

Nach Lissabon!

Wolfgang Gratzer und Peter Ablinger führen ein E-Mail-Gespräch über Sprachlosigkeit und über unterschiedliche Hörformen, betreiben anhand einiger Kompositionen von Peter Ablinger "Wahrnehmungsforschung" und hinterfragen die Relevanz des Begriffs "Experiment" für die Kunst.

WG: In den Naturwissenschaften dienen Experimente der ergebnisoffenen Überprüfung einer These bzw. Theorie. In künstlerischen Zusammenhängen hingegen dienen Experimente der Generierung kaum oder gar nicht bekannter Erfahrungen; der Ausgang solcher Versuchsanordnungen scheint aus der Sicht des Autors / der Autorin schwer oder gar unkalkulierbar. Die Hörstationen Deiner *Landschaftsoper Ulrichsberg*¹ sind mir hierfür anschauliche Beispiele. Sie konfrontieren mich mit den - von mir als Hörer zu beantwortenden - Kernfragen: Wer bin ich, der ich höre? Wer bin ich, wenn ich höre? Inwieweit ist diese Konfrontation in Deinem Sinn?

PA: Der Begriff „Experiment“ scheint der Strohalm zu sein, an den sich die Künstlerische Forschung klammert um eine Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft zu erzeugen. Aber während der Begriff in der Wissenschaft eine klare Bedeutung und Funktion hat, ist beides in der Kunst schwammig und unklar. Für diese unklare Relation ist meine Arbeit dann aber tatsächlich ein Beispiel. Während sie von außen oft als experimentell gesehen wird, sehe ich das nicht so. Ich experimentiere nicht, ich probiere nicht aus. Ich wälze die Dinge solange im Kopf herum, bis sie mir klar sind. Dann führe ich sie aus.

Auch die Hörstationen haben für mich kaum mehr Unvorhersehbares wie eine klassische Symphonie - auch da gibt es schließlich Unvorhersehbares: Abweichungen in der Intonation, unterschiedlich geratende Tempi, alles das, was eben eine konzertante Aufführung ausmacht.

Aber nun endlich zu den Kernfragen: Da stimme ich überein. Das Hören ist für mich geradezu eine existentielle Form, und zwar gar nicht das Hören von etwas Bestimmtem, sondern der Zustand/Vorgang selbst. Ich habe immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen versucht, das Hören geradezu von seinem Objekt (den Klängen und Geräuschen) zu lösen, und

¹ <http://ablinger.mur.at/landschaftsoper.html>

seine existentielle Daseinsweise ins Zentrum zu rücken. Ein Beispiel dafür könnte das Stück "Denken, hören, da capo"² sein. Das Stück besteht aus nichts als seinem Titel. Man/frau soll es tun und sich des Unterschieds zwischen Denken und Hören bewusst werden, der unterschiedlichen Weise, sich in der Welt zu befinden je nachdem ob wir - so wie zu 99% des Tages - in unseren Gedanken gefangen diese Welt zumeist nur überhören, oder ob wir uns - hörend - in ihr nicht nur *be*-finden sondern gewissermaßen auch *wieder*-finden.

WG: Die Frage, wie ich (oder andere) sich dieser „Aufgabe“ stellen, lässt sich schwerlich generalisierend beantworten, ohne über individuelle Hör- (und Denk-) bedingungen hinweg zusehen. Wenn im 2. Akt der *Landschaftsoper Ulrichsberg*, betitelt „Kulisse“³, über einen Zeitraum von zwei Wochen 14 Hörstationen zugänglich waren, an welchen sog. „Hörbücher“ für Einträge von Höreindrücken bereit standen, so ist dies eine Konstellation, die sich doch recht deutlich von der vergleichsweise vertrauten Hörsituation eines Sinfoniekonzertes unterscheidet. Mein Aktivitätsradius ist hier von „bewährten“ Gewohnheiten (z.B. der Aufmerksamkeit für Temponuancen) geprägt; dort, im 2. Akt der *Landschaftsoper Ulrichsberg*, dagegen scheint es mir ungleich weniger absehbar, wie HörerInnen reagieren, oder? Was erzählen die Einträge in den Hörbüchern hierüber? Thematisieren diese mehr Gehörtes oder mehr den Vorgang des Hörens oder vielleicht den Vorgang des Eintragens in die Hörbücher?

PA: Es ist erst mal nichts Besonderes, in der Landschaft zu sitzen und Eintragungen zu machen: das Modell dazu ist das Gipfelbuch. Wir haben bewusst auf etwas Vertrautes zurückgegriffen; auch die Blech-Kassette, in der das Buch enthalten war, ist nach diesem Modell gebildet. *Besonders* wird es nur, weil ich dem kulturellen Gedächtnis zumute, das was da passiert, als Oper zu rezipieren.

Wir könnten uns ja auch mal vorstellen solche Klang-Protokolle im klassischen Konzert ausführen zu lassen: eine reizvolle Vorstellung, wie ich meine!

Aber nein, die Einträge waren nicht wirklich interessant; das hab ich weder erwartet noch geht es darum. Die Aufforderung, in das Buch zu schreiben, ist eher im Rahmen einer Strategie der *Verführung* anzusehen. Der Verführung zum Hören.

Vielleicht kann ich den Punkt, um den es mir dabei geht, nochmal von einer anderen Seite her beleuchten, von einem anderen Stück aus: „Weiss / Weisslich 35, Schilderungen (1998), hinweisende Beschreibungen akustischer Situationen“⁴.

² <http://ablinger.mur.at/denken-hoeren.html>

³ <http://www.jazzatelier.at/va/opera.htm#02>

⁴ <http://ablinger.mur.at/docu09.html>

Das Stück besteht aus Schildern im öffentlichen Raum, auf denen in kurzen Beschreibungen zu lesen ist, was am jeweiligen Ort typischerweise zu hören ist. Wieder ist das Prinzip der Beschilderung die Camouflage einer gängigen Praxis, überall stehen schließlich Schilder herum, die etwa verkünden, dass in diesem Hause Mozart seine Sinfonie in Es-Dur KV 543 komponiert hat, oder dass jener Baum ein Platanenblättriger Maulbeerbaum sei.

Die erste Realisation des Stücks war am Karlsplatz in Wien, hier, als Beispiel, der Text auf einem der Schilder, das am Eingang zur U-Bahn-Unterführung aufgestellt war: "Beim Eintritt in die U-Bahn-Unterführung verändert sich die Präsenz von Schritten und Stimmen; die tiefe Grundierung des Autoverkehrs ist hier einem helleren Hintergrund aus Rolltreppen und Ventilatoren gewichen." Oder ein anderes, unmittelbar an der Karlskirche: "Die Rollen der Skateboardfahrer klingen auf Stein heller als auf Asphalt oder Teer."

Ich zitiere hier meine Programmnote von 2002:

Man bleibt stehen,
liest,
denkt "Aha",
und geht weiter;

oder man denkt "Ja wirklich?",
versucht kurz das Geschriebene zu verifizieren,
und geht weiter;

oder man denkt "So ein Blödsinn",
und geht weiter.

In allen diesen Fällen ergibt sich eine kleine
Unterbrechung
(unserer Gedanken, unseres Wegs ...)
- Der Unterbrechung ist das Stück gewidmet.

Wiederum geht es - in letzter Instanz - nicht um die Klänge. Auch etwa „Sensibilierung der Wahrnehmung“ wäre zu kurz gegriffen. Sensibilierung ist eher das *Instrument*, das in diesen Arbeiten gespielt wird, das *Stück* ist aber etwas anderes.

WG: Die angesprochenen Hörprotokolle in konventionellem Hör-Kontext finden seit einiger Zeit verstärktes Interesse in der wissenschaftlichen Erforschung von musikalischen Verstehensprozessen. Wilfried Gruhn etwa widmet sich in seinem - seit der Erstauflage von 1998 wiederholt aktualisierten - Buch *Der Musikverstand* solchen Protokollen, um das Entstehen und die Entwicklung von mental maps in musikalischen

Zusammenhängen zu dokumentieren und zu reflektieren. Deutlich wird dabei u.a., wie stark außer-akustische Vorstellungen beim Musikhören wirksam werden.

Die angesprochene „Unterbrechung“ - jene von gewohnten Vorgängen - provozieren etliche Deiner Arbeiten. Dabei kommen verschiedene Strategien zum Einsatz. Eine prominente Strategie ist es, gewohnte akustische Wahrnehmungsangebote zu reduzieren. Ich denke etwa an die 2008 in Berlin und Wien im Rahmen von *HÖREN hören*⁵ begehbbare Installation *Weißer Wäsche* (2003/08)⁶: ein durch Wäschestangen und weiße Leintücher gestalteter, labyrinthartiger Weg ohne vorgefertigte akustische Wahrnehmungsangebote. Meine Aufmerksamkeit richtete sich demnach verstärkt auf Sichtbares, Riechbares, Tastbares. Relativ spät entsann ich mich, dass der Gang durch die *Weißer Wäsche*-Bahnen (durch mich und andere) auch akustisch gestaltbar und also hörbar war - wodurch zugleich auf reizvolle Weise die Unterbrechung erkennbar wurde. Auch hierzu ließen sich „Hörbücher“ denken - und wiederum die existenzielle Frage: Wer bin ich, wenn ich höre? Jedenfalls ein Gestaltender, ob ich dies will oder nicht.

Eine andere Strategie kommt in *Voices and Piano* (1998-)⁷ zur Anwendung: Du komponierst einen Kontrapunkt zwischen Klavier und fragmentarisierten Aufnahmen von (prominenten) Stimmen wie z.B. jener von Marcel Duchamp; dieser Kontrapunkt irritiert mich als akustisches Vexierbild, zumal sich Unsicherheit einstellt, ob Wesentliches (z.B. der sprachlichen Statements) „richtig“ erfasst habe: eine Unsicherheit, die mit anderen Mitteln als *Weißer Wäsche* mein Denken aktiviert - und mich mitunter zum weniger aufmerksamen Hinhören verleitet, also auch dieses unterbricht, und mich kurioserweise gerade auf diesem Weg zu nochmaligem Hören einlädt (und mich im weiteren über zirkuläre Hörkonstellationen sinnieren lässt). Welche Hörerfahrungen verbindest Du mit *Voices and Piano*?

PA: Das hast Du gerade sehr schön beschrieben, das mit dem "weniger aufmerksamen Hinhören" und das was daraus entspringen kann. Die der klassischen Musikästhetik zugeordnete Vorstellung vom "idealen Hörer" hat mich schon immer stutzig gemacht, weil es dem Hörer keine andere Chance läßt, als genau das zu hören, was der Autor wollte. Mich hat dagegen immer die abweichende Hörerfahrung beschäftigt. Denn die Abweichung ist genau das was uns selbst konstituiert. Ein kleiner Teil der Skepsis am "idealen Hörer" wird wohl an meiner persönlichen Struktur liegen: schon beim Elternsprechtag in der Grundstufe wurde meinen Eltern ausgerichtet, 'er sei ja kein schlechter Schüler, aber er sieht immer zum Fenster hinaus, anstatt aufzupassen'. Mir fällt es heute noch schwer einem Vortrag

⁵ <http://ablinger.mur.at/texte.html#katalog>

⁶ <http://ablinger.mur.at/weissewaesche.html>

⁷ http://ablinger.mur.at/voices_and_piano.html

(einfach nur) zu folgen, egal ob sprachlicher oder musikalischer Art. Und auch beim Bücher lesen scheint es mir weniger wichtig, das Buch zu verstehen, das ich gerade lese, als durch das jeweilige Buch auf (abweichende, eigene) Gedanken gelenkt zu werden. Und das hat alles mittelbar auch mit *Voices and Piano* zu tun, und vielleicht auch mit den von dir erwähnten mental maps.

(Ein Ex-Student von mir, der Komponist Bill Dietz, schickt mir gerade eine E-Mail mit dem Link zu einem Buch von Peter Szendy: *Listen, A History of Our Ears*, im Orig. *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, das offenbar - ich hab's noch nicht wirklich gelesen - auf das Motto der Berliner Ausstellung *HÖREN hören*, engl. *hearing LISTENING* hinausläuft. Vielleicht ist der Literaturhinweis ja hilfreich in unserer Diskussion.)

Komponieren bedeutet für mich (unter anderem) Konstellationen anzubieten, die wahrnehmungsmäßig sozusagen keine Einbahn darstellen, sondern unterschiedliche Rezeptionshaltungen generieren, deren Unterschiedlichkeit und Variabilität im besten Falle auch als solche erlebt und erfahren werden können.

Die folgenden Ausschnitte stammen aus einem Text von 1994, mit dem Titel *Dissonanz des Einklangs*, erschienen in: *ton-gemisch, darmstadt-lectures, 1994/95*.

In den ersten Kompositionen, die ich schrieb nachdem ich mit 19 Jahren die Improvisierte Musik aufgab, stellte sich mir die Frage nach der "Fasslichkeit". In der Improvisierten Musik war das kein Thema, es waren eher Intensität und Körperlichkeit um die es ging. Ich stellte also die für einen Zwanzigjährigen typischen Überlegungen nach einer "Serialisierung von Aufmerksamkeit" an. Die "Reihe" die ich zu konstruieren gedachte, bewegte sich in dem Kontinuum von: Es passiert zu wenig, der Hörer bleibt unterfordert - Das was passiert und die Aufmerksamkeit des Hörers sind in einem Gleichgewicht - Es passiert zu viel, der Hörer ist überfordert.

Abgesehen von der seriellen Anwendung scheint mir der Gedanke immer noch eine Reflektion wert. Der Gleichgewichtsfall ist dann das, was jeglicher Klassizismus fordert: Fasslichkeit. Anders ausgedrückt: Alles passiert gerade so langsam, daß der Hörer Zeit hat zu kapieren was passiert, aber auch gerade so schnell, daß er keine Zeit hat sich darüber Gedanken zu machen. So funktioniert auch jeder gelungene Kriminalfilm.

Bei Über- und Unterforderung dagegen beginnt sich die Aufmerksamkeit zu verzweigen. Die traditionelle Erzählstruktur tritt außer Kraft. Es funktioniert nicht

mehr, zu sagen: Um diesen oder jenen Ton, dieses oder jenes Ereignis geht es jetzt gerade in diesem Augenblick, wenn ich es verpasse, werde ich die ganze Stelle nicht verstehen.

Mit "Erzählstruktur" meine ich eben das Darauf-Hinweisen, was man hören soll, und in welcher Reihenfolge. Der Komponist sagt sozusagen jedesmal: "Sehen Sie hier, das Eintreten jener Note!, und hier, beachten Sie diese und jene Entwicklung!" Die ganze Freiheit des Hörers liegt dann darin, dümmer zu sein als der Komponist. D.h.: Die einzige Möglichkeit, der vom Komponisten vorgegebenen Hörweise zu entgehen ist die, überfordert zu sein, und sich seinen eigenen Gedanken zu überlassen.

Der ganze Text ist hier nachzulesen:
http://ablinger.mur.at/txt_texte.html

Auch in *Voices and Piano* beobachte ich das Oszillieren möglicher Wahrnehmungen. Und ich beobachte auch die Beobachtung der Beobachtung, daher, daß einem/einer die Tatsache dass man/frau verschiedene Optionen des Wahrnehmens hat, Teil des Arrangements sind. Aber im Gegensatz zum 20-Jährigen zögere ich, diese Wahrnehmungsweisen unbedingt kategorisieren zu wollen. Ich glaube (oder hoffe wenigstens) daß gerade bei diesen Stücken das einfache Zuhören als "Erklärung" ausreicht und das Entstehen von Wahrnehmungsoptionen im Moment des Hörens genau das Entscheidende dieser Stücke ist. Und deine eigene Beschreibung scheint meinen Glauben zu bekräftigen, du hast es ja selbst als "akustisches Vexierbild" erlebt.

Aber ein Punkt ist mir dann doch leichter analytisch-verbal zugänglich, weil er unmittelbar mit der Methode in diesen Stücken verknüpft ist. Auch er enthält dieselbe "Vexierbildhaftigkeit" und verknüpft dabei scheinbar spielend die Rezeption mit der kompositorischen Struktur. Die Methode ist a.a.O. genau beschrieben (siehe etwa <http://ablinger.mur.at/docu11.html> und http://ablinger.mur.at/voices_and_piano.html), hier nur der Hinweis darauf, wie die "Grobkörnigkeit" der Klang-Pixel (zu hören etwa in dem von Dir erwähnten Stück "Marcel Duchamp") etwas generiert, was als "abstrakt" erfahren wird, während eine höhere Auflösung als mehr "konkret", bisweilen sogar als "realistisch" ("phonorealistsch") erlebt wird. Aber wo genau der Erfahrungswert "abstrakt" in "konkret" umschlägt, wird von jedem Hörer unterschiedlich wahrgenommen. Die scheinbaren Gegensätze "abstrakt" und "konkret" bilden also ein *kritisches Band* das zwischen den zweien vermittelt - während die dahinterliegende Struktur im Prinzip immer dieselbe bleibt.

"Abstrakt" und "konkret" erscheinen hier als Erfahrungsweisen oder als unterschiedliche Repräsentationen ein und derselben Sache.

WG: Um zunächst nur ein Detail des eben Gesagten aufzugreifen: Wie könnte „einfaches Zuhören“ bzw. „einfach zuhören“ praktisch funktionieren? Du meinst wohl nicht die Illusion sogenannten „reinen“ Zuhörens... Wenn Peter Szendy das 4. Kapitel von *Listen. A History of Our Ears* mit der Formulierung „Listening (to listening). The Making of the Modern Ear“ überschreibt, dann stelle ich mir übrigens eine ähnliche Frage: Was sollte die Singularformulierung „the Modern Ear“ anderes transportieren als eine recht fragwürdige Illusion - in diesem Fall: die Illusion der Möglichkeit, die unzähligen Varianten „heutigen“ Hörens auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Also: Vereinfachen wir die Wirklichkeit nicht zu sehr, wenn wir an „einfaches Zuhören“ glauben?

PA: Das ist natürlich alles andere als eine einfache Frage. Dass alles was gesagt werden kann implizit immer zu relativieren ist, davon gehe ich stillschweigend aus. Sollte ich geschrieben haben "einfaches Zuhören", so meinte das allenfalls "relativ einfaches Zuhören". In Bezug auf Voices and Piano war ohnehin mit dem "einfachen Zuhören" etwas anderes gemeint: ich wollte meiner Hoffnung Ausdruck verleihen, dass sich die Stücke hörend erschließen können - also auch ohne wortreichen Kommentar. Aber unabhängig davon ist das eine interessante Frage, der ich auf unterschiedliche Weise nachgegangen bin, mit zumindest dem Ergebnis, dass es unterschiedliches Hören *gibt*. Die Überlegungen des "Zwanzigjährigen" machen diesbezüglich ja schon mal einen Anfang. Wie weit die Definition unterschiedlichen Hörens mit der Differenz einfach/komplex beschrieben werden kann, ist eine andere Frage. Aber unbestritten scheint mir, dass eine solche Differenz besteht, und somit die prinzipielle Rede vom einfachen Zuhören nicht automatisch eine Reduktion darstellt, sondern der Erschließung einer Differenz/eines Feldes gleichkommen kann.

Etwas mehr alltagssprachlich sieht das vielleicht wieder etwas anders aus. Es mag an das Gezänk eines älteren Ehepaares erinnern: *Nun hör mir doch zu! - Ich hör dir doch zu! - Nein du hörst mir nicht zu!* Die Aufforderung *einfach zuzuhören* meint etwa, kategorienloser zuzuhören, vorurteilsloser. Ich denke, das dürfte erforscht sein, dass es ein Intervall gibt zwischen der Sinnes-Rezeption und einer späteren, bereits kategorisierenden und intentionalisierenden Wahrnehmung. Wenn es dieses Intervall gibt, dann darf das vor-begriffliche Stadium der sinnlichen Rezeption auch als (relativ) *rein(er)* bezeichnet werden. Aber vielleicht kannst Du mich da aufklären und die Wahrnehmungsforschung beschreitet längst andere Wege.

WG: Gut. Ich versuche das, was Du eben über Rezeptionsformen von *Voices and Piano* geäußert hast, in Deinem Sinn zu lesen: Demnach heißt Du jene Hörvorgänge besonders willkommen, die Dir insofern „vorurteilsfreier“ bzw. „reiner“ als andere Hörvorgänge gelten, also sie weniger mit begrifflichen - in Deinem Sprachgebrauch: kategorisierenden - Vorstellungen einhergehen. Nun kennt wohl jeder Momente der Sprachlosigkeit - Momente, in welchem einem „die Worte fehlen“. (Ich mache und beobachte dieser wertvolle Erfahrung schon mehrmals beim Wahrnehmen von Dir konzipierter Arbeiten.) Verlässliche Untersuchungen gibt es hierzu meines Wissens noch nicht. Dabei wäre es eine reizvolle Anordnung, Musikrezeption unter eben diesem Gesichtspunkt zu dokumentieren und u.a. zu fragen, welche Musiken unter welchen Rahmenbedingungen eher geeignet sind, Sprachlosigkeit zu provozieren als andere; oder wie lange solche Sprachlosigkeit anzuhalten vermag; oder wie solche Sprachlosigkeit emotional erfahren wird. Ich vermute, Du bist in der Lage, derartige Situationen zu schätzen, vielleicht sogar zu genießen, richtig?

Deine - von mir voll und ganz geteilte - Skepsis gegenüber dem gelegentlich beschworenen „idealen Hörer“ - ideal reagierend aus Komponisten- bzw. Musiker-Sicht - geht einher mit starker Sympathie für individuelle, nach Deinen Worten: „abweichende Hörerfahrung[en]“. Was Du über Deine Rezeption von Vorträgen schreibst, lese ich als weiteres Indiz für (D)ein Plädoyer einer umfassenden Emanzipation nicht der Dissonanz, sondern des Hörenden vom Gehörten - jedenfalls von dessen „Erzählstruktur“. Dies deckt sich mit den von Gruhn und anderen dokumentierten Studien zur Entwicklung und Wirkweise von mental maps in musikalischen Kontexten.

In diesem Zusammenhang: Deine erhellende Bemerkung, dass „Komponieren“ für Dich „(unter anderem)“ heißt „Konstellationen anzubieten, die wahrnehmungsmäßig sozusagen keine Einbahn darstellen, sondern unterschiedliche Rezeptionshaltungen generieren“, berührt sich mit meinem eingangs unternommenen Versuch, Experimente in künstlerischen Kontexten als Generierung von Versuchsanordnungen zu benennen, deren Ausgang aus der Sicht des Autors / der Autorin schwer oder gar unkalkulierbar erscheint...

PA: Da hast Du völlig recht, dass ich eine besondere Beziehung zu den "sprachlosen" Momenten des Hörens habe, oder sogar allgemeiner noch, zur Sprachlosigkeit. Wie lange Sprachlosigkeit anhalten kann? Buddhisten behaupten ja, das trainieren und steigern zu können. Nicht-Buddhisten empfehle ich stellvertretend das Hören. Jetzt sind wir genau wieder beim eingangs erwähnten Stück "*Denken, hören, da capo*"!.

Tatsächlich hab ich auch ganz konkret die Dauer "reinen" Hörens untersucht. Sie liegt bei etwa 40 Sekunden. Ich weiß das klingt jetzt lustig. Also weiter: Ich habe dieses

Intervall sehr oft in meinen Stücken angewendet⁸, und insbesondere für relativ statische, oder ereignisarme Strukturen festgestellt, dass ich 40 Sekunden lang zuhören kann, ohne dass eine Art Meta-Hören, beziehungsweise eine Reflexion auf das Gehörte einsetzt. Dieses beginnt aber unweigerlich, wenn die Situation erst mal eine Minute erreicht, dann fange ich an zu denken 'geht das jetzt noch länger so weiter?', oder 'da hat er sich ja wieder was ausgedacht', oder anderes. Umgekehrt, wenn ich mit meinem Zeitintervall deutlich unter 40 Sekunden bleibe, ist meine Wahrnehmung noch durch ein periodisches Gedächtnis geprägt welches gewissermaßen eine Erwartung erzeugt: bis etwa 25 Sekunden weit auseinanderliegend kann ich regelmäßige Impulsfolgen antizipieren. Ab 30 Sekunden aufwärts geht das verloren. Bei 40 Sekunden liegt also das Zeitfenster welches ermöglicht, was wir hier, mit gebotener Vorsicht, "reines" Hören nennen. Natürlich habe ich keine wissenschaftlichen Nachweise dafür, ich hab es nur die letzten 30 Jahre immer und immer wieder beobachtet, an mir, an anderen, an der Reaktion des Publikum.

Eine etwas verspielte Anweisung zum Stück "*Denken, hören, da capo*" auf meiner Homepage lautet übrigens:

abwechselnd 10 Sekunden denken und 10 Sekunden hören,
und nach und nach das Intervall steigern bis
z.B. abwechselnd 40 Sekunden denken und 40 Sekunden hören,
oder darüber hinaus...⁹

Wieder etwas allgemeiner, ist die Sprachlosigkeit jedoch nicht mein einziges Ziel, oder Mittel(?), das ich gerne zur Anwendung bringe, dem ich gerne zur Wirkung ver helfe. Ein weiteres Mal an die Überlegungen des Zwanzigjährigen anschließend, interessiert mich (nach wie vor) das ganze Spektrum vom aufmerksamen zum zerstreuten Hören, vom idealen zum abweichenden, vom Hinhören zum Weghören, vom Zu- zum Überhören. Allen diesen Varianten ist eine Rolle zugeteilt innerhalb meiner Arbeit. Und es ist auch keineswegs so, dass pro Stück nur eine einzige Hörweise zum Tragen kommt. Viele der Stücke entfalten geradezu einen Kontrapunkt unterschiedlicher, sich überlagernder Hörformen. Gerade die *Voices and Piano*-Stücke wünschen sich zumindest momentweise sogar den "idealen Hörer", jedenfalls wird in ihnen durchaus gelegentlich an das gebildete musikalische Gedächtnis appelliert, gibt es Referenzen an Kunst- und Musikgeschichte. Ich hoffe, das klingt jetzt nicht nach einem Widerspruch zu den früheren Äußerungen über *Voices and Piano*. Bis in die Struktur und Bauweise hinein war ich in all meinen Stücken

⁸ etwa in: <http://ablinger.mur.at/ww3.html>,
<http://ablinger.mur.at/werk89lafleur.html>,
<http://ablinger.mur.at/ww18.html>, <http://ablinger.mur.at/ww22.html>,
<http://ablinger.mur.at/ww17c.html>

⁹ <http://ablinger.mur.at/denken-hoeren.html>

daran interessiert, hinter einer oftmals einfachen Erscheinungsweise eine ganze Reihe sich ergänzender, wenn nicht gar widerstreitender Konzepte (über die Zeit, über das Hören) zu verbergen - geradezu systematisch dafür zu sorgen, dass eine allzu monokausale Interpretation unmöglich gemacht wird.

Natürlich könnte ich das im Detail belegen, wende mich aber jetzt erneut deiner Bemerkung über die "Versuchsanordnung" zu, welche angeblich das "Experimentelle" des künstlerischen Kontextes ausmachen soll. Nach allem was ich hier dargelegt habe, könnte erahnbar geworden sein, dass ich nicht leicht etwas dem Zufall oder dem Unkalkulierbaren überlasse. Natürlich gibt es Mehrdeutigkeiten, bewusst gesetzte Irritationen, und eine ganze Horde unterschiedlicher kritischer Bandbreiten innerhalb derer "Zeit" und "Ort" der wahrnehmenden Reaktion nicht gleichzeitig festgemacht werden können. Aber wie in der Quantenphysik, die ich hier metaphorisch ausweide, kann mit diesen Unschärfen präzise operiert, komponiert, gestaltet werden. Die unterstellte "Unkalkulierbarkeit" die zum Verdikt der "Versuchsanordnung" und darüberhinaus zum Begriff des "Experiments" ansteigt, ist in der kompositorischen Struktur vermutlich nicht aufzufinden, bleibt also ein Aspekt der Rezeption, bzw. der individuellen Wahrnehmung. Dieser Aspekt ist natürlich alles andere als unwichtig - gerade für meine Arbeit, die ich - wiederum metaphorisch - durchaus als *Wahrnehmungsforschung* bezeichnen könnte! Die Frage bleibt aber bestehen, ob die Rezeption allein es rechtfertigt, die Musik, die sie auslöst, selbst als experimentell zu bezeichnen.

Natürlich führen angeblich *alle* Wege nach Rom, und ich will Dich von nichts abhalten, aber ich kann Dich auf dem Wegabschnitt "Experiment" - bisher jedenfalls - nicht begleiten.

WG: Ohne auf dem Weg dieses Nachgesprächs nach Rom gelangen zu wollen - wenn, dann schon lieber nach Lissabon -: Ich habe den Eindruck, dass wir im zuletzt noch einmal angesprochen Punkt nur scheinbar verschiedener Ansicht sind. Denn auch ich habe, wie in der einleitenden These 2 vorweggenommen, Skepsis, wenn - gleich welche - Musik „an sich“ als „experimentell“ bezeichnet wird, ohne klar zu machen, inwiefern dies für wen - Komponist x, Interpretin y oder Rezipient z - Sinn machen könnte bzw. sollte. Auch wüsste ich kein Beispiel, wo Du bei Deiner künstlerischen Arbeit etwas dem sog. Zufall überlassen hast. Meine offenbar missverständliche Rede von „schwer oder gar unkalkulierbar[en]“ Folgen kompositorischer Arbeit bezog sich auf die meiner Erfahrung nach vergleichsweise große Vielfalt an Rezeptionsmöglichkeiten, die Du durch Arbeiten wie *Weisse Wäsche* oder *Piano and Voice* provozierst - u.a. mit dem

Kalkül provoziert, dass der immer noch anzutreffende Glaube an „das“ (also an das sog. „richtige“) Hören ins Wanken gerät.

PA: Na *das* nenn' ich aber jetzt ein Happy-End! Dann also auf nach Lissabon!