

# Der Wasserfall

Gespräch mit Karl-Heinz Dicht

Rauschen ist ein Thema, das mich schon lange beschäftigt; als Metapher für die Summe aller Klänge, für die Gegenwart sämtlicher möglicher Musik gleichzeitig. Ich habe daher begonnen, es zu studieren, das heißt, das Rauschen zu analysieren, alle Geräusche genau zu betrachten. Man hat in den Achtzigern das Verhältnis zwischen Ton und Geräusch ausgelotet, die „Anteiligkeiten“ sind sehr fein geworden, das wurde hörbar ... Diese Skala ist sehr fein ausgehört und auskomponiert worden. Aber der tatsächliche spektrale Ort, das heißt: Wo liegt eigentlich das Luftgeräusch einer Flöte, wie verhält sich das Luftgeräusch einer Posaune, zu einem Sul-ponticello-Geräusch einer Geige: Diese Dinge sind noch nicht so beachtet. Man könnte solche Bänder farbigen Rauschens skalenartig verwenden, immer übereinander, das wäre eine auszulotende Sache. Man könnte nach und nach ein Kontinuum herstellen zwischen dem weißen, vollständigen Rauschen und diesen zusammengesetzten Ausschnitten des farbigen Rauschens. Das würde über die Sache in den Achtzigern, der Abstufung zwischen Ton und Geräusch, doch hinausgehen, diese weitere Abschattierung, dass man diese alte Debussysche Idee, von der Vorstellung aller Klänge gleichzeitig auszugehen, wirklich komponieren oder wenigstens bearbeiten könnte; also ein musikalisches oder klangliches Detail herauszufiltern. Also ein Kontinuum oder eine Skala bilden vom vollständigen weißen Rauschen bis zum Ton.

## Über-Gänge

*Du hast öfter solche „Übergangszustände“, „Zwischenmomente“ erwähnt ... die Latenz, das Potential eines klanglichen Ereignisses, das angedeutet wird, aber nicht passiert ... „Zwischen-Räume“ könnte man das nennen, diesen „Moment, wo's kippt“.*

Ich habe einmal für Bratsche zwei Griffe hintereinander, die für *legato* zu weit auseinanderliegen, *legato* vorgeschrieben ... das ist so ein Moment, wo „es“ in diesen Raum „dazwischen“ hineinstürzt. Wenn man eine Anspannung vor dem Sprung darstellt, ist nicht unbedingt dieses „Dazwischen“ enthalten. In der Spannung ist der „Sprung“ formuliert, das mögliche Ankommen. Es ist aber noch nicht dieses Feinere, Nicht-Existentente, die formulierte Nicht-Zeit, das „Heraustreten aus der Zeit“ ... Bei früheren Solostücken hat dieses Thema begonnen, deutlich zu werden, bei Solos mit einer ganz strengen Zweiteiligkeit, wo jeweils der erste mit dem zweiten Teil überhaupt nichts zu tun hat, wo es keine Rückerinnerung an das Gewesene gibt. In diesen Stücken gibt es eine

Art „Gattungswechsel“: So hat etwa der erste Teil „Vortragshaltung“, der zweite Performancecharakter, ist also aus einem vollkommen anderen Koordinatensystem heraus komponiert. Das heißt, es gibt keinerlei Wissen über die eine Hälfte, wenn man sich in der anderen befindet. Wir können nie herausfinden, was in der jeweils anderen Hälfte passiert, und dennoch spekulieren wir darüber, reden wir darüber mit unserer Sprache, unseren Worten. Solche Wechsel gibt es auch in der Geschichte immer wieder, dass etwas – wie's im Osten passiert ist – sich vollkommen verändert, dass ein vollkommen neues Vokabular erzeugt wird, das es im genauen Sinn unmöglich macht, über das Vergangene noch wirklich etwas zu sagen, weil alle Begriffe durch einen entscheidenden dramatischen Einschnitt eine veränderte Konnotation erfahren haben. So kann die Fixierung auf den „nicht-existenten“ Moment, das Zusammenstoßen, *der* Übergang, der als solcher ja nicht existiert – es gibt ja kein Kontinuum, sondern einfach nur einen Schnitt, ein „Hard Edge“, um einen Begriff aus der amerikanischen Malerei zu verwenden ... Aber wir können von der jeweils anderen Seite des Ein-Schnitts nie wirklich etwas erfahren

*Und bedingen einander diese Hälften in keiner Weise?*

Man könnte natürlich nur eine Hälfte nehmen, und sagen, das ist jetzt ein Stück. Das wäre die natürliche und positive Unbewusstheit des Lebens. Nur manchmal hat man eben diesen Schock, dass etwas nicht stimmt, dass es „das Andere“ gibt, aber man absolut keine Chance hat, etwas davon zu wissen, und dass man nur manchmal versuchen kann, etwas davon „zu sagen“ ... Und dann versucht man immer wieder, diesen „Moment“ zu finden.

*Also entwickelt sich deine Musik von Dramaturgie in Richtung „Gesichtslosigkeit“?*

Ja, in dem Sinn, dass Dramaturgie mit Anfang, Exposition, mit Höhepunkt, Nachspiel und so weiter fehlt. Eine Syntax, die mit Kategorien des Vorher-Nachher, mit Kategorien des linearen Hörens arbeitet, interessiert mich im Augenblick weniger. Und schließlich: Welche Dramaturgie hat denn ein Wasserfall? Trotzdem, glaube ich, ist eine Art von Erzählung oder Entwicklung, auch wenn sie nicht linear ist, nicht ausgeschlossen. Und es besteht die Möglichkeit, dass der Hörer eine eigene Geschichte hören kann.

*Hinzuhören kann?*

Sagen wir, einen eigenen Weg dazu. Nicht diese unterschiedlichen Geschichten, wie jeder etwas interpretiert, aber so, dass jeder Hörer einen eigenen Weg, einen Verlauf der Erfahrung des Stücks selber macht. Ich meine diesen Verlauf der verschiedenen Verhältnisse, also entweder: Die Musik sagt mir etwas; oder: Ich denke über die Musik. Dieses Verhältnis von heißen und kalten Medien; den heißen, die aus einer Überforderung mit Information bestehen, und den kalten, die aus einer Unterforderung bestehen: Der Zuhörer beginnt, selbst etwas zu machen. Ich meine etwa die Zuhörer-Reaktion: „Das ist aber langweilig“; und er beginnt dann, von einer anderen Seite her hinzuhören ... Denn das kann ja gut sein, wenn etwas „langweilig“ ist, dass man dann die Möglichkeit hat, einen Blick von der Seite draufzuwerfen. Nicht frontal, weil frontal ist immer die Haltung, dass der Hörer nichts machen muss und – sagen wir – einfach bedient wird.

*Was eindimensional in eine Richtung passt, wo man sozusagen überfahren wird ... Ich habe in deiner Musik eigentlich immer viel Ruhe gespürt, Distanz ...*

(Nachdenken) Ruhe; da fällt mir ein unauflösbares Paradoxon zwischen Statik und Rasen ein ...

*Ja, „Nichtbewegtes Rasen“, „Stille Vehemenz“, „Der Prozess des Verharrens“; lauter Zitate von dir ... und da gibt's dein Stück „Annahme 2“, wo der Posaunist spielen soll, wie wenn man im Auto in einer langen Kurve ständig an der Grenze zum Hinausfliegen fährt ...*

Ja, diese Sekunde, wo man spürt, es ist nicht zu halten, aber man fährt doch.

*Und du dehnt diese Sekunde unendlich aus ...?*

Im Prinzip unendlich .... Ja, der nicht fassbare Moment, eben der Übergang vom „Gerade noch Haften“ und „Fliegen“. Eben genau diesen Moment, diesen Bruchteil aus der Zeit herauszunehmen.

*Hypnotisch?*

Hypnotisch, na ja, eigentlich negative Konnotation, weil Ausdruck einer frontalen Haltung. Aber vielleicht ist es in manchen meiner Stücke so, weil sie zwingend, fast zwanghaft sind.

## Form

*Was heißt für dich Form?*

„Haltung“; das habe ich von Schauspielern gelernt, die diesen Begriff genauso verwenden. Das hat mir sehr geholfen, dieses angelernte „In-Formkategorien-Denken-Müssen“ aufzugeben. Form ist die Haltung, die Art, wie ich auftrete, wie ich ein Stück denke, wie ich das durchhalte. Man könnte sagen, in welcher Nähe oder Distanz ich mich zu dem Stück verhalte, das ist bei jedem Stück ziemlich verschieden, manchmal sehr zwanghaft, manchmal sehr leicht. Es hat bestimmt auch was zu tun mit dem Verhältnis des Spielers zum Stück und auch zum Hörer. Wobei ich gerade beginne nachzudenken, ob diese Verhältnisse symmetrisch sein müssen: Wenn ich weit entfernt bin – ob der Hörer auf der anderen Seite des Spiegels, also des Werks, gleich weit entfernt ist, oder ob das zufällig ist, oder ob es bewusst handhabbare Möglichkeiten gibt.

*Frontale Haltung, konsequent zu Ende gedacht?*

Na ja, wenn ich eine Klanginstallation mache oder was Derartiges, etwas, was „einfach läuft“, da ist das Spannungsverhältnis wirklich asymmetrisch: Weil ich das wirklich verschieden empfunden haben kann, unheimlich stark oder auch leicht, als leichtes Spiel, kann also meinerseits bei der Arbeit nahe oder entfernt gewesen sein. Und dadurch, dass ich den Zeitrahmen nicht vorschreibe – weil der Zuhörer ja nur „ein schnelles Ohr riskieren“ und gleich weitergehen kann – da ist es natürlich extrem verschieden mit der Nähe oder Entfernung (Distanz), die der Zuhörer zum Klang bekommen kann. Schwieriger ist es, ob sich diese Symmetrie auflösen lässt im festen Zeitrahmen eines Konzerts, der mich nun doch immer wieder interessiert. Es interessiert mich, installationsartige Stücke in Konzertform zu bringen, diese Verschiebung zu erzeugen.

*Welche deiner Stücke sind installationsartig?*

Nahe dran ist vielleicht „La Fleur de Terezín“ für Posaune und zwölf Kassettenrekorder, auch wenn's natürlich ein Konzertstück ist, aber – wie ich's gern habe – die Rekorder auf kleinen Säulen in einer Reihe, die billigsten Geräte, die aufzutreiben sind; das ist schon eine diktatorische Anordnung, und dadurch hat es Ausstellungscharakter, skulpturalen Charakter, aber in ganz begrenzter Zeit. Nur, mir fiel's eben auf, in einer Art „Wandelkonzert“ in Basel, wo jedes Stück in einem anderen Raum stattfand, und die Leute sind danach weitergegangen. Das hat mich gestört; gerade bei diesem Stück. Da habe ich lieber die Paradoxie der „Guckkastenordnung“.

*Aber bedeutet „Haltung“ als „Form“ nicht auch Verweigerung, Zertrümmerung?*

Keine Verweigerung; ich mag Form im einfachen Sinn sehr gern; im graphischen Sinn; etwa die Umsetzung von Quadraten, also simpelste Formen.

*Und symmetrische Beziehungen, Harmonie?*

Eher Abstraktionsmittel, etwas, das zu mehr Distanz verhilft, oder dazu, Psychologie und solche Faktoren zu überschreiten. Ich mag auch Ornamentales im Detail, auch in der Entwicklung eines einzigen Parameters, dabei aber nicht entwicklungsmäßig vorzugehen, sondern so etwas wie einen Mäander zu bilden, der dann durch einen anderen Mäander überlagert wird. Schon zwei Überlagerungen erzeugen eine ungeheure Komplexität, auch wenn eine Schicht alleine ganz etwas Schlichtes sein sollte.

## Musiktheater

Es geht mir nicht um Musiktheater ... Vielleicht geht's mir einfach um die banale Tatsache, dass es das Nächstliegende zum rein Instrumentalen ist. Alle anderen Gattungswechsel wären „schwieriger“ zu erzielen. Ich sehe einfach die Möglichkeit, einen Schritt, einen halben, wenigstens einen gehakten da hineinzutun. Ich möchte einen Punkt haben, wo ich versuchen kann, wieder diese Kippe zwischen rein instrumentaler Assoziation und ereignishaftem Denken zu formulieren.

*Ja, weil's ja ohnehin in der Musik drin ist, nur sieht man's meistens nicht. Wenn man zum Beispiel den Bogenbewegungen der Ersten Streicher zusieht, kann man diese ja mit-hören; Eigentlich vergibt sich ein Komponist ja etwas, wenn er das nicht einbezieht. Es gibt ja Stücke von dir, da hast du nur die Bewegung des Bogens notiert ...*

Das geht ganz ins Feine; das ist Mikrostruktur. Weil es mir bei vielen Stücken wichtiger ist, bei einem Flageolett zum Beispiel, das der Spieler mit dem möglichen einfachen Griff sicher kriegen würde, dass ich den schwierigeren Griff vorschreibe: Erstens, weil dieser Griff eine ganz bestimmte Identität hat; ich höre den Griff und kann ihn immer wieder erkennen. Auch wenn der Ton schwankt, hat dieser Griff eine viel stärkere Identität als der einfachere. So kommt man dazu, mitzudenken, mitzukomponieren, wie sich die Finger auf der winzigen Bühne eines Geigenriffbretts bewegen.

## Zeit und Über-Zeit

*Man sagt, John Cage löse die Empfindung von „Überzeitlichkeit“ aus, er würde jenseits der Zeit stehen.*

Ich glaube, bei Cage gibt es kein Jenseits. Das ist das Erstaunliche bei ihm, es ist alles Diesseits. Für ihn war immer alles da, alles anwesend.

*Und das löst dann die Zeit auf, wenn immer alles da ist, alles gleich-zeitig ist ...*

Ja, aber es gibt auch die Suche, oder die Sucht, etwas zu tun, was aus der Gegenwart hinausgeht ... so einen bestimmten Moment jedenfalls. Ich habe in vielen Stücken die Wiederholung, die keine Wiederholung ist, und zwar auf eine Weise, weil es eben nicht möglich ist; weil es um den gleichen Moment geht.

*Was aber nicht sein kann, weil sich die Zeit bewegt.*

Ja, aber vielleicht auch nicht ... Es gibt die verschiedensten Gedanken zur Zeit, woraus sie entsteht, woraus wir das Zeitgefühl eigentlich beziehen oder aus welcher Form der Anordnung wir unser Leben denken. Diese Vorstellungen relativieren natürlich einiges. Manche chinesische Philosophen bezeichnen die Zeit als Illusion. Seng Chao sagt zum Beispiel, dass alle Bewegung Illusion ist, und da die Bewegung den Gedanken von Zeit hervorruft, ist natürlich auch die Zeit Illusion. Er begründet das damit, dass alles da ist und es falsch wäre, zu denken, dass etwas, das sich in der Zeit „bewegt“, dieselbe Identität hat, durch die die Zeit „hindurchläuft“. Und so ist ein Mensch, der kommt und geht, nicht mehr der gleiche.

*Und deswegen ist eine Wiederholung unmöglich.*

Ja, und zur Illusion fällt mir noch was ein ... Würde man der Illusion von Zeit andere Illusionen gegenüberstellen – und das hat auch zu tun mit dem Rauschen, den vielen Komponenten des Hörens, die da enthalten sind –, denn dann hört jeder wirklich sein eigenes Lied ...

*In früheren Stücken, zum Beispiel ENSEMBLE, war mehr „Dramaturgie“ oder Programm drin, wie eben die Klimax, die „Katastrophe“ in ENSEMBLE. Inwiefern hat der Hörer da Freiheiten?*

Da kommt noch was anderes hinzu, darauf kann man „Ensemble“ nicht reduzieren. Es ist nicht nur aus der Entwicklung über eine Klimax hinweg bestimmt. Entscheidend ist eigentlich, dass verschiedene Entwicklungen über eine Klimax hinweggehen und diese an verschiedenen Stellen haben. Und wenn diese Überlagerung fünfmal da ist, so ist die Klimax selbst wieder ein Ornament, die dramatische Entfaltung in den Überlagerungen. Natürlich hat das Stück dann etwas Dramatisches, aber es geht um die Überlagerungen von fünf verschiedenen Wegen, Beschreitungen, Möglichkeiten. Und ich fange an, stellenweise, diese Wege, die da gleichzeitig stattfinden, dem Hörer zu überlassen, anstatt sie in fünf Instrumenten genau zu koordinieren. Und diese Interferenzen erzeugen wieder bestimmte Muster, nicht etwas Sukzessives, sondern etwas Mehrschichtiges ...

*Wo man ja auch etwas weglassen kann; oder das dritte von oben sozusagen „scharfstellen“ ...*

Ja, solche Sachen. So verwendet ENSEMBLE den Rahmen dieser fünfteiligen Form – die allerklassischste, mit Prolog, Epilog und Klimax, symmetrisch angeordnet – auch schon einen „möglichst abstrakten“. Später habe ich das dann noch einfacher verwendet, um alle Missverständnisse, die aus einem solchen Verlauf entstehen könnten, auszuschalten, und habe ganz einfache, sozusagen „quadratische“ Formen verwendet, zum Beispiel in ANNAHME.

*Du hast dich auch mit Glasfenstern in Kirchen beschäftigt. Das ist doch dieselbe Sicht, wenn du sagst, verschiedene Farben oder Grauschattierungen in der Vielfalt der Möglichkeiten, sich zu zeigen: Man kann das rote, das blaue Bild herausfiltern und so weiter, eben alle Möglichkeiten von Schichtungen dieser Sehweise – und hier immer wieder auch der Zusammenhang mit dem Spektrum des Rauschens. Nächste Stufe wäre, die Farben spielen zu lassen, dass eine Art „Rhythmus“ entsteht, weitere Ebenen wären, die Bleistege dazuzunehmen, die Bewegung des Lichts, also die „Bewegung“ der Sonne, die Bewegung des Betrachters in der Kirche. Also Übermalungen ...*

Überlagerungen von vielen, in sich zum Teil redundanten Systemen, die aber für sich auch schon durchaus allein eine Form geben würden, die ich sehen und schätzen kann. Und die Überlagerungen, die Vielfalt, die Möglichkeiten des Sehens der einzelnen Parameter, so sehr sie auch im Ganzen organisiert sind, wie beim Rauschen, ergeben nie eine Hierarchie. Jeder Parameter für sich ist frei, es gibt keinen, von dem ich sagen könnte, der ist es, der die anderen zusammenfasst. In der seriellen Musik wurde diese Betrachtungsweise nicht formuliert.

*Wiederholung – du warst fasziniert von dem Samuraidkämpfer in einem Kurosawa-Film, der die ganze Nacht nur immer wieder das Ziehen seines Schwerts übte, diesen entscheidenden, über Leben und Tod entscheidenden Moment ...*

Im Stück ANFANGEN (:AUFHÖREN) [1991, für Bratsche oder Violine in Bratschenstimmung] gibt es Wiederholung auf mehreren Ebenen: Angefangen vom Grundgestus, der noch aus ENSEMBLE kommt, wo diese unmögliche Verbindung zweier Töne stattfindet. Der Ton *H* wird in ENSEMBLE eben nicht erreicht ... In dem neueren Stück gibt's eine vielfach gebrochene Darstellung dieses Gedankens von Wiederholung, die ja wiederum auch keine „echte“ ist, weil's, wie beim Samurai, um den einen Moment des Sterbens oder Nichtsterbens geht, und den gibt's nur einmal.

*Moment „per se“; die Idee des Moments ...*

Es gibt noch eine andere Referenz zu diesem Stück. Ich habe zufällig irgendwo den weitgehend unbekanntem italienischen Maler Giorgio Griffa entdeckt. Er arbeitet in verschiedenen Formaten, variiert den Untergrund, variiert auch das Material; also Bleistift, Pinsel, et cetera; aber dann macht er nur kleine Striche von links nach rechts, eine Zeile, und beginnt dann links wieder mit der nächsten Zeile und so weiter und bricht dann irgendwo ab. Die wichtigste Variation, die aber eben keine ist, ist dieses Abbrechen, das bei jedem Bild verschieden erfolgt. Er kommt natürlich nie bis zum Ende der letzten Zeile; so weit geht er nicht. Soviel ich weiß, macht er das seit Jahren.

*Ein Minimalist, nicht?*

Ja, es ist aber dann doch noch was anderes: Da ist eben auch so ein „Moment“, das Abbrechen, immer verschieden, und doch immer der gleiche, dieser Übergang, dieses Heraustreten aus einer Haltung. Der Vergleich passt zu ANFANGEN (:AUFHÖREN) recht gut, da gibt es sechs etwa drei Minuten lange Abschnitte. Es beginnt mit dieser **schwenhiebartig** [?] stark gespielten Wiederholung des Tons *H*, die dann irgendwann abbricht, etwa nach einer Minute. Die restliche Zeit ist eigentlich hörbar leer, also sechs Stücke, die alle nur zum Teil gefüllt sind mit dieser insistierenden Wiederholung ... Darüber ist sozusagen ein anderes Stück gelegt oder viele Stücke, die auch aus dem Ton *H* bestehen, aber in zarten Nuancen artikuliert. Jede Einzelschicht ist eine andere Artikulation des Tons *H*. Dann gibt es noch eine dritte Idee, die diese Wiederholungsprinzipien in Frage stellt, sogar leicht negiert: Es gibt einen Bogen über das Ganze; die Artikulation des stark gespielten Tons *H*, dessen Bogendruck nimmt bis zum vierten Stück zu, wo's dann nur mehr einen kurzen Knack ergibt; also ganz fester Bogendruck bei minimalem Zug, was sich jedoch nach dem vierten Stück wieder entspannt, also mehr Zug, geringerer Bogendruck. Und das mit der zarten Nuancierung geht den umgekehrten Weg; also ganz langer Strich bei minimalem Druck, bis es fast nur mehr gestisch wird, der Spieler die Saite gar nicht mehr unbedingt berühren muss. Also da gibt's eben die sozusagen konventionelle Dramaturgie, so gegeneinander verlaufende Kurven. [Beschreibt sie mit den Händen und stellt etwa ein „Ellipsoid“ dar]. Ja, wenn ich manches in Gedanken nicht so ausdrücken kann, beginne ich zu zeichnen und komme dann so weiter.

*Grundsätzlich kommen deine Stücke aus dem Denken ...*

(Längeres Nachdenken) – Vielleicht kann man's so sagen: Sie kommen aus der Haltung. Aber vielleicht hat das damit zu tun, dass ich für mich dauernd hin- und herspringen kann zwischen bildhaftern und musikalischem Denken, unwillkürlich und auch sicher austauschbar.

(Januar/Februar 1993)

Erstveröffentlichung?