

Peter Ablinger:

IEAOV

Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung

I: Bis 1994 habe ich ausschließlich instrumental/vokal komponiert. Einer der Grundzüge der Stücke war die zunehmende Dichte, die Entwicklung hin zum Rauschen (- zum Rauschen, nicht zum Geräusch. Das ist für mich etwa das Gegenteil.).

E: Nach einem Jahr Komponierpause mit Versuchen in verschiedenen Studios (TU Berlin, Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg, Peter Böhm Wien, IEM Graz) habe ich die IEAOV-Reihe begonnen.(1)

A: Wollte ich mich weiterhin auf Instrumente allein beschränken, hätte ich jeweils mehrere hundert benötigt. Das A steht für den höheren Anteil an unmittelbarer Erfahrung. Das A ist gewissermaßen die Opposition zum Notenpapier.

O: Die instrumentalen Klänge werden nun in einem Prolog eingespielt und verdichtet. Die verdichteten Klänge sind dann Hauptbestandteil des eigentlichen Stückes, zu dem noch der Live-Spieler hinzutritt. Das heißt, der ElektroAkustik-Anteil selbst ist nicht live und doch in jeder Aufführung, an jedem Ort neu erstellt. Der Ort ist, im Gegensatz zum Abstraktum "Raum", dasjenige, wo Vorgestelltes (Raum) und Bedingtes (Zeit), Verfassung und Wahrnehmung in eins fließen.

V: Die Verdichtung ist das eigentlich Methodische an diesem Konzept. Es ist die präzise technische Umsetzung einer ursprünglichen Metapher: Das Hochklappen der Zeit in den Augenblick. Das "Alles immer".

"JEDES SEIENDE IST DAS KONTRAHIERTE GANZE." (CUSANUS)

Der Mensch ist dasjenige Lebewesen, das sich *Gleichzeitiges als nacheinander* Geschehenes denkt. Dieses Auseinanderlegen des Gleichzeitigen ins Nacheinander *ist* Denken. Denken ist das in-eine-Reihenfolge-Bringen des uns ("eigentlich") Umfassenden, des Ganzen. Denken kann also auch als Negation des Gleichzeitigen, als Negation einer uns prinzipiell zugänglichen Erfahrung gewertet werden.

Denken als lineare Verzeitlichung findet seinen Gegensatz im Hören. Das Hören ist diejenige Wahrnehmungsfunktion, die des Gleichzeitigen am ehesten fähig ist. Das Hören ist kugelförmig, und Zeit läßt es uns als Illusion erfahren.

Dieser Vorstellung vom Hören scheint die meiste komponierte mitteleuropäische Musik zu widersprechen. Aber ich bin bereit, diesen Widerspruch auf die Versprachlichung von Musik, auf das Musik-Denken zurückzuführen. Die Vorstellung von *Musik als Sprache* gehört (seit der Erfindung der Sonate) ganz gewiß zu den charakteristischen Äußerungen der europäischen Musikkultur. Ich möchte dieser Vorstellung jedoch die unmittelbarere Form des Hörens und der Erfahrung gegenüberstellen.

F = T

In der Verdichtung wird jegliches zeitliche Nacheinander in die Gleichzeitigkeit eines Spektrums verwandelt. Etwas, das als Klang-Folge ("Palette") eingespielt wird, kehrt als Klang-Farbe wieder. Nicht nur die Tonhöhen, sondern *jeder* Bestandteil eines Klanges einschließlich aller Ein- und Ausschwingvorgänge wird bestimmend für die resultierende Farbe. Der zeitliche Verlauf ist vom spektralen nicht mehr unterschieden. Zeit selbst ist mit Farbe identisch geworden. $f(\text{Frequenz}) = t(\text{Zeit})$.

Die unterschiedliche Körnigkeit der Verdichtung von grobkörnig/pulsierend bis strukturlos/glatt ist Gegenstand kompositorischer Entscheidungen. Die maximale Glätte ist identisch mit dem Endlos-Hall, wo alle spektralen Anteile eines Klanges ohne Abschwächung erhalten bleiben.

AUFHEBUNG DER PARAMETER

Nicht nur Zeit und Frequenz sind austauschbar geworden, auch die anderen Parameter verlieren ihre Eindeutigkeit. Bei der Gestaltung einer Verdichtung ist die spektrale Proportionierung gleichermaßen über die Dynamik wie auch über die Dauer modulierbar; das gleiche Spektrum ist erreichbar über eine variable Dauernfolge bei invariabler Dynamik, als auch umgekehrt, über eine variable Dynamikfolge bei gleichbleibenden Dauern. Tendentiell sind schließlich nicht nur Parameter konvertibel sondern auch Instrumente, insofern die Verdichtung eines instrumentalen Spektrums auch durch ein anderes Instrument abbildbar ist. Insbesondere die mikrotonal unbegrenzten Streichinstrumente sind geeignet für solche Transformationen. Eine Geige etwa kann ohne weiteres den Klang eines bestimmten Beckens nachzeichnen.

In einem umfassenderen Sinn aber enthüllt die Aufhebbarkeit der Parameter ihren zutiefst fiktionalen Stellenwert. Ich

glaube, es schadet nicht, in Erinnerung zu rufen, daß wir zwar den Ton feinsäuberlich in Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke unterteilt haben, daß aber tatsächlich ein Ton ohne Dauer, ein Ton ohne Lautstärke überhaupt nicht existiert. Die Verdichtung erinnert uns an die zugrundeliegende Einheit des Klanges.

VERWANDTSCHAFTEN

In den instrumentalen Variationssätzen der Zeit um 1800 führt die zunehmende Beschleunigung der Figuration zu einer Art Vertikalisierung der Musik. Das Flimmern von Beethovens op.111, 2.Satz, läuft fast auf eine Lichtkunst hinaus; eine Op Art; es scheinen ihn nur mehr Spektren zu interessieren: vertikale, fast statische Bereiche über längere Zeit, in denen das Fortschreiten der Harmonik zur Legitimation ihrer Aufhebung wird: Auflösung durch Flimmern. Das Flimmern ist die höchst variable Mikrostruktur deren Komplexität schon wieder redundant zu nennen ist; etwas das sich dem Rauschen nähert. Oder op.26, 1. Satz, der gleiche Komponist, letzte Variation: Melodie ist nur mehr etwas *im Klang Enthaltene*, etwas das im Klang schwebt wie eine Erscheinung, eine Illusion, etwas Sekundäres, das zum Klang hinzukommt - wie die in den Wasserfall hineingehörte Melodie.

Ein anderer Verwandter des Verdichtungs-Gedankens ist der Kontinuums-Gedanke, der die Schritte zwischen einzelnen Elementen so klein werden läßt, daß diese ineinander übergehen. In Bezug auf Tonhöhen geschieht das in der notierten Musik des 20. Jh.s in Hábas Mikrotonalität, in Xenakis' Glissandi; in Bezug auf Rhythmus und Klangfarbe bei Nancarrow und Ligeti.

(Und so stellt man sich das vor: Analog zum Schriftbild denkt man sich den ausgehaltenen Ton als horizontale Linie, das Glissando als Diagonale, die Verdichtung als Vertikale und die in die Zeit "ausgezogene" Verdichtung/Vertikale als Fläche. - Darauf ist noch zurückzukommen.)

Etwas schwerer nachvollziehbar dürfte die Beziehung zum gregorianischen Choral und zur frühen Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Zeit sein. Aber ich konnte etwa die Einstimmigkeit des Chorals erst ab dem Moment verstehen wo ich sie als simultan wahrgenommen habe: als die Gleichzeitigkeit all jener Klänge die beim Singen einer Chormelodie einen Ort aktivieren. Vielleicht muß man sich den "Endlos-Hall" eines spätromanischen Gewölbes dazudenken, oder die stehenden Wellen einer Krypta.

Das sind Verwandtschaften die ich erst im Nachhinein entdeckt habe. Weder Beethoven noch Ligeti konnten mir das Geheimnis verraten. Der es mir erzählt hat, das war *der Regen*.

Der Regen und andere nicht-musikhistorische Ereignisse wie das Rauschen des Wasserfalls, aber auch nicht-klingende Künste wie die Malerei haben in mir das Bedürfnis vollkommener Strukturlosigkeit und Flächigkeit, die nur mehr mit dem Licht assoziierbar wäre, geweckt. Mit der Oberfläche der Malerei hat es also nicht wirklich zu tun, wie Feldman meinte. Feldmans Flächigkeit ist die des Gewebes. Sie ist niemals eine Fläche im Sinne einer monochromen Tafel.

DER BLAUE HIMMEL

Tatsächlich gibt es die Fläche in der Musik nicht - genausowenig wie die Linie. Schon der ausgehaltene Ton ist mit seiner Obertonstruktur zumindest eine Fläche. Tatsächlich aber sind Linie und Fläche Abstraktionen, die uns die Zweidimensionalität des Notenpapiers diktiert hat. Spätestens seit den Verdichtungen instrumentaler Klänge weiß ich, daß es keine Fläche geben kann in der Musik. Es kann nur eine mehr oder weniger starke Homogenität geben, in der Art eines wolkenlos blauen Himmels: Niemand würde auf die Idee kommen, den blauen Himmel als Fläche zu empfinden - außer vielleicht ein Maler...

KOMPLEMENTARITÄT

Debussy sagte: Ich nehme alle Töne, lasse diejenigen weg, die mir nicht gefallen, und lasse die übrig, die mir gefallen. Debussy dachte bei "allen Tönen" wahrscheinlich an das Klavier und bestimmt nicht an das weiße Rauschen. Bei mir hat die Vorstellung vom weißen Rauschen als der Summe aller Klänge die Idee der Komplementarität geweckt. Die Vorstellung also, daß zwei als farbig empfundene Spektren sich zu weißem Rauschen aufaddieren ließen. Oder, daß man mit instrumentalen Mitteln ein gleichmäßiges Rauschen "instrumentieren" könne, wenn man nur die genaue Kombination kennte. Oder, eben wie Debussy, diesmal vom Rauschen einen Teil wegzunehmen, um zu sehen, was übrig bliebe. Ich ging zu verschiedenen Fachleuten, um sie darüber zu befragen, und erhielt überall die gleiche Antwort: Das Thema Komplementarität sei uninteressant, unergiebig und musikalisch nicht handhabbar; einige hätten es versucht, aber es sei nichts dabei herausgekommen; ich solle die Finger davon lassen.

Hätten sie gesagt: "Sehr interessantes Thema!, da gibt es den und den, der damit arbeitet", es hätte sich für mich erledigt. Aber so ...

Versuch 1:

Weisses Rauschen wurde in den Raum gespielt, dann phasenverschobenes Rauschen aus einem 2. Lautsprecher dazugespielt. Das ergab einen Unterschied. Wenn aber die Phasenverschiebung gegenüber dem Rauschen hörbar ist, heißt das, daß das phasenverschobene Rauschen nicht im ursprünglichen Rauschen enthalten war. "Alles" war noch gar nicht alles. Das liegt offenbar daran, daß jeder Raum den wir mit weissem Rauschen beschallen eine Filterwirkung auf das Rauschen ausübt. Der Raum gibt vom Rauschen nur sich selbst wieder. Unsere Wahrnehmung gibt vom "Alles" nur uns selbst wieder. Alles existiert nicht. Genausowenig wie sein Komplement: nichts, die Stille.(2)

Versuch 2:

Gleiche Anordnung wie in 1; die Phase selbst wird verändert: Jede Veränderung der Phase verändert das akustische Netz des Raumes. Es verschieben sich die Klangmaxima und -minima, die stehenden Wellen etc. Jede Veränderung verändert unsere *Orientierung* im Raum. Es ist - nicht als ob der *Raum* sich veränderte - als ob sich unsere *Position* im Raum veränderte.(2)

Versuch 3:

Mit Hilfe von Filtern wurde Rauschen so auf zwei Lautsprecher verteilt, daß die Summe immer weißes Rauschen ergab und die beiden Lautsprecher keine gemeinsamen Frequenzen enthielten. Eine Reihe solcher Klangmuster mit den gleichen Kriterien, aber unterschiedlicher Verteilung wurde hintereinander abgespielt. Es klang also in jedem Moment "alles", aber der Wechsel von einem Muster zum nächsten war etwa so, wie wenn man in einem einzigen Augenblick die Wände des Saales etwas weiter auseinandergerückt und dafür die Decke heruntergehängt hätte. Alles änderte sich bei jedem Wechsel. Und die Veränderung wurde mehr körperlich als "akustisch" wahrgenommen, der Gesamtklang blieb ja schließlich gleich. Dieser Versuch darf als Paradigma für Raumerfahrung angesehen werden. Er hat mich restlos von der Wirksamkeit komplementärer Spektren überzeugt.

"MAN LASSE SICH NICHT DURCH DIE ANNAHME IRREFÜHREN, MAN KÖNNE IM RAUM STILLSITZEN, WÄHREND DIE ZEIT VERGEHT." (NORBERT ELIAS)

Die Möglichkeiten der Verdichtung instrumentaler Klänge zusammen mit den Konsequenzen und Erfahrungen, die sich aus

dem Umgang mit komplementären Klängen ergeben, stellen für mich nicht allein ein ästhetisches Konzept dar. Nicht allein etwas zum Anschauen. Vielmehr ist die Anschauung selbst Gegenstand des Konzepts. Der Übergang vom selektiven Musikdenken zur nicht-linearen Wahrnehmung oder Teilnahme bezeichnet eine Veränderung der kompositorischen Haltung. Bezeichnet die Ablösung der Vorstellung von Musik als *Aussage vor einem Hintergrund* durch ein Konzept, das die prinzipielle Einheit von Signal und Rauschen, Medium und Empfänger einfordert. Etwas, das kommunikationstheoretische Modelle als ungenügend erscheinen läßt. Bezeichnet den Schritt von "Musik im Raum" zu "Musik als Raum".

Die Einheit von Klang, Architektur und Hörer nenne ich *Ort*. Der Ort ist das, was entsteht. Durch Musik, durch Anwesenheit. Gleichzeitig erschafft der Ort die Voraussetzung für Anwesenheit: von uns, von etwas. Für die Entstehung von "Ort" ist das Zusammenwirken aller Bestandteile erforderlich: der architektonische Raum, der Spieler, der Hörer. Man könnte auch von Parametern des Ortes sprechen. Ein Ort ist ein anderer, sobald nur einer seiner Parameter ausgetauscht wird. Ein konkreter Saal etwa verändert seinen Ort mit unterschiedlichem Publikum. Der Klang selbst ist/wird Ort und, als einer seiner Parameter, Architektur. Die Musik ist der Raum, in welchem sich unsere Imagination bewegen kann. Und gleichzeitig ist es diese Bewegung, die die Musik erst erschafft.

"EINE WEDER GEOMETRISCHE NOCH ORGANISCHE FORM WÄRE EINE GROSSE ENTDECKUNG." (DONALD JUDD)

Ich glaube, Musik ist so eine Entdeckung.

(1)

Die ersten 3 Stücke der IEA0V-Reihe: *Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung ("Läuterung des Eisens")*, Saxophon, Klavier, Schlagzeug, komponiert 1995, für die Spieler Marcus Weiss, Yukiko Sugawara, Christian Dierstein; Programm: Peter Böhm, Wien. *Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung ("Portraits")*, 2 Violinen, entstanden 1995/96, für Gundelind Jäch-Micko und Dimitrios Polisoidis; Programm: Robert Höldrich, Thomas Musil, IEM Graz, *Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung ("Das Blaue vom Himmel")*, Violoncello, 1995-97, für Michael Moser; Programm: Robert Höldrich, Thomas Musil, IEM Graz.(3)

(2)

Versuch 1 und 2 fand im November 94 im elektronischen Studio der TU Berlin mit Folkmar Hein statt. Versuch 3 im April 1995 im Experimentalstudio des SWR in Freiburg. An den Versuch 3 schlossen sich weitere Experimente mit 8 Lautsprechern an, in denen die Summe des weissen Rauschens auf bestimmte Weise durch 8 geteilt wurde: Eine begehbare Installation, in der die Gleichzeitigkeit aller 8 Lautsprecher - und somit das Rauschen - nur von einem einzigen Punkt aus hörbar ist; überall sonst hört man unterschiedliche spektrale Ausschnitte. Ein Stück für *Violine und Rauschen* ("Veronica") 1995/96, in welchem das Prinzip der Komplementarität konsequent zur Anwendung kommt, wurde mit Robert Höldrich im IEM Graz realisiert; Violine: Dimitrios Polisoidis.

(3)

Das vierte Stück der IEAOV-Reihe, eine Auftragskomposition des Südwestfunks Baden-Baden für die Donaueschinger Musiktage 1997: *Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung* ("für Johann Michael Fischer"), 2 Posaunen, 2 Violoncelli, 1995-97; die Spieler: Michael Svoboda, Andrew Digby, Gregory Johns, Scott Roller; Programm: Sylviane Sapir, IRIS Rom, und Thomas Hummel, Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, Freiburg.

Johann Michael Fischer (1692-1766), Architekt und Erbauer der Klosterkirchen von Ottobeuren, Zwiefalten, Rott am Inn. Sein Lebenswerk bestand in immer neuen Lösungsvorschlägen, um einen alten europäischen Konflikt aufzuheben: den zwischen Basilika und Zentralbau, zwischen Längs- und Rundbau, zwischen dem Abschreiten und der Allgegenwart, und man könnte weiterführen: zwischen "Weg" und "Ort", zwischen Teleologie und Anwesenheit, zwischen "Denken" und "Hören".

Im vierten der IEAOV Stücke werden die Ergebnisse aus dem oben skizzierten Versuch auf Instrumentenklänge übertragen. zeitliche Veränderungen sind auf einen einzigen Parameter zurückgenommen: den Raum.

(8/1997)