

Aus einer Korrespondenz mit Christoph Becher;  
(Materialien zu):

IM RAUM DER PRÄSENZ

### *Choreographie*

Mein erster Meister war Cecil Taylor.

Ich wollte Jazz-Pianist werden; er zeigte mir aber, daß es eine Art gibt, sich in der Musik zu bewegen, die bereits diese erste Einteilung in "Jazz" einerseits und "Pianist" andererseits einfach hinter sich läßt. Er hat mich befreit von der Vorstellung, eine genaue Vorstellung haben zu müssen vom Möglichen."

Ich gründete ein Improvisationsensemble, und lernte über Gösta Neuwirth die notierte Musik seit Schoenberg kennen. Ich löste das Ensemble auf und schrieb mein erstes Stück, den "Torso" (1979), der genau die gleiche Sextett-Besetzung hat wie das aufgelöste Ensemble, darin meine ersten Begegnungen im Bereich der Neuen Musik verarbeitend, und gleichzeitig den Free-Jazz herüberrettend auf das Notenpapier.

Geht das?

Was ist der Jazz für mich (retrospektiv/aus heutiger Sicht): Jazz ist eine Musizierhaltung. Der Jazz hat mir das Gefühl für das Spielen selbst, und den Respekt vor der realen Anwesenheit des Aufführenden gegeben.

Meine Stücke bis "Ensemble" (1987) sind zuallererst für die Spieler geschrieben.

Ich glaube, das verändert sich in letzter Zeit. Nicht, daß mir der Gedanke unlieb geworden wäre, aber es schieben sich andere Dinge in den Vordergrund. Es beginnen mir die Worte auszugehen in Bezug auf das, was ich tue. Seltsamerweise geht mir sogar das Denken in Bildern verloren, das mich so lange begleitet hat. Das verunsichert mich. Auf der anderen Seite bedeutet es wohl, daß das, was ich tue, immer mehr Nur-Musik wird. Daß es auf alle außermusikalischen Krücken verzichtet und nur mehr Klang oder musikalisches Ereignis sein will.

Wichtiger als die Aufführung ist die Arbeit am Stück, den Spieler ernst zu nehmen, ihn zu fordern und herauszufordern, ihn in eine Krise zu führen sogar, aber eben auch dahin, diese zu überwinden.

Die Aufführung ist dabei nur ein beliebiger Einschnitt in den Prozess der Auseinandersetzung zwischen Stück und Spieler. Ein Stück wie "Verkündigung" (1990) etwa, kann nie wirklich fertig sein. Und bei vielen anderen Stücken bedeutet die Aufführung lediglich das Ende der ersten Probenphase.

Die besondere Bedeutung dessen, was der Spieler tut und wie er es tut, wie er seine Finger auf dem Instrument bewegt etwa, führt mich zu etwas, das ich "Choreographie" nenne.

Choreographie heißt nicht nur, daß ich die Anwesenheit des Spielers am Aufführungsort, den Aufführungsort selbst und die Situation des Konzertes denke: jemand der spielt und jemand der zuhört - es ist vor allem ein Begriff (eine Metapher) für ein Strukturprinzip: Wenn zum Beispiel der Geiger nebeneinander den ersten, dann den zweiten, dann den dritten Finger aufs Griffbrett setzt, ist das eine Bewegung im Raum, auch wenn der Raum nur wenige cm Seitenlänge hat.

Ein anderes Beispiel: In der "Verkündigung" entwickelt sich die Harmonik der Blasinstrumente aus der Griffweise: und zwar aus der Spannung zwischen offenem (alle Klappen sind geöffnet) und geschlossenem (alle Klappen sind geschlossen) Instrument. Die Länge der Luftsäule übt in bezug auf die Geräuschqualität den entscheidenden Faktor aus. Beim Saxophon etwa ergibt die kürzeste Luftsäule das cis, die geschlossene das B; das ist dann zugleich ein harmonisches und ein räumliches Bezugssystem. Die räumliche Bewegung der Finger auf dem Instrument erzeugt ein Äquivalent im Bereich der Geräuschskala oder eben Tonhöhen: Nicht mehr und nicht weniger meine ich mit "Choreographie".

Und doch ist das ein ganz wesentlicher Unterschied zum Resultatdenken, wo eine Tonhöhe vorgeschrieben ist, aber der Spieler gewisse Freiheiten hat, sie zu realisieren.

Wenn mir aber zB. bei bestimmten Flageolett-Griffen die Griffweise wichtiger als das Ergebnis ist, hat das dennoch nichts mit der Beliebigkeit des Resultats zu tun: Eine Tonhöhe zu notieren, ist noch nicht gleichbedeutend damit, eine Klangvorstellung zu haben. Ein Griff auf der Violine hat für mich eine viel größere Individualität als eine bestimmte Tonhöhe (die ich etwa mit verschiedenen Griffen erzeugen kann), das kann nur im traditionellen harmonischen Rahmen übersehen werden. Ein Griff ist wiedererkennbar, ganz unabhängig davon, welche seiner klanglichen Möglichkeiten gerade zur Erscheinung kommen ("ansprechen").

Tatsächlich geht es um das Gegenteil von Offenheit und Beliebigkeit. Es geht um eine weitere Annäherung an den Gegenstand. Eine Annäherung, die aber gewisse Mysterien in sich birgt: Wenn ich einen Menschen immer nur aus einigen Metern Entfernung ansehe, bleibt der Satz „Ich sehe einen Menschen“ immer richtig. Wenn ich aber so nahe an ihn herangehe, daß ich die Poren seiner Haut genau vor mir sehe, oder so nahe, daß ein Körperteil von ihm meinen ganzen Gesichtskreis ausfüllt, dann stimmt der Satz nicht mehr so ganz. Er ist nicht mehr so ganz treffend.

Ein anderes Beispiel, eine - wie ich meine - echte Parallele: Es gibt die klassische Physik, da ist ein Meter ein Meter (so wie in der klassischen Musik ein Ton ein Ton); und es gibt die Quantenphysik (vielleicht sollte man parallel dazu von "Quantenmusik" reden?): Dort gibt es das Phänomen, daß bei einer bestimmten Annäherung an den Gegenstand der Gegenstand nicht mehr bleibt, was er zu sein schien. Daß er unter Umständen ganz verschwindet, oder zumindest mehrere Interpretationsmöglichkeiten erfährt, daß ab einer gewissen Genauigkeit alles mehrwertig wird, daß also die Steigerung von Genauigkeit die Mehrwertigkeit ist!

Dem Welle-Teilchen-Dualismus entspricht der Dualismus von einer quantitativen und einer qualitativen Beschreibung von Musik, von Resultatschrift und Aktionsschrift, von objektiver und subjektiver Schrift. Somit gibt es die Wahl: Sich entscheiden fürs eine oder andere, oder fürs Pendeln. Dieses Pendeln, bei gleichzeitig immer schärfer werdender Formulierung der Unvereinbarkeit, bestimmt meine Arbeit. "Verkündigung" etwa ist ganz auf der einen Seite gehalten, ganz Aktionsschrift, ganz auf die subjektiven Produktionsmechanismen der Ausführenden hin komponiert.

Es handelt sich da um den Gegensatz von exakter Vorschrift des Ergebnisses (ohne exakte Kenntnis oder Beeinflussungsmöglichkeit der Art und Weise der Klang- Erzeugung) und von Beschreibung dessen, was zu tun ist (ohne das Ergebnis genau bestimmen zu können). Es handelt sich um den Dualismus von quantitativer und qualitativer Beschreibung von Musik.

Der Begriff der Choreographie gehört zu den qualitativen Beschreibungsarten. Mich interessiert aber genau der Dualismus selbst. Das Aufeinanderprallen von Unvereinbarkeiten: Unvereinbarkeit von Musizierhaltungen, Unvereinbarkeit von Schreibweisen, Unvereinbarkeit von Ideen.

Die Parallele zur Quantenphysik geht hier noch weiter. In der Quantenphysik spricht man von „Beobachterpartizipation“. Das meint, daß der Beobachter Teil des Ganzen wird, Teil des beobachtbaren Vorgangs. Es meint vor allem, daß es unmöglich ist etwas über den Vorgang auszusagen, ohne sich selbst in ihn einzuschalten. Und das ist gleichbedeutend damit, daß der Beobachter das Beobachtete verändert - oder, in einer gewissen Weise, sogar erst erschafft!

### *hard edge*

In einigen Stücken (wie "2 halbe Kreise / 3 Solos", 1987-1989, und dem Streichtrio aus "Annahme 2", 1989) gibt es eine bestimmte Art der Zweiteiligkeit, die das Unvereinbare im Moment des Aufeinanderprallens, an der Schnittstelle zu fassen sucht. Formuliert ist das Umschlagen von einem Zustand in einen anderen, der mit dem Vorangegangenen nichts gemeinsam hat, ja nicht einmal mehr die Erinnerung an ihn aufbewahrt.

Zum Beispiel das Umschlagen vom Werk- zum Performance- Charakter im Violinstück "at the one hand, at the other hand" (dem Mittelstück der "3 Solos"), wo die zweite Hälfte links,

also anders herum geegigt wird. Hier gibt es nicht einmal mehr die physische Erinnerung des Spielers an das gewohnte Geigenspiel.

Es ist das ein Zustand, der einen anderen in einer Weise ablöst, daß es bereits an Metaphysik grenzte, von dem Anderen zu sagen, daß er wirklich *vorher* war.

Der interessanteste Moment ist die Schnittstelle. Der Moment, wo die beiden Zustände, Zeiten, Welten aufeinanderprallen. Der einzige, namenlose Moment, in dem beide gleichzeitig da sind. Aber dieser Moment existiert real gar nicht. Dieser Moment hat keine Sprache. Er kann sich nie wirklich äußern. Sprache gibt es nur in dem einen oder in dem anderen Zustand; Und wenn ich über den jeweils anderen Zustand zu reden versuche, wird es immer in der Sprache des einen Zustands sein. Wenn wir versuchen, über die Vergangenheit zu reden, werden wir immer nur über uns sprechen können. Jedes Andere ist Vorwand, um uns selbst zu bemerken. Es ist aber Anmaßung, zu glauben, wir könnten wirklich etwas (vom Anderen) wissen!

Einerseits gibt es das formale Prinzip der Zweiteiligkeit, das harte Aneinanderstoßen („hard edge“ – um wieder einmal einen Begriff aus der Malerei anzuwenden) zweier unvereinbarer Welten; Auf der anderen Seite etwas wie eine Gattungsbezeichnung, die „Mezzodramen“

Die Zweiteiligkeit wird vor allem im Triptychon „2 halbe Kreise/3 Solos“ thematisiert, wovon das Violinsolo „at the one hand/at the other hand“ das mittlere Stück bildet; Sie kehrt aber auch wieder im Part des Performers von „Ins Nasse“, in „Annahme 2“ (im Streichtrio), und in „La Fleur de Terezín“.

Die „Mezzodramen“ bezeichnen eine Gattung zwischen den Gattungen; zwischen Drama und Kammermusikwerk, zwischen Instrumentalstück und Performance. Es ist eine Gattung, die den Gattungswechsel zum entscheidenden Faktoren macht. Inhaltlich gesehen müßten viel mehr meiner Stücke diese Bezeichnung tragen, als sie es tun. Praktisch aber wähle ich die Bezeichnung für Stücke mit einem gewissen Aufwand an performance-artigen oder szenischen Mitteln („Ins Nasse“ etwa, oder „La Fleur de Terezín“, beide 1990).

Seit „Ins Nasse“ und „La Fleur de Terezin“ gibt es das Umschlagen ins Gleiche, in die Wiederholung. Wieder ist es die Wiederholung ohne Bewußtsein dafür, daß sie Wiederholung ist. Es ist das das Prinzip der *Serie*. Eine Zeitfalle: Das Gleiche machen und sich doch weiterbewegen; sich ständig im gleichen Moment wiederzufinden und dadurch der Vorbestimmtheit, dem Pfeil der Zeit zu entgehen. Es ist das eine Bewegung aus der linearen Zeit heraus in den Raum der Präsenz.

*Zeit ist nicht Zeit*

Was ist, wenn ich auf der Autobahn von Wien nach München fahre? Besonders nachts. Alles bleibt absolut gleich: der

Seitenstreifen, die Überholspur, die Leitplanken, die regelmäßige Wiederkehr der Kilometerzähler. Und wenn ich endlich aussteige, bin ich wieder in der Stadt. Unterwegs hat sich überhaupt nichts und insgesamt fast nichts verändert - und doch bin ich mit hoher Geschwindigkeit dahingerast und habe ein paar hundert Kilometer hinter mich gebracht.

Ist das nun Prozeß? Oder ist das Statik?

Es ist eine Fortbewegung in einer musikalischen Dimension, die keine Verwandtschaft mehr mit der Zeitachse besitzt.

Die Zeitachse entfällt, es entfaltet sich etwas (der Klang, seine Möglichkeiten), ohne Zeit (lineare Zeit) zu formulieren. Ein Zeitparadox: es wächst und wächst und ist doch immer der gleiche Moment.

### *Konventionen*

Manchmal erfaßt man in einem einzigen Moment das Ganze gleichzeitig, schafft aber nur ein Detail, sobald man sich hinsetzt, es, (:das Ganze gleichzeitig) aufzuschreiben. Das Schreiben selbst ist Teil des Ganzen geworden und versucht die fehlende Hälfte vom Geschriebenen zu ersetzen. Dieser Ersatz ist dann der eigentliche Anteil an: Kunst.

Es ergibt keine Erinnerung. Es gibt Wiederholung, das ist ein körperlicher Vorgang, eine Praxis - kein Denkvorgang. Es gibt aber keine Erinnerung, sondern lediglich die Neukonstruktion von etwas. Das heißt, das Gehirn ist kein Speicher/Komputer, sondern ein Netzgewebe, wo jeder neue/alte Gedanke das Netz verändert; auch der "wiederholte" Gedanke: es gibt ihn nicht - gerade deswegen!

Jede Form, jede Vorstellung vom überschaubaren Werk ist daher nur eine Konvention, um dieses Undenkbare, den Vorgang dieses universalen Vergessens zu verdecken und zu kachieren. Tatsächlich gibt es nur Ereignisse. Wir aber stellen diesen Ereignissen parallele Ereignisse gegenüber, die wir für Erklärungen halten. Diese zweite Art der Ereignisse ist für sich genauso beunruhigend wie die erste, aber irgendwie scheint es uns zu beruhigen, wenn wir sie quasi symmetrisch anordnen: Auf der einen Seite Ereignis, auf der anderen Seite Erklärung. Dabei ist das Erstere nicht einmal unbedingt das Primäre! Von Vorher und Nachher zu reden, ist eine ebensolche Konvention. Das ist die Symmetrie, die wir der Zeit auferlegen.

Es ist vielleicht eine Frage des Mutes, ohne solche Symmetrien und Erklärungsmuster auszukommen, ja ohne die Notwendigkeit erklären zu müssen überhaupt!

Die Irrationalität liegt um uns herum wie der Ozean. Humanismus und Aufklärung (also Erklärbarkeit) sind das Floß, auf dem wir schwimmen und das wir uns gezimmert haben, um mit dem Ozean nicht zu sehr in Berührung zu kommen.

Die Wissenschaft ist nicht dazu da, die Wahrheit, sondern einen Wahrheitskonsens zu finden. Sie ist eine gesellschaftliche Vereinbarung, und man kann sehen daß Geist (Geistesentwicklung) eine soziale Angelegenheit ist. Nun ist es aber so, daß sich Wahrheit und Konsens gar nicht miteinander vertragen. Also geh ich hin und lüge, was das Zeug hält. Und wenn eine der Lügen auf große Ablehnung stoßen sollte, werde ich da einhaken und ihr nachgehen: Vielleicht ist was dran. Recht wahrscheinlich sogar.

///weitere Schnippsel aus der Korrespondenz:

#### *Kommunikationsproblem*

Wenn ich kein Zyniker bin, muß ich vom Zuhörer das fordern, was ich von mir selber fordere. Und ich weigere mich, diese Forderung „utopisch“ zu nennen. „Utopie“ ist eine Erfindung der „Geschichte“, es ist ein politisches oder rhetorisches Mittel, etwas anderes zur Utopie zu erklären. Es ist mir noch nie passiert, daß ich eine Zuhörer\_Reaktion nicht verstanden hätte, daß ich wirklich überrascht gewesen wäre. „Kommunikation“ existiert nicht. Und ein dazugehöriges Problem schon gar nicht.

#### *Verkündigung*

... man kann von der gegenseitigen Durchdringung von Figur und Hintergrund reden, wo jedes Detail gleichzeitig Architektur, als auch Geste sein kann ...

... und davon, daß es Hör-Illusionen gibt: Vieles was tatsächlich gespielt wird, bleibt unhörbar, während man ständig Bewegungen und Linien zu hören glaubt, die gar nicht gespielt werden.

Wenn wir sprechen, sprechen wir über Worte.

Im besonderen Fall sprechen wir über Stichworte, die meist der Komponist selbst zu seinem Stück mitgeliefert hat: Assoziationen, Metaphern, technische Ausdrücke etc. Solche Gespräche sind nützlich bis zu einem gewissen Grad (:„Die Leiter wegwerfen, auf der man hochgestiegen ist“). Das Hören von etwas ist in jedem Fall eine andere Sache, und das, wovon ich möchte, daß es sich mitteilt, ist eben das was klingt.

Wenn die Worte (in unserem Gespräch) tatsächlich auf das Mehrmalshören gekommen sind, so kann man damit einen bestimmten „Drehmoment“ des Stücks Verkündigung beschreiben - es ist aber weit entfernt von einer Bedienungsanleitung oder gar praktischen Notwendigkeit.

#### *Zeitfalle*

„Zeitfalle“ bezieht sich weniger auf die Zweiteilung (den Sprung ins Andere), als auf die Serie (den Sprung ins Gleiche).

### *Geschichte*

Bei Balzac hab ich kürzlich gelesen: „Erfinde den Fortschritt, auf nichts fällt der Bürger so herein!“

Geschichte gehört im Prinzip zu den rhetorischen Wissenschaften. Sie verhält sich zum Geschehenden so ähnlich wie unser Diskurs hier zur Musik. Sie ist eine Konvention, eine Vereinbarung, auf bestimmte Ereignisse bestimmte Formulierungen anzuwenden. Zum Beispiel jene Formulierung, daß irgendetwas angefangen hätte, und das gleich zu datieren.

Ich kenne keinen Fall, in der die Geschichtsforschung etwas anderes war als Legitimation der Gegenwart. Daran hat sich seit den Heldenepen nichts geändert. Man braucht nur die gleiche Epoche im Geschichtsbild zweier rivalisierender Völker zu vergleichen, oder – aktuell – zu beobachten, wann und wie sich das Geschichtsbild plötzlich radikal verändert, in sein Gegenteil verkehrt, in etwas, das mit dem Vorangegangenen nicht mehr das Geringste gemeinsam hat. (Was im Ostblock, in Ostdeutschland passiert ist, kann dafür als Paradigma gelten: es gibt keine Möglichkeit für die Menschen, von einem aufs andere hinüberzureflektieren: Es gibt nur den erinnerungslosen Bruch mit dem Alten, oder das, gegenüber der Gegenwart, stumpfsinnige Festhalten an ihm.)

### *Distanzierung*

... es verändert sich natürlich ständig der Ansatz meiner Arbeit: Ich stelle ständig neue Fallen auf oder verrücke sie vor neu entdeckte Mäuselöcher.

### *Alkohol*

... das *Zeitempfinden* aufzuheben geht leichter mit Alkohol oder ähnlichem. Hier geht es wirklich um die Zeit selbst, also um das, was wir so nennen, den Begriff, den wir uns davon machen.

(1992,  
der Text „Im Raum der Präsenz“ von Christoph Becher  
erschien in: zwischen-ton, 1993)