung von horizontaler und vertikaler Dimension, Klang- und Formgeschehen sind aufeinander bezogen. In der je gegenwärtigen Wahrnehmung sind Gegenwart des einzelnen Klanggeschehens und Gegenwart der gesamten formalen Entfaltung vermittelt, Lachenmann greift auf das Bild eines „Abtastens“ einzelner Abschnitte, dann aber auch der gesamten Komposition, mit dem Ohr zurück, um die besondere Art dieser Wahrnehmung zu beschreiben.

Von dieser Unterscheidung zwischen „Zustand“ und „Prozess“ sehe ich im Folgenden eher ab, beziehe stattdessen das Hören des je einzelnen Hörers stärker in die Überlegungen ein. Ein ähnlicher Hinweis wie der, (etwas) klingen zu lassen („*Laissez vibrer!*“): Zeit lassen!⁶ Nicht nur den Klängen, auch den Hörern wird Zeit gelassen. Jetzt, nach den bisherigen Überlegungen, könnte ich sagen: Wird die Zeit gelassen, die sie (die Klänge) beim Erklingen und Verklängen werden, die sie (die Hörer) beim Hören erschaffen. Zeit

lassen: Zeit, die beim Er- und Verklingen und beim Hören entsteht, nicht nehmen, nicht beschneiden, sondern zulassen.

Auch Stille kann solches Erklingen und Verklingen, solches Hören ermöglichen. Stille kann dabei Abwesenheit von Klang bedeuten (wobei diese Abwesenheit, wie eben angedeutet, auf dessen Anwesenheit bezogen bleibt), muss es aber nicht. Klang kann still einfach da sein. Sein stilles Da-Sein lässt es überhaupt erst still werden: Ohne den Klang wäre es überhaupt nicht still, der Raum wäre unter Umständen von Klängen und Geräuschen, die von draußen hereindringen, und von Geräuschen im Raum selbst, Geräuschen, die absichtslos passieren, erfüllt. Aber nun liegt dort der Klang – und es wird still und stiller. Ein Klang wird ausgehalten und bleibt still liegen. Stilles Da-Sein von Klang kann es still werden lassen.

Die Art und Weise, wie ein Klang ‚seine Zeit wird‘, hängt wohl auch, aber sicher nicht ausschließlich davon ab, ob dieser Klang sich auf- und wieder abbaut (also eher als Prozess zu fassen ist) oder ob er, z. B. als Sinuston, längere Zeit einfach liegen bleibt (also als Zustand zu fassen ist). Ein Klang ‚wird seine Zeit‘ auch durch die Art und Weise, wie er im Raum erscheint, und durch die Art und Weise, von wem und wie und wie lange er gehört wird. Der Begriff der „Eigenzeit“, wie er soeben angesprochen wurde, ist mit dem ‚Zeit-Werden‘ eines Klangs nicht kongruent.

Fragen nach dem Wie des Gegeben-Seins, nach dem Wie des Da-Seins von Klang, nach An- und Abwe-

senheiten von Klang bedenken auch das Hören: Wie taucht Klang auf, wie verschwindet er? – wie liegt Klang still da? Wie lange bleibt Klang verschwunden (nach einem Verschwinden)?⁷ Mit Blick auf die Musik von Hector Berlioz habe ich versucht, mein Hören so zu beschreiben: „Klang als Geschehen [...] wird bedacht wie auch Hören als eine Tätigkeit und ein Geschehen. Ein Klang wird gegeben, er verschwindet, und es bleibt eine Zeitlang still. Da ist zu hören, wie, auf welche Art und Weise es Klang gibt, wie Klang gegeben wird. Weiter ist zu hören, wie es ist, wenn es Klang gegeben hat. Ich höre als Hörer nicht nur den Klang und sein Verschwinden, sondern auch die Situation nach dem Verschwinden. Dem Klanggeschehen selbst und dem Geschehen in der Stille nach dem Klang und vor dem nächsten wird Zeit gelassen. Ich höre als Hörer nicht nur Klang, nicht nur Stille, sondern auch die Vergänglichkeit von Klang und Stille, die Vergänglichkeit dieser Situation des Hörens, die je eigene Vergänglichkeit. Ein Hörer kann hören: Ich lebe, ich bin da. Und diese Gewissheit der eigenen Lebendigkeit geht einher mit der Gewissheit der eigenen Vergänglichkeit.“ – „Komposition bedenkt die Art und Weise, wie Klang sich verliert, wie Hören Nachhören wird“. Fragt: Wie ist es wirklich, wenn Klang gegeben und verloren gegeben wird?“

Wie ist es wirklich, wenn Klang ‚seine Zeit wird‘? Ich denke, diese Frage ist mit Blick auf unsere Musik heute so aktuell wie beim Hören der Musik von Berlioz oder Wagner. Gedachtes und Wirkliches bestimmen einander neu.

Der Begriff der „Eigenzeit“, wie Lachenmann ihn verwendet, wird von dem Aspekt der Prozesshaftigkeit des Hörens und von der stets neuen und neu zu schaffenden Relation zwischen An- und Abwesenheiten der Klänge nicht berührt. Dennoch komme ich an dieser Stelle erneut auf diesen Begriff zurück, um ihm den des Raums (des „Eigenraums“?) an die Seite zu stellen. Die zeitliche Entfaltung beispielsweise eines Klangs, der sich durch ein spezifisches Einschwingverhalten, durch bestimmte Ausgleichsvorgänge und durch einen charakteristischen Ausschwingprozess auszeichnet, wird natürlich entscheidend durch die räumlichen Spezifika des Aufführungsraums, die Position des Spielers, die instrumentalen Eigenarten des Instruments beeinflusst. (Ich habe jetzt die sogenannten Phasen eines Klangs einzeln aufgeführt, vergesse dabei aber nicht, dass die terminologische Exaktheit darüber hinwegtäuscht, dass die Übergänge von einer Phase zur anderen unbestimmt und unscharf sind.) Die Dauer eines Klangs, die sich aus dem So-und-nicht-anders-Sein des Klanges bestimmt, und der Raum, in dem und durch den dieser Klang sich entfaltet, sind aufeinander bezogen; die spezifische Dauer ist dabei eine Funktion des Raumes: in unterschiedlichen Räumen verlaufen Auf- und Abbauprozess eines Klanges unter Umständen sehr unterschiedlich und differieren auch in ihrer Dauer. Weniger als akustische und instrumentenspezifische Aspekte wird vielleicht jener Aspekt bei der Betrachtung des Raumes beachtet, der den Raum, in dem Musik erklingt, als Lebensraum ins Bewusstsein rückt.

Ausgehend von den eben gestellten Fragen wird an dieser Stelle die Frage aufgeworfen: Wie lässt sich Raum als Lebensraum erdenken? Sind Lebensvorgänge nicht zu vielgestaltig, zu differenziert, als dass man sie je ausdenken könnte? Ist Lebenswirklichkeit als unplausibler und chaotisch anmutender Wirkungszusammenhang, als Zusammenhang heterogener und zusammenhangloser Einzelkomponenten auszudenken und in einer Partitur unterzubringen? Dann wieder ganz andere Fragen nach der Ausführungssituation: Wie ist es, wenn dieser oder jener Ausführende in diesem oder jenem Raum an dieser oder jener Stelle sitzt oder steht und spielt? Wie wirkt sich die körperliche Präsenz eines Ausführenden aus, oder die eines Instruments, das beispielsweise die meiste Zeit stumm anwesend ist und erst kurz vor Schluss der Aufführung erklingt? (Ich denke hier z. B. an Younghi Pagh-Paans Komposition *U-Mul (Der Brunnen)* für Altflöte, Klarinette, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass aus dem Jahre 1992: Das Tamtam wird erst gegen Schluss geschlagen, wird jedoch von Anfang an durch seine bloße Präsenz wirksam. Körperliche Präsenz eines Ausführenden oder eines Instruments, Aufmerksamkeiten, körperliche Vorgänge wie Atmungen und körperliche Anstrengungen (wie das Durchstehen einer bestimmten notwendigen Spielhaltung) erschaffen eine bestimmte Räumlichkeit. Und hier bin ich geneigt, in Analogie zur soeben genutzten Formulierung „seine Zeit werden“ zu sagen: sie werden ihre eigene spezifische Räumlichkeit im Verlauf der Ausführung, zu dieser Stunde hier.

Es entsteht der Ort. Ein Ort unter unzählig vielen in dieser Welt, der aber gleichwohl für alle anderen möglichen Orte einsteht, diese vertritt. Denn in ihm laufen alle Fäden des Lebens in der einmaligen Gegenwart eines Musizierens und Hörens, in der Gegenwart eines Still-Werdens zusammen: alle Gedanken, alle Empfindungen, alle Erinnerungen, die Geschichtlichkeit als das So-geworden-Sein jedes Einzelnen. Diese Wirklichkeit lässt sich nicht erdenken. Wohl aber erfahren. Klänge, Ausführende und Hörer werden in dieser Stunde ihre Zeit, bestimmen ihre je eigene spezifische Räumlichkeit und nehmen so teil an der Erfahrung eines In-der-Welt-Seins, die eine schöpferische und einmalige Erfahrung ist und als solche immer neu zu ermöglichen ist.

¹ Richard Wagner, *Oper und Drama. Dritter Teil. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, in: Ders. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Vierter Band, Hildesheim 1976 (= Faksimiledruck der Ausgabe von 1887. Leipzig 1888), 103-229, hier S. 203.

² Vgl. Eva-Maria Houben, *Hector Berlioz. Verschwindungen: Anstiftungen zum Hören*, Dortmund 2005, S. 140.

³ Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1-20.

⁴ Ebenda, S. 3.

⁵ Ebenda, S. 8.

⁶ Eva-Maria Houben, Hector Berlioz (wie Anm. 2), S. 140.

⁷ Dies und das Folgende ebenda, S. 186-187.

HARMONY SERIES

Die Themen, die hier besprochen werden, sind während ich komponiere immer unterschwellig präsent. Meiner Erfahrung nach ist das Komponieren eine Mischung von vielen Vorgängen, die simultan und einander beeinflussend ablaufen und häufig in vielen Phasen unbewusst sind. Themen oder Ideen oder Fragen zur Musik, die mehr oder weniger bewusst sind, müssen aber immer wieder neu gelöst werden.

HARMONIE

Harmonie bedeutet für mich „Verhältnis“: verstanden nicht nur als Verhältnis zwischen den Tönen, sondern, was mir genau so wichtig ist, als Beziehung zwischen den Musikern.

Ehemals habe ich Stücke mit reiner Intonation komponiert, Stücke also, bei denen das Verhältnis von Ton-Frequenzen durch ganze Zahlen bestimmt wird. Nun aber, und zwar in denjenigen Stücken von mir, die wir heute hören werden [*harmony series 7b, 14, 20*], lege ich die harmonischen Beziehungen und die Intonation der Klänge nicht fest. Das lässt sich vergleichen mit dem, was John Cage „anarchic harmony“ genannt hat, wobei die Harmonie die Anarchie einschränkt, begrenzt.

Bei diesen Stücken gehe ich davon aus, dass die Musiker, wenn sie sich mit den Voraussetzungen der Stücke wohl fühlen, eigentlich immer die richtigen Töne finden. Welches sind die Bedingungen, die diese Situation ermöglichen? Das ist die Frage, die ich mit diesen Stücken herauszuarbeiten suche.

STILLE

Es ist nicht zu überhören, dass ab und zu längere und kürzere Pausen vorkommen. Für mich und viele andere war eines der wichtigsten Ergebnisse von John Cages berühmtem Stück 4'33" die Betrachtung der Stille als eine Art musikalisches Material. Cage hat uns mit 4'33" bewiesen, dass „Stille“ eine besondere Art von Material sein kann. Diese Sichtweise verlangt eine eigene Haltung des Komponierens.

Eine Pause bedeutet: nichts machen; hören. Während der Pausen wird etwas passieren. Was immer klingt, was immer rauscht, mag man bewusst oder auch unbewusst hören. Die Stille besteht aus unendlich vielen kleinen und größeren Klängen, welche wie Bäume im Wald zusammenwachsen. (Der Dichter Oswald Egger schreibt, dass dort, wo das Feld Augen hat, der Wald Ohren habe.) Im Wald nimmt man alles zugleich wahr, ohne alle einzelnen Fäden zu trennen.

Oder nochmals: Lass uns die Stille mit der Luft vergleichen; sie ist immer da, ob man sie bewusst wahrnimmt oder nicht.

Diese Erfahrung von Stille beeinflusst das Hören, wenn die Musik wieder erklingt. Sie hat Auswirkungen auf die Ausführung, auf die Art, wie die Klänge im Einzelnen hervorgebracht werden.

Sie ist Teil unserer allgemeinen musikalischen Erfahrung.

DIE AUSFÜHRENDEN

Wenn ich zu komponieren anfangen, denke ich: Wer ist der oder die Ausführende? Was tut er oder sie? Was immer gemacht oder gespielt wird, wird von einem spezifischen

Menschen gemacht. Für mich muss ein Stück einen weiten und freien Raum für die Klänge und Tätigkeiten der Ausführenden öffnen. Aber das Stück kann nicht alles bestimmen. Es sollte einem Menschen möglich sein, sich innerhalb dieses offenen Raums frei zu bewegen. Diese Beweglichkeit bedeutet für mich als Musiker: Ich habe einen Ort, wo ich die Klänge, die ich liebe, spielen darf. Dadurch kommt der Freiheit der Spieler, unter vielen Möglichkeiten auszuwählen, bei der Entstehung der Harmonie große Bedeutung zu. Vor allem werde ich, während ich spiele, die Möglichkeit haben, nicht nur als Spieler tätig zu werden, sondern auch als Hörer.

DAS HÖREN

Im Grunde genommen geschieht Hören immer und überall – die Ohren können nicht geschlossen werden. Es erfordert offensichtlich eine andere Haltung als das Sehen, hat eigentlich mehr gemeinsam mit Fühlen. Für mich bedeutet Hören: wach sein, offen sein.

Ich weiß natürlich nicht genau, was die Menschen tun, wenn sie zuhören. Ist Hören eine Tätigkeit, bei der man einige Klänge (aus Massen von Klängen) auswählt? Hat man eine „Gehör-Linse“, die zwischen dem, was scharf und klar, und dem, was unscharf und verschwommen ist, pendelt? Ist das Hören ein Spiel zwischen Erfahrenem und Erdachtem? Oder ist das Hören selbst eine Art von Denken?

Ich glaube: Die Musik denkt, und durch das Denken erschafft sie Welten – Welten, in denen sich ereignet, was anscheinend nicht möglich ist. Wer Glück als Komponist oder Musiker hat, der findet mit seiner Musik Anschluss an eine unmögliche Welt.

DIE KUNST, DIE LIEBE

und was ist mit der kunst?

was hat sie mit der liebe zu tun?

ist nicht die liebeserklärung die eröffnung eines doppelraums?

ist die liebe etwas anderes als der einbruch der zwei in die kontinuierität der eins?

was ist die liebesbegegnung, wenn nicht die emporhebung zweier menschen, zweier ahnungslos in ihrer existenz verweilender und um deren ungestörter fortsetzung sich mühender lebewesen, in das ihre angelernten fähigkeiten rücksichtslos überschreitende spiel der spaltung?

mitnichten macht die liebe aus zwei eins. sie macht aus dem einen, der ich bin, zwei, indem sie mich auf immer von meiner geliebten trennt.

im liebesschwur „ich liebe dich“ wird die trennung ausgesagt: wir sind zwei; ich weiß nicht, wer du bist; ich werde nie etwas über dich wissen, aber ich befinde mich mit dir, ohne dich, inmitten der unendlichen vielfalt der dinge; und die spaltung, die sich zwischen uns aufgetan hat, lässt mich alles neu sehen, gibt mir alles neu zu überdenken, schickt mich auf eine entdeckungsreise dorthin, wo ich immer schon war, wo ich eingebunden war, bis die liebe zwischen uns mich entbunden und hinausgeschickt hat.

kunst entsteht, wenn der instinkt, diese (so mallarmé)

keusche, unberührte quelle, eines jeden begehrens frei, ungeteilt und ohne zerstreung, sich bemerkbar macht in der empfindsamkeit eines wieder ursprünglich gewordenen wesens nicht für das, was es gibt, sondern für das, was es, dem mannigfaltigen enthoben, zu ahnen in der lage ist: die leere.

obwohl ganz und gar im sinnlichen sich bewegend, sich dem sehen, dem hören, dem fühlen zuwendend, legt die kunst ein anderes hören, sehen und fühlen nahe, ein fühlen, sehen und hören, das nicht die alltagswahrnehmung wiederholt, sondern diese auflöst, neue räume schaffend, leere schaffend, in der (so der talmud) die schöpfung stattfinden kann.

während die liebe aus eins zwei macht und die liebenden in die unendliche vielfalt der dinge hinausschickt, um diese neu kennenzulernen, so hebt vielleicht die kunst, zunächst, aus der unendlichen kontinuierität der sinnlichen empfindungen eine einzelne hervor, entzieht sie der kontinuierität und lässt somit die leere ahnen, die unter, das heißt: zwischen den dingen weilt.

um uns ist die welt, die mannigfaltigkeit, die end- und anfangslose, in der wir aufgehoben sind, bis die liebe, oder die kunst, uns entbindet und unsere zeit anfängt.

liebe und kunst sind komplizen. sie reißen uns heraus und treiben uns hinein. gnadenlos zuschlagend sind sie uns eine gnade, mit der etwas anzufangen nur unser instinkt, diese unbegierige, klare, reine kraft, in der lage ist.

NACHWEISE

Der Nachweis gibt an, ob es sich bei einem Text um einen Originalbeitrag oder um einen bereits publizierten Text handelt. Bei bereits vorliegenden Publikationen wird die Erstveröffentlichung genannt.

Alain Badiou, *Fünfzehn Thesen zur zeitgenössischen Kunst*, in: PolemicsÜbersetzung Wilfried Prantner, Liebe Eva, hier fehlt uns noch der NACHWEIS!!!!!!
Quelle, etc.

Antoine Beuger, *die kunst, die liebe* (1999),
unter: www.wandelweiser.de

Antoine Beuger, *Grundsätzliche Entscheidungen* (1997),
in: Positionen 41 (1999), S. 8-9;
auch unter: www.wandelweiser.de

Antoine Beuger, *programmnotiz* (2000), in: Programmheft *andere saiten*, kunstraum düsseldorf, märz – oktober 2001; auch unter: www.wandelweiser.de

Jürg Frey, *Material* (1999), in: Positionen 38 (1999), S. 22-25; auch unter: www.wandelweiser.de

Jürg Frey, *Raum* (2005), Originalbeitrag

Jürg Frey, *Wo ist das Stück?* (1999),
unter: www.wandelweiser.de

Eva-Maria Houben, *Ja sagen* (2006), Originalbeitrag

Eva-Maria Houben, *Laissez vibrer* (2006),
Originalbeitrag

Eva-Maria Houben, *Situationen des Hörens* (2005),
Originalbeitrag

Marcus Kaiser, *ohne Titel* (2001),
in: Programmheft *andere saiten*, kunstraum düsseldorf,
märz – oktober 2001

Anastassis Philippakopoulos, *Die Möglichkeit der Melodie* (2005), Originalbeitrag

Michael Pisaro, *Eleven Theses on the State of New Music (after Alain Badiou)* (2004),
unter: www.wandelweiser.de, Übersetzung aus dem Englischen: Wilfried Prantner

Michael Pisaro, *harmony series* (2006),
Vortrag im Rahmen der Abschlussveranstaltung
Gambrinus-Fellowships der Universität Dortmund,
26.4.2006

Michael Pisaro, *Hit or Miss* (1998),
DAS WAR M.E. auch schon mal veröffentlicht!
unter: www.wandelweiser.de (Übersetzung aus dem Englischen: Thomas Janssen + Burkhard Schlothauer)

Burkhard Schlothauer, *Abstrakte Musik* (2007),
Originalbeitrag

Burkhard Schlothauer, *Vom ‚Schön-F inden‘! Für eine Revision des Verhältnisses von Tonkunst und Schönheit*, in: Positionen 64 (2005), S. 21-24; auch unter: www.wandelweiser.de

Burkhard Schlothauer, *Was ist Musik? Einige Versuche* (2006), Originalbeitrag

Craig Shepard, *Remain Silent* (2005), Originalbeitrag

Thomas Stiegler, *Klang/Körper* (2004), unter: www.wandelweiser.de

Manfred Werder, *Das Klingen der Welt* (2005), unter: www.wandelweiser.de

Dieser Text ist eine leicht veränderte deutsche Fassung des Textes *La musique du silence, ou le «sonner» du monde*, in: Pierre Chartier/Thierry Marchaisse (Hrsg.), *Chine/Europe. Percussions dans la pensée. A partir du travail de François Jullien*. PUF/Quadrige: *Essais/Débats*, Paris 2005, S. 106-108.

DIE AUTOREN

Antoine Beuger, geboren 1955 in Oosterhout (Niederlande) geboren. Von 1973 bis 1978 studierte er Komposition bei Ton de Leeuw am Sweelinck Conservatorium, Amsterdam. Seine Werke wurden mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet, u.a. beim X. Internationalen Kompositionssseminar Boswil/Schweiz (1991), beim Forum Junger Komponisten des WDR Köln (1992) und beim 6th International Kazimierz Serocki Composers Competition, Warschau (1998). Bei den Donaueschinger Musiktagen wurde dreimal ein Werk von ihm uraufgeführt (1995, 1997, 2003). 1992 gründete er zusammen mit Burkhard Schlothauer die Edition Wandelweiser, deren Geschäftsführer er seit 2004 ist. Die Konzertreihe „Klangraum“ im Düsseldorfer Kunstraum wird seit 1994 von ihm konzipiert und organisiert.

Jürg Frey, geboren 1953 in Aarau. Nach seiner musikalischen Ausbildung wandte er sich zunächst einer Laufbahn als Klarinettist zu. Heute stehen seine Aktivitäten als Komponist im Vordergrund. Einladungen zu Workshops, Vorträgen, Porträtveranstaltungen und Kompositionskursen in Europa, USA und Canada. Lebt in der Schweiz.

Eva-Maria Houben, geboren 1955 in Rheinberg am Niederrhein. Sie studierte an der Folkwang-Hochschule für Musik Essen Schulmusik und Orgel (Gisbert Schneider), an der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg Germanistik und Musikwissenschaft (Promotion und Habilitation). 1993 wurde sie als Professorin an das Institut für Musik und Musikwissenschaft der Universität Dortmund berufen.

Marcus Kaiser, geboren 1967 in Tübingen.
Noch während der Schulzeit erste Ausstellung und Beginn einer internationalen Konzerttätigkeit.
Zivildienst in einem Sprachheilkindergarten.
Violoncellostudium an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf (Diplom und Konzertexamen) und Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Professor Klaus Rinke.
Intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Komposition, frei improvisierter Musik, Tanz, Performance. Arbeit in der Komponistengruppe „Wandelweiser“ und der Künstlergruppe Saldo.
Seit 1997 interdisziplinäre Veranstaltungsreihe im Atelier Kaiserwellen (Düsseldorf).
2001 Förderpreis für Musik der Landeshauptstadt Düsseldorf. Er lebt in Düsseldorf.

Anastassis Philippakopoulos was born in 1969 in France. He learned piano and theory in Athens. Between 1989 and 1994 he studied composition at the Hochschule der Künste in Berlin with W. Szalonek and F. M. Olbrisch. Since 1996 he lives in Athens. He is a member of the Greek composers union and he has written music for theater. Since 2003 he is a member of the Wandelweiser group. At 2006 his c.d. “solo pieces” was released by the Edition Wandelweiser Records.

Michael Pisaro is Co-Chair of the Music Composition and Experimental Sound Practices Programs at the California Institute of the Arts, near Los An-

geles. He is also leader there of the Experimental Music Workshop. He was born in Buffalo, NY, in 1961, but mostly grew up and studied music in Chicago. His main teachers were George Flynn, Ben Johnston and Alan Stout. He joined Edition Wandelweiser at the request of Antoine Beuger in 1995. He is a Foundation for Contemporary Arts Grant Recipient and the translator of a book of poems by Oswald Egger.

Burkhard Schlothauer, * 1957, Musikstudium in München und Bremen, studiert Philosophie und Musikwissenschaft an der TU Berlin. Komponiert, denkt, schreibt und spielt Violine bei Zeitkratzer. Mit Antoine Beuger Gründer der Edition Wandelweiser. Vater von 4 Töchtern und passionierter Gärtner.
www.kompositionskunst.de

Craig Shepard studierte an der Northwestern University, Evanston, USA: Komposition bei Alan Stout und Michael Pisaro, Posaune bei Frank Crisafulli, 1998 erhielt er ein Stipendium für eine Konzert- und Studienreise durch Europa.
Von 1999 bis 2001 organisierte er in einer ehemaligen Textilfabrik in Vernon, Connecticut, über 20 Aufführungen experimenteller Musik.
1999 wurde er Mitglied des Wandelweiser Komponisten Ensembles.
Seine Musik wurde in den Vereinigten Staaten, in Europa und in Korea aufgeführt.

Thomas Stiegler, geboren 1966 in Meschede/Sauerland. Medizinstudium in Köln, Freiburg und Frankfurt/Main. Kompositionstudium in Freiburg bei Emmanuel Nunes und Mathias Spahlinger.

1997 1. Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb Boswil (für quasi una fantasia)

2007 Portrait-CD in der Auswahlreihe des Deutschen Musikrats; 1. Preis beim Ensemblia-Wettbewerb Mönchengladbach.

Seit '01 Oberarzt im Klinikum Offenbach (Innere Medizin/Nephrologie). Lebt in Frankfurt/Main.

Manfred Werder, geboren 1965, lebt in Zürich. Komponist. Interpret. Kurator.

Seine Kompositionen aktualisieren Zeit und Raum, indem sie den natürlichen Reichtum der Welt geschehen lassen.

Aktuelle Tonträger-Veröffentlichungen:

'ein(e) ausführende(r) seiten 218-226' bei 'Edition Wandelweiser Records' (2006).

'20061' beim japanischen Label 'skiti' (2006).