

WISSENSCHAFT UND KUNST

Exemplarische Positionen

Symposium der „ARGE „Wissenschaft und Kunst“ der
Österreichischen Forschungsgemeinschaft

26..27.11.2010, Akademie der Bildenden Künste Wien

Nach Lissabon. Positionen zur Rolle des Experiments

Peter Ablinger, <http://ablinger.mur.at/> ablinger@mur.at
Univ.Prof. Dr. Wolfgang Gratzner, wolfgang.gratzner@moz.ac.at
Inst. f. Musikwissenschaft, Universität Mozarteum Salzburg

Vorbemerkung

Im Rahmen der „Experiment“-Sektion kam es am 26.11. 2010 zu einer Begegnung zwischen Peter Ablinger und Wolfgang Gratzner. Einem einleitend verlesenen Statement Gratzners folgte ein ca. 45-minütiges Gespräch. Da die Aufzeichnung einer technischen Panne zum Opfer fiel, verabredeten sich Ablinger und Gratzner zu einem „Nachgespräch“ via Mail. Die Autoren diskutierten auf diesem Weg zwischen 28.12.2010 und 5.1.2011 über Sprachlosigkeit und unterschiedliche Hörformen, betrieben anhand einiger Kompositionen von Ablinger „Wahrnehmungsforschung“ und hinterfragten die Relevanz des Begriffs „Experiment“ für die Kunst.

I. Statement (Wolfgang Gratzner)

Es ist mir eine Freude, hier mit Peter Ablinger ins Gespräch zu kommen, zumal er mich in meiner Arbeit als Musikwissenschaftler wie wenige andere zeitgenössische Komponisten zu irritieren und damit in Bewegung zu bringen versteht. Ablinger wirft nicht nur Fragestellungen auf, die bisher zu wenig oder gar keine Bedeutung hatten bzw. in Vergessenheit geraten sind. Auch lässt er sogenannte Selbstverständlichkeiten als nur scheinbar gesicherte Ausgangspunkte erkennen.

Die im Folgenden formulierten und unterschiedlich ausführlich erläuterten Thesen verdanken sich zu nicht unmaßgeblichen Anteilen Impulsen aus Ablingers Denken und Handeln.

These 1

Bei der Rubrizierung zeitgenössischer Musik am Begriff einer *Experimentellen Musik* festzuhalten, ist schon deshalb problematisch, weil sich bislang kein überzeugendes, geschweige denn einvernehmliches Verständnis hat durchsetzen können.

Zwar gibt es in München einen eingetragenen *Verein für experimentelle Musik*, in dessen Kontext es zur Gründung eines Festivals, eines Ensembles und einer Zeitschrift für experimentelle Musik gekommen ist (Stephan Wunderlich)¹, doch geht damit keine terminologische Klärung einher. Christoph von Blumröders Inventur historischer Verwendungsweisen von „Experiment“ in musikalischen Zusammenhängen, 1984 veröffentlicht, fördert facettenreich Beispiele seit dem 19. Jahrhundert zutage, ohne den Prozess einer allmählichen Einigung beschreiben zu können. So nimmt es nicht wunder, dass das Standardlexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* im 9-bändigen Sachteil nur einen Abschnitt aufwies, der mit „Experimentelle Musik“ überschrieben war. Dabei handelte es sich allerdings nicht um einen eigenständigen Artikel, sondern um einige Absätze im Rahmen des Städteartikels „New York“, zu dem Susan Richardson maßgeblich beitrug.² Richardson titulierte New York als „führendes Zentrum für experimentelle Musik“

¹ Vgl. <http://www.experimentelle-musik.info/> (download 20.10.2010).

² Susan Richardson / Wolfram Knauer, Art. *New York*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik [...]. Sachteil 7 (1997), Sp. 153-172.

(Sp. 164f.), ohne auf eine Definition zu verweisen. Immerhin geben die Erwähnung von Künstlern wie Edgard Varèse, John Cage bzw. Merce Cunningham und die damit in Anschlag gebrachten „Neuen Möglichkeiten in den Grenzbereichen von Musik, Theater und Tanz“³ eine Idee, was die Autorin gemeint haben dürfte.

Dies deckt sich freilich nur bedingt mit einem Begriffsverständnis, das Carl Dahlhaus 1982 an den Tag legte, als er eine „Krise des Experiments“⁴ konstatierte, dabei aber im Wesentlichen *Musique concrète* und Aleatorik im Sinn hatte. Kurz darauf beargwöhnte Heinz Klaus Metzger in seinem Vortrag *Zum Begriff des Experimentellen in der Musik*⁵ die willkürliche Begriffsverwendung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er erinnerte dabei an einschlägige Rezeptionsdokumente zu Arnold Schönbergs Atonalität oder Alois Hábas zunächst ungewöhnliche, weil mikrotonal gestimmte Instrumente. Metzger verwies sodann auf John Cages 1958 erschienenen Text *History of Experimental Music in the United States*⁶. Cage erkannte in Vortexturen und deren in mancher Hinsicht unvorhersehbarer Realisierung Merkmale einer „experimental music“. Metzger beantwortete dies mit der Warnung vor dem „Unsinn“, „den Experimentbegriff einfach mit der Indetermination“⁷ gleichzusetzen, zumal nicht prinzipiell auszuschließen sei, dass vergleichsweise konventionellen Musiknotaten, also Texturen, experimentelle Züge anhaften könnten. Und dies insofern, als auch Urheber solcher Partituren die Möglichkeit zuzugestehen sei, „radikal“ in dem Sinn vorzugehen, als sie „Überliefertes, Abgesprochenes, Konventionelles nicht [einfach] hinzunehmen“⁸ bereit seien, was als Risiko zu werten sei. Einen Schritt weiter – m.E. einen Schritt zu weit – ging Metzger, als er sich darauf einließ, die Vorstellung von einem „Kunstwerk, das etwas taugt“⁹, zu entwickeln, und ein solches daran zu erkennen meinte, dass dieses im Entstehungsprozess „Eigenkräfte“ entwickle und also „von der ursprünglichen künstlerischen Intention“ abweiche. Jedes gelungene Kunstwerk sei in diesem Sinn experimentell.

Immerhin nahm Metzger eine Tendenz zur grenzenlosen Ausweitung, um nicht zu sagen: Entleerung vorweg, wie sich diese auch in der Annahme des interdisziplinären Forschungsprojekts *Experimentalkulturen der Gegenwart* beobachten lässt. Dieses ist am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin angesiedelt. „Experimentalisierung“ heißt dort großzügig „allgemein derjenige historische Prozess, in dessen Verlauf in unterschiedlichen Bereichen von Kultur geregelte Verfahren zur Erzeugung von Erfahrung eingeführt, angewandt und verbreitet werden“¹⁰.

These 2

Wird im Anschluss an eine der beiden Duden-Definitionen unter „Experiment“ ein „Unternehmen“ verstanden, das „mit einem Risiko verbunden“¹¹ sei, so sollten musikalische Experimente als Handlungsverläufe begriffen werden, die von verschiedenen Seiten auf je eigene Weise als unwägbar bzw. unkalkulierbar eingeschätzt werden können, nicht aber als naturgegeben eingeschätzt werden müssen.

Ich schlage demnach einerseits vor, eine prinzipielle Perspektiven-Unterscheidung zwischen mindestens KomponistInnen, InterpretInnen und RezipientInnen zuzulassen, also nicht vereinfachend von „dem“ Risiko „der“ künstlerischen Arbeit auszugehen. Auch scheint es mir geboten, eine historische Differenzierung zumindest so weit zu fördern, dass nicht von „dem“ Interpreten oder „dem“ Publikum gesprochen wird.

³ Ebd., Sp. 165.

⁴ Carl Dahlhaus, *Die Krise des Experiments*, in: *Komponieren heute* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 23), hg. von Ekkehard Jost, Mainz: Schott, 1983, S. 80-94.

⁵ Heinz Klaus Metzger in seinem Vortrag *Zum Begriff des Experimentellen in der Musik*, in: *Zeitschrift für experimentelle Musik* 1985, H. 2, S. 29-48, hier zit. nach Positionen. *Zeitschrift zur aktuellen Musik* 2010, H. 82, S. 35-38, und H. 83, S. 32-36.

⁶ John Cage, *History of Experimental Music in the United States*, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown/CT: Wesleyan University Press, 1961, S. 67-75; dt. *Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik II*, Mainz: Schott 1959, S. 46-53.

⁷ Metzger, *Begriff*, H. 82, S. 34.

⁸ Ebd.

⁹ Dieses und die beiden folgenden Zitate, ebd., S. 36.

¹⁰ Henning Schmidgen / Sven Dierig, *Experimentalkulturen. Zwischen Lebenswissenschaften, Kunst und Technik*, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 2007, H. 70, S. 6-8, hier S. 6.

¹¹ *Duden* [5]. *Fremdwörterbuch*, Mannheim u.a.: Dudenverlag 2001, S. 294.

These 3

Wenn auch Peter Ablinger selbst mehrfach darauf hingewiesen hat, dass „Experimente im eigentlichen Sinn keine große Rolle [...] für meine Musik“ spielen (zit. München 2008), so laden etliche seiner Arbeiten ein, das angesprochene Verständnis [Duden] von „Experiment“ als „einem mit einem Risiko verbundenen Unternehmen“ zu teilen. Und dies umso mehr, als sie auf bemerkenswert konsequente Weise Erfahrungen mit einer scheinbar vertrauten, weil alltäglichen Kulturpraktik provozieren, über deren physiologische Voraussetzungen viel, über deren Modi bzw. Funktionen weit weniger und über deren kommunikative Konsequenzen so gut wie nichts bekannt ist: das Hören bzw. Hinhören.

Wenn Ablinger in *Weiss / Weisslich 14* (1995) alleine die Worte „Sitzen und Hören“ zu lesen gibt oder in *Weiss / Weisslich 19* (1995) anstelle z.B. einer Partitur lapidar „Hand hinters Ohr halten / wegnehmen“ schreibt, und mit derlei „Hinweisstücken“ in der 2008 / 2009 in Berlin und Wien präsentierten Ausstellung *HÖREN hören* konfrontiert, so mag darin eine Bestätigung für Petra Maria Meyers These eines „acoustic turn“ gesehen werden – einer von zahlreichen Postulaten immer neuer Turns, deren Hintergründe an anderer Stelle diskutiert zu werden verdienen. Hier bei dieser Tagung, so denke ich, sollten Arbeiten wie Ablingers Hinweisstücke oder seine *Landschaftsoper Ulrichsberg* (2009) als Hinweis auf eine exemplarische Position gewertet werden, die für die ergebnisoffene Aktivierung der Sinne via konzentrierter, selektiver Wahrnehmung von scheinbar Banalem eintritt. Das Riskante dieses Vorgehens zeigt sich u.a. in Abwehrreaktionen, die sich nicht immer lauthals, sondern manchmal auch als Nichtreaktionen zu erkennen geben.

II. Nachgespräch via Mail (Peter Ablinger, Wolfgang Gratzer)

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 erscheint aus der Sicht des Autors / der Autorin schwer oder gar unkalkulierbar. Die Hörstationen Deiner *Landschaftsoper Ulrichsberg*¹² 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 als 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 seine existentielle Daseinsweise ins Zentrum zu rücken. Ein Beispiel dafür könnte das Stück *Denken, hören, da capo*¹³ 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

¹² <http://ablinger.mur.at/landschaftsoper.html>

¹³ <http://ablinger.mur.at/denken-hoeren.html>

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“¹⁴, 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 erscheint 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 einmal 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 einmal 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 habe ich weder erwartet noch geht es darum. Die Aufforderung, in das Buch zu schreiben, ist eher im Rahmen einer Strategie der *Verführung* zu sehen – der Verführung zum Hören.

Vielleicht kann ich den Punkt, um den es mir dabei geht, nochmals von einer anderen Seite her beleuchten, von einem anderen Stück aus: *Weiss / Weisslich 35, Schilderungen* (1998), hinweisende Beschreibungen akustischer Situationen¹⁵. 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 Schilderung 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, die am Eingang zur U-Bahn-Unterführung aufgestellt waren: „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 Schild, 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

¹⁴ <http://www.jazzatelier.at/va/opera.htm#02>

¹⁵ <http://ablinger.mur.at/docu09.html>

(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* (Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag) 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 – provoziert 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*¹⁶ begehbare Installation *Weißer Wäsche* (2003/08)¹⁷: 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 existentielle 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-)¹⁸ 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 ich 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: Du hast das mit dem „weniger aufmerksamen Hinhören“ und das, was daraus entspringen kann, gerade sehr schön beschrieben. 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 ist ja kein schlechter Schüler, aber er sieht immer zum Fenster hinaus, anstatt aufzupassen'. Mir fällt es heute noch schwer, einem Vortrag (einfach nur) zu folgen, egal ob sprachlicher oder musikalischer Art. Und auch beim Bücherlesen erscheint 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*.

¹⁶ <http://ablinger.mur.at/texte.html#katalog>

¹⁷ <http://ablinger.mur.at/weissewaesche.html>

¹⁸ http://ablinger.mur.at/voices_and_piano.html

(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* [New York: Fordham University Press, 2008], im Orig. *Ecoute. Une histoire de nos oreilles* [Paris: Editions de Minuit 2001], 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 zu 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 Reflexion wert zu sein. 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 jedes Mal: „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“ („phonorealistisch“) 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, es 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, dass die Wahrnehmungsforschung längst andere Wege beschreitet.

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 weniger mit begrifflichen – in deinem Sprachgebrauch: kategorisierenden – Vorstellungen einhergehen. Nun kennt wohl jeder Momente der Sprachlosigkeit – Momente, in welchem einem „die Worte fehlen“. (Ich habe diese wertvolle Erfahrung schon mehrmals beim Wahrnehmen von dir konzipierter Arbeiten gemacht und beobachtet.) 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 sogar 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, 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 habe 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 angewendet¹⁹ 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 einmal 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, das gewissermaßen eine Erwartung erzeugt: bis etwa 25 Sekunden weit auseinander liegend kann ich regelmäßige Impulsfolgen antizipieren. Ab 30 Sekunden aufwärts geht das verloren. Bei 40 Sekunden liegt also das Zeitfenster, das 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 Publikums.

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...²⁰

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. All 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, einander überlagernder Hörformen. Gerade

¹⁹ 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>

²⁰ <http://ablinger.mur.at/denken-hoeren.html>

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 zu 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 daran interessiert, hinter einer oftmals einfachen Erscheinungsweise eine ganze Reihe einander 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 deren „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 darüber hinaus 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 sogenannten 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 *Weißer Wäsche* oder *Piano and Voice* provoziert – 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!