

# Musik und Negativität.

Grenzen, und das, was sie uns vom Dahinterliegenden zeigen.<sup>1</sup>

Von den vielen Formen wie das Hörbare uns erscheint, haben mich immer auch gerade jene besonders interessiert, die uns gewissermaßen sprachlos machen. Bereiche, die sich den Worten entziehen, die wir aber entschieden als 'Etwas' und nicht als 'Nichts' erfahren. Viele Formen des Hörbaren kommen der Sprache durchaus nahe oder entgegen, andere scheinen sich ihr zu entziehen oder gar entgegenzustellen. Aber während eine gewisse Sprachferne der Musik geradzu natürlich vorkommt, wird sie für die Philosophie zum tiefstmöglichen aller Abgründe. Das Gegenteil der Sprache fällt für die Philosophie zusammen mit dem Verstummen und mit dem Nichts.

Georges Batailles Auseinandersetzungen mit der Negativität Hegels ist auch eine Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Alexandre Kojève, welcher ihn in das Hegelsche Denken eingeführt hat. Kojève nämlich findet es romantisch oder mystisch, das Nichts quasi zu ontologisieren, dem Nichts also einen Daseinsstatus zuzugestehen. Dieses 'zu grosse' Nichts reisst den unüberbrückbaren Graben zwischen dem Ding an sich und dem Menschen auf und führt eine Spaltung zwischen uns und der Welt ein, die eine Sackgasse ist. (Letztere Formulierung könnte vermutlich auch von Bruno Latour stammen.)

Die Musik dagegen scheint keine Probleme mit dem Nichts zu haben. Sie scheint sich gerade in jene Bereiche einzunisten, die von den Worten nicht erreicht werden können. Was das Negative des Denkens ist, ist das Reich der Musik. Wenn die Worte verstummen, kann die Musik beginnen. Ist die Musik deswegen romantisch oder mystisch? Trägt sie zur unüberbrückbaren Spaltung bei?

Mehr noch als die Objekt/Subjekt-Spaltung, die durch das zum 'Etwas' gewordene 'Nichts' untermauert wird, interessiert mich gerade das zum Etwas werdende Nichts, bzw. das Werden des Etwas aus dem Nichts: ein Greifbares, Konkretes, vielleicht sogar Anfassbares, auf jeden Fall aber Differenzierbares jenseits der Sprachgrenze. In diesem Fall wird die Spaltung genau zu dem, was einen Übergang erlaubt. Das Trennende wird zum Verbindenden.

Meine Lieblingsvorstellung von der Musik (oder Kunst) ist die des Komplementären. Musik als etwas, das ihre eigene Grenze

---

<sup>1</sup> Der Text war ursprünglich der Abschlussvortrag in: "Transformations of the Audible", Symposium on Sound and Listening in the Arts, initiiert und veranstaltet von Gabriel Paiuk, Den Haag, 16.-18.5.2019, vorgetragen in englischer Übersetzung.

ausformuliert, um diese Grenze zugleich auch andersherum lesbar zu machen: als die Außenkante des Unsagbaren.

Diese metaphysische Frage scheint vielleicht etwas abgerückt vom Thema unseres Symposiums. Jedoch die Brücke zwischen dem Unsagbaren und den Metamorphosen des Hörbaren ist gerade die Komplementarität.

Die Kritik gegenüber dem Prinzip der Komplementarität liegt auf der Hand, denn es setzt ja voraus, dass es immer mehr gibt, als was es 'gibt'. Dass es das Gewusste in einem Meer des Nichtwissens verortet. Das wird unvermeidlich als eine verstaubte Metaphysik gebrandmarkt werden. Oder mit etwas Glück als notwendige Metaphysik, ihr notwendiges Minimum. Die von den Philosophen der Moderne häufig ausgeübte Askese, nicht über das Sagbare hinauszudenken, lässt für mich die Musik (und auch noch vieles andere) unerklärt.

Verbleiben wir vorläufig an der Grenze selbst, bei der Frage wo wir enden. Was ist dann eigentlich mehr metaphysisch: zu sagen, "Wo wir enden, beginnt das was wir nicht sind", oder zu sagen, "Hinter diesem Ende ist absolut nichts; und wo wir enden endet alles"? Ist nicht das Denkverbot gegenüber der Negation mindestens so metaphysisch wie das Ja zum Nein, die Affirmation der Negativität, ihre immer wieder neu riskierte Durchquerung in all ihren vielgestaltigen Konstellationen und in ihren kulturprägenden Auswirkungen auf unsere Positivität? Zumindest ist das Dahinterdenken-Wollen (ja: -Müssen) etwas wie eine menschliche Konstante, also geradezu etwas positiv Gegebenes. Degegen stellt sich das Parmenidische Denkverbot des Negativen oder die Wittgensteinsche Askese in Bezug auf das Unsagbare, wie etwas Aufgezwungenes dar, wie Selbstkasteiung, wie sich zu zwingen auf einem Nagelbrett zu sitzen. Die Frage nach dem Dahinter hört nicht auf, auch wenn uns hundertmal gesagt und 'bewiesen' wurde, dass dahinter nichts sei. Von der Psychologie und Philosophie zur Religion und Kunst zur Lotterie treibt uns diese Frage vor uns her. Der Gedanke an das Negative ist selbst nicht negativ. Die größten Leistungen der Menschheit - von den Pyramiden und Kathedralen bis zur Raumfahrt und Herztransplantation - sind vom 'Dahinter' geprägt.

Und schließlich: Im Fall der Musik oder Kunst ist selbst der Gedanke an ein Jenseits noch nicht ohne Weiteres "mystisch". Das Jenseits der Kunst ist nicht das Jenseits des positiv Gegebenen, dem die Kunst ja nicht so ohne Weiteres zugerechnet werden kann. In gewisser Weise ist die Kunst eher eine Parallelwelt, etwas das zum Gegebenen dazukommt. Und damit negiert sie die Behauptung des Gegebenen, die Gesamtheit des Positiven zu sein. Die Kunst zeigt uns die Unvollständigkeit der Welt. Die Philosophie hat zwar immer und immer wieder vorexerziert, dass der Versuch, das Komplement des Gegebenen

zu denken uns zum Negativen führt. Aber die Kunst hat hier noch andere Alternativen anzubieten.

Von den unterschiedlichen Operationsweisen der Kunst bevorzuge ich diejenige, einen Rahmen zu setzen - nicht ihn auszufüllen, sondern nur zu setzen, wie einen Vorschlag, eine Einladung zur Wahrnehmung. Im Rahmen erscheint etwas, das nicht die Kunst selbst ist, aber durch sie sichtbar gemacht wird. Das einfachste Beispiel dafür ist das Rechteck, das ich mit den Fingern forme, um einen Bildausschnitt zu umschliessen. Das Rechteck ist das Gemachte, das Inszenierte, die Kunst, mein Vorschlag zur Wahrnehmung. Aber was Sie durch das Rechteck hindurch sehen ist: die Welt? - vielleicht die Welt aus einer bestimmten Blickweise. Das Komplement zur Kunst ist also unter Umständen - und zumindest in diesem Fall: das Positive, das Gegebene.

Die Wahl meines Vortragsgegenstandes rührt zum Teil auch von jenen Gesprächen mit Gabriel<sup>2</sup> her, in denen wir generalisierend das Theoretisieren von Musik thematisiert, und uns gefragt haben, wie weit eine Theorie über Musik überhaupt reichen kann. Ob sie nur ein Stück weit 'hineinragt' in die Musik, oder ob sie beabsichtigt, das Ganze zu erfassen. Oder ob wir von einer prinzipiellen Grenze des Sagbaren gegenüber der Musik ausgehen müssen. Während jedoch die Grenze des Sagbaren dessen äußerster Rand ist, ist dieselbe Grenze die Mitte der Musik, genau der Ort an dem wir verstummen müssen, und dieses Verstummen auch wollen und zelebrieren, ihm Musikpaläste, Opernhäuser und Philharmonien bauen.

Auch Bataille versuchte, dem "zu großen" Nichts Hegels eine andere Dimension des Verstummens und des Nicht-Intelligiblen gegenüberzustellen, und zwar in der Idee des Opfers. Und vielleicht gibt es in dieser Hinsicht ja sogar eine geheime Verbindung zwischen Oper und Opfer. In Respekt auf Hegels Negativität spricht Bataille von der Klarsichtigkeit der "kohärenten" Rede Hegels. Das ist aber nicht als Anerkennung formuliert, sondern als Kontrastmittel gemeint, das sich gegen die "dunkle", nicht intelligible Emotion" des Opfers halten ließe. Ich erwähne das, um mich zu fragen, ob nicht auch in der Musik uns vieles als dunkle, nicht intelligible Emotion erscheinen muss. Dennoch ist nicht zu übersehen, wie bei beiden, beim Opfer wie bei der Musik, eine absolute, 'messerscharfe' Präzision am Werk ist, mit der die komplexesten Handlungen ausgeführt werden, die dem höchsten Grad der Ausdifferenzierung unterliegen, welcher von der Sprache schwerlich eingeholt werden kann.

Eine Art Sprachgrenze zeigt sich ja schon dort, wo der Pianist nichts weiter als Fingersätze übt. Das Potential des Körpers,

---

<sup>2</sup> Gabriel Paiuk, der Veranstalter des Symposions

feinmechanische Funktionen zu speichern, die Komplexität der körperlich memorierten Abläufe, spottet jeder Beschreibung. Es gibt ja bekanntlich keine bessere Vorbeugung gegen Alzheimer als Klavierspielen... Aber es würde einen ganzen Rg-Veda brauchen, um zu registrieren, was in einer einzigen Sekunden einer neueren, lediglich durchschnittlich komplexen Ensemblesmusik sich abspielt - insbesondere wenn wir nicht nur die notierbare Vorgabe, sondern auch die Feinmotorik mit in Betracht ziehen, die eine solche Sekunde zum Erklingen bringt.

An dieser Stelle zeigt sich, dass das Jenseits der Sprache in der Musik noch lange kein Jenseits bedeuten muss, sondern dass es sich um Dinge handelt, die genauso 'greifbar' sind, wie ein Klavierakkord.

Bevor wir uns aber ganz dem Greifbaren widmen, möchte ich das transzendente Prinzip der Komplementarität in der Kunst ein Stück weiter beschreiben, indem ich ein Kapitel aus einem älteren Text zu Hilfe nehme.

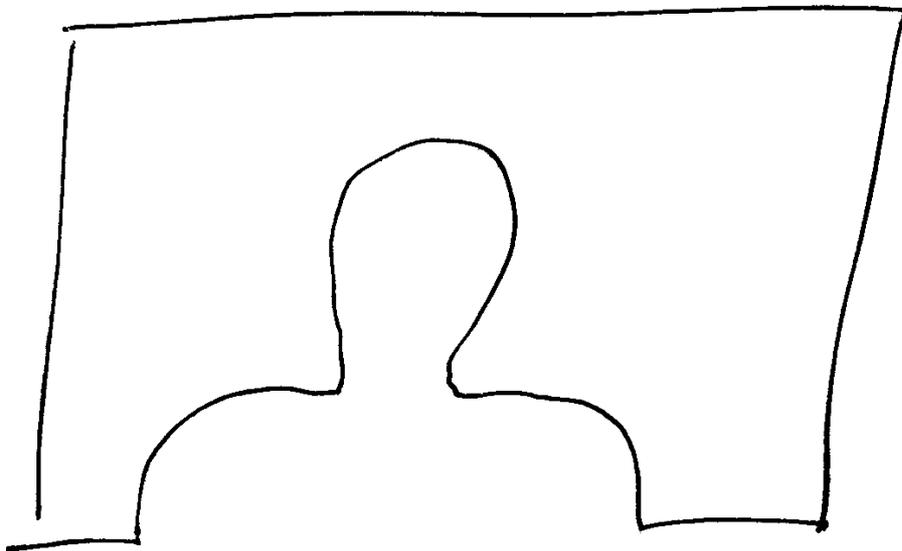
Im Grunde arbeite ich daran, dass das, was man sieht oder hört, nicht das ist, was man sieht oder hört. Es ist eine Art umgekehrter Kunst. Kunst als Negativ. Oder besser noch: komplementäre Kunst. Das, was man sieht oder hört, ist das Komplement zu dem, was man nicht sieht oder hört. Die Kunst ist aber nicht das, was man sieht oder hört - das ist nur das Handwerk/Kunsth Handwerk - die Kunst ist genau das Komplement zu dem, was man sieht oder hört. Ist das, dessen Außengrenze das Sicht- oder Hörbare beschreibt. Die Kunst ist exakt dort, wo das Sicht- oder Hörbare aufhört. Die Standardsituation, mit der ich es zu tun habe, ist diejenige, in der das Sicht- oder Hörbare /das Gemachte als das Kunstwerk begriffen (bewundert oder abgelehnt) wird: das goldene Kalb. Nur: Das geht alles voll daneben. Die Kunst ist daneben. Ist das, was übrigbleibt, wenn man das Werk wie einen Scherenschnitt herausschneidet aus seiner Umgebung. Aaron und Moses. Verräter und Retter. Der Künstler ist beides in einem. Er verrät die Kunst, um sie zu retten. Die Schwierigkeit besteht nur darin, dass der Verrat gefeiert wird und nicht die Rettung. Daraus entsteht das unaufhörliche Weitermüssen/den Verrat verraten müssen/immer und immer wieder. Die Rettung wird zur Flucht. Denn nur in dieser Flucht vor der jeweils gesetzten Manifestation/dem Werk/dem Kalb lässt sich die Idee des Anderen/des Im-Ausgesprochenen-Nicht-Ausgesprochenen/die Idee der Idee aufrechterhalten ...<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> aus: "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären...)", in: Sabine Sanio, Christian Scheib (Hrsg.): "Übertragung - Transfer - Metapher", Kerber-Verlag, 2004; neu herausgegeben in: "Annäherung - Texte.Werktex-te.Textwerke", Gesammelte Schriften und Materialien, MusikTexte Köln 2016

Von Cezanne hat man gesagt er hätte etwa bei einem Stilleben nicht die Gegenstände auf dem Tisch gemalt, sondern die Luft, die sie umschliesst oder den Raum der sie voneinander trennt.

Hier ist eine Art Emblem zur Idee der Kunst als Komplementarität:



Die Zeichnung ist entstanden Mitte der 90er Jahre, als ich das Prinzip der Komplementarität wohl zum ersten Mal nicht nur metaphorisch sondern konkret materiell anwendete: Und zwar in einem Stück mit dem Titel "Veronica" - was ein Anagramm zu "vera icon" ist: das wahre Bild. Im Stück gibt es zwei verschiedene Rauschfarben, die zueinander komplementär sind in dem Sinne, dass sie sich zu Weissem Rauschen ergänzen.

An einem anderen Beispiel möchte ich zeigen, dass das transzendente Prinzip der Komplementarität auch immanent wirksam ist, ja beinahe dargestellt werden kann. Ich sage "beinahe", denn - und darin ist es ganz dem transzendentalen Schema verpflichtet - es kann nur dargestellt werden, indem es entzogen wird.

Das Stück heisst "Fallstudie" und ist ein 1-Personen-Kino für Video und Stille. Ich halte es für eins meiner erfolglosesten Stücke, da es üblicherweise gänzlich nicht- oder missverstanden wird. Aber da Gabriel es bereits für das Programm des Symposiums verwendet hat, scheint es schon mal zumindest einen zu geben, der es vielleicht versteht.

[Fallstudie / Kurze Beschreibung]



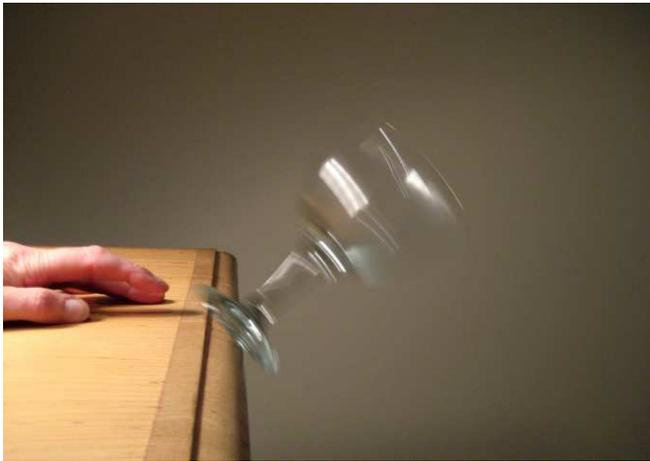
Ein kleiner Raum / ein Projektor / ein Stuhl / ein Film an der Wand / der Raum ist nicht ausreichend abgedunkelt ...



... der Raum wird immer nur von einer einzelnen Person betreten / der Film läuft bereits ...



... zu sehen ist, wie ein Glas über den Tisch geschoben wird - endlos, als Loop - bis man sich setzt: dann springt der Film in den Coda-Modus ...



... die Tischkante rückt ins Bild, das Ende wird vorhersehbar. Aber genau im Moment, wo das Glas fällt und den Bildausschnitt verlässt, schaltet sich der Projektor ab.

Das Bild ist direkt auf die Wand projiziert, sodass beim Ausschalten auch kein Bildrahmen, keine Projektionsfläche mehr übrig bleibt. Wir<sup>4</sup> haben weiters grosse Sorge dafür getragen, dass auch der Klang sich ändert im Moment des Aufhörens. Der Klang besteht ja nur aus dem Ventilator des Projektors. Und Ventilatoren gehen üblicherweise über das Ausschalten des Bildes hinaus. Daher haben wir den realen Ventilator in einer schallschluckenden Box abgedichtet, während wir den Klang eines falschen Lüfters von einem kleinen Lautsprecher abgespielt haben, der dann auch tatsächlich zusammen mit dem Bild enden konnte.

Natürlich denkt jeder, dass es aus ist, wenn es aus ist. Aber das Stück ist einzig und allein für den Moment gemacht, der

---

<sup>4</sup> Technische Realisierung: Winfried Ritsch

seinem Ausschalten folgt. Es geht mir um den abrupten Wechsel, aus der Fiktion in die Gegenwart geworfen zu werden. Vorher befinde ich mich in einem Irrealen, und nachher allein in einem Zimmer. Ich möchte, dass Sie aus dem Bild herausfallen: ins Jetzt.

Das wäre also eine der explizitesten Demonstrationen des Prinzips der Komplementarität, in welcher das Kunstwerk selbst, das Hergestellte oder Gemachte, ausschließlich auf dasjenige gerichtet ist, was es selbst NICHT ist.

Wenn ich noch einen Moment bei der Explikation meiner eigenen Arbeitsstrategien verweilen darf, möchte ich noch auf einen weiteren Aspekt weisen, der selten in Betracht gezogen wird. Nämlich auf das, was zwischen zwei Stücken liegt.

Trotz der äusserlichen Unterschiedlichkeit meiner Arbeiten mit heterogenen Materialien und Settings, geht es mir, gerade in dieser Unterschiedlichkeit darum, aufzuweisen, wie und dass "ein und dieselbe" Sache auf zwei verschiedene Weisen gezeigt werden kann.

Der gelungene Aufweis hat dann immer noch einen transzendentalen Zug, welcher zeigt, dass "die Sache", "der Punkt" nicht in der einen noch in der anderen Hälfte liegt sondern jenseits von beiden.

Die "Immanenz" der Komplementarität ist denn auch gerade der Grund für die Heterogenität der Mittel die ich anwende, der Grund für meine vielen Serien. Die Heterogenität ist sogar eine notwendige Voraussetzung. Ich zeige etwas von der einen Seite, dann von der anderen. Das geht aber meist nicht innerhalb eines einzigen Stückes. Die beiden Ansichten schließen sich gegenseitig aus, so wie sich konzertante und installative Hörhaltungen ausschliessen können. Ein einzelnes Stück ist daher notwendig unvollständig. Dennoch habe ich es immer wieder versucht, das Kippen selbst, den Moment des Wechsels, die Transformation zu fassen: Als Schnitt - wie in der "Fallstudie" -, als etwas das in der Zeit nicht existiert, als etwas das nur durch sein Aneinandergrenzen, als Grenze, erfahrbar gemacht werden kann.

Das Ganze, die Totalität, das Rauschen kann nicht als das Ganze, die Totalität angesehen werden, weil die Totalität immer uns braucht um sie zu konstituieren. Und tatsächlich können wir das Ganze nie als solches empfangen, sondern nur Hinweise darauf, dass das, was wir tatsächlich empfangen, auf ein 'Mehr', oder eben auf ein Vollständigeres hinweist. Und nur aus diesem Hinweis extrapolieren wir die Idee des Ganzen.

Wir hören das Rauschen und können es nicht hören. Was wir tun oder können, ist, Extrapolationen daraus zu filtern. Wir hören

etwas 'im' Rauschen. Oft hatte ich das Erzeugen von Illusionen zum Gegenstand meiner Arbeit gemacht. Aber genau genommen sind das nicht mal nur Illusionen. Was wir hören, ist tatsächlich vorhanden. Selbst wenn wir, wie in prähistorischen Zeiten, Sprache im Rauschen eines Baumes erkennen. Und auch dann, wenn das was wir hören, von niemand anderem bestätigt werden kann, oder wenn jeder etwas anderes oder auch gar nichts hört. Was wir hören, ist deswegen, weil niemand sonst es hört, noch keine Illusion. Es bleibt im Rauschen vorhanden. Die Tatsache des nicht bestätigten, ja nicht bestätigbaren Hörens durch andere ist gerade der Hinweis, dass wir es mit einer höheren Ordnung, vielleicht mit einem Ganzen zu tun haben. Gerade weil wir durch die ausbleibende Bestätigung, darauf gestossen werden, unsere gefilterte Wahrnehmung als gefilterte zu verstehen, geht daraus notwendig die Vorstellung von einem Ungefilterten hervor: eben dem Ganzen. Die eigentliche Illusion ist daher nicht die reduzierte Wahrnehmung eines beschränkten Individuums, sondern der Schluss auf das Nichtreduzierte, das Ganze. Aber der Schluss ist unvermeidlich. Ohne die Illusion des Nichtreduzierten, des Ganzen, der Totalität hätten wir keine Ahnung von der Partikularität, vom Reduzierten und Gefilterten, von unserer individuellen Wahrnehmung.

Es ist also gerade der Verlust, das Fehlen von etwas, das Unerreichbare, es ist das Unvollständige was mich im Hören vollständig macht.

Das ist für mich eine wahrhaftige "Transformation of the Audible"<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> "Transformations of the Audible" war der Symposionstitel, s. Fußnote 1