

SERIEN

1994 schrieb ich: "Ich möchte dahin kommen, nur mehr ein einziges Stück schreiben zu müssen, wie oft auch immer - ein einziges." Wenn ich das heute lese, scheint mir, ich habe ganz schön versagt, mein Ziel völlig verfehlt. Die einzige Hoffnung, die mir dabei bleibt, ist eine zugegebene metaphysische, daß nämlich, wenn es mir schon nicht gelungen ist, das EINE Stück immer wieder zu schreiben, und ich statt dessen viele unterschiedliche Konzepte verfolgt habe, daß diese unterschiedlichen Konzepte zusammengenommen doch wieder ein einziges Stück ergeben würden. Eines, an dem ich immer noch schreibe.

Bruckner hab ich genau dafür bewundert, daß von ihm gesagt werden konnte, er "hätte im Grunde nur eine einzige Symphonie geschrieben, die aber dafür gleich neun mal". Natürlich war das giftigster Wiener Schmääh, damals. Aber als Bruckner SEINE Symphonie sein letztes Mal schrieb, fing Monet gerade erst an, seine großen Serien, die Heuschöber, die Pappeln und schließlich die Kathedrale von Rouen zu malen, letztere ca. 30 mal. "Natürlich" hab ich das Thema zuerst über die Bildende Kunst wahr/auf/angenommen. Im Musikdenken ist die Serie ja lediglich eine Tongenerierungsmaschine. Die 12-Ton-Technik hat viel zur herrschenden Borniertheit beigetragen, den musikalischen Diskurs für ein halbes Jahrhundert auf Töne-klauben zu reduzieren. Was daher das für mich so wichtige Thema der Serie betrifft traten zuerst die Maler Monet, Warhol, Albers, Reinhardt in mein Wahrnehmungsfeld, und erst danach die Musiker Satie, Hauer, Cage. Und noch viel später (- fast erst kürzlich) Bruckner.

Aber noch vor Monets Serien begegnete ich den Fresken der katalanischen Romanik. Die Schönheit die in ihren langen Reihungen ähnlich dargestellter Personen lag, war wie ein vehementer Einspruch gegen die letzten Reste des Wiederholungsverbots, die, damals 1984, noch in meinem gerade der Akademie entronnenen, ästhetischen Gewissen herumpukten. "Katalanisch" war in meinen Notizen und auch Werktiteln der Code für DIESE Version des Seriellen: die gleiche Geste immer und immer wiederholen. Auch das Theater von Roberto Ciulli in Mühlheim an der Ruhr spielte eine Rolle. Ich glaube, es war eine "Elektra"-Inszenierung, die mit einer Züchtigung endete, einer Szene, die sich unendlich - quasi in alle Ewigkeit - wiederholte. Ich erinnere mich noch jetzt meiner Erschütterung darüber, welche der neueren Musik kaum bekannte Dimension der Vorgang der Wiederholung auslösen kann ... - aber zum Zeitpunkt dieser Inszenierung war ich glaub ich schon mitten drin im Thema.

Es gibt Wiederholungen und Wiederholungen. Aber zur Serie führt die Wiederholung nicht im Sinne musikalischer Einprägsamkeit, nicht als Gefälligkeit und nicht als Tanz, sondern als Differenz, auch als Differenz des Gleichen, als Obsession:

1984 machte ich das Stück "Verdopplung" für Tonband und Klavier. Der Tonbandteil und der Klavierpart waren weitgehend identisch, das heißt, auf Tonband war der Klavierpart im voraus aufgenommen, wovon sich der Live-Klavierpart durch eine Reihe eher improvisierter Details und verschiedene Asynchronizitäten abhob.

Diese Verdopplung war gewissermaßen auch die Übermalung mit sich selber, Wiederholung in der Gleichzeitigkeit, eine vertikale Serie. Oder: das Stück war nicht das eine oder das andere, auch nicht das eine UND das andere, sondern die Differenz. Auslöschung, Aufhebung, Jetzt (Live-Klavier)/Nicht-Jetzt (Tonband).

"Wenn es etwas gibt, das die Idee der Serie ausmacht, dann gerade die Idee des Augenblicks". Nach Lyotard korrigiert Duchamp die Idee der Serie weil es (bei ihm) ein Präsens nie geben wird. Ohne Präsens aber

keine Präsentation, keine Repräsentation, keine Reproduktion. (Soweit Lyotard). Tatsächlich läßt sich die Serie aber auch begreifen als die Aufhebung des Augenblicks in seiner Wiederholung: Aufhebung und Aufbewahrung des Unausgedehnten, Unendlichen in der Differenz endlicher Wiederholungen. Präsens "gibt" es tatsächlich nicht. Es gehört in den Bereich des Unaussprechlichen (im Sinne Wittgensteins), es ist das was "sich zeigt".

Friesach in Kärnten, Kirche, Taufbecken: Der Täufer und der Getaufte haben beide dasselbe Gesicht, denselben Bart, denselben Blick, ... sind diesselbe Figur! Ähnlich: Gurk (ebenfalls in Kärnten), Dom, Portal fresken: Gottvater und Gottsohn *sind* identisch. Eigentlich nur eine Angelegenheit fehlender Differenzierung - für den Maler/Bildhauer existiert eben nur *eine* Art, Köpfe zu malen oder schnitzen - eine Angelegenheit des Handwerks, der Konvention. Aber: welche tiefe Offenbarung liegt in diesem "Solipsismus". Eine mystische Erkenntnis! Wie bei Proust: das Ineinanderfallen zweier Zeiten und die daraus resultierende Aufhebung der Zeit. So auch hier: das Ineinanderfallen zweier Personen und die Aufhebung der Person: *Die Aufhebung des Bildes*: Eine subtile Umgehung und gleichzeitig Wiederherstellung des Bilderverbots.

(Angeblich wurde von afrikanischen Eingeborenen als Raub ihrer Seele, ihrer Persönlichkeit empfunden, wenn sie fotografiert, verdoppelt wurden.)

Von 1986 stammt ein Stück aus den "Überlegungen" das die 16 Thementakte einer Salonschnulze ("Vergißmeinnicht") so für Harfe bearbeitet, daß jeder Takt mit einer anderen Pedalstellung (= Tonart) vorgetragen wird, und zwar das ganze kleine Stück in acht Ausfertigungen. Die Komposition bestand also aus a) der Auswahl eines musikalischen Objektes, und b) der Ausführung in mehreren verschiedenen „Kolorierungen“: Andy Warhol scheint Pate gestanden zu haben. Die kürzeren, kompakteren Serien haben danach fast immer aus *Sixpacks*, sechs einzelnen Stücken bestanden. Die Sechs schien mir gerade groß genug, um nicht mehr im Sinne der klassischen Drei- bis Vier-Sätzigkeit verstanden werden zu können, aber auch die kleinste Anzahl zu sein, die die Idee der Serie, das die Überschaubarkeit Überschreitende, das Fortsetzbare repräsentiert. ("*Weiss/Weisslich 2a*" 1990, "*Ohne Titel/3 Flöten*" 1989/90, "*Ohne Titel/3 Klaviere*" 1992, "*Ohne Titel/2 Klarinetten*" 1993, u.v.a. *seither und bis heute.*)

Hard Edge.

Viele der *Weiss/Weisslich*-Stücke sind als Serien organisiert, und auch das Ganze des Zyklus kann als (Meta-)Serie angesehen werden. "*Weiss/Weisslich*" bezeichnet eine (minimale) Differenz, die Differenz von Etwas und seiner Wiederholung, den Serien-Gedanken selbst.

Noch bevor *Weiss/Weisslich* zum Zyklus wurde, stand, in einer Reihe von Stücken etwa von 1986 bis 91, der aus der amerikanischen Farbflächen-Malerei stammende Begriff "Hard Edge" für die umgekehrte, die *größtmögliche* Differenz. Wenn man gewissermaßen das Weiß vom Weißlich scheidet, weitet sich die Kluft zwischen Identität und Differenz zum unüberbrückbaren Gegensatz zweier Ordnungen. Das können Gattungswechsel sein oder die Erfahrung des Wechsels politischer Systeme, bei denen - wie in Berlin 1989 - das Vorher und Nachher völlig inkompatibel geworden sind: Es gibt keine Sprache, die das alte mit dem neuen System kommunizieren ließe, die Bedeutung der Worte selbst hat sich geändert. Meine Hard Edge-Stücke damals waren oft einfache Zweiteiler, die den Gattungsknick, den Sprung in ein völlig Anderes, Inkommensurables zum Gegenstand hatten: Etwa konnte der erste Teil des Stücks ein Instrumentalstück, der zweite eine Performance sein ("*At the one hand/at the other hand*" 1986): Sobald man sich in einer

der beiden Hälften befand, gab es keinerlei Verbindung mehr zur jeweils anderen, sie existierte gar nicht: Beim Wechsel ins Andere, in die andere Hälfte, findet etwas wie eine Zeitumkehr statt, und zwar gleichzeitig eine der inneren Bewegung des Beobachters und auch aller Bewegungen seiner Umgebung: Es ändert sich nämlich nichts für den Beobachter: Er kann kein Anderes bemerken.

Der Sprung in eine andere Gattung war die größtmögliche Differenz, die mir damals zur Verfügung stand.

(Mit Gattung sind hier die Unterschiede von
Instrumentalkomposition, Elektronikstück, Performance
(szenischer Anteil), Klanginstallation etc. gemeint.)

Seither sind die Differenzen der unterschiedlichen Gattungen zu meinen ständigen Begleitern geworden. Lange Zeit allerdings in getrennten Stücken: ich machte *entweder* ein Instrumentalstück *oder* eine Installation; - und nicht nur in getrennten Stücken, sondern auch in getrennten Notizbüchern, getrennten Werkreihen, für getrennte Orte (Konzertsaal oder Galerie) und für getrenntes Publikum.

Was ich hier unter dem Code "Hard Edge" zu beschreiben versuche, hat erst mal nichts mit der Serie zu tun: Wenn ich aber deutlich machen will, was die Serie, als das Immer-Wieder-Von-Neuem-Beginnen für mich bedeutet, muß ich vom "Hardedge" sprechen. Die beiden Differenzen, diejenige zwischen Etwas und seiner Wiederholung und die zwischen Gattungssystemen haben nämlich auch ein Gemeinsames: den Sprung. Der Sprung ins Andere (die größte oder die gar nicht mehr kommunizierbare Differenz) ist der Sprung ins Gleiche (die kleinste oder die gar nicht mehr wahrnehmbare Differenz). Das Andere ist das Gleiche. (zB. "*La Fleur de Terezin*" 1991; aber die *eigentliche Fortsetzung/Ablösung der Hard-Edge-Stücke ist wohl der "Weiss/Weisslich"-Zyklus.*)

Letztlich interessierten mich am Hard Edge nicht so sehr die beiden Flächen die da aneinanderstießen, sondern das was zwischen den Flächen war, das Dazwischen, das was man nicht festhalten konnte, das Außerhalb, die Differenz selbst.

Kunstkritik.

Wünschenswert etwa wäre ein Kunstbeobachtung, Kunstkritik, die nicht das was IST beobachtet und kritisiert, sondern das was NICHT ist. Genauer: Das was zwischen zwei Werken passiert ist. Die Veränderungen und Neuansätze im Verhältnis zum Gleichgebliebenen und Konstanten. Also zu beobachten, - nicht was zwischen der ersten und der letzten Note, sondern was zwischen der letzten und der ersten Note passiert! (Ich glaube, Feldman hat sowas ähnliches gefordert.)

De Sade und das wohltemperierte Klavier.

Das Hard Edge, die Kante wo zwei - verschiedene oder identische - Bereiche zusammenstoßen - vertikal wie horizontal (im Gleichzeitigen wie im Nacheinander) - ist - wenn überhaupt - die (einzige) Möglichkeit des Erfassens. Des Erfassens, daß Verschiedenes/Identisches überhaupt ist, daß ein Außerhalb ist, daß etwas IST, das gerade NICHT (offensichtlich) ist. Wenn das Metaphysik ist, ist es eine *diesseitige* Metaphysik, eine zerreißende, ins Gesicht fahrende, die Augen auskratzende Metaphysik. Es ist die Unerbittlichkeit selbst.

Oder in den Begriffen Derridas (über das Theater der Grausamkeit): Es ist die Kunst der Differenz, der Verausgabung, ohne Ökonomie, ohne Reserve, ohne Rückkehr und ohne Geschichte. Reine Präsenz als reine Differenz. ("*3 Minuten für Berenice*" 1988)

Übertragungsfehler.

Die Sprache hat gegenüber der Musik den Nachteil, daß sie in erster Linie verstanden werden möchte, was sie wiederum zur Linearität und Ungleichzeitigkeit zwingt. Klar gibt es Lautgedicht und visuelle Poesie, die sich eben dagegen auflehnen. Dennoch war es gerade die Prosa, etwa die Methoden in Jelineks "Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr", welche mich genau das lehrten, was kurioserweise später als das "Skulpturale" in der Musik erschien: ein und denselben Gegenstand in mehreren Sprachen vorzuführen, der Blickwechsel, die Veränderung des Beobachterstandpunktes und damit das Quasi-Umkreisen des Gegenstandes.

Was in der Sprache nur als Ineinandergeschobenes, Collagiertes funktioniert, ist in der Musik als Gleichzeitiges möglich. Informationstheoretisch ist die Redundanz der Serie bereits dem Rauschen zuzurechnen. Aber im unmittelbaren, nicht-metaphorischen Sinn ist es erst die *Gleichzeitigkeit* der Serie (vertikale Serie), die zur Verdichtung, zum Rauschen, und damit - scheinbar zumindest: zur Fläche führt.

Das Rauschen als vertikale Serie

:1000 Varianten des Gleichen
- gleichzeitig

1000 Pianisten spielen gleichzeitig, aber unabhängig (dh. in ihrem jeweiligen „Stil“) die Kreisleriana

alles wird zum Wasserfall

Die Enzyklopädisten
Das Wohltemperierte Klavier
Die 40 Tage von Sodom

Alle Definitionen,
alle Präludien und Fugen,
alle Kombinationen von Körpern

:gleichzeitig

:Rauschen (das Ungeteilte des Lebendigen selbst; alles immer; Und jeder hört darin seine eigene Melodie, und er kann mit Recht sagen, sie sei im Rauschen enthalten)

(zuerst erschienen unter: "Serielles Arbeiten", in: Jens Badura, u.a. (Hrsg.): "Künstlerische Forschung / Ein Handbuch", Diaphanes, 2015)