

Peter Ablinger

# Abstraktion und Konkretion

Ad Reinhardt sagte einmal, es gäbe im Grunde nur die Wahl zwischen Duchamp und Malewitsch. Also etwa zwischen Flaschentrockner und dem schwarzen Quadrat. Und diese Differenz ist auch eine der Methode, des Materials, des grundlegenden künstlerischen Ansatzes. Was sich an der Differenz *Readymade versus Monochromie* scharf macht, ist tatsächlich ein Seziermesser mit dem sich die gesamte Kunst der letzten 100 Jahre sauber in zwei Hälften zerlegen lässt. Einerseits die konkreten Objekte und die Auseinandersetzung mit der Realität und dem Alltag, andererseits die Abstraktion, die Totalität und die Rückführung auf Grundprinzipien. Und auch dann, wenn beide Hälften in einem einzigen Kunstwerk vorfindbar sein können, bleibt die Differenz als solche klar aufweisbar und sie wird somit, was die künstlerische Strategie betrifft, zur vielleicht grundlegendsten aller möglichen Unterscheidungen.

In einem früheren Text mit dem Titel "Schwarzes Quadrat und Flaschentrockner" habe ich versucht, dieselbe Trennschärfe zumindest in einem Teilbereich der akustischen Künste, wiederzufinden, nämlich in der Unterscheidung zwischen dem Rauschen und den Geräuschen.

Denn Rauschen und Geräusche sind für mich in etwa das Gegenteil. Geräusche sind im Prinzip individuelle Ereignisse die auf ein bestimmtes Objekt verweisen (ein Kugelschreiber der klickt, 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.

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. Und das ist genau der entscheidende Punkt, die Unvereinbarkeit der gegensätzlichen Positionen, das scharfe Messer das sie voneinander getrennt hält und gleichzeitig eine historische Dimension eröffnet.

Ich verlasse aber nun die Differenz Rauschen und Geräusche, die ich in der Differenz Totalität und konkretes Einzelobjekt wiedergespiegelt sehe und in der verallgemeinerten Form auch auch als die Differenz von Abstraktion und Konkretion bezeichne.

Anders als in der bildenden Kunst der letzten 100 Jahre würde ich nämlich zögern, diese Unterscheidung auf die *Gesamtheit* der Musik der letzten 100 Jahre anzuwenden. Es könnte noch in einigen weiteren Teilbereichen der klingenden Künste gelingen, diese Differenz fruchtbringend anzuwenden. Vielleicht könnte das Terrain der Klangkunst eines sein, in dem diese Begrifflichkeiten noch einigermaßen weit tragen würden. Jedoch sobald wir uns traditionelleren Musikformen zuwenden, verschiebt sich etwas, und die Parallele zwischen Musik und bildender Kunst wird *schief*.

Der entscheidende Zug der Musik, und für mich als Komponist auch ihr größtes Potential, ist ihre grundlegende Bedeutungsresistenz, die Tatsache, dass sie sich niemals vollständig in Sprache auflösen lässt. Und diesen Aspekt könnten wir auch als den *abstrakten* Zug der Musik bezeichnen. Dagegen die Musikgeschichte scheint sich in Permanenz von diesem Grunde abheben zu wollen. Sie ist eine Bewegung hin zum Naturalismus: Oper - Sonate (Rhetorik) - Sprachrhythmik - Variabilität, Komplexität - Mikrotonalität und Geräusche. Diese Entwicklung scheint einzig und allein die zunehmende Konkretisierung anzuvisieren. Umgekehrt sind vor diesem Hintergrund Abstraktionen wie z.B. die strikte Viertaktigkeit eines Josef Matthias Hauer als reaktionär abgewiesen worden. Lange galt im modernen Musikdiskurs gewissermaßen die Formel: Naturalismus = Fortschritt. Abstraktion = nicht erlaubt.

Aber tatsächlich: Musik kann nie vollständig abstrakt sein, muss immer konkret bleiben, muss immer noch eine Bedeutung

miteinschließen, darf nie ohne Erklärung existieren, allerdings in einem ganz anderen Sinn, als es die Fortschritts-Verteidiger zu denken vermochten. Nämlich in einem Sinn, der die von ihnen verteidigte Entwicklung gar nicht benötigt. Denn es gibt schlichtweg keinen Klang, der nicht von *etwas* hervorgebracht ist, einem bestimmten Objekt, Gerät oder Instrument, das seine eigene Geschichte und Erzählung mitliefert. Musik ist Schall *und* Körper. Eine Beziehung, die sich nicht lösen lässt und die den Schall immer schon an jene Bedeutung bindet, die das Hervorgebrachte an das Hervorbringende heftet.

Scheinbar mir selbst widersprechend, möchte ich nun vorführen, quasi experimentell beweisen, dass die zuvor so trennscharf aufgestellten Gegensätze *Abstraktion und Konkretion* gar keine Gegensätze sind, sondern Teil desselben Kontinuums, oder - vielleicht gerade noch - die gegenüberliegenden Enden ein und derselben Skala.

[BILDSTRECKE zu: Klavierstück (2009), siehe dazu den Ordner Klavierstück, der alle Bilder enthält. Rechte bei mir.]

Klavierstück (2009) aus "Book of Returns" (2013), ein Stück das aus nichts anderem, als einer kurzen Folge von Bildprojektionen besteht.

Speziell hinweisen möchte ich auf das veränderte Sehen der Bilder NACHDEM wir die Mitte überschritten, und das zugrunde liegende Objekt klar erkannt haben. Das Danach ist gegenüber dem Davor zu etwas anderem geworden.

Wir haben es also hier mit dem Prinzip der Rasterung zu tun, und die Differenz zwischen Abstraktion und Konkretion wird zu einer Frage der Skalierung oder auch der Pixel-Größe. Grob-pixelig ist abstrakt, feingepixelt ist konkret. Und natürlich impliziert diese Konstellation quasi automatisch die Vorstellung, dass der Raster noch viel feiner sein *könnte*, quasi unendlich fein, um so das Reich des Kontinuierlichen zu erreichen. Unsere *relative Unterscheidung* zwischen Abstraktion und Konkretion würde damit einen Sprung in die *absolute Unterscheidung* von digitalem Prinzip und analogem Prinzip, bzw. von Wahrnehmung und Wirklichkeit machen. Jedoch das Analoge ist ein metaphysisches Konzept, etwas das uns nur in seiner Negation erreichbar ist: also in der *Nicht-Erreichbarkeit* durch die Kultur, durch das *Versagen* des Begriffs und der Sprache, somit im Raster, der das Kontinuum immer *verfehlen* muss, im Digitalen, das das Analoge *nie* erreichen wird können.

In diesem (unmöglichen) metaphysischen Konzept ist also

Kultur, Wahrnehmung, Raster - daher das Digitale - auf der einen Seite. Wirklichkeit und Welt, Kontinuum oder das Analoge auf der anderen.

Wahrnehmung ist wie Kultur etwas Erlerntes, und daher für verschiedene Menschen, Kulturkreise oder geschichtliche Zeiten keinesfalls identisch. Wahrnehmung ist das Anwenden eines (kulturbedingten) Wahrnehmungsrasters auf die Welt. Wahrnehmung ist somit ein Annäherungsversuch - oder auch eine Vergrößerung -, je nachdem ob der Raster (unser Verhältnis zur Welt) sich gerade ausdifferenziert oder aber abstrahiert. Wahrnehmung (und Kultur) sind also digital, im Gegensatz zur analogen Welt. Und wie nahe wir an die Welt herankommen hängt gewissermaßen von der Pixelgröße unseres Wahrnehmungsapparats ab. Eine „hohe Auflösung“ bedeutet ein realistisches Weltverständnis, eine geringere Auflösung dagegen ein abstraktes Verhältnis zur Wirklichkeit. Aber wie fein die Auflösung auch immer sein wird, niemals wird unsere Wahrnehmung analog werden, niemals die Welt erreichen. Das aber hat nicht nur zur Folge, dass der Gegensatz von Differenzierung und Abstraktion gar kein Gegensatz, sondern lediglich eine graduelle Unterscheidung auf ein und derselben Skala ist, sondern es bedeutet auch, dass sich angesichts dieses Befunds ästhetische Werturteile - wie etwa bei Adorno - verbieten (näher dran ist nicht besser als weiter weg), es bedeutet, dass die Wahrnehmung feinsten Nuancen, sowie umgekehrt die vergrößernde Zusammenschau der Dinge lediglich verschiedene Muster sind, mit denen wir uns ausstatten können, bzw. Werkzeuge, die wir je nach Anwendungszweck anders skalieren. Einmal mag die - metaphorisch gesprochen oder nicht - „photorealistische“ Auflösung, ein andermal die in plane Farbflächen aufgelöste Abstraktion uns das geeignete Werkzeug sein, um uns selbst die Welt zu erklären, um den Erklärungsmechanismus - der die Welt für uns erst erzeugt - selbst zu verstehen.

Das Prinzip der Rasterung hat in meiner Arbeit eine sehr konkrete praktisch-technische Bedeutung. Allein von dieser praktischen Bedeutung und Anwendung leiten sich die allgemeineren oder "philosophischeren" Überlegungen ab. Was ich diesbezüglich weiß, hab ich von den konkreten musikalisch-technischen Prozessen gelernt. Daher möchte ich nun eine kurze Hörprobe der Anfänge meiner Arbeit in Bezug auf eine bestimmte musikalische Pixelierung geben, einer Technik, die als das klangliche Analogon zum vorhin gezeigten "Klavierstück" angesehen werden kann.

QUADRATUREN Ib: "Stadtportrait Graz" (1995-97). Den 6 Abschnitten des Stücks liegen 6 Field-Recordings, oder wie ich gerne sage, "Phonographien" zugrunde, die sozusagen in Rauschen übersetzt wurden, und zwar in 6 verschiedenen Rastergrößen. Ich spiele jeweils einen kurzen Ausschnitt der 6

Stationen, allerdings nicht in der Reihenfolge der Komposition selbst, sondern geordnet nach Rastergrösse, von der grössten zur feinsten Pixelierung fortschreitend.

[ein kleinerer Ausschnitt, als der im Vortrag ist hier zu hören: [ablinger.mur.at/docu11.html#gul](http://ablinger.mur.at/docu11.html#gul)]

Wie schon angedeutet, begreife ich auch die Sprache als einen Raster, mittels dessen wir uns die Welt zu vergegenwärtigen suchen, und der, je nach dem ob und wie wir ihn anwenden, also wie grob- oder feinkörnig, uns die Welt auf je unterschiedliche Weise erschliesst. *Eine* Weise, die für mich zum Erstaunlichsten gehört, was mich meine eigene Arbeit je gelehrt hat, und der die Differenz zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten zu einer unmittelbar sinnlichen Erfahrung macht, möchte ich nun zum Abschluss vorführen.

Das Beispiel entstammt ebenfalls der Reihe der "Quadraturen" - und "Quadratur" meint hier nichts anderes als Rasterung - aber diesmal wird der Raster nicht durch Rauschen "interpretiert" sondern von einem komputergesteuerten Klavier.

Zuerst möchte ich unkommentiert den Anfang des Stücks vorspielen in einer noch unvollständigen Fassung... ["A Letter from Schoenberg", ohne Untertitel]

Und nun das Ganze - vervollständigt durch die zum Stück gehörenden Untertitel. Es handelt sich um das Stück:

QUADRATUREN IIIIf: "A Letter from Schoenberg", reading piece with player piano, 1'49", (2006) ["A Letter from Schoenberg", mit Untertitel]

[das ganze Stück ist hier zu finden: [ablinger.mur.at/txt\\_qu3schoenberg.html](http://ablinger.mur.at/txt_qu3schoenberg.html)]

Wir hören also das eine mal ein Klavier spielen, das andere mal eine Stimme sprechen. Und es ist vielleicht sogar möglich, auch *nachdem* die Untertitel mitgezeigt wurden, zum "Klavier-Hören" zurückzukehren. Es mag sogar möglich sein, relativ rasch zwischen zwei unterschiedlichen Hörweisen hin- und her zu 'switchen'. Es ist aber unmöglich beides gleichzeitig zu haben: Ein Klavier hören und gleichzeitig Sprache verstehen. Ich muss mich entscheiden. Und die Entscheidung liegt tatsächlich bei mir: Es ist die Entscheidung darüber WAS ich wahrnehme wenn ich wahrnehme. Oder umgekehrt formuliert: WAS ich wahrnehme, muss von mir entschieden sein.

Was uns hier begegnet ist die Erfahrung, dass ein und dieselbe Realität, ein und dasselbe Stück uns nicht nur in unterschiedlichen oder gegensätzlichen, sondern in ganz und

gar inkompatiblen Weisen erscheint. Es ist die Erfahrung der Inkonsistenz der Wirklichkeit. Im Grunde müssten wir aufgrund solcher Erfahrung für alle Zukunft in Zweifel ziehen was wir hören wenn wir hören. Und genau dieser Zweifel hat sich bis in die Mitte meiner Beschäftigungen und Arbeiten hineingedrängt.

Hier noch ein Postskriptum - und dieses vielleicht nur als Wunschbild:

In meiner Vorstellung steht der Kultur, die ich in Gänze dem 'Digitalen' zuordne, die Kunst als 'analog' gegenüber, wie ebenso die Welt (- das betrifft zumindest gelungene Kunst, zumindest das Ideal von Kunst). Die Kunst gehörte dann auf die "metaphysische" Seite menschlicher Aktivitäten: als etwas Nicht-Begriffenes, oder auch: Nicht-Begreifbares, als etwas, das in erster Linie dazu gemacht scheint, uns, indem wir zu begreifen versuchen, begreifen zu lassen, was wir überhaupt begreifen können, und vor allem auch: begreifen zu lassen, dass es da etwas gibt, was wir *nicht* begreifen können, was wir NICHT UND NIEMALS KÖNNEN.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Anstatt einem Quellenverzeichnis zu meinen Gedanken verweise ich auf den Text "Eine Musik die sich entzieht", erschienen in: Peter Ablinger: "Annäherung - Texte.Werktexte.Textwerke", Gesammelte Schriften und Materialien, MusikTexte Köln 2016. Dieser Text enthält auch das Quellenverzeichnis auf viele jener Lektüren, auf die ich mich beziehe, und an denen ich mich reibe.