

Vorwort:

Den folgenden Text habe ich im Januar 1992 im Institut für Neue Musik Berlin gelesen. Zwischen den einzelnen Abschnitten des Textes habe ich Ausschnitte aus "Ensemble" und "Verkündigung" vom Band abgespielt. Die Textstellen die sich explizit mit den beiden Stücken befassen - es waren nicht viele - sind hier weggelassen. Stattdessen ein kleines Resümee: Der Vortrag selbst folgt ein wenig einer Dramaturgie, die von der Aufstellung einiger Gedanken über die Gleichzeitigkeit bis zu dem Punkt führt, wo sich diese Gedanken wieder auflösen beginnen. Folgt somit der Dramaturgie der im Vortrag vorgestellten Kompositionen. Nur, daß das "Ensemble" diesen Vorgang in die (psychologische) Zeit verlegt, ins Nacheinander, ins Erzählerische (: Da wird über das Anfangen diskutiert, es wird eine Wende/Katastrophe formuliert, und es gibt Reflexionen über das Enden), während die "Verkündigung" den Vorgang von Aufstellung und Auflösung des Modells aus der Zeit heraus hebt und in jedem Moment geschehen läßt. Das "Ensemble" geht sozusagen von links nach rechts (wie das Auge, das der Schrift folgt), und die "Verkündigung" geht von vorne nach hinten (wie das Ohr, das dem Klang folgt). (1994)

1

"Worte und Musik" in Samuel Becketts Stück weisen so manche Unvereinbarkeiten/Asymmetrien auf. Eine, auf die ich es hier abgesehen habe, ist die Art der Verweigerung gegenüber ihrem gemeinsamen Meister "Kraak". Während die Worte einfach nur NEIN! sagen, spielt die Musik ein langes a. In dieser Szene wird die Schwierigkeit offenbar, ein Nein musikalisch auszudrücken. Das ausgehaltene a der Musik ist schließlich lediglich ETWAS ANDERES als die von ihr erwartete Melodie.

Bei Christian Gottfried Krause, in der "musikalischen Poesie" 1753, findet sich die Erkenntnis: "Die Verneinung in der Musik läßt sich nur ausdrücken in dem man einen Affect durch einen anderen ausdrückt." Und er führt weiter aus: "So, wie man bey der Kinderzucht, eine Neigung, nicht durch die meistens zu schwachen Vernunftschlüsse, sondern wieder durch eine andere Neigung zu unterdrücken suchet."

EINE Alternative zur Verneinung wäre die Figur des Zweifels - oder, wie es in der Gelehrtensprache des 18.Jh. heißt: der Dubitatio. Durch die sie charakterisierenden häufigen und großen Pausen, durch das Zerschneiden und Zerdehnen des

Zusammenhangs, durch Stillen und Fermaten ist sie DIE rhetorische Figur des späten Nono.

"Das Unbewußte kennt keine Verneinung, keine Verbote, es kennt auch kein Verbrechen", sagt Freud. In der Musik gibt es Verbote und Verbrechen genau so lange, bis man sie bricht oder ausübt.

Lachenmann'sche Geräuschklänge um derentwillen der Begriff von der "Musica Negativa" bemüht wurde, sind im Prinzip etwas sehr Ambitioniertes. Sie SIND zweifelsohne etwas. Bei dieser Verneinung verhält es sich wie beim photographischen Negativ: Es handelt sich lediglich um die Umkehrung eines einzigen Parameters. Eine kleine Vertauschung, Vertauschung oder "Ersetzung", wie es Paul de Man nennt, ist das gemeinsame Kennzeichen aller rhetorischen Figuren.

2

Ich wechsele abrupt das Thema. Das neue heißt "Vertikale Form". Erst im weiteren Verlauf sollte klar werden, daß Verneinung (oder ganz allgemein: Rhetorik) und Vertikalität (bzw. Gleichzeitigkeit) so etwas wie ein Überthema bilden.

VERTIKALE FORM als Gegensatzbegriff zur horizontalen Form, die das Nacheinander der Teile zum Gegenstand hat, beschreibt demnach das, was GLEICHZEITIG passiert, und WIE.

Die meiste gegenwärtige und uns gegenwärtige historische Musik besteht, vertikal (- im Gleichzeitigen -), nur aus A, AA oder AAA: Das trifft nicht erst auf das Unisono zu, sondern sogar oder gerade auf die kontrapunktische Musik seit ihrer Durchimitation. Einen Kanon könnte man schließlich auch als eine zeitliche Verschiebung des Gleichen bezeichnen: als ein schräges Unisono. Gerade der Proportionskanon rationalisiert gegenüber dem Vorangegangenen die Möglichkeiten, Nähe und Ferne darzustellen. Etwas, das späterhin durch Instrumentierung und Dynamisierung auf unmittelbarere Wirkung zählen konnte. Im Zeitalter der Niederländer aber kommt die fluchtpunktartige Verknüpfung der einzelnen Stimmen in der motivischen Vereinheitlichung weitgehend der Ausschaltung des grundsätzlich Unterschiedenen gleich. Auch im perspektivischen Raum ist es nicht mehr möglich, Vorher und Nachher gleichzeitig ins Bild zu setzen, verschiedene Zeiten einer Geschichte, oder Ebenen der Darstellung, wie des Darstellbaren überhaupt unmittelbar zu vergegenwärtigen.

Durchimitation und Perspektive sind denn auch der stabile Grundstock zur systematischen Vereinheitlichung des Denkens, das die Existenz des Verschiedenen, des Anderen negiert und jeden Widerspruch in ein Kontinuum kleinschrittiger Übergänge zu verwandeln trachtet. Erfahrung ist nun gleichgesetzt mit

Gefährdung, und die Angst vor dem Unsystematischen/Nichtabgeleiteten entfaltet ihre Herrschaft der Paranoia bis ins 20. Jh. hinein-, und noch weit über die serielle Musik hinausgreifend. Gefährdung bleibt bis zum Beginn des 20. Jh. ohnehin meist unfreiwillig. Etwa, wenn sich im Schema: Melodie/Begleitung eins von beiden verselbständigt, und sich etwa die Begleitung allzu mechanisch abhebt von der Virtuosität des Solisten.

Erst mit den Collagen der Spätsymphoniker Ives und Mahler scheint sich mit Gewalt ein Bedürfnis rückmelden zu wollen, das sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts nicht mehr niederhalten und einebnen läßt, sich dennoch eher auf charakteristische Momente, als auf eine zusammenhängende Ausformulierung berufen kann. Man soll nicht meinen, daß es das nie gegeben hat. In der Musik des 13. Jh., also bereits in den ersten Jahrhunderten der Mehrstimmigkeit, war die Möglichkeit mehrstimmig und mehrzeitig in eins zu setzen, die Möglichkeit verschiedene Satztypen, Gattungen, Charaktere gleichzeitig zu musizieren, Sprachen und Genres miteinander zu vermischen - ohne sie zu verwechseln -, nicht die launige Ausnahme, sondern, in Gestalt der dreistimmigen Motette, das die Epoche charakterisierende Merkmal.

Zurückkommend auf das 20. Jahrhundert ist da vor allem Cage, für den der Begriff der Gleichzeitigkeit wohl am häufigsten akkreditiert wurde. Aber ich stelle in Zweifel, ob das in dieser Form auch wirklich zutrifft. Die weitgehende Unabhängigkeit der Stimmen voneinander und vom Dirigenten ist ein wunderbarer Befreiungsschlag. Sie sollte aber nicht von vornherein mit der Gleichzeitigkeit dessen in eins gesetzt werden, was strukturell gesehen durchaus seinen Duktus, eine bestimmte Musizierhaltung, die Einheit einer wenn auch noch so sehr explodierenden/explorierenden Sprache, und nicht zuletzt eine charakteristische Strategie in Bezug auf die Zeit aufweist. Die Gleichsetzung von Unabhängigkeit und Gleichzeitigkeit wäre ebenso kurz geschlossen, wie die von Gleichzeitigkeit und Kontrapunkt.

Zwar bleibt noch einiges aufzuzählen in diesem Jahrhundert. Die Zitate des Alten im Neuen, wie etwa in Berg's Violinkonzert. Die Montagen Bernd Alois Zimmermanns. Die Polymetrik Conlon Nancarrow's. Ein wahrhaft tiefgreifender Ansatz läßt sich dort erkennen, wo es im ersten Moment am Wenigsten nach Gleichzeitigkeit klingt: in der Ablehnung des Kontrapunkts bei Morton Feldman. Insgesamt bezeichnend für das mangelnde Selbstverständnis bleibt aber das Fehlen jeglicher Begriffe für die Vertikale Form. Mit "Satzdichte" und "Harmonik" ist da nichts auszurichten.

Formbeobachtungen im Gleichzeitigen betreffen zuerst die Anzahl der tatsächlichen, gleichzeitigen Ebenen, die zu

unterscheiden sind. Und dann: ihr Verhältnis zueinander; Funktionsbestimmungen der Ebenen selbst (Hintergrund, Vordergrund, Überlagerung, Übermalung, Durchdringung, etc.); Das Spannungsverhältnis von einer Ebene zur anderen: Spannung 0 wäre das Unisono; eine hohe Spannung wäre vielleicht das Verhältnis: Mozartquartett/Verkehrslärm. Dabei passiert es aber, daß gerade die extreme Entfernung der Klangqualitäten zur gegenseitigen Toleranz führt: Jede läßt die andere gut hörbar, jede läßt sich gut von der anderen isolieren, weswegen es nicht ganz unmöglich zu sein scheint, beim Autofahren Mozartquartette zu hören.

"Entfernung" ist also eher der Überbegriff über den der "Spannung". Und "Spannung" resultierte dann aus einer sozusagen "mittleren Entfernung" der Klangqualitäten: zB. Mozartquartett und Free-Jazz Ensemble.

Vielleicht wäre es interessant, einmal den traditionellen - also horizontalen - Formenkanon dahingehend abzuklopfen, was er für die vertikale Form hergeben könnte. Wenn man sozusagen die gesamte Tradition um 90 Grad auf die Seite kippte. Dabei ist allerdings gleich einzuschränken, daß ja auch im Sukzessiven, im Nacheinander, wo es oft nur von A nach B und wieder zurück geht, kaum "Entfernungen" überwunden werden. Interessanter ist vielleicht die Frage in Bezug auf den horizontalen "Formenkanon" der neueren Musik. Zum Beispiel die Frage:

Was wäre eine variable vertikale Form, ein vertikales Mobile?

3

FLÜGELALTÄRE waren in meiner Kindheit Gegenstand langweiliger Sonntagsausflüge. Es gibt sie zu Hauf in der Region wo ich geboren wurde, zwischen Salzburg und Linz. Sie stammen alle aus der Zeit um 1500 herum, und vor ein paar Jahren hab ich sie wiederentdeckt als äußerst interessante Gebilde.

In der Verbindung von Relief und Vollplastik, Skulptur und Architektur" Skulptur und Malerei verfügt der Flügelaltar über alle bildnerischen Gattungen. Er ist das, was man heute als Gesamtkunstwerk bezeichnet. Die gegenseitige Durchdringung und partielle Verschiebbarkeit der Gattungsgrenzen bedeutet eine Art visueller und metaphorischer Mobilität, zu der sich sein anderes interessantes Grundmerkmal hinzugesellt, seine tatsächliche, also physikalische Mobilität der variablen Form, die sich uns entweder als Fasten-, Werktags- oder Feiertagsseite zeigt.

Den Begriff "Vertikale Mobilität" habe ich zuerst gesellschaftlich interpretiert gefunden, als Gegensatz-Begriff zu einer Gesellschaft, in der Schichten und Klassen

hierarchisch geordnet und gegeneinander verschlossen sind. In den 60er Jahren führte dieser Begriff zur Gattungskritik, indem gesagt wurde, daß der vertikalen Mobilität der offenen Gesellschaft Denkformen entsprechen müßten, die nach Auflösung der starren Grenzen zwischen den Gattungen drängen. Für mich beinhaltet der Begriff noch weitere Möglichkeiten.

Eine Seite beim Komponieren ist die, die ich das MACHEN nenne. Das ist diejenige, die zuallererst auf das Ergebnis zielt. Sie ist notwendigerweise sehr mit den Methoden befasst. Und die Beschreibungsweise ist quantitativ.

Das andere nenne ich das TUN. Das bedeutet, sich mehr um die Handlungen zu kümmern, die uns zum Klingenden führen sollen. Es bedeutet, von der Vergegenwärtigung des Spielenden auszugehen, davon, was er tut, um einen Klang zu erzeugen, und wie er es tut. Die Beschreibungsart ist qualitativ, insofern sie bis in die einzelnen Töne hinein Handlungsanweisungen, oder Handlungsvorschläge vorstellt.

Etwa der Bratsche einen Flageolettgriff vorschreiben, welcher zwei oder mehrere mögliche Resultate haben kann, bedeutet so etwas wie eine Mobilität im Mikrokosmos, im Verhältnis von Schrift und Klang, und somit von Komponist und Interpret herstellen; Bedeutet nicht, die Entscheidung über das Detail zu umgehen: Ein bestimmter Griff auf einem Saiteninstrument etwa, der je nach Ansprache verschiedene Resultate/Möglichkeiten haben kann, besitzt mehr Identität/Individualität/Wiedererkennbarkeit als eine feste Tonhöhe für die es mehrere Arten der Realisierung gibt.

Oder wenn sich in der Stimme genaue parametrische Angaben über Resonanzort (Nase, Mund, Gaumen, Hals, Brust) und Kehlkopfposition mit rein prosaischen Ausdrucks-Bezeichnungen wie "spottend", "erstaunt", "ängstlich", etc. unmittelbar gegenüberstehen: Es ist interessant, zu entdecken, wie die parametrischen Vorgaben manchmal den Ausdruck der verbalen produzieren, und wie umgekehrt die Umsetzung der verbalen Ausdrucksbezeichnungen zu einer reichen Skala von Resonanzorten/Stimmqualitäten führt. Eine weitere Entdeckung die wir dabei machten, war, daß eine ganz bestimmte Konstellation von Stimm-Parametern nicht nur zu einem ganz bestimmten Gefühls-Ausdruck, sondern auch zu einem eindeutigen Dialekt-Klang führt. Der Unterschied zwischen diversen deutschen Dialekten liegt in erster Linie nicht in grammatikalischen Abweichungen, sondern im Resonanzort. Dh. darin, wo innerhalb des Körpers der Stimmklang zur Entfaltung kommt.

Ich stelle mir eine Geographie meiner Sprechwerkzeuge vor und trete eine flüchtige Rundreise an, die in der Nase beginnt (wienerisch), sich dann zwischen Zähnen und vorderem Gaumen

aufhält (berlinisch), in den hinteren Gaumen absteigt (sächsisch), um über den oberen Halsbereich (nordisch, hamburgisch) zum Übergang zwischen Hals und Brust (bayrisch) zu gelangen. Meine Reise ist natürlich so unvollständig wie meine Kenntnis deutscher Dialekte.

Die Mobilität im Verhältnis Interpret - Komponist zeigt sich nicht nur - abstrakt - im Verhältnis von Schrift und Ausführung. Der in einer Komposition festgelegte Schwierigkeits-, bisweilen Unmöglichkeitegrad ist gleichzeitig eine Bestimmung des Verhältnisses des Interpreten zum Werk. Der Interpret ist angehalten, einen bestimmten Teil seiner Lebenszeit mit dem Stück zu verbringen. Unbefugte sind von vornherein ferngehalten. Umgekehrt wirkt sich die Mobilität auch auf den Komponisten selbst aus: Oftmals habe ich über die Vorstrukturierung von Kompositionszeit nachgedacht. Wohl gemerkt: nicht über die komponierte Zeit sondern über die Zeit, die ich zum Komponieren brauche. Im irgendwie strengen Sinn hab ich es bis jetzt nicht eingelöst, damit zu arbeiten, aber die verschiedenen Kompositionsverfahren, vom absolut vordeterminierten bis zum Schreiben ohne allem Vorgefaßten, das Schreiben von einer Note auf die Nächste, verweisen auf eine - nicht immer gewählte, aber immer bewußte "Skala" verschiedener Grade von Verunsicherbarkeit.

Auch die Pausen und Fermaten der "Dubitatio" durchlöchern nicht nur die Aktivität des Spielers. Durch die entstehenden Öffnungen dringen, aus einer tiefer liegenden Schicht, Momente des Innehaltens des Komponisten bei der Arbeit, Momente der Arbeitszeit selbst. In jedem Fall geht es um Verhältnisse zur Zeit, nicht zur abstrakten, gemessenen, sondern zur Lebenszeit, genauer: zur Anwesenheit. Das trifft auf den musikalischen Zweifel ebenso zu, wie auf dessen Gegenteil, die alles hinwegraffende Gebärde. Höchste Eile oder Verlangsamung bis zum Stillstand sind die Pole, an denen sich musikalische Imagination reibt, die sie immer weiter hinauszuschieben sucht, so als wollte sie sie durchstoßen, um einzudringen in ein Land hinter dem Horizont, in dem die Gegensätze aufgehoben sind, und Geschwindigkeit und Langsamkeit gleichermaßen ihren wohldefinierten Ort gefunden haben wie in dem Brecht-Vierzeiler aus dem Schweyk, in dem es heißt:

Eil, Liebster, zu mir, teurer Gast
Wie ich kein teuern find.
Doch wenn du mich im Arme hast
Dann sei nicht zu geschwind.

4

Das sind, in rhetorischen Ausdrücken, Ellipse und Hyperbel, die hier so unmittelbar aneinandergrenzen. Zeitraffer und eine

minimalistische Konzeption von Zeit sind gleichermaßen ins Recht gesetzt.

Das Umschlagen von einem Zustand in den anderen wird oft als Negation des vorherigen erlebt. Ein Bild wird gegen ein anderes ausgewechselt. Mich interessiert viel mehr der irrealen und außerhalb der Zeit liegende Moment des Wechsels selber: Die Kante, an der zwei verschiedene und sich ausschließende Zustände aneinanderstoßen. Der Moment des intensivsten Gegenwärtigen. Das Jetzt.

Der italienische Maler GIORGIO GRIFFA folgt seit Jahrzehnten einer gleichbleibenden Vorgehensweise. Das häufigste Motiv sind senkrechte kurze Striche, die er links oben beginnend, in gleichen Abständen nebeneinander setzt, bis daraus eine Zeile gebildet ist, um direkt darunter wieder am linken Rand eine neue Zeile zu beginnen: wie bei der Schrift. Er variiert den Malgrund (Papier, Holz, Leinwand, etc.), das Format (von ausgesprochenen Großformaten bis zu wenigen Quadratcentimeter kleinen Flächen), das Schreib- oder Zeichenmaterial (Stift, Pinsel, Kreide, Tusche, Öl. etc.). Lauter notwendigerweise vorher gefällte Entscheidungen. Aber das Eigentliche an den Bildern ist, daß Striche und Zeilen das Format nie ganz ausfüllen, sondern immer irgendwo und immer unvorhersehbar abbrechen. Manchmal nach 2 1/2 Zeilen, manchmal nach 4 3/4 Zeilen, etc. Der restliche Platz bleibt frei.

Sowohl im Umschlagen von einem Zustand in den anderen, im Moment des Abbrechens, als auch im Moment des Anfangens, aber vor allem in den verschiedenen Varianten echter Gleichzeitigkeit, die uns auf eine Weise herausführt aus einer konventionellen oder erzählenden Zeitvorstellung, entdecke ich das, was ich mit vertikaler Mobilität bezeichnen möchte. Ich könnte versuchen, mir ein "Bild" vorzustellen, das ich nicht auf einmal erfassen kann, aber auch nicht durch sukzessives Abtasten seiner Teile: Ein Labyrinth ohne das Moment der Zeit. Ein Hören das nicht in der linearen Zeit, im Nacheinander aufgeht. Ein Hören ohne Zeit. Nur mehr ein JETZT.

In der Quantenphysik gibt es den Begriff der Beobachterpartizipation. Dieser meint die Unmöglichkeit, von einem Vorgang objektiv zu behaupten, er existierte, ohne sich selbst in den Vorgang einzuschalten und Teil von ihm zu werden.

Der Akt der Beobachtung verändert das Beobachtete.

Der Blick, den man auf etwas wirft. Das Licht, also.

Das Licht: nicht - wie bei Stockhausen oder Skrjabin - als metaphorische, sondern als tatsächliche, physikalische Kategorie. Es bedeutet: die Möglichkeit, von einem Gegenstand verschiedene Ansichten zu bekommen (eine Art Bidhauerdenken;

das Herumgehen um den Gegenstand), es bedeutet, die Ansichten zu verändern, und sich und das Wahrgenommene selbst in diesen Veränderungsprozess miteinzuschließen.

(1991/92)