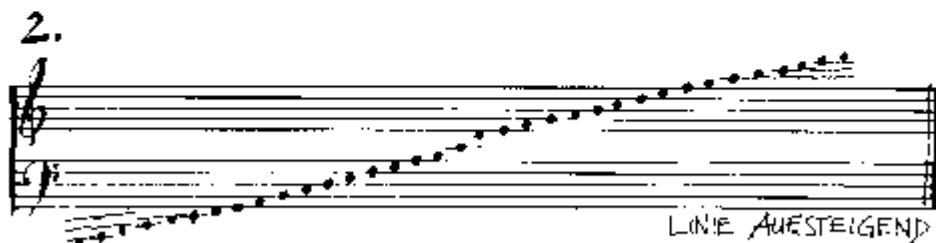
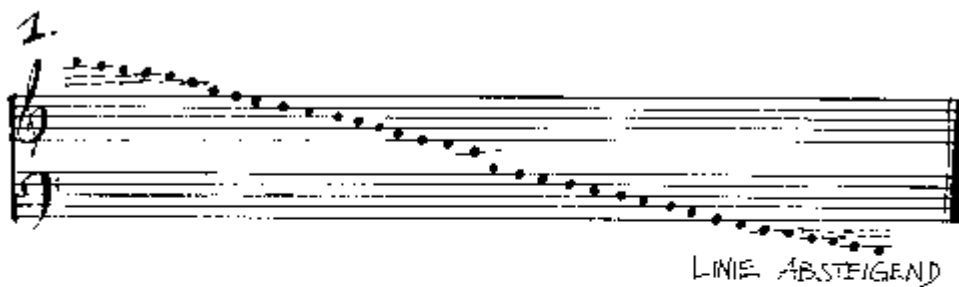


Peter Ablinger

# WEISS UND SCHWARZ

Über Wahrnehmung und ihr Gegenteil<sup>1</sup>

WEISS



In den Jahren um 1980 herum schrieb ich in mehreren Fassungen ein Stück für Klavier, das nur aus weissen Tasten besteht die der Reihe nach abgeschrieben werden, einmal von oben nach unten, dann von unten nach oben. Damals, Student der konservativen Wiener Musikhochschule, war das Stück mein persönliches Manifest gegen herrschende Tonsatzkategorien, gegen das Denken in Material, Variation und Entwicklung. Das Stück kennt keine Variation und keine Entwicklung. Material und Stück sind fast identisch. Etwas Vergleichbares kannte ich damals nur von den bildenden Künstlern: dass eine einzige Geste schon das Stück sein konnte... ein einziger Farbkleck, oder ein Schnitt in die Leinwand.

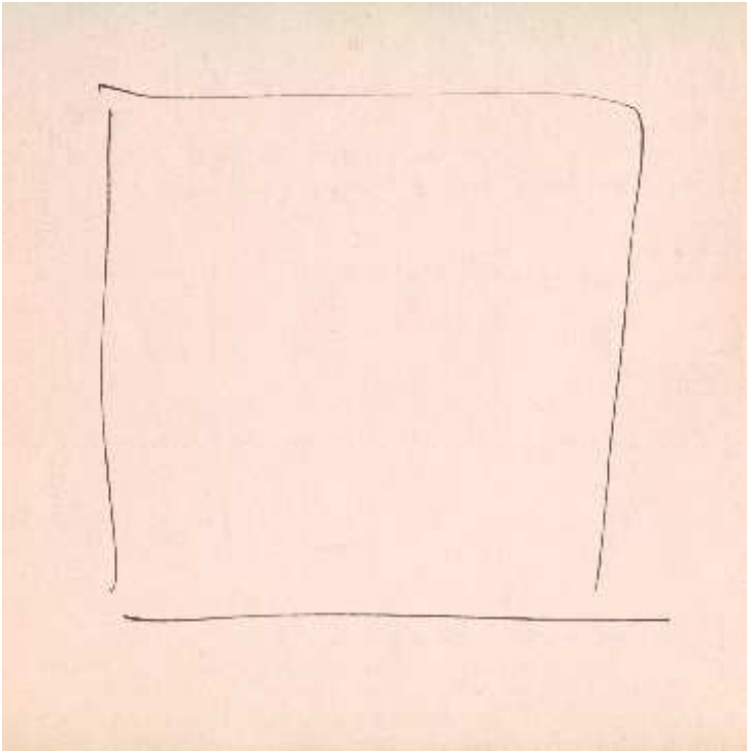
Jedenfalls führt mein Stück nun als die Nummer 1 den umfangreichen "Weiss/weisslich"-Zyklus an, und steht somit am Anfang einer

---

<sup>1</sup> Der Text, ursprünglich ein frei gesprochener Vortrag, spannt einen Bogen von meinen frühesten zu den spätesten Arbeiten, wobei vor allem Beziehungen zur geometrischen Malerei, Aspekte der Wahrnehmung und Ökologie, und der Status des Stücks eine Rolle spielen. Der Vortrag wurde zuerst in englisch gehalten, und zwar in Cambridge/Harvard im Oktober 2012, und dann noch dreimal in deutsch, beim Verband für Aktuelle Musik Hamburg (vollständiges Video unter: <http://www.vamh.de/index.php?what=praesentationen&id=43>), an der Musikhochschule Köln und bei der Impuls Akademie Graz. Für diese Ausgabe ist er nun ausformuliert (Februar 2013).

langen Reihe von Fragestellungen darüber, was Musik wirklich ist, was ein Stück zu einem Stück macht, was die Bedingungen für ein Konzert sind, wie Wahrnehmung funktioniert und was das Hören mit uns tut.

#### VON DER LINIE ZUM QUADRAT



Mein Interesse am weissen Rauschen kommt aus verschiedenen Richtungen, aber so gut wie keine davon ist Teil der Musikgeschichte. Die meisten Beweggründe für das Rauschen sind rein klanglich, oder zumindest wahrnehmungsbezogen - aber ich könnte es auch von der anderen Seite angehen und fragen: Was wäre ein Quadrat in der Musik - sagen wir, das weisse Quadrat von Malewitch?

Meine Antwort von 1994 war das "Quadrat" aus "Weiss/weisslich 7", vier Minuten lang unbearbeitetes weisses Rauschen für einen Lautsprecher. Und obwohl das Stück nicht mehr ganz jung ist, kommt es mir immer noch wie eine Zumutung vor es sich wirklich anzuhören. Und das gerade ist interessant: Der Status des Stücks - *als Stück* - scheint ungewiss. Etwas in uns zögert immer noch, vier Minuten weisses Rauschen wirklich als Komposition, *als Musik* zu akzeptieren.

Stille ist ja gewissermassen das Gegenteil vom weissen Rauschen. Dass Stille nicht still ist, daran hat uns John Cage erinnert. Im Gegensatz zum Rauschen können wir mit der Stille viel mehr anfangen. Jeder/jede hat seine/ihre ganz persönlichen Anknüpfungspunkte und Reminiszenzen mit der Stille, etwa religiöse Sentimente (die Atmosphäre einer Kirche), Musikgeschichte (John

Cage), Naturerfahrungen (ein dunkler nächtlicher Wald, ein Berggipfel), persönliche oder Kindheitserinnerungen (im Kleiderschrank versteckt, oder nachts allein im Bett)... Stille ist nicht nur nicht still, sondern auch alles andere als leer. Sie ist vollgestopft mit Bedeutungen, Gefühlen, Erinnerungen, kulturellen Praktiken und weiteren Anknüpfungspunkten. Ganz anders das Rauschen - ich meine unmoduliertes, glattes, elektronisches weisses Rauschen wie in meinem "Quadrat". Es erinnert uns an so gut wie gar nichts, vielleicht noch an ein analoges Radio zwischen zwei Stationen, aber nicht einmal an einen Wasserfall oder das Meer, obwohl diese der Klangfarbe des weissen Rauschens tatsächlich nahe kommen. Obwohl es voll (alles!) ist, ist es leer. Rauschen ist hermetisch, fast in sich abgeschlossen, es lässt uns aussen vor, es lässt uns nicht ein, es nimmt uns nicht auf, so wie die Stille uns aufnimmt, oder die Musik. Und genau das interessiert mich: dass es diese unterschiedlichen Lokalisierungen und gegenseitigen Ein- oder Ausschliessungen gibt zwischen uns und dem Klang.

Aber hier ist noch eine andere Opposition zum Rauschen:

Es scheint mir wichtig das Rauschen von den *Geräuschen* zu unterscheiden. Das Rauschen und die Geräusche sind für mich in etwa das Gegenteil. Geräusche sind im Prinzip individuelle Ereignisse die auf ein bestimmtes Objekt verweisen (ein Kugelschreiber der herunterfällt, ein Auto das vorbeifährt), während das weisse Rauschen - analog zum weissen Licht - die Summe aller Klänge und auch Geräusche ist. Nicht umsonst gibt es das Rauschen nur im Singular!

Ad Reinhardt (1967) ← Im Grunde gibt es im 20. J. keine Wahl zwischen Malewitsch und Duchamp.



Ad Reinhardt sagte einmal, es gäbe im Grunde nur die Wahl zwischen Duchamp und Malewitsch. Also etwa zwischen Flaschentrockner und dem weissen Quadrat, zwischen konkretem Alltagsobjekt und der

Totalität. Und das hat wiederum mit der Unterscheidung der Geräusche vom Rauschen zu tun.

So, wie ich Russolo lese und Cage wahrnehme, geht es für die beiden, bei *noises* oder *rumori*, um die Geräusche als individuelle akustische Ereignisse, als das Material, die Bausteine für die Komposition, als Äquivalent und Ergänzung der Töne und Instrumentalklänge. In jeder dieser Hinsichten ist Rauschen das gerade Gegenteil. Rauschen ist kein Individuum in der Welt des Klingenden, sondern seine Aufhebung. Und es ist kein Äquivalent und keine Ergänzung der Töne, denn es ENTHÄLT sowohl die Töne als auch die Geräusche, es ist die Totalität aller Klänge und Geräusche, deren Summe. Und es ist Rauschen nicht das Material aus der eine Komposition sukzessive aufgebaut wird. Es ist die Gesamtheit, der nichts hinzugefügt werden, sondern von der lediglich etwas weggenommen werden kann. In gewisser Weise IST es schon die Komposition, ihre generelle Haltung, die Summe ihrer Möglichkeiten.

Als Cage in 'Lecture On Nothing' über Debussy und vom Wegnehmen als Kompositionsprinzip sprach, war er der Idee des Rauschens tatsächlich nahe ["Somebody asked Debussy how he wrote music. He said: I take all the tones there are, leave out the ones I don't want, and use all the others."] Ich weiss nicht, ob Cage jemals auf diesen Gedanken zurückgekommen ist. Schliesslich hatte er was gegen (klangliche) Totalitäten, gegen Xenakis, gegen Freejazz, gegen Situationen in denen die Individualität der Einzelklänge in einer Masse oder Summe aufgehoben wäre.

Allerdings hat mir meine Beschäftigung mit dem Rauschen gezeigt, dass paradoxerweise gerade der Aspekt der Summe oder Masse ganz unerwartet individualisierende Folgen haben kann, dann nämlich, wenn es nicht mehr um den Klang als zu befreiendes Individuum geht, sondern um tatsächliche Individuen: um uns, die Hörer, und um die Wahrnehmung. Und weisses Rauschen ist ein wunderbares Feld, um die Individualisierung im Hören zu erforschen.

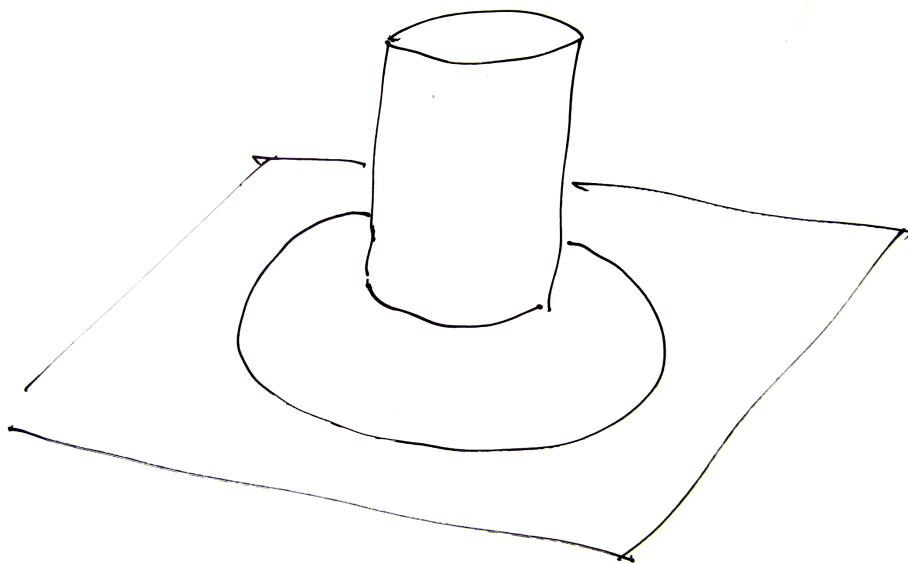
Wenn wir etwa einem grossen Wasserfall aufmerksam zuhören, werden wir nach einiger Zeit Illusionen hören: eine Stimme, einen Chor, eine Elektrogitarre, Kirchenglocken, ein Saxophon... Und es wird niemand geben, mit dem wir diese Illusionen teilen, jede/r hört etwas anderes, oder genauer: jede/r erzeugt etwas anderes, seine/ihre eigene Melodie, die er/sie auf das Rauschen projiziert. Diese Illusionen sind ganz anderer Natur als die konstruierten Illusionen Ligetis, die, weil wir sie alle in gleicher Weise wahrnehmen, ein *Trompe l'oeil* sind, eine Täuschung. Bei den Illusionen im Wasserfall dagegen gibt es keine Täuschung, sondern gewissermaßen die Wahrheit über unser Gehirn: Es kann nicht *nichts* denken, es kann nicht *nichts* wahrnehmen - und vielleicht hat dieses Unvermögen auch zu tun mit der menschlichen Unfähigkeit den Tod zu denken, um anstatt dessen etwa Jenseitsvorstellungen - "Melodien" - auf ihn drauf zu projizieren.

Im visuellen Bereich begegnet uns das gleiche Phänomen wenn wir lange genug auf eine weisse Wand starren. Nach einiger Zeit sehen wir Gesichter und Gestalten darauf. Unser Gehirn konstruiert immer etwas. Und seine Konstruktionen werden geprägt von der spezifischen Struktur des Gehirns (seinen neuronalen Bedingungen), aber auch unserer Bildung und Erziehung, unserer Kultur.

Was meine Arbeit mich gelehrt hat, ist, dass wir nicht hören, was da draussen passiert. Was wir hören, ist geprägt von unserer eigenen Konditionierung. Wir hören, was wir sind. Was wir hören ist eine Art Selbstportrait. Der Wahrnehmungsvorgang ganz generell ist ein Spiegel unserer selbst, während die Struktur unseres Gehirns ständig versucht, uns zu beschützen vor Konflikten zwischen dieser seiner Organisation und dem Wahrgenommenen. Es ist eine interessante philosophische Frage, welche der beiden Wirklichkeiten die "wirklichere" ist: die beobachtete oder die unbeobachtete. Das Gehirn gibt sich redlich Mühe, unsere Wahrnehmung widerspruchsfrei zu halten, sie uns als konsistent erscheinen zu lassen, und die vorhandenen Widersprüche unter den Teppich zu kehren.

#### ANAMORPHOSE

Während der Lektüre des Buchs "Reading Alloud" des Zeichners William Kentridge, in der er von seiner Beschäftigung mit der Anamorphose erzählt, schien es mir, als ob Wahrnehmung in gewisser Hinsicht mit einer anamorphotischen Zeichnung vergleichbar wäre. Das folgende Beispiel stammt aus diesem Buch.



Wenn wir einen spiegelnden Zylinder auf ein Blatt Papier stellen und einen Kreis herum zeichnen, wird der Spiegel eine gerade Linie wiedergeben. Andererseits, wenn wir im Zylinder einen Kreis sehen

wollten, müssten wir so etwas wie eine lang-gezogene Bohne zeichnen ...

Metaphorisch ist nun der Kreis das äussere Ereignis das es zu erfassen gilt, während der spiegelnde Zylinder der Wahrnehmungsapparat, das Gehirn ist. Nur, dass wir - beim Wahrnehmen - nicht genau wissen, welche Form der Zylinder hat. Sonst könnten wir zumindest indirekt schliessen, wie das, was wir sehen, *wirklich* aussieht, wie das, was wir hören, *wirklich* klingt. Sicher ist nur, dass es nicht so klingt, wie es klingt. Die minimalistische Konzeption der "Farbe als Farbe" (so in etwa bei Frank Stella) oder das Cage-sche "Klang als Klang" ist eine Abstraktion die so nicht funktioniert. Sicher ist nur, dass unser Gehirn uns das Wahrgenommene in einem bestimmten 'Modus' zeigt.

Die Situation ist in etwa vergleichbar mit dem Buch "Flatland", wo eine Gesellschaft ganz und gar in 2 Dimensionen lebt, und völlig unfähig ist, die Idee des 3-Dimensionalen zu akzeptieren. Wenn wir die Linie betrachten, nennen wir sie eine Linie, und deshalb halten wir sie für eine Linie. Wenn wir jedoch mehr wüssten über die Funktionsweise des Spiegels (unseres Gehirns) könnten wir die wahre Form der Linie re-synthetisieren und erkennen: nämlich als Kreis!

#### DEMATERIALISATION

Einige Stücke in meiner Arbeit, haben oder enthalten - gar keine Klänge - obwohl ich es vorziehe sie weiterhin *als* Musik zu denken. Zum Beispiel die 'Hinweisstücke'. Das sind Stücke die nur aus ihrem Titel und einem darin enthaltenen Hinweis bestehen. Ein Beispiel dafür ist:

*WEISS / WEISSLICH 19, Hand hinters Ohr halten/wegnehmen.*

Diese kleine Bewegung verändert unsere Raumwahrnehmung und verweist auf die Bedingungen des Hörens, die Abhängigkeit des Gehörten von der Physiognomie des hörenden Apparats.

Ein anderes Beispiel ist:

*WEISS / WEISSLICH 10, Orte*

*10a: Kreuzgang mit Brunnenhaus, Lilienfeld, Niederösterreich*

*10b: Autobahntunnel, Plabutsch, Graz*


*10c: Klamm, Burgau am Attersee*

*10d: Weissdornhain, Grieben, Hiddensee*

Es besteht aus einer Liste von Orten an denen das Rauschen eine besondere Rolle spielt.

Zur Zeit meiner ersten 'Hinweisstücke' besass ich noch keinen Computer, kein Internet, und es stellte sich die Frage, wie man

solche Stücke veröffentlichen könnte, wie man sie zugänglich macht. Konzertprogramme hätten eine quasi "natürliche" Art der Kommunikation sein können - nur gab es damals keine Programme mit solchen Stücken.



WEISS/WEISSLICH 14  
Sitzen und hören  
(1995)

Postkarten-Editionen wären ein Medium mit gewisser Tradition gewesen, aber so eine Postkarte neigt dazu, sich recht schnell wieder in ein Kunstobjekt zu verwandeln - vielleicht sogar mit Signatur und Zertifikat... Das ist gewissermassen das "traditionelle" Problem welches die *concept art* von Anfang an begleitet hat. Das Internet jedoch scheint dieses Problem zu lösen. Das Internet scheint genau jene Dematerialisation zu garantieren, derer die Hinweisstücke bedürfen. Ich kann ein solches Hinweisstück ganz unspektakulär ins Netz stellen, ich kann es dort auch für eine Weile vergessen, oder es kann irgendwann von irgendjemand entdeckt werden, ohne die Möglichkeit, es in Besitz zu nehmen. Ich kann es nicht verkaufen, und niemand kann es kaufen. Es ist da, ohne an ein Objekt gebunden zu sein, ohne ein Objekt *zu sein*.

Apropos: Mein letztes Hinweisstück hat genau mit den wahrnehmungsbezogenen Dingen zu tun über die wir gesprochen haben, insbesondere mit der konstruierenden Funktion unseres Gehirns, und es zeigt sozusagen genau auf den Unterschied zwischen 'Linie' und 'Kreis'; was bedeutet: auf den Unterschied zwischen der Wahrnehmung und dem Wahrgenommenen. Das Stück heißt:

DENKEN, WAS ICH HÖRE

In Bezug auf den Seins-Status eines Stücks oder Werks scheint mir DENKEN, WAS ICH HÖRE das Fragilste zu sein, was ich je gemacht habe. Die meisten anderen Hinweisstücke existieren außer in ihrer

rein mentalen Form auch als mögliche Realisationen, Handlungen oder Installationen. Aber bei DENKEN, WAS ICH HÖRE kann ich mir - zumindest bis jetzt - nicht vorstellen, wie das Stück eine über diese vier Worte hinausgehende Materialisierung erfahren könnte.

Und genau an diesem Punkt größtmöglicher Abstraktion möchte ich einen Sprung machen: zurück zur konkreten Hörerfahrung.

#### AUGMENTED SERIES

Das ist der Name der jüngsten Serie von Stücken, die - soweit ich das jetzt schon sagen kann - von einer weiteren Opposition handeln: der von Material und Resultat, von maximaler Redundanz einerseits und höchster Komplexität und Dichte andererseits.



Eins der Stücke aus der Serie hat den etwas romantischen Titel "Hypothesen über das Mondlicht". Tatsächlich hab ich die Lichtreflexionen des Mondes auf dem Meer beobachtet, wo aus der Überlagerungen einfacher Redundanzen - des Wellenrhythmus und der langsamen Mondbewegung - eine unerschöpfliche Gestaltenvielfalt resultiert. Tatsächlich wollte ich für mein Stück den Algorhythmus dieser Lichtreflexionen erfassen - was mir wohl kaum gelungen ist - dafür aber vielleicht etwas anderes.

Das Stück ist für 16 Flöten, die alle dasselbe Material spielen: eine geradlinig aufsteigende 1/8-Ton-Skala vom tiefsten Ton der Flöte c1 bis zum gis3. Der einzige Unterschied zwischen den 16 Flöten besteht darin, dass alle dasselbe Material in einem jeweils anderen Tempo spielen. Der Gegensatz zwischen der Redundanz des Materials, der Partitur, und dem klanglichen Ergebnis könnte kaum grösser ausfallen. Der resultierende Reichtum mikrotonaler und mikrorhythmischer Phänomene wirkt wie eine Gestalterzeugungsmaschine deren Effektivität selbst für mich überraschend war. Aus der Überlagerung unterschiedlicher Raster ergeben sich Moiree-Effekte, stimmenübergreifende Gestaltfolgen welche rasende Abwärtsbewegungen in unterschiedlichsten harmonischen Konstellationen suggerieren - wo doch das Material ausschliesslich aus einer einzigen langsam aufsteigenden Tonleiter besteht.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> eine kurze Hörprobe daraus findet sich auf [http://ablinger.mur.at/txt\\_augst\\_hypothesen.html](http://ablinger.mur.at/txt_augst_hypothesen.html)



# Hypothesen über das Mondlicht

für 16 Flöten

Flöte 1 ♩ = <b>60</b> (60,0)	Flöte 9 ♩ = <b>88</b> (88,076924)
Flöte 2 ♩ = <b>63</b> (63,076923)	Flöte 10 ♩ = <b>92</b> (91,923086)
Flöte 3 ♩ = <b>66</b> (65,961545)	Flöte 11 ♩ = <b>96</b> (95,961538)
Flöte 4 ♩ = <b>69</b> (69,038467)	Flöte 12 ♩ = <b>100</b> (100,0)
Flöte 5 ♩ = <b>72</b> (71,923085)	Flöte 13 ♩ = <b>104</b> (104,03847)
Flöte 6 ♩ = <b>76</b> (75,96154)	Flöte 14 ♩ = <b>108</b> (108,07693)
Flöte 7 ♩ = <b>80</b> (80,0)	Flöte 15 ♩ = <b>112</b> (111,92309)
Flöte 8 ♩ = <b>84</b> (84,038462)	Flöte 16 ♩ = <b>116</b> (115,96154)

Fl 1 **1./2./4./5.**

Fl 2-8 **1./2./3./4./6./7.**

Fl 9-14 **1./2./3./4./5./7./8./9.**

Fl 15-16 **1./2./3./4./5./6./8./9./10./11.**

Fl 15 **END 5.**      Fl 2 **END 3.**

0c      +25c      -50c      -25c      0c      +25c      -50c      -25c

Fl 1 **3.**      Fl 9 **END 4.**      Fl 8 **5.**      Fl 14 **6.**

0c      +25c      -50c      -25c      0c      +25c      -50c      -25c

Fl 3 **END 3.**

0c      +25c      -50c      -25c      0c      +25c      -50c      -25c

Fl 16 **END 5.**      Fl 10 **END 4.**

0c      +25c      -50c      -25c      0c      +25c      -50c      -25c

Fl 7 **5.**      Fl 13 **6.**      Fl 4 **END 3.**

0c      +25c      -50c      -25c      0c      +25c      -50c      -25c

0c      +25c      -50c      -25c      0c      +25c      -50c      -25c

Weisses Licht, weisses Rauschen, weisse Tasten, leeres Papier, ...  
- Da ich schon so lange Zeit mit der Metapher des Weissen zu tun hatte, muss es ganz unvermeidlich erscheinen, sich irgendwann die entgegengesetzte Frage zu stellen:

## SCHWARZ

Und hier betreten wir einige interessante Paradoxien: Denn die Totalität hat keinen Widerpart, kein Gegenteil! Woher kommt also das 'Schwarz'? Das ist wie mit Gott und Teufel: wie kann Gott unermesslich, und vor allem unermesslich gut sein, wenn da noch der böse Teufel waltet. Und dennoch: wir würden nicht zögern, "alles" mit "nichts" zu vervollständigen, oder "weiss" mit "schwarz" zu komplementieren.

Und wie schon beim "Weiss" gibt es nicht nur eine einzige Antwort, was "Schwarz" sein könnte. Hier sind einige Ansätze dazu. Zuerst ein weiteres Hinweisstück:



## WEISS / WEISSLICH 25b, Ohrstöpsel

Es gibt elaboriertere Stücke, in denen ich mit der Idee der Unterbrechung anstatt Fortsetzung arbeite, oder damit, der gegebenen Situation nicht noch weitere Klänge hinzuzufügen, sondern eher welche wegzunehmen. Aber die Ohrstöpsel gehören zu den knappsten Formulierungen dieses Gedankens.

Das Motto 'Wegnehmen anstatt Hinzufügen' kann, wenn es um Situationen des öffentlichen Raumes geht, geradezu ein moralischer Imperativ werden! Es gibt Konstellationen in denen hätte ich ein schlechtes Gewisse, würde ich ihnen noch weitere Klänge hinzufügen. Im Konzert zahlen die Leute für Klang. Im öffentlichen Raum zahlen die Leute für Stille - oder auch schon für ein bisschen weniger Klang. Man denke nur an die enormen Anstrengungen und Ausgaben die inzwischen für den Schallschutz im Städtebau und bei öffentlichen Verkehrswegen aufgewendet werden.



## GEHÖRGANG

eine architektonische schallabsorbierende Intervention

'Gehörgang' ist 2007 für das Festival Rümlingen/Schweiz entstanden für eine Situation wo ein Kollektiv aus Komponisten und (Klang-)Künstlern eine Nacht lang einen teils bewaldeten Hügel bespielt haben. Das Stück ist ein kurzes Labyrinth zum Hindurchgehen, und es ist innen mit schalldämmendem Material ausgekleidet. Das dritte Bild ist fotografiert bevor das Dach montiert wurde, und zeigt die Form des Weges im Inneren der Konstruktion. 'Wegnehmen anstatt Hinzufügen' hatte für diese Situation also nicht nur eine ökologische Funktion, sondern auch eine rein künstlerische: gegenüber den Klängen der anderen Beiträge war mein Stück dann eben die musikalische Pause. - Aber apropos ökologisch: Die größte 'kompositorische' Anstrengung dieses Stücks, war die, einen geeigneten Zimmermann zu finden, der das Stück nicht nur herstellen, sondern das gesamte Material anschließend auch wieder weiterverwenden würde anstatt es einfach wegzuwerfen. Das ist schliesslich gelungen, indem ich mit genau den Materialien gearbeitet habe, die der Zimmermann zum Isolieren von Dachstühlen verwendet, und indem die Materialien nicht zugeschnitten wurden, sondern exakt in den Dimensionen verwendet wurden in denen sie vom Baumarkt kommen. 'Gehörgang' ist inzwischen im Dachstuhl eines Schweizer Einfamilienhauses verbaut.

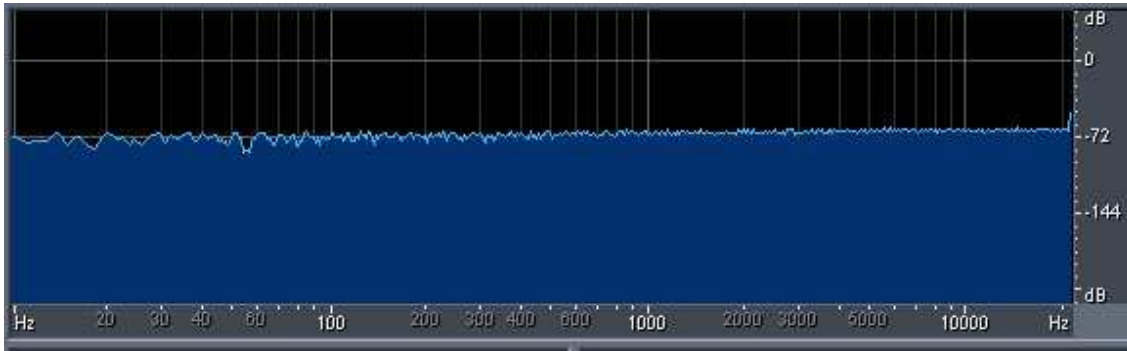


#### GALLERY PIECE

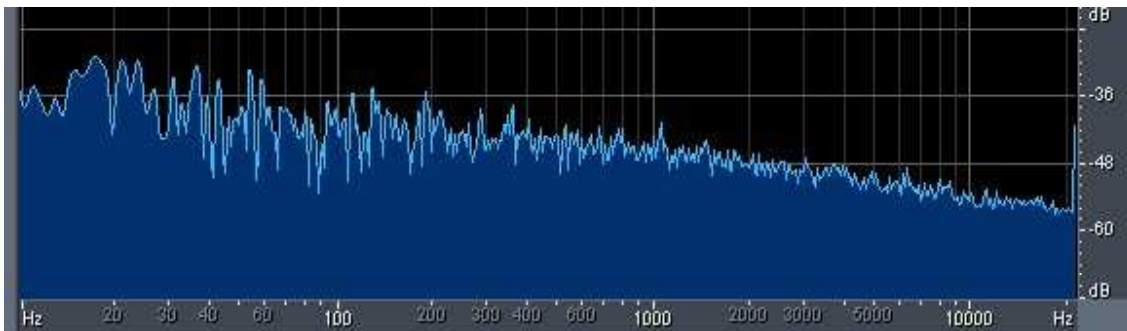
'Gallery Piece' ist ein Stück das so tut als würde es sich um post-minimalistische bildende Kunst handeln, tatsächlich aber eine fast unmerkliche akustische Veränderung des Raumes herbeiführt. Sechs schwarze Quadrate bilden eine Sequenz bestehend aus abwechselnd absorbierendem Schaumstoff und reflektierendem Plexiglas. Bei der Entscheidung für die Quadratform spielte natürlich auch Ad Reinhardt wieder eine Rolle. Das Stück wird aber erst zum Stück wenn wir es gar nicht betrachten, sondern daran vorbeigehen, und die unmerklichen Druckveränderungen auf das dem Wandfries zugewandte Ohr erspüren. Und im Abschreiten erhält das Stück auch eine konkrete Dauer.

#### SCHWARZES RAUSCHEN

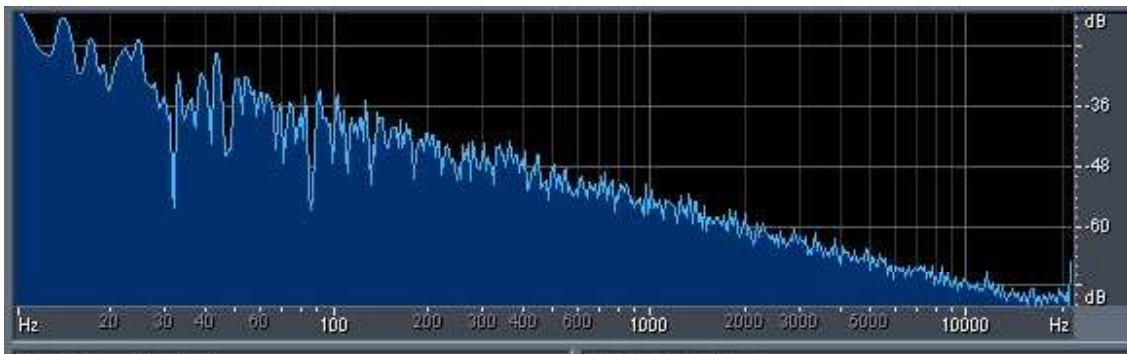
Eine andere Art, "Schwarz" zu denken in meiner Arbeit waren Klänge jenseits der Hörgrenze - zB. Infraschall.



Die ist das Spektrogramm von weissem Rauschen. Links sind die tiefen Klänge, rechts die hohen, alle sind gleich laut.



Die zweite Graphik zeigt rosa Rauschen, welches in der Lautstärkenverteilung vielmehr dem Verlauf der Musikinstrumente entspricht. Es gibt eine Absenkung im hohen Bereich.



Manche Klangbearbeitungsprogramme kennen auch das braune Rauschen. Die Absenkung ist hier sehr deutlich, der Klang ist tiefenbetont.



Davon ausgehend, überlegte ich, was wohl "schwarzes Rauschen" heißen könnte: Das Spektrogramm zeigt nur mehr Klänge im Infraschallbereich, das sind Klänge die wir nicht mehr hören, aber noch körperlich spüren - wie ein Erdbeben!

## BLACK SERIES

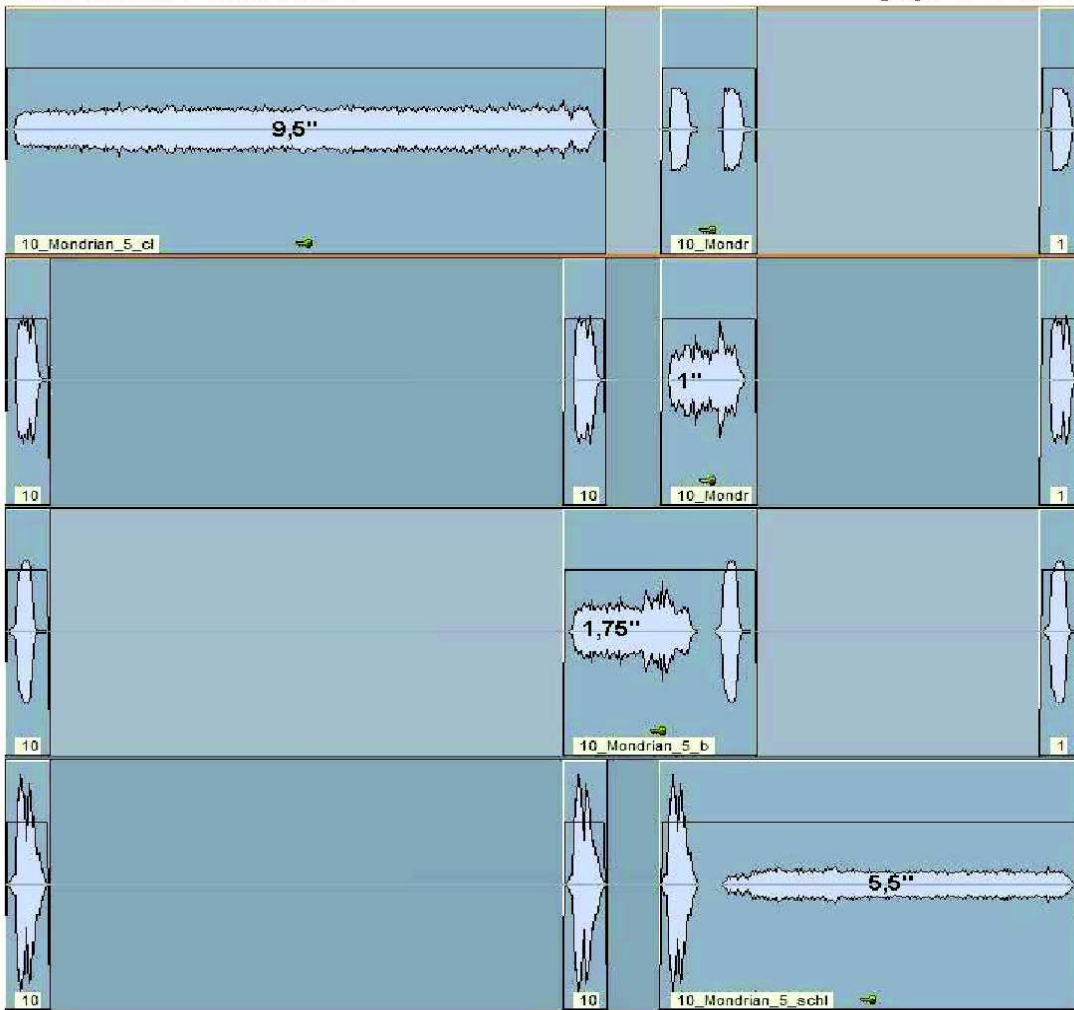
Auf eine - zugegebenermaßen etwas lose Art - könnte die Idee des Schwarzen Rauschens mit dem Klang einer Rockband assoziiert werden. Immerhin: beide kann man mit dem Magen wahrnehmen!

Zum Abschluss möchte ich noch ein Stück erwähnen, das für den Klarinettenisten Gareth Davis und die holländische Noise-Rockband 'Julie Mittens' entstand.



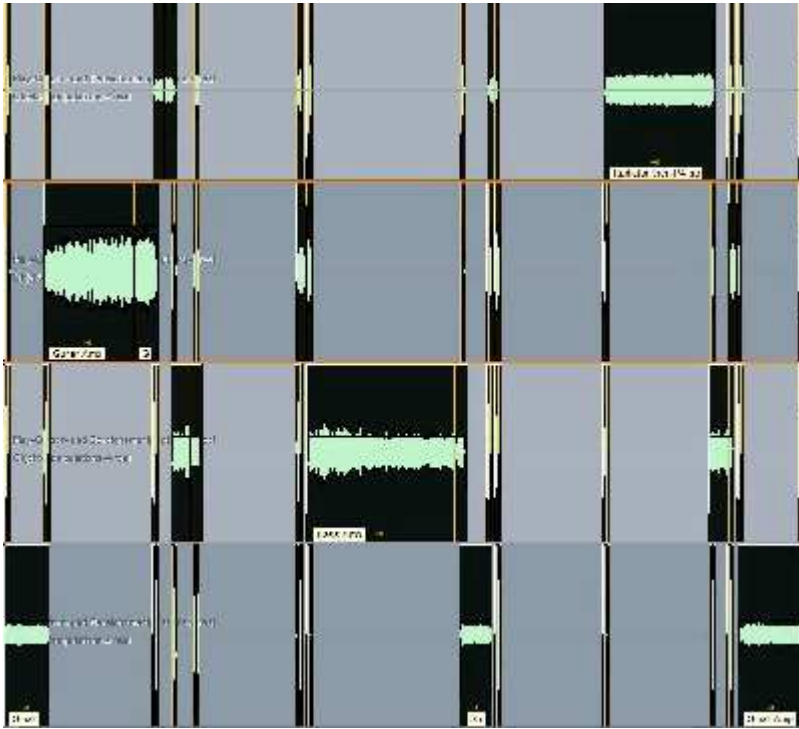
Das Stück, die "Black Series", geht zurück auf eine Skizze von 2010, die als "Suprematismus für Rock Band" beschriftet war. "Suprematismus" ist der Begriff den Kasimir Malewitsch seiner abstrakten Formensprache gab. Die konzeptuellen Zusammenhänge zwischen meiner Musik und geometrischer abstrakter Malerei überspannen also einen Bogen von über 30 Jahren.

Die 10 Stücke der "Black Series", mit einer Länge von jeweils 1 - 4 Minuten, tragen alle Titel wie ALBERS, MALEWITCH, MONDRIAN, oder REINHARDT



T.T.: 1:11

"MONDRIAN 5" etwa, besteht aus schweren tutti Schlägen und lauten Verstärker-Geräuschen (- Verstärker von Rockbands sind an sich schon eine Art Sound-Installation!) Die Partitur ist sowohl Grafik- als auch Audio-Partitur. Letztere ist aus Sound-Samples der Julie Mittens Rockband gebaut, während die Grafiken Screenshots der Multitrack-Ansicht der jeweiligen Montage darstellen. Auf diese Weise hoffte ich, meine Vorstellungen den nicht-Partitur-lesenden Rock-Musiker mitteilen zu können. Interessanterweise, und ganz und gar unbeabsichtigt, erinnert eine der Multitrack-Ansichten selbst wiederum an einen späten Mondrian:



"Mondrian 5" aus "Black Series"<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Das Soundsample der Audio-Partitur - nicht die live-realisierte Version! - kann hier angehört und mit der Graphik verglichen werden. Die Vertikalen sind die Tutti-Schläge, die Horizontalen (oder Flächen) sind die unterschiedlichen Verstärker-Rauschen: [http://ablinger.mur.at /txt\\_black-series.html](http://ablinger.mur.at /txt_black-series.html)