

MUSIK FÜR DIE AUGEN

Aspekte eines zeitgenössischen Musikverständnisses

Masterarbeit

von

Daniel Verasson

Folkwang Universität der Künste

Integrative Komposition

Matrikelnummer: 2330229

Gutachter: Roman Pfeifer

vorgelegt am: 13.06.2017

Inhaltsverzeichnis

1	Betrachtung einzelner Künste am Beispiel ausgewählter Themenkomplexe.	5
1.1	Rauschen – Peter Ablinger	6
1.1.1	WEISS / WEISSLICH 36, Kopfhörer	6
1.1.2	WEISS / WEISSLICH 15, Installation und Hinweis.	8
1.1.3	Fallstudie.	9
1.1.4	Interview mit Peter Ablinger	11
1.1.5	Schlussnotiz	14
1.2	Zeitskulptur – Roman Signer	15
1.2.1	Punkt	15
1.2.2	Aktion mit einer Zündschnur	17
1.2.3	Läuten auf dem Fluss	18
1.2.4	Raketen	19
1.2.5	Fallen	20
1.2.6	Schlussnotiz	21
1.3	Phänomene I. – Alvin Lucier	22
1.3.1	Music for Solo Performer	22
1.3.2	Music on a Long Thin Wire	24
1.3.3	Chambers	25
1.3.4	Nothing is Real	26
1.3.5	Schlussnotiz	27
1.4	Phänomene II. – Ólafur Elíasson	28
1.4.1	Wasserfälle	28
1.4.2	Licht und Farbe	30
1.4.3	Naturwahrnehmung	32
1.4.4	Schlussnotiz	33
2	Gedanken zu Musik und Natur	34
2.1	Musik	35
2.1.1	Versuch einer Definition	35
2.1.2	Notation	40
2.1.3	Bild	43
2.1.4	Schlussnotiz	44

2.2	Natur	46
2.2.1	Natur und Kunst	46
2.2.2	Zeitgenössische Musik	48
2.2.3	Schlussnotiz	51
3	Nachwort	52
4	Danksagungen	53
5	Bildnachweise	54
6	Literatur	55

Einleitung

„Es gibt hier eine Unmenge miteinander verwandter
Erscheinungen und möglicher Begriffe.“
Ludwig Wittgenstein

Musik für die Augen – der Titel der vorliegenden Schrift mag vielleicht etwas irritieren. Musik ist doch die Kunst der Töne, oder etwa nicht? Ganz so einfach können wir es uns an dieser Stelle nicht machen. Allerdings soll hier nicht im Vordergrund stehen, was in der geistigen Nachfolge Pythagoras' steht und schließlich dazu führte, Musik (oder vielmehr Musiktheorie) als mathematische Kunst innerhalb der *septem artes liberales* zu behandeln, was bis heute durchaus fortwirkt [vgl. Berendt 1983]. Nach dem 20. Jahrhundert, in dem mit einer unvergleichbaren Fülle an Kunstgattungen auch Ideen hervorgebracht wurden, die sowohl den vorherrschenden Kunst- als auch den Musikbegriff in Frage stellten, können wir heute nur schwer behaupten, Musik sei die Kunst der Töne und weiter nichts, geschweige denn in erster Linie eine mathematische Disziplin. Ziel dieser Arbeit soll sein, der Frage *Was ist Musik?* nachzugehen, sowie das Thema *Musik und Natur* zum Gegenstand einer Untersuchung zu machen.

Diese Arbeit ist so aufgebaut, dass im ersten Teil die Arbeit von Künstlern und Komponisten im Mittelpunkt steht, deren Werk sich durchaus kategorisieren lässt, gleichzeitig aber den jeweiligen Kunstbereich regelmäßig dahingehend überschreitet, dass dieser durch seine ursprüngliche Definition nicht mehr hinreichend beschrieben werden kann. Der Ausgangspunkt des zweiten Teils ist die nähere Untersuchung der Reichweite des Begriffs *Musik* und den sich daraus ergebenden Konsequenzen sowie einer Beschreibung des Verhältnisses von Musik und Natur.

1 Betrachtung einzelner Künste am Beispiel ausgewählter Themenkomplexe

Kunst ist nicht einfach nur Kunst. Kunst kann erscheinen als Musik oder Theater, Tanz oder bildende Kunst, um nur die gängigsten zu nennen. Und selbst diese Kategorien sind nur Hilfsmittel, wenngleich sie vielfach als nicht überschreitbares Terrain vorzufinden sind. Doch kann Musik auch Theater sein? Kann bildende Kunst auch Tanz sein? Gibt es möglicherweise denkbare und realisierbare Möglichkeiten, sich auf den ersten Blick in einer bestimmten Kunstgattung zu bewegen, diese aber als eine völlig andere zu verstehen? Ein Gemälde möchte gesehen werden, doch hören wir nicht auch dabei? Ein Musikstück möchte gehört werden, doch sehen wir nicht auch dabei? In diesem Kapitel sollen keine gültigen neuen Definitionen einzelner Kunstgattungen entworfen, sondern vielmehr aufgezeigt werden, welche Möglichkeiten sich bieten, mit Blick auf ein bestimmtes Thema die Gattungsgrenzen selbstgewählter Künste zu überschreiten, ohne dabei den eigenen Gattungsbegriff zu entwerten. Die folgende These Martin Seels bietet einen guten Ausgangspunkt, mit der sich das Kunstverständnis der hier behandelten Künstler ins Visier nehmen ließe:

„In jeder Kunstart, so läßt sich mit einer Formel sagen, bestehen vielfache inhärente Beziehungen zu anderen Künsten, obwohl nicht jede Kunst sie zu allen Künsten unterhält. Diese Beziehungen sind nicht etwas, wodurch die jeweilige Gattung *erweitert* werden kann, sie sind *grundlegend* für ihre Verfassung als eine unter anderen künstlerischen Gattungen.“ [Seel 2003, S. 179]

1.1 Rauschen – Peter Ablinger

Der Komponist Peter Ablinger beschäftigt sich – vorrangig innerhalb seiner Werkreihe *WEISS / WEISSLICH* – mit dem Phänomen des Rauschens. Die Beispiele hierzu aus seinem Werk entziehen sich mitunter stark einer konzerthaft-musikalischen Rezeption. Die Übergänge zu anderen Künsten sind bei einigen dieser Stücke evident. Diese Tatsache ist nicht zufällig, oder eine von außen betrachtete Interpretation über Ablingers Schaffen; kein Geringerer als er selbst beschäftigt sich mit dieser Differenzierung seit Jahrzehnten sehr intensiv. In seinem Aufsatz *Keine Überschreitung* von 2008 schreibt Ablinger:

„Der Wechsel zwischen Konzert- und Installations- (etc.) Stücken hat für mich nichts mit Überschreitung zu tun (– in welche Richtung auch?!). Als Kind habe ich gemalt, gedichtet, komponiert. Heute mache ich nichts anderes. Die Unterschiede in den Disziplinen sind für die meiner Arbeit zugrunde liegende Motivation irrelevant. Bedeutsam werden sie erst wenn ich von der Motivation zur Realisation übergehe. Erst dann bin ich mit der Realität der Institutionsgrenzen konfrontiert, der gegenüber ich mir dann sagen muss: So, das und das kann ich nur in einer Galerie realisieren, während dieser Teil meiner Überlegungen nur im Konzertsaal eine Chance auf Realisation hat.“
[Ablinger 2008a, S. 86]

So gelingt es ihm, tatsächlich in verschiedenen Künsten aktiv zu werden: seine *Musik* - so bezeichnet Ablinger seine Kunst bewusst - reicht von Konzertmusik, wie etwa die Reihe *Voices and Piano*, über installative Arbeiten, wie *WEISS / WEISSLICH 6* für 12 Kassettenrekorder, bis hin zu Fotoserien, wie denen der Werkreihe *Sehen und Hören*. So sollen die nachfolgend besprochenen Werke und das Interview mit Peter Ablinger gezielt die Möglichkeiten dessen aufzeigen, was aus seiner Sicht Musik bedeuten kann.

1.1.1 WEISS / WEISSLICH 36, Kopfhörer

„Geschlossener Kopfhörer, aufmontierte Mikrophone. Das Stück besteht daraus, sich den präparierten Kopfhörer aufzusetzen, damit drinnen oder draußen herumzulaufen, und die Klänge zu hören, die sich gerade jetzt ereignen.“ [Ablinger 1999, S. 71]

Ablingers *WEISS / WEISSLICH 36* ist ein nicht gerade typisches, aber dennoch klares Stück zum Hören. Die regelrechte Inszenierung des Kopfhörers lässt beinahe keinen anderen Schluss zu, als sich diesen aufzusetzen und zu hören. Das für dieses Stück Entscheidende ist, dass das, was aus den Kopfhörern ins Ohr dringt, exakt dem entspricht, was auch ohne Kopfhörer dort zu hören ist, wo sich der Zuhörer mit den Kopfhörern befindet. Diese Tatsache führt dazu, dass im Moment des Realisierens der 1:1-Übertragung der vorherrschenden klanglichen Umgebung das ungerichtete Hören umschlägt in ein aktives Hören, in ein Sich-des-Hörens-bewusst-werden. Während des Hörens in alltäglichen Situationen filtern wir das Wahrgenommene, ähnlich dem Sehen, ständig aus, so dass wir vieles von dem, was de facto unser Trommelfell erreicht, nicht bewusst registrieren. Allein das Aufsetzen des Kopfhörers fokussiert die Wahrnehmung deutlich auf das Hören, weshalb sich, trotz unveränderter akustischer Lage, ein klarer Qualitätsunterschied in Bezug auf die eigene Wahrnehmung bemerken lässt.

Auch wenn *WEISS / WEISSLICH 36* unzweifelhaft ein Stück für die Ohren ist, so ist die Verwandtschaft zu Werken der Konzeptkunst nicht zu leugnen, wie etwa Victor Burgins *Photopath* von 1967, zu dem Burgin schreibt:

„Ein Pfad auf dem Boden in den Proportionen von 1 x 20 Elementen, fotografiert. Fotografien in der Größe der Objekte abgezogen, Abzüge auf den Boden geheftet, so dass die Bilder mit den Objekten vollkommen übereinstimmen.“ [Godfrey 2005, S. 205]

An dieser Stelle wird offensichtlich, was Ablinger meint, wenn er davon spricht, zunächst einmal ohne Rücksicht auf Einhaltung von Genre Grenzen zu arbeiten, so dass er als Komponist ein Stück entwirft, das trotz oder vielleicht auch gerade wegen des Hörens, oder besser gesagt wegen der besonderen Art des Hörens, mehr Verbindungen zur Bildenden Kunst als zur Musik aufweist. *WEISS / WEISSLICH 36* ist kein gewöhnliches Konzertstück, was aber nicht heißen soll, diesem den Zugang zur Kategorie *Musik* zu verwehren. Vielleicht ist es aber gerade deshalb reizvoll, sowohl im Musik- als auch im Bildende-Kunst-Kontext vorstellbar zu sein, dass es sich eben nicht en passant in eine Kategorie zwängen lässt, so dass unter Umständen bestimmte Möglichkeiten der Rezeption im Vorhinein nicht im Mittelpunkt stehen oder sogar komplett verweigert werden könnten.

1.1.2 WEISS / WEISSLICH 15, Installation und Hinweis

Hörbare Musik ist nicht denkbar ohne den Raum, in dem sie erklingt, sei es der scheinbar endlos offene Raum des Open-Air-Konzerts, das Opernhaus, das eigene Wohnzimmer, die Lautsprecher im Auto oder der Raum, den Kopfhörer an den Ohren bilden, inklusive aller denkbaren raumsimulierenden Strategien und Techniken. Mancher Komponist hat in der langen Geschichte europäischer Kunstmusik auf eigene Weise dem Raum größere Bedeutung versucht, beizumessen, wie etwa Guillaume Dufay in seinem historischen Werk *Nuper rosarum flores* zur Einweihung des Florentiner Doms 1436, mit der Übersetzung der räumlichen Proportionen des Doms auf die musikalische Form, oder Karlheinz Stockhausens *Gruppen* von 1955-57, in dem er mit drei im Raum verteilten Orchestern arbeitet, um nur zwei wichtige zu nennen. Peter Ablinger geht mit *WEISS / WEISSLICH 15* von 1995 noch einen Schritt weiter und stellt den Raum radikal in den Mittelpunkt. In fünf aneinandergrenzenden leeren Räumen – gemeint sind offensichtlich Zimmer, keine Außenräume oder ähnliche nicht begehbare Räume, wie beispielsweise Alvin Luciers Teekanne [vgl. Wolf 1991, S. 245 ff.] – wird mit Lautsprechern leise und sehr subtil gefärbtes Rauschen in den Vokalfärbungen A, O, U, E, I abgespielt, während die Zuhörer angehalten sind, diese Räume zu begehen. Selbst wenn die Situation im Vorhinein klar ist, wird bei Betreten des ersten Raums und zeitweisem Verweilen in ihm nicht unbedingt etwas auffällig, außer dass der Zuhörer vielleicht intensiv versucht, das Rauschen zu vernehmen, welches allerdings so leise sein soll, dass es den Raum eher klanglich abfärbt, anstatt als Rauschen wahrgenommen werden zu können. Doch in dem Moment, in dem der Zuhörer vom ersten in einen weiteren Raum geht, bemerkt er die klangliche Veränderung. Nur ist diese klangliche Veränderung, so merkwürdig es sein mag, nicht als rein hörbarer Unterschied auszumachen.

„Es wirkt vorerst nicht einmal wirklich wie eine akustische Veränderung, es ist eher als hätte der Raum seine Farbe geändert oder als würde das Größenverhältnis der Raumes, wie man es optisch wahrnimmt, nicht mehr zusammenstimmen mit der – nicht zuletzt akustisch evozierten – Erwartung an Größe und Beschaffenheit des Raumes“ [Scheib 2008, S. 105]

Ähnlich wie in *WEISS / WEISSLICH 36* arbeitet Ablinger mit Formen des Übergangs, in diesem Fall zudem nicht bloß im übertragenen Sinn, sondern ganz real als Bewegung der Zuhörer zwischen den Räumen. Dieser Übergang ist das, was das Stück eigentlich ausmacht, nicht allein das Verweilen in einem Raum. Gerade

der Wechsel von Raum zu Raum öffnet für die Wahrnehmung – und nicht nur für die akustische – einen entscheidenden Wechsel. Eine konzeptionelle Ähnlichkeit zu der Performance *Imponderabilia* von Marina Abramović und Ulay, bei der die Besucher zwischen den beiden nackten Performern die Schwelle zwischen zwei Räumen durchschritten, was Erika Fischer-Lichte bezeichnet als „das Durchlaufen einer Schwellen- und Transformationsphase“ [Fischer-Lichte 2004, S. 312], ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, da auch Ablinger hier die Schwelle, und zwar die reale räumliche zum Kern des Werks macht.

Bei Ablingers *WEISS / WEISSLICH 15* von einer Klanginstallation zu sprechen, ist, wie es nun nachvollziehbar geworden sein mag, nicht ausreichend und trifft den Kern dieses Stücks nur bedingt. De facto ist es eine Klanginstallation, eine installative Arbeit mit Klängen, die über Lautsprecher in den Raum geschickt werden. Nicht zwingend notwendig, aber durchaus oft praktiziert, ist die Möglichkeit, sich in dem Raum der Installation frei zu bewegen, um sich – der Vergleich liegt nahe – wie in einem Museum um eine ausgestellte Skulptur zu bewegen und damit entscheidenden Einfluss auf den persönlichen Ablauf des Stücks zu nehmen. Und trotzdem mutet es eher wie eine Rauminstallation an: leere Räume, die sich auf sehr subtile Art wahrnehmend unterscheiden lassen und das nicht in erster Linie akustisch, sondern als „flüchtige Erfahrung permanenter Differenz.“ [Scheib 2008, S. 105]

1.1.3 Fallstudie

Das Stück *Fallstudie* von 2004-08 bezeichnet Ablinger als *1-Personen-Kino für Video und Stille*. Der Begriff *Kino* verweist hier unmissverständlich auf das Sehen, während die *Stille* wohl in irgendeiner Form etwas mit Hören zu tun hat. Worum handelt es sich bei diesem Stück also? Um sich dieser Frage zu nähern, hilft es, sich die Beschreibung einmal anzusehen.

„Ein Glas wird über eine Tischplatte geschoben (als Loop); erst wenn sich jemand auf den einzigen Stuhl im Raum setzt, wird der Loop verlassen, das Bild zoomt etwas heraus, die Tischkante wird sichtbar, das Ende absehbar: Aber im Moment wo das Glas fällt, schalten sich Projektion und Projektor ab, und man ist allein in einem Raum.“ [Ablinger 2008b, S. 82]

Die Bezeichnung *Kino* ist beinahe etwas zu kurz gefasst. Der Kinobesuch ist generell eine passive Tätigkeit – wenn man davon absieht, dass es durchaus notwendig

ist, sich aktiv in den Kinosaal zu begeben – im Regelfall ohne Interaktion, mit klar definiertem Anfang und Ende. Diese Dinge bedenkend, kommt Ablingers Kino dem Theater viel näher. Hinzu kommt die interaktive Ebene, da der installative Charakter des im Loop gespielten Videoausschnitts erst verlassen wird, wenn sich ein Zuschauer auf den vor dem Video platzierten Stuhl setzt. Dieses Stück spielt mit der Erwartung des Zuschauers, im Moment des Platznehmens das Glas folgerichtig vom Tisch fallen zu sehen, was zum Zerschlagen desselben führt. Diese Erwartung wird nicht erfüllt. Statt des klirrenden Endes sitzt der Zuschauer in der Stille. Ablingers Aufbau ist so angelegt, dass er den soeben beschriebenen Vorgang tatsächlich in seiner Wirkungsweise intensiviert. Das technisch bedingte Rauschen des Projektors wird durch ein schalldämpfendes Case minimiert, während über einen Lautsprecher das Rauschen eines Ventilators erklingt. Das bedeutet, dass im Moment des sensor-gesteuerten Ausschaltens sich nicht die ganze Anlage ausschaltet, sondern lediglich der verwendete Computer die Videoprojektion und Ventilator-Aufnahme ausschaltet. Dieser Fake ist in erster Linie technisch bedingt, um weitere Aufführungen zu gewährleisten, ohne die gesamte Anlage herunterzufahren [vgl. Ablinger 2016]. Diese Vorstellung hinterlässt beim Rezipienten möglicherweise mehr Fragen als Antworten. Geht es um das Zuschauen? Welche Bedeutung hat die interaktive Komponente? Ist es relevant, zum Einen (fälschlicherweise) zu hören, wie sich der Projektor abschaltet und zum Anderen nicht zu hören, wie das Glas zerbricht? Wann ist das Stück eigentlich zu Ende, mit dem Ausschalten des Projektors oder vielleicht mit der Entscheidung des Zuschauers, die Aufführung zu verlassen? Bei einer üblichen Installation gibt es in der Regel keinen Anfang und kein Ende. So scheint es sich bei Betreten des Raumes mit Ablingers *Fallstudie* um eine Installation zu handeln, bei der es irrelevant ist, wann sie beginnt oder endet. Diese Einstellung ändert sich im Moment des Hinsetzens. Der Zuschauer ist mit einem unerwarteten Ende konfrontiert und mag somit im Nachhinein die Frage nach dem Anfang stellen. Beginnt das Stück mit Betreten des Raums, oder zu unklarem Zeitpunkt irgendwann vorher, oder möglicherweise erst mit Platznehmen auf dem Stuhl? Dieses Stück öffnet zahlreiche Möglichkeiten der Wahrnehmung und Rezeption, es ist nicht bloß Musik, nicht bloß Kino, nicht bloß Theater, nicht bloß Installation, vielmehr ist es alles auf einmal oder doch jedes für sich mit starken Bezügen zu den jeweils anderen.

1.1.4 Interview mit Peter Ablinger

Interview zwischen Daniel Verasson (DV) und Peter Ablinger (PA). E-Mail-Korrespondenz vom 4.-9.11.2016:

DV Peter Ablinger, Komponist. Diese Berufsbezeichnung ist diejenige, die in der öffentlichen Wahrnehmung maßgebend ist und unweigerlich zu Assoziationen und Erwartungen führt. Wenn sich Musik erklären ließe als die Kunst, die mit Tönen (oder Geräuschen oder welchen klanglichen Ereignissen auch immer) arbeitet, dann passen einige deiner Werke erstmal so gar nicht in diesen Bereich. Ich denke besonders an die Fotoserien, wie etwa „Schwarz“ (2002) oder „Kleines Klavierstück“ (2003). Musik ohne Klänge lautet in diesem Zusammenhang das Stichwort, aber was genau macht diese Arbeiten zu Musik, wenn Klang und Hören scheinbar irrelevant sind?

PA Ich nenne mich lieber Komponist, auch wenn das altmodisch klingt. Das Altmodische hat den Vorteil, dass es dann fast leicht ist, etwas dagegen zu setzen. Aber tatsächlich arbeite ich mit den Utensilien und noch viel mehr den Bedingungen des Komponisten und des Komponierens, sie sind mein erster Untersuchungsgegenstand: Das Hören, das Notenpapier, die Instrumente, die Institutionen, etc.

Musik ohne Klänge ist nicht meine Erfindung. Man könnte mit Platons Sphärenharmonie anfangen, zu den Zahlencodes mittelalterlicher Kompositionen weiterwandern, und vielleicht im sogenannten „Konzeptuellen“ der Gegenwart enden: das sind alles Dinge, die nicht hörbar sind, aber dennoch die jeweilige Musik ausmachen und mit-definieren. Dazu kommen noch die oben angedeuteten Instanzen: das Notenpapier, die Institutionen, die Stuhlreihen im Konzertsaal, die Programmheftverkäuferinnen, etc. - sie alle sind Teil des Systems „Musik“ obwohl sie nicht (zualtererst) dem Klingenden angehören.

Die Fotoserien sind deswegen Musik (für mich) weil sie alle gewissermaßen auf der Suche nach einem Klang sind - oder meinetwegen nach einer bestimmten Konzeptualisierung von Klang. Als rein visuelle Kunst haben sie für mich keinen Sinn. Auch eine Partitur ist erst mal ein visuelles Ereignis, das aber als solches seinen Sinn noch nicht erfüllt. (Die Fotoserien sind aber nicht als Partituren misszuverstehen, also nichts, was etwa einer grafischen Notation nahe stünde.)

DV Deine künstlerische Beschäftigung mit Rauschen macht den Eindruck, als nehme sie ihren Ausgangspunkt im hörbaren Rauschen, bewegt sich aber mitunter recht weit vom Musikalischen weg. Oder wie denkst du das Rauschen?

PA In der Einschätzung, dass sich das Rauschen vom Musikalischen weg bewegt, scheint eine bestimmte Voreinstellung gegenüber dem Musikalischen durch, die ich vermutlich nicht teile. Tatsächlich ist das Musikalische vielleicht ein zu enger Begriff. Tatsächlich sind meine Rauschen-Arbeiten vielleicht diejenigen, die am nächsten dran sind am Klang, an einer Hörerfahrung, die jegliche Voreinstellung so weit wie möglich negiert, um umso mehr zu einer (vermutlich immer noch utopischen Idee von) Unmittelbarkeit des Klingenden vorzudringen. Rauschen ist vielleicht dasjenige Phänomen, das am wenigsten Musikgeschichte mittransportiert (weniger noch als die Stille), und gleichzeitig viel viel älter ist als die Musikgeschichte...

DV Möglicherweise habe ich durch die Formulierung meiner Frage eine Richtung angegeben, die ich nicht beabsichtigt habe, denn ich denke durchaus, dass „das Musikalische“ ein recht schwieriger Begriff ist, der, wie du erwähnst, vielleicht wirklich zu eng ist und eher ein Überbleibsel einer Vorstellung von Musik sein könnte, die aus romantischen Zeiten stammt, wodurch allein die Verwendung des Begriffs „musikalisch“ schon viele Türen der Rezeption schließt, bevor sie richtig geöffnet werden können. Wie würde eine Beschreibung aussehen, wenn du „das Musikalische“ heute (neu) definieren könntest?

PA Nun, ich mag es gern, „Musik“ zu nennen, was ich tue, auch wenn es manchmal ganz anders aussieht.

DV Zur „Fallstudie“ heißt es, es handle sich um ein „1-Personen-Kino für Video und Stille“. Das ist eine ziemlich klare Einordnung. Die Erwartung an ein passives Kinoerlebnis steht hierbei in einem Kontrast zu der interaktiv-installativen Form und dem theatralen Element. Ist der Bruch der Erwartung und Wahrnehmung gewollt? Wie ist der Bezug von der interaktiven-Kino-Theater-Installation zu Musik?

PA Die Formulierung „1-Personen-Kino für Video und Stille“ ist nur die Faktizität der ins Spiel kommenden Elemente, gewissermaßen die Gattungsbezeichnung. Die Erfahrung, dass darüberhinaus noch mehr passiert, ist darin nicht enthalten, aber nicht als Bruch gedacht. Auch Begriffe wie „Streichquartett“ oder „Violinsonate“ sagen ja noch nichts aus über die darin zu erwartende Erfahrung.

Der Musik-Bezug darin ist mehrfach. Einerseits gibt es eine klangliche Ebene, die aber nur indirekt an das Bewußtsein der den Raum betretenden Person adressiert ist: Es gibt einen deutlichen Lüfterklang vom Projektor, der aber ge-fakt ist. Daher, was man hört, ist ein zugespielter Lüfterklang, während der tatsächliche Lüfterklang in einer Box versteckt/erstickt ist. Und zwar nur deswegen, um im Moment des Aussetzens des Videos tatsächlich die Stille/Atmosphäre des jeweiligen Ortes erreichen zu können (Der tatsächliche Lüfter in der Box rotiert ja weiter!). Es geht also um den Moment des Aufhörens von etwas (des Videos, des Lüftergeräusches). Und dieser Moment ist das worum es mir geht: der Moment, wo wir von der Fiktion (eines Vorgeführten) zur Realität des Raumes (ohne Vorgeführtes) wechseln. Diese Differenz wird erfahrbar als „Aufhören“ und das ist einer meiner Lieblingsbegriffe, bzw. darin kulminiert eine meiner „musikalischen“ Leitintentionen...

DV In Weiss/Weisslich 15.1 ist „gefärbte Stille“ in Weiss/Weisslich 15.2 „sehr leises gefärbtes Rauschen“ eingesetzt. Worin besteht hier der Unterschied, sowohl in der technischen Realisierung, als auch in der begrifflichen Form?

PA Die Formanten des Rauschens wurden nach den 5 Vokalen A-O-U-E-I, so wie ich sie gesprochen habe, - als Rauschen - nachgebildet. Jeder der 5 Räume ist gefärbt durch einen der 5 Vokale.

DV Meine erste Assoziation war, dass vielleicht in Weiss/Weisslich 15.1 eine Aufnahme einer stillen Raumsituation das Ausgangsmaterial bildete, das dann in den entsprechenden Frequenzbereichen modifiziert wurde, und in Weiss/Weisslich 15.2 sehr leises generiertes weißes Rauschen. Wenn ich damit daneben liege, könnte es also bedeuten, dass „Stille“ und „Rauschen“ für dich zwei Worte für das gleiche Phänomen sind?

PA Dass „Stille“ und „Rauschen“ das selbe sind/sein können ist eine wichtige Option! Jedenfalls in der Installation ww15 war das Rauschen so leise, dass es von kaum jemand gehört wurde...

DV Die Begriffe Musik, Klang und Hören stehen möglicherweise nur scheinbar in einer unauflösbaren Verwandtschaft. Wie würdest du eine Unterscheidung dieser drei vornehmen?

PA „Musik“ scheint sich im Allgemeinen auf eine mehr historische Idee zu beziehen. Das hindert mich aber nicht daran, den Begriff auch darüberhinaus oder quer zur Musikgeschichte anzuwenden (zb. auf die erwähnten Fotos).

„Klang“ scheint da objektiver sein zu wollen, erzeugt aber unter Umständen Probleme gerade in seiner Objektivitätsbehauptung. Tatsächlich gibt es keinen „Klang“ sondern nur Weisen, wie wir uns darauf beziehen.

„Hören“ scheint erst mal auf beide andere zuzutreffen. Aber auch das ist nicht so (einfach): Klang ohne Hören ist nicht unvorstellbar, aber schwerer vorstellbar als Musik ohne Hören (zb. beim Lesen einer Partitur!).

1.1.5 Schlussnotiz

Peter Ablinger stellt mit seiner Musik die Musik auf den Kopf, genauer betrachtet stellt er die sich über Jahrhunderte auf ein sehr schmales Gebiet hin entwickelte Musik auf den Kopf, durch die in der Tradition des immer weiter währenden Ausschließens an Möglichkeiten der Begriff der *Musik* immens reduziert wurde. Ablinger beobachtet, vergleicht, stellt Zusammenhänge heraus und hinterfragt. Auf diese Weise kommt er zu Gedanken, die (im besten Fall) unbelastet an *Musik* und *Hören* herangehen. Die Feststellung zum Beispiel, dass „der Klang einer Brucknersinfonie aus einem kleinen tragbaren Transistorradio nichts zu tun [habe] mit dem Klang einer Brucknersinfonie“ [Gronemeyer 2016, S. 102] schafft eine völlig andere Ausgangssituation für das Hören, als wenn wir, wie so oft, beides ohne darüber nachzudenken, gleichsetzen.

Abschließen möchte ich mit einem kurzen Statement Ablingers, das eine Richtung vorgibt, die für das Verständnis seiner Musik eine wichtige Rolle spielt.

„Es ist ein Irrtum, wenn jemand annimmt, ich sei ein Komponist, dass ich mit Klängen arbeiten und Musik machen würde. Die Klänge interessieren mich nicht, und wenn irgendwo Musik läuft, bitte ich darum, sie auszuschalten.“

[Gronemeyer 2016, S. 113]

1.2 Zeitskulptur – Roman Signer

Die Bekanntheit des Schweizer Künstlers Roman Signer beruht besonders stark auf seinen Arbeiten, bei denen er mit Explosionen umgeht. Das können der kurze Moment des Knalls sein, der kaum bemerkt, schon vorüber ist, wie etwa bei *Punkt* von 2006, oder das längere Abbrennen wie in *Aktion mit einer Zündschnur* von 1989. Das Werk Signers auf Brände, Explosionen und Raketen zu reduzieren ist jedoch falsch. Das entscheidendere Merkmal seiner Skulpturen, wie er sie nennt, ist die zeitliche Komponente. Der Idee einer mehr oder weniger festen Skulptur fügt Signer das Flüchtige hinzu. Oftmals bleiben nur Rückstände übrig, die vielmehr eine Erinnerung sind an ein Kunstwerk, das schon längst vergangen ist. Fotografien, Videos oder Materialreste sind in der Regel das, was am Ende noch auf seine Aktionen verweist, zumal sie oft komplett ohne Publikum realisiert werden.

Ein weiterer nicht zu unterschlagender Aspekt ist der des Zufalls. Signer schafft oftmals eine Umgebung, eine Startsituation, während der weitere Verlauf anderen Kräften obliegt, auf die er keinen Zugriff mehr hat. Dabei spielt die Natur eine wesentliche Rolle.

„For me, what’s important is what nature wants. [...] [A]lthough I used nature and made work outdoors, I never marked the landscape. It’s nature as studio.” [Withers 2007, S. 73]

Im Folgenden werde ich mit Blick auf einige Werke Signers seinen Ideen näherzukommen versuchen und dabei die Möglichkeiten von skulpturaler Arbeit herausstellen.

1.2.1 Punkt

Der Künstler sitzt mit einem Pinsel in der Hand vor einer leeren Leinwand, welche auf einer Staffelei steht. Das Ganze findet nicht in einem Atelier oder ähnlichem statt, sondern draußen in der Natur auf einer Wiese – im Hintergrund sind Bäume und Sträucher zu sehen. So ist die sichtbare Ausgangssituation in Roman Signers *Punkt* von 2006. Als Video ist diese einmalig stattgefundene Aktion fixiert, denn Signers Arbeiten finden eigentlich nur ein Mal statt, wodurch sich die Reproduktion in der Regel auf dokumentarisches Material dieser Aktion beschränkt. In der filmisch

festgehaltenen Aktion *Punkt* sehen wir also den Künstler vor der Leinwand sitzen, doch er malt nicht, sondern hält den Pinsel ganz ruhig direkt vor der Leinwand. Was dem Zuschauer zunächst verborgen bleibt, ist die Tatsache, dass hinter Signer eine langsam abbrennende Zündschnur eine kleine Explosion verursachen wird. Durch den unerwartbaren Schreck, zuckt Signer zusammen und der Pinsel berührt die Leinwand. Daraufhin steht Signer auf und entfernt sich aus der Szene.

Roman Signer versteht sich selbst als Bildhauer. Handelt es sich hier demnach tatsächlich um eine Skulptur, auch wenn vieles dagegen zu sprechen scheint? Paul Good bezeichnet Signers Werke als „skulpturales Ereignis und keine Aktion im Sinne etwa des Wiener Aktionismus, keine Performance im Sinne der Selbstinszenierung.“ [Good 2009, S. 61] Das hieße also, dass eine Skulptur bereits die Möglichkeit in sich trägt, die Dimension des Zeitlichen hervorheben zu können. Genau genommen „sind alle Künste Zeitkünste“ [Seel 2003, S. 99], wenn man den Umstand bedenkt, dass beispielsweise auch ein Bild nicht unmittelbar als Ganzes wahrgenommen werden kann, als vielmehr durch nacheinander stattfindendes (wenn auch möglicherweise schnelles) Betrachten einzelner Bildbereiche. Ein Objekt oder, um bei Signer zu bleiben, eine Skulptur, so ließe sich daraus schließen, bietet nicht nur lediglich eine Option von Zeitlichkeit, sondern ist ohne diese nicht denkbar. Martin Seels Schluss daraus lautet:

„Ästhetische Wahrnehmung ist Aufmerksamkeit für das *Geschehen* ihrer Objekte.“
[Seel 2003, S. 99]

An Signers *Punkt* lässt sich beispielhaft ein weiterer Aspekt zeigen.

„Roman Signer arbeitet sehr häufig so: er baut eine Konstruktion, dann lässt er die Kräfte darauf los, die etwas herbeiführen, was er selbst niemals ganz im Griff hat.“
[Good 2009, S. 131]

Dazu gehört auch die formale Richtung, die viele seiner Werke aufweisen. Zu Beginn ist in aller Regel ein Aufbau nötig, der nicht nur ohne teilnehmendes Publikum auskommt, wie ohnehin die meiste Zeit bei Signer, sondern auch für die Dokumentation nicht festgehalten wird. Dann folgt das eigentliche Werk, bei dem vorwiegend keine Änderungen mehr vorgenommen werden, sondern ein Prozess in Gang gesetzt wird, der in gerader Richtung verläuft und gerne zu einem quasi-Finale führt, wie bei der *Punkt*-Explosion. Danach gibt es oft noch so etwas wie eine Art *Ausklang*,

ein Nachspüren des Gewesenen, eine Zeit zum Zurückverfolgen des geschehenen Prozesses.

1.2.2 Aktion mit einer Zündschnur

Roman Signers *Aktion mit einer Zündschnur* von 1989 ist mit seinen 35 Tagen Dauer vermutlich sein längstes Werk. Tag und Nacht verbrachten Signer und wenige weitere Personen damit, entlang der etwa 20 Kilometer langen Bahnstrecke von Appenzell nach St. Gallen 100 Meter lange Zündschnuren abbrennen zu lassen. Die Übertragung des Brennens von einer zur anderen Schnur wurde durch eine kleine Explosion realisiert. Nach 35 Tagen in St. Gallen angekommen, endete die Aktion mit einer abschließenden Explosion und der musikalischen Untermalung durch ein paar Musiker.

Appenzell, der Ort, in dem Signer seine Kindheit verbrachte und St. Gallen, seine neue Heimatstadt, sollten so zum Einen miteinander verbunden werden, zum Anderen diente die Aktion auch dem persönlichen Abschied Signers von Appenzell.

„It was rather a spiritual goodbye to my youth in Appenzell“ [Signer/Zimmermann 2013, S. 92]

Eine Kunstaktion, die 35 Tage dauert, lässt sich im Grunde überhaupt nicht mehr als Einheit erfahren. Neben dem Abbrennen der Zündschnur treten für die daran Beteiligten eine ganze Menge weiterer Faktoren hinzu, die als ungeplante Nebenereignisse eine Bedeutung erlangen, die von nicht zu unterschätzender Relevanz ist, wie sich aus Erzählungen Signers über *Aktion mit einer Zündschnur* schließen lässt. [vgl. Signer 2013, S. 43 ff. / Withers 2007, S. 151 f.] Die Komponente des Zeitlichen wird in diesem Werk an ein Extrem geführt.

„Der Künstler spricht von einer langsamen Wanderung, er vergleicht die Arbeit mit einer Wallfahrt auf den Knien. Die Langsamkeit ist ein Luxus. Sie setzt Ereignisse und Erfahrungen von Zeit frei, welche über den Begriff der physikalischen Zeit hinaus ein Schichtenprofil durch seelische Zustände oder eine Fieberkurve, wie er sich ausdrückt, ergeben.“ [Good 2009, S. 107]

Mit dem Abbrennen der letzten Zündschnur folgt etwas, was vielleicht als eine Art Finale beschrieben werden kann: eine letzte Explosion der letzten Zündschnur,

präsentiert auf einem Tisch am Bahnhof St. Gallen, begleitet von einer Gruppe Musiker. Die Art der Inszenierung deutet sehr darauf hin, diesem Schluss eine starke Bedeutung beimessen zu wollen. Doch bei genauerer Betrachtung des Werkes fällt auf, dass diese Schlussexplosion nur eine von 250 Explosionen war, von denen alle anderen, bis auf die letzte allerdings nicht geplant inszeniert wurden und höchstens zufällig mit Zuschauern durchgeführt wurden. Die Idee vom zurückgelegten Weg, von 35 Tagen und Nächten, in denen der Weg zum Ziel erhoben wird, machen den entscheidenden Teil der Arbeit aus. Der Schluss ist, verglichen mit der Intensität der 35 vorhergegangenen Tage, lediglich der Endpunkt des Weges, kein wirkliches Finale. Ein Finale trägt in sich immer auch eine gewesene Entwicklung, wenn nicht sogar eine Steigerung, die in das Finale mündet. Bei Signers Zündschnüren fällt es schwer, von Steigerung zu sprechen. Natürlich ist das Abbrennen jeder einzelnen Zündschnur zu verfolgen und zudem hat es auch eine Richtung, in der es verläuft. Allerdings sind die durchschnittlich etwa zweieinhalb Stunden, die das Abbrennen einer einzelnen Zündschnur dauerte, zu lang, um als Steigerung des Prozesses zu einer bestimmten Richtung hin durchgehend wahrgenommen werden zu können. Signers *Aktion mit einer Zündschnur* wird so zu einem Fest der Langsamkeit, zu einer Skulptur, die „nun in einer zeitlich intensiven Voluminosität, in einer Dichte ohne Ausdehnung in Form von Intensitäten [besteht].“ [Good 2009, S. 109]

1.2.3 Läuten auf dem Fluss

In *Läuten auf dem Fluss* von 1986 treten zwei Aspekte hervor, die immer wieder in Signers Werk auftauchen. Zum Einen die Zeit, stellvertretend durch einen Wecker dargestellt, zum Anderen der Klang, in diesem Fall als Klingeln des Weckers. Klang als das vielleicht maßgebendste Merkmal von Musik, der Zeitkunst schlechthin wird Bestandteil einer Zeitskulptur Signers. Das bereits bei der Betrachtung von *Aktion mit einer Zündschnur* erwähnte Hinstreben zu einer Form von finalem Schluss wird in *Läuten auf dem Fluss* nicht wahrnehmbar zu Ende geführt. Der auf eine bestimmte Uhrzeit gestellte Wecker wird auf einem kleinen Holzfloß einem Fluss übergeben. Dass der Wecker tatsächlich klingeln, geschweige denn Klarheit über den Ort herrschen würde, an dem dies geschehe, ist sowohl zeitlich, als auch räumlich außerhalb der Wahrnehmung des Künstlers (der wieder einmal ohne Publikum arbeitet) und zugleich auch außerhalb seines Einflusses. Die Natur (in diesem Fall der Fluss) wird hier nicht nur sinnbildlich zum Verantwortlichen über den Fortgang der Aktion. Signer „setzt lediglich Naturkräfte, aufbauende und zerstörende, dazu ein, Zeitverläufe

durchzuführen.” [Good 2009, S. 93]

Das Ablaufen der festgelegten Zeit mündet in das Klingeln des Weckers. Möglicherweise wurde es von irgendjemandem gehört, Berichte darüber gibt es jedoch keine. So wird aus dem Klang, in der Form eines höchstwahrscheinlich lauten Hinweisens auf eben jenen Zeitpunkt, eine stille Vorstellung des selben. Der zu erwartende Klang verschwindet förmlich in der Zeit, ohne tatsächlich gehört zu werden.

Das Vergehen der Zeit wird in *Läuten auf dem Fluss* gleich mehrfach erfahrbar: am arbeitenden Uhrwerk des Weckers, das die vergehende Zeit technisch darstellt, am Fließen des Flusses, und damit verbunden am sichtbaren Verschwinden des Floßes mit dem Wecker. Diese Zeitskulptur macht die Zeit somit nicht allein durch Flüchtigkeit zum Thema, sondern stellt mit dem Wecker als Symbol für Zeit diese thematisch komplett in den Mittelpunkt.

1.2.4 Raketen

An dieser Stelle möchte ich gleich auf mehrere Werke Signers eingehen, bei denen er mit einfachen Raketen arbeitet. Alle haben gemeinsam, dass sie im Gegensatz zu *Läuten auf dem Fluss* äußerst kurz sind.

Mütze mit Rakete von 1983 ist eine dieser Arbeiten. Eine mit einer kleinen Rakete durch ein Band verbundene Wollmütze wird mit der in den Himmel schießenden Rakete dem Künstler vom Kopf gezogen, der ihrem Flug nachblickt. Von *Mütze mit Rakete* existieren gleich mehrere Versionen, festgehalten als Film und Fotografie, wodurch es eine kleine Sonderstellung in seinem Werk einnimmt. Das Prinzip ist jedoch einigermaßen bekannt: ein Prozess wird in Gang gesetzt und sich selbst überlassen – von Anfang an vorhersehbar und in seiner Prozessualität bedeutend.

Ganz anders dagegen sind eine Reihe an Arbeiten, die eine große Ähnlichkeit zueinander aufweisen. Hierzu gehören *Rakete* von 1978, *Haus mit Raketen* von 1981, sowie *Zwei Raketen* von 1998 in den Versionen *Tag* und *Nacht*. Alle sind als Fotodokument erhalten und zeigen eine oder zwei Raketen während ihres Flugs durch die Luft. Die Fotografien hiervon sind mehr, als bloße Dokumentationen. Durch diese gelingt etwas, was einem bei der Aktion anwesenden Betrachter nicht möglich ist: eine Veränderung in der Zeit zu einem Moment verschmelzen zu lassen. Durch eine der Situation angemessene längere Belichtungszeit der Kamera wird nicht nur der Ort festgehalten, an dem sich die Rakete zur einer bestimmten Zeit befindet, sondern mit diesem auch der ganze Weg vorher bis zu diesem Punkt hin. Was bleibt ist am Ende eine Spur inmitten einer Landschaft. Vergangene Zeit wird zur Jetzt-Zeit, ein Pro-

zess zum Bild. Der helle horizontale Strich etwa, den die brennende Rakete auf dem Foto von *Rakete* zwischen Nadelbäumen hinterlässt, lässt die Zeit fast greifbar zur Skulptur erstarren. Insofern sind diese Fotoarbeiten vielleicht Signers poetischster Umgang mit Zeit. Das rasende Tempo der Raketen wird in einem Moment festgehalten und so wird dieser Augenblick in der Fotografie zu einem bleibenden Bild ohne Schnelligkeit.

„Das gemächliche Tempo sei dasjenige des rechten Erlebens von Landschaft und des rechten Hörens von Musik, meint der Künstler.“ [Good 2009, S. 69]

1.2.5 Fallen

Als Letztes möchte ich ein paar Werke Signers erwähnen, die das Fallen von Objekten zum Inhalt haben. Dies sind *Sandvorhang* aus dem Jahr 1983, *Wassereimer* von 1997, *Gleichzeitig* von 1999 und das 2002 realisierte Werk *Eimer*. Bei der Betrachtung der übrigen Werke Signers in dieser Arbeit wurde deutlich, dass es ein wesentliches und immer wieder auftauchendes Merkmal seiner Kunst ist, einen Prozess in Gang zu setzen und diesen dann den Naturkräften zu überlassen. Genau unter diesen Aspekt fallen auch die soeben angesprochenen Arbeiten. Alle haben zu ihrem Inhalt, eine ganze Reihe an gleichen Objekten zum gleichen Zeitpunkt herunterfallen zu lassen. *Wassereimer* und *Eimer* gleichen sich dabei sehr. In *Wassereimer* stürzen 22 mit Wasser gefüllte Eimer von einer Hallendecke herab zu Boden, durch kleine simultane Explosionen gesteuert. Durch die Schwerkraft bedingt stoßen diese mit immensem Druck auf den Boden und aufgrund der Gegenkraft stoßen 22 Wasserfontänen im Moment des Aufpralls aus den Eimern hervor und bilden für einen Moment eine Art Vorhang. Ganz ähnlich verhält es sich in *Eimer*, mit dem kleinen Unterschied, dass es 20 Eimer sind, die im Quadrat aufgehängt sind und der Künstler wieder einmal als Teil des Werks inmitten dieses Quadrats Platz genommen hat, so dass er während des Hochschnellens des Wassers aller Eimer eingehüllt ist in vier Wasserwände. Die Simultanität des Falls in diesen Werken ist nur eine scheinbare. Eine feine Zufälligkeit begleitet das Fallen, was sich jedoch erst auf den Fotografien des Vorgangs offenbart. Die Flüchtigkeit des Wassers verwandelt sich zudem durch die beteiligten physikalischen Kräfte für einen Augenblick zur Skulptur. Die Natur formt wieder einmal das Geschehen. „Er arrangiert keine Naturexperimente, er realisiert experimentelle Zeitformen.“ [Good 2009, S. 94] Was am Ende als

Artefakt zurückbleibt, sind ein nasser Boden und Eimer, die unterschiedlich voll nebeneinander stehen.

Anders ist es in *Gleichzeitig*. 117 blaue Stahlkugeln rasen ebenfalls durch Zündung im gleichen Moment – der Zufall lässt auch hier wieder Ungleichheit hervortreten – durch die Schwerkraft gezogen in Richtung Boden. Ein entscheidender Unterschied zu *Wassereimer* und *Eimer* ist der, dass ein Artefakt zurückbleibt, das von der gefallen Kugel zeugt. Unter jeder der 117 Stahlkugeln ist ein kleines Kissen aus Ton platziert, in das jene fallen und die Intensität des Aufpralls dokumentieren.

„Und die geballten Kräfte der Kugelkissen geben weiterhin stille, stumme Kunde von der Macht des Veränderlichen.“ [Good 2009, S. 113]

1.2.6 Schlussnotiz

Roman Signers Umgang mit Zeit, mit Veränderlichkeit in seinen Skulpturen lässt diese nicht selten weniger als das erscheinen, was gemeinhin als Skulptur erkannt wird, oder was von einer Skulptur erwartet wird, nämlich ihre Statik, ihre Unveränderlichkeit, und wenn sie sich dennoch verändert, dann im Rahmen von Installationen, bei denen es nicht um einen klar definierten Anfang und ein Ende geht, sondern auch dort um statische Formen. Die in dieser Arbeit behandelten Werke Signers widersetzen sich dieser Vorstellung und Erwartung, indem sie ihr eine Richtung geben, um sie zum Ereignis werden zu lassen.

„Dass der konventionelle Formen-, Volumen- und Raumbegriff nicht mehr die Skulptur bestimmt und ausmacht, sondern die zeitlichen Verdichtungen, Intensitäten und Veränderungen, das ist das Neue und Ungewöhnliche in seinen Arbeiten.“ [Good 2009, S. 102]

Roman Signer verbindet in seinen Werken das Stabile mit dem Flüchtigen, das Hörbare mit dem Stummen, das Vergängliche mit dem Bleibenden und immer ist es doch auch eine Feier der Gegenwart.

„Jede Inszenierung [...] ist eine Inszenierung von Gegenwart.“ [Seel 2007, S. 146]

1.3 Phänomene I. – Alvin Lucier

Ab dem Zeitpunkt der bewusst gefassten Abkehr von dem, was Alvin Lucier jahrelang als kompositorische Arbeit gelernt hat, nämlich in etwa seit seinem Stück *Music for Solo Performer* 1965, also im Alter von 34 Jahren, entstand ein großer und interessanter Katalog an Werken, in denen er vorrangig mit natürlichen oder physikalischen Phänomenen umgeht. In seiner Musik gibt es, anders als in manchen Werken Peter Ablingers zum Beispiel, *immer* etwas zu hören. Doch nicht immer beansprucht er die kulturell und sozial gewachsenen Darbietungsweisen von Musik in Form eines Konzerts, sondern entwirft andere Möglichkeiten, sich hörend seiner Musik und damit den durch diese in den Fokus genommenen Phänomenen zu nähern.

1.3.1 Music for Solo Performer

Wie bereits erwähnt, galt die Aufführung von *Music for Solo Performer* im Jahr 1965 wohl als Initialzündung für Luciers weiteres kompositorisches Schaffen. Alpha-Wellen, die bei Entspannung im Gehirn entstehen, werden mit Hilfe von Elektroden auf dem Kopf an tief klingende Instrumente weitergeleitet und diese zum Schwingen angeregt. Dieser beinahe medizinisch anmutende Aufbau weckte bei Lucier zunächst einige Zweifel.

„Auf eine eigenartige Weise fühlte ich mich wie ein Hochstapler: aufzuführen ohne zu komponieren! Natürlich gibt es eine Komposition, aber sie besteht in der Instrumentierung, der Aufstellung der etwa sechzehn Lautsprecher im Raum, der Kopplung der Lautsprecher an die Schlaginstrumente, der ganzen Klang- und Theaterinszenierung des Stücks.“ [Duckworth 1981, S. 35]

Diese Aussage Luciers berührt direkt zwei wichtige Aspekte, die für seine Musik zentral sind und die ich im Folgenden näher betrachten möchte.

Komposition. Es lässt sich daraus entnehmen, dass eine Idee von Komposition vorherrschte, die in etwa dahingehend verstanden werden kann, dass das Komponieren die entscheidende, vielleicht wichtigere Arbeit sei, die Aufführung schließlich lediglich die Ausführung dieser. Komposition sei demnach ein Prozess, bei dem im Vorhinein alles von der Form bis hin zu jedem einzelnen Klang festgelegt wird und dem Ausführenden wenige Selbstentscheidungsoptionen offenstehen. Lucier erkennt

an dieser Stelle, dass *Music for Solo Performer* dieser Idee nicht entspricht. Ein wesentliches Merkmal dieses Werks ist, dass jede Aufführung sowohl in der Form, als auch im Kleinen sich von allen anderen deutlich unterscheidet. Selbstverständlich ähneln sich die klanglichen Erscheinungen, doch der Zufall oder die Unvorhersehbarkeit sind essentiell. Dieser Aspekt ähnelt in gewisser Weise dem, was aus Roman Signers Werken bekannt ist, nämlich einen Aufbau zu konstruieren, der bestimmten natürlichen Prozessen übergeben wird, ohne „kompositorisch“ darauf weiteren Einfluss zu nehmen. Die Arbeit an der Komposition wird so zu einem Experimentieren mit Phänomenen, mit Möglichkeiten ihrer Darbietung, mit Vereinfachung und führt schließlich zu einer Textpartitur, die gleichwohl an die Beschreibung eines physikalischen Versuchs erinnert.

Inszenierung. Dieser Aspekt hat, ähnlich wie der soeben skizzierte, für Musik auch heute noch nicht die Bedeutung, die er insgesamt für Lucier hat. Das Inszenieren von Musik, die Arbeit an der visuellen Darbietung nimmt einen wesentlichen Teil des Werkes ein. Einige Kollegen aus jener Zeit der Uraufführung trugen an ihn die Idee heran, das Stück aufzunehmen und verschiedenen elektroakustischen Veränderungen zu unterziehen, was für Lucier keine sinnvolle Option war. [vgl. Lucier/Simon 1980, S. 51] Das klassische Tonbandstück ist so sehr mit der oben erwähnten Idee von Komposition verwandt, dass es allein deshalb nur schwer in das Werk Luciers passt. Darüber hinaus ist es Lucier zudem wichtig, einem Vorgang, der visuell nachvollziehbar ist, wie etwa den mit Elektroden verbundenen Kopf des Performers, ohne Umwege zu zeigen. Die Verwandtschaft mit dem Theater ist nicht zu leugnen und von Lucier auch intendiert.

„Wenn man sich bei der Verrichtung alltäglicher Dinge klarmachen würde, daß es sich gar nicht um alltägliche Dinge handelt, wäre das doch Theater in höchster Vollendung.“ [Lucier/Simon 1980, S. 57]

Diese beiden Aspekte, also die Erweiterung der Definition von Komposition, sowie das visuelle Inszenieren des Werkes sind für Luciers Arbeiten wesentlich und finden sich in vielen anderen seiner Stücke wieder.

1.3.2 Music on a Long Thin Wire

Aus dem Jahr 1977 ist Alvin Luciers *Music on a Long Thin Wire* datiert. Der Titel des Stücks beschreibt unumwunden die Erscheinung des selben. Ein langer Metalldraht wird fest gespannt, mittels eines Sinustongenerators und eines durch einen ausreichend großen Magneten erzeugten Magnetfeldes in Schwingung versetzt und durch Tonabnehmer und Verstärkung in den Raum gespielt. [vgl. Gronemeyer 2005, S. 361 ff.] Die Textpartitur enthält diese Anweisungen zum Aufbau und einige Informationen zu möglichen klanglichen Ergebnissen und Bedienungsoptionen. Ähnlich wie bereits in *Music for Solo Performer* und den weiteren in dieser Arbeit betrachteten Stücken Luciers ist der genaue Ablauf einer Aufführung nicht vorhersagbar, dem Zufall wird so wieder eine wichtige Bedeutung eingeräumt.

Ein grundlegender Aspekt von *Music for Solo Performer* ist die Inszenierung, die das Stück stark mit dem Theater verbindet. Bei *Music on a Long Thin Wire* können wir natürlich durchaus ebenfalls von einer Inszenierung [vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 318 ff.] sprechen, allerdings von einem Sonderfall. Die Textpartitur darauf hin, dass der Performer eine nachvollziehbare Rolle bei der Inszenierung spielen könnte.

„Entwerfen Sie Aufführungen aus einer Folge beliebig vieler Abschnitte, die die akustischen Eigenschaften einer einzigen schwingenden Saite erforschen. Legen Sie vor jedem Abschnitt eine einzige Sinusfrequenz Ihrer Wahl fest, die dann für die Dauer dieses Abschnitts unverändert bleibt. Ziehen Sie jedoch innerhalb jedes Abschnitts, indem Sie sich millimeterweise vorantasten, entweder den Lautstärkeregler des Tongenerators oder den des Verstärkers oder beiden zusammen so auf oder zu, daß die schwingende Saite unterschiedlich stark ausgelenkt wird [...]“ [Gronemeyer 2005, S. 361]

Doch überwiegt der Eindruck einer Installation, zumal es Aufführungen gibt, die ohne Performer auskommen und ganz eindeutig als Klanginstallationen zu erkennen sind, wie etwa beim Alvin Lucier Festival im Stedelijk Museum in Amsterdam im Oktober 2014. [vgl. Stedelijk 2017] Spätestens seit *Music on a Long Thin Wire* ist klar, dass Luciers Musik nicht zwangsläufig auf Musiker oder andere Performer zurückgreift. Sein Interesse, „Stücke mit Gehirnwellen, Echos, Raumresonanzen, schwingenden Saiten und anderen natürlichen Phänomenen“ [Lucier/Simon 1980, S. 195] zu machen, anstatt Ensemblestücke für Instrumentalisten zu schreiben, führt dazu, den Aspekt des jeweiligen Phänomens so sehr in den Blick zu nehmen, dass eine Offenheit gegenüber neuen Präsentationsformen entstehen kann, in diesem Fall als Klanginstallation, was dann schließlich dazu führen kann, aufmerksamer zu hören,

anstatt zu sehen, wenn es nichts sich wesentlich Veränderliches gibt, das es zu betrachten gilt.

1.3.3 Chambers

„Nun, ich mag sonderbare Stücke, in denen etwas Unerwartetes passiert.“
[Lucier/Simon 1980, S. 71]

Diese Äußerung Luciers im Zusammenhang mit seinem Stück *Chambers* von 1968 illustriert ganz gut, was dieses Stück ausmacht, sowohl als Aufführung, als auch bereits in Form der Textpartitur. Im Groben besteht die Partitur, wie viele Partituren Luciers aus detaillierten Textanweisungen zur Ausführung. Diese sind ziemlich neutral und beschreiben zum Einen das, was die Spieler tun sollen, nämlich „große und kleine Resonanzräume [...] zum Klingen zu bringen“ [Gronemeyer 2005, S. 299 ff.], zum Anderen mögliche Klangereignisse, um eine ungefähre Richtung vorzugeben und das Hören für das Relevante des Werkes zu sensibilisieren. Besonders interessant und erwähnenswert sind darüber hinaus die Beispiele, die Lucier für potentielle Resonanzräume und die Weise des Zum-Klingen-Bringens gibt. Bei beiden gibt es einige sehr herkömmliche Dinge, wie „Seemuscheln“, „Röhren“ oder „Höhlen“ als Resonanzräume und „Streichen“, „Rütteln“ oder „Klopfen“ als Spieltechniken. Als weitere, eher ungewöhnliche Resonanzräume nennt Lucier zum Beispiel „Teiche“, „Grüfte“, „Backöfen“, „Raketenhülsen“ oder „Kakteen“, um nur ein paar zu nennen. Bei den Spieltechniken wird es noch skurriler: „Schmelzen“, „Kauen“, „Hassen“, „Umhergehen“, „Einfrieren“, „Unbeachtet lassen“ und weitere. Diese höchst merkwürdige Mischung scheint den Zweck zu haben, dass die Ausführenden bewusster auswählen, feiner differenzieren und am Ende wohl auch genauer hinhören sollen, was mit der Idee des Stücks ohnehin sehr eng verknüpft ist.

Luciers Musik, die, wie bereits erwähnt, sehr viel mit dem akustischen Wahrnehmen zu tun hat, hat ihren Fokus auch genau dort, nämlich auf dem Hören. Und doch ist vor allem *Chambers* ein hervorragendes Beispiel für die Reichweite des Hörens und für die Reichweite von Musik im Ganzen. Ausführende und Zuhörer haben lediglich insofern unterschiedliche Rollen, als die Zuhörer keine klingenden Resonanzräume erzeugen. Ansonsten ist die Idee, dass beide, je nachdem, wohin die Resonanzräume gebracht werden, nämlich „auf Straßen und Felder hinaus, in Parks und Universitätsgelände hinein, durch Gebäude und Wohnhäuser hindurch“ [Gronemeyer 2005, S. 301], sich bewegend, lauschend den Klängen folgen. Ausführende sind zugleich

Zuhörende, weitaus mehr, als es von einem gewöhnlichen Konzert gesagt werden kann. So ist es schwierig, die Aufführung zu spezifizieren, ja sie ist weder Konzert, noch Theater, weder Tanz, noch Skulptur. Luciers *Chambers* schafft eine Zeit und einen Raum zum Hören, mehr noch zum Hinhören, ohne sich dabei von althergebrachten Formen der musikalischen Darbietung einschränken zu lassen.

„Ich denke, daß ich dazu beizutragen versuche, daß Menschen sich Muscheln ans Ohr halten und wieder auf das Meer lauschen.“ [Lucier/Simon 1980, S. 73]

1.3.4 Nothing is Real

Das Stück *Nothing is Real* für Klavier, verstärkte Teekanne, Aufnahmegerät und Miniatur Lautsprecher aus dem Jahr 1990 gehört zu jenen Stücken Luciers, die noch am Ehesten in einem üblichen Konzert-Kontext auftauchen könnten, ohne besonders aus dem Rahmen zu fallen, wie es die bereits erwähnten Stücke sicher mehr täten. Es besteht aus zwei großen Teilen. Zunächst werden kurze, wenige Töne lange Ausschnitte aus dem Beatles-Song *Strawberry Fields Forever*, von längeren Pausen unterbrochen, auf dem Klavier unter permanentem Treten des Pedals gespielt und gleichzeitig mit einem kleinen Aufnahmegerät aufgenommen. Danach wird über einen kleinen Lautsprecher, der in einer Teekanne steckt, das Aufgenommene wieder abgespielt und durch Öffnen und Schließen des Kannendeckels bestimmte Resonanzen aus den verschiedenen Nachklängen des Gespielten herausgefiltert. Interessant bei dieser Zweiteiligkeit ist, und das ist bezeichnend für Luciers Werk, dass der erste Teil durchaus im Vorhinein aufgenommen werden könnte und das Stück nur auf den zweiten Teil zu reduzieren, da das Wesentliche des Stücks ja im Filtern der Cluster liegt, die als Nachklang der kurzen Melodiefragmente entstehen. Dennoch zeigt Lucier genau diese Vorarbeit. Er macht kein Geheimnis daraus, woher das Klangmaterial in der Teekanne stammt, sondern lässt im Gegenteil das Publikum am gesamten Prozess teilhaben, was das Stück unter Umständen verständlicher macht, weil der direkte Vergleich zwischen reinem Klavierspiel und der nachfolgenden Veränderung durch so etwas wie manueller Live-Elektronik die Filterung im zweiten Teil umso deutlicher werden lässt.

1.3.5 Schlussnotiz

Alvin Luciers „Interesse an der Poesie dessen, was wir bislang als Naturwissenschaft angesehen haben“ [Lucier/Simon 1980, S. 193] führte ihn zu einer Musiksprache, die keinen Halt vor Genre Grenzen macht. Seine Musik ist Musik für die Ohren, für die Aufmerksamkeit gegenüber natürlichen, physikalischen Phänomenen, wie Echos, Reflektionen, Schwebungen, Raumakustik und manches mehr; zudem ist sie oftmals eine Musik für die Augen, um hörbare Phänomene zusätzlich durch ihre visuelle Dimension begreifbar werden zu lassen. Auch für Lucier lässt sich sagen, wie es bereits für Peter Ablinger und Roman Signer gilt, dass die künstlerische Konzentration auf einen Themenschwerpunkt scheinbar eher zulässt, die Kunstrichtung, in der sich der jeweilige Künstler bewegt, weiter zu fassen, als es gemeinhin üblich sein mag. Für Alvin Lucier sind es vor allem die installative oder performative Arbeit, die das Kompositionsfeld bedeutend erweitern. Möglicherweise rührt es auch von seiner Einstellung gegenüber dem „klassischen“ Komponieren überhaupt. Bei seinem Stück *Nothing is Real* war zunächst die Idee, „jede Zelle in einer anderen Tonart [zu] spielen, doch das wäre wieder zu ‚komponiert‘ gewesen“ [Wolf 1991, S. 257], wie Lucier selber berichtet.

In seinem Stück *I am sitting in a room* von 1970 sagt der letzte Satz des Textes, der der Komposition zugrunde liegt, mehr aus, als es sich lediglich auf dieses Stück beschränken ließe.

„I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.“ [Gronemeyer 2005, S. 312]

Auch wenn es oftmals in seinen Stücken so scheinen mag, so liegt seine Intention dem kühlen Experiment fern.

„Durch die schlichte Notwendigkeit, das Phänomen für das Publikum sichtbar zu machen, überträgt man es, oder versetzt es um eine Ebene nach oben oder nach unten; man macht daraus mehr als eine bloß physikalische Demonstration. Durch Übersetzung in ein anderes Medium entsteht Kunst.“ [Lucier/Simon 1980, S. 141]

1.4 Phänomene II. – Ólafur Elíasson

Das Werk Ólafur Elíassons ist durchdrungen von der Arbeit mit natürlichen, physikalischen Phänomenen und Materialien. Durch die Konzentration auf dieses Hauptthema, anstelle einer Konzentration auf ein künstlerisches Genre, bewegt sich seine Kunst frei über manche Genregrenze hinweg, immer nah am Phänomen bleibend, welches sich aktuell in seinem Fokus befindet. Im direkten Vergleich etwa zwischen Architektur und Kunst, die durchaus verschiedene Positionen einnehmen, ist es Ólafur Elíasson wichtig, dass es „nicht darum [geht], ob das, was wir tun, Architektur oder Kunst ist; es geht nicht darum, zwei Gebiete zu polarisieren, zu Konkurrenten zu machen.“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 50]

Ein interessanter Punkt, der Ólafur Elíassons Arbeit begleitet, ist die Entwicklung hin zum Studio Ólafur Elíasson, einem Labor mit ungefähr 30 Mitarbeitern, die zusammen an Projekten arbeiten und Versuche gestalten, ein Atelier, in dem der namensgebende Künstler nicht das geheimnisvolle Genie vergangener Zeiten mimt, sondern zum Ideengeber, Arbeiter, Kreativen in einem sozialen Gefüge wird. [vgl. Engberg-Pedersen 2016, S. 20]

Die im Folgenden behandelten Kunstwerke Ólafur Elíassons sind unter zusammenfassenden Aspekten disponiert, um so einzelne Schwerpunkte innerhalb seines Schaffens genauer zu beleuchten.

1.4.1 Wasserfälle

Wasserfälle finden sich in Ólafur Elíassons Werk an vielen Stellen. Zu erwähnen sind an dieser Stelle: *Reversed Waterfall* (1998), die beiden namensgleichen Arbeiten *Waterfall* von 1998 und 2004, sowie das groß angelegte Projekt *The New York City Waterfalls* (2008).

Die Idee, die allen zugrunde liegt, ist die des Erschaffens eines künstlichen Wasserfalls. Dabei entsteht beinahe zwangsläufig eine Spannung zwischen der technisch-künstlerischen Darstellung eines Wasserfalls und der Realität des tatsächlich fallenden Wassers, das, abgesehen vom technischen Aufbau, akustisch und optisch einem echten Wasserfall sehr nahe kommt. Ólafur Elíasson verzichtet bewusst auf das Verdecken des Mechanismus, der das Wasser im Kreislauf hält und von unten wieder nach oben pumpt, um es erneut, manchmal in Kaskaden, ein anderes Mal einem Vorhang gleichend, herunter fließen zu lassen. Die Frage nach Präsenz ist nicht nur

im Zusammenhang mit seinen Wasserfällen von Bedeutung, zeigt sich hier aber auf besonders anschauliche Weise. Der Begriff der *Präsenz* im künstlerischen Diskurs führt uns auch zu Michael Frieds Aufsatz *Art and Objecthood* aus dem Jahr 1967, von dessen Verständnis der *Präsenz* sich Ólafur Elíasson abgrenzt.

„Entscheidend scheint hier wiederum die Erfahrung, von der Arbeit distanziert zu werden: Der Betrachter weiß, daß er *als Subjekt* in einer unbestimmten, offenen – nicht sehr anspruchsvollen – Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht.“ [Fried 1967, S. 345]

So heißt es bei Fried über die Präsenz, die er als „eine Art *Bühnenpräsenz*“ [ebd.] bezeichnet. Doch Ólafur Elíasson „ist es wichtig, einen Zustand gesteigerter Selbstreflexivität zu erzeugen“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 288], was sich vielmehr mit der Definition der *Gegenwart* von Martin Seel deckt.

„Die in der ästhetischen Wahrnehmung aufscheinende Gegenwart [...] ist nicht einfach eine temporäre Konstellation von Dingen und Ereignissen, sondern eine Art der erfahrenen Begegnung mit ihr; sie ist ein aktuales *Verhältnis* des Menschen zu seiner Lebensumgebung.“ [Seel 2003, S. 160]

Dieser Punkt tritt bei den *The New York City Waterfalls* deutlich hervor. Manhattan und Brooklyn sind mit dem Wasser des East River eng verbunden. Wasser ist allgegenwärtig und dennoch wird es nicht zwangsläufig bewusst wahrgenommen. Seine Fließgeschwindigkeit, seine Kraft, seine Menge gehen buchstäblich in der Fläche des Flusses unter. Die Idee, vier Wasserfälle mit Fallhöhen zwischen 30 und 40 Metern mitten in die Stadt an den Fluss zu bauen, sollte die Wahrnehmung für das Wasser und das damit verbundene Erleben von Zeit, physikalischer Leistung, Raum etc. sensibilisieren.

„By elevating it into four waterfalls, I aimed at amplifying its physical and tangible presence while exposing the dynamics of natural forces such as gravity, wind, and daylight. When you look at a waterfall, you see the time it takes for the water to fall and implicitly experience the distance between yourself and the water. Does the mist fall on your face? Do you hear the water roaring? Or do you only imagine the sound you know to be there?“ [Elíasson 2009, S. 135]

Das deutliche Sichtbarmachen von Phänomenen tritt bei Ólafur Elíassons Wasserfällen besonders zu Tage; der Blick fällt unweigerlich auf die Konstruktion, der technische Vorgang wird klar und knüpft direkt an die individuelle Art des Begegnens mit diesem und dem durch diesen hervorgebrachten Phänomen an. Eines seiner ersten Wasserfall-Werke ist *Reversed Waterfall* von 1998. Wie der Titel bereits verrät, läuft hier das Wasser nicht von oben nach unten, sondern wird über mehrere Etagen über starke Düsen nach oben gepumpt. So ist diese Arbeit, die ebenso wie die anderen der Gravitation nachgebenden Wasserfälle ihr Inneres offenlegt, ganz besonders instande, die Realität zu verdeutlichen.

„All models imply reduction and abstraction, false assumptions, and error. They are, therefore, always latently fictive, and fiction helps to unveil reality.” [Volz 1991, S. 148]

1.4.2 Licht und Farbe

Ein weiteres Phänomen ist die Wahrnehmung von Licht und Farbe, mit der sich Ólafur Elíasson in vielen Werken auseinandersetzt. Unter Anderem sind dies *Room for one colour* aus dem Jahr 1997, *The weather project* von 2003 und das ein Jahr später entstandene *Your colour memory*. Diese drei Werke bilden nur einen kleinen Teil dessen, was sich unter dem Aspekt *Licht und Farbe* bei Ólafur Elíasson subsumieren ließe.

In *Your colour memory* und *Room for one colour* beschäftigt sich Ólafur Elíasson mit dem Phänomen des Nachbildeffekts: Nach längeren Anblick einer bestimmten Farbe wirkt im Anschluss (etwa bei Betrachtung einer weißen Fläche oder beim Schließen der Augen) die Komplementärfarbe nach. Dieses Phänomen macht sich Ólafur Elíasson zu nutze und untersucht die Möglichkeiten, die dadurch hervortreten. *Your colour memory* bildet einen begehbaren, ellipsenförmigen Raum, dessen Wände, dem Farbkreis folgend, zur jeweils nächsten Farbe hin langsam überblenden. Beim Wechsel zweier Farben überlagert die Komplementärfarbe des jeweils vorhergehenden zunächst für einige Sekunden die neue Farbe ein wenig. So kommt es, dass sich gewissermaßen zwei Wege der Farbveränderung vollziehen: zum Einen das Überblenden der Farben in der technischen Apparatur, zum Anderen die nachträglich im Auge erzeugte. [vgl. Elíasson 2006, S. 77 f.] *Room for one colour* arbeitet mit dem gleichen Phänomen des Nachbildeffekts. Ein Raum wird mit gelben Monofrequenzleuchten beleuchtet, wodurch beim Verlassen des Raumes für einige

Sekunden ein komplementär gefärbtes Nachbild zurück bleibt. Hinzu kommt, dass bei dieser Art der Beleuchtung neben gelb und schwarz, zuzüglich ihrer unendlich vielen Abstufungen zueinander, keine weiteren Farben wahrgenommen werden.

„Nur eine einzige Farbe zu sehen, impliziert außerdem, dass es gar keine Farben gibt. Es macht kaum Sinn, von »Rot« zu reden, wenn es keine Farben gibt, mit denen man es vergleichen könnte.“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 95]

So rückt das individuelle Wahrnehmen des Besuchers und Betrachters in seine Aufmerksamkeit, da er sich der Phänomenalität nicht entziehen kann. Besonders dem Nachbildeffekt, der auch bei geschlossenen Augen Wirkung zeigt, ist es unmöglich, sich zu entziehen. Dieser Aspekt nimmt im Übrigen einen nicht zu unterschätzenden Platz im Werk von Ólafur Elíasson ein, nämlich das unmittelbare und vielfach beinahe umhüllende Wirken und Erleben. Als besonderer Fall ist an dieser Stelle *The weather project* zu nennen, das Ólafur Elíasson von 2003 bis 2004 in der Turbinenhalle der Tate Modern in London realisierte. Eine mehrere Meter große Lichtinstallation wirkte wie eine Sonne. Wie ich bereits schon bei den Wasserfällen herausgestellt habe, so bedient sich Ólafur Elíasson an dieser Stelle wieder des Sichtbarbleibens des technischen Aufbaus. Von verschiedenen Punkten des Raumes aus enthüllt sich die Illusion und Konstruktion wird offensichtlich. Dass für ihn „Zeit und Raum nicht voneinander zu trennen“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 51] sind, tritt in *The weather project* durchaus hervor, wenn auch nicht so offensichtlich.

„Wegen der Ausmaße der Rampe braucht man etwa 20 Sekunden, um das Museum zu betreten [...]. Ich habe versucht damit zu arbeiten, dass sie ziemlich lange brauchen würden, um hereinzukommen [...], und dass sie zunächst etwas sehen würden, das wie ein Bild wirkte, oder wie ein Gemälde von Turner [...].“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 270]

Licht, Farbe, Raum und Zeit durchwirken auf diese Weise seine Werke, mehr als auf den ersten *Blick* vielleicht erscheinen mag.

1.4.3 Naturwahrnehmung

Unter der Überschrift *Naturwahrnehmung* liste ich nun einige Werke, in denen sich Ólafur Elíasson besonders mit Erleben einer natürlichen Umgebung oder natürlichen Materialien auseinandergesetzt hat. Beginnen möchte ich mit *Moss wall* von 1994. Der Name ist Programm: eine Wand, bespannt mit einem Maschendraht, auf den Isländisches Moos eingearbeitet wurde. Doch dieses Werk hält hinter seiner vordergründigen Einfachheit einige elementare Erfahrungskomponenten bereit. Durch Trocknen beziehungsweise Befeuchten des Moooses, verändert dieses sich: seine Farbe, seine Struktur und nicht zu Letzt auch seinen Duft. Im Gegensatz zu Strömungen in der Architektur, die von der Immanenz von Materialien ausgeht, ist für Ólafur Elíasson „die kontextuelle Interpretation von Materialien, die von Erleben ausgeht, wesentlich interessanter.“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 51] Dieser Punkt begleitet das gesamte Werk des Künstlers, wie zum Beispiel auch in *Ventilator* von 1997. Der Zufall, das ungeplante Bewegungen, die nicht vorhersehbaren Schwingungen eines am Kabel von der Decke hängenden Ventilators sind das Hauptelement dieser Arbeit, das eine gewisse Ähnlichkeit zu *The sandstorm park* von 1999 aufweist. In diesem wirbelt Luft aus einem von der Decke hängenden Schlauch, der durch einen Kompressor betrieben wird, die 6-10 cm messende Sandschicht auf, sobald Besucher den Raum betreten. Das Wahrnehmen von Luft, Wind und spürbarer Unvorhersehbarkeit sind dabei die offensichtlichsten Punkte, die in diesen beiden Werke hervortreten.

Von etwas anderer Art sind die beiden begehbaren Werke, die ich im Folgenden anführen möchte. *Lava floor* von 2002 ist, wie *Moss wall* selbsterklärend. Tonnen Lavagesteins sind dafür auf dem Boden des Museums verteilt und dürfen (oder besser: sollen) betreten werden. Das Laufen über dieses natürliche Material in ungewohnter Umgebung hat zur Folge, dass sich der Besucher des Laufens, des eigenen Körpers bewusst wird.

„Manchmal haben Kunst und Architektur die außergewöhnliche Fähigkeit, uns unseren Körper bewusst zu machen, uns selbst von außen betrachten zu können.“
[Engberg-Pedersen 2016, S. 162]

In *The mediated motion*, 2001 im Kunsthaus Bregenz gezeigt, verwendet Ólafur Elíasson ebenfalls Naturmaterialien: Holz, Wasser, Wasserpflanzen, Erde. Sehr eng mit *Lava floor* verwandt, ist der Raum, dessen Boden mit verdichteter Erder und leichtem Gefälle ausgestattet wurde. Es ist das Fokussieren dieses einen Elements,

das es ermöglicht, den Besucher auf die Wahrnehmung des Bodens mit allen seinen Aspekten und auf sich selber hin zu sensibilisieren.

1.4.4 Schlussnotiz

Ólafur Elíassons Interesse gilt der Natur, dem Phänomen, seiner Wahrnehmung und der eigenen individuellen Wahrnehmung des Einzelnen. Er lässt alles für die Idee Überflüssige weg, fokussiert sehr stark, schafft Raum, aber auch Zeit der Auseinandersetzung mit der Kunst und mit sich selber. Alles bekommt die Zeit, die es benötigt, wobei Langsamkeit eine große Rolle spielt, wie Philip Ursprung feststellt.

„Deine Kunst wirkt auf mich weder statisch noch flüchtig, aber sehr langsam, fast, als würdest du mit angezogener Bremse fahren, um das Tempo zu drosseln.“ [Engberg-Pedersen 2016, S.270]

Seine Werke, die zwischen Fotografien, Installationen und Skulpturen changieren, haben das Einschließen, mitunter auch das aktive Mitwirken des Betrachters gemein. Sicher zweifellos als Bildende Kunst einzuordnen, beschränkt er sich nicht auf eine Materialität, sondern behält die Augen geöffnet, immer nah am Phänomen und dem Menschen.

„Wenn ich vollkommen still in der isländischen Landschaft stehen bleibe, wirkt sie wie ein Gemälde. Es ist unmöglich, Entfernungen einzuschätzen. Aber sobald ich mich bewege, wird die Geschwindigkeit, in der sich mein Körper fortbewegt, zu Reise. Die Erinnerung an die bereits zurückgelegte Distanz wird zum räumlichen Maßstab. Messen wird zu etwas Verinnerlichtem.“ [Engberg-Pedersen 2016, S. 220]

2 Gedanken zu Musik und Natur

Ich bin Komponist – dieser auf eine einfache Formel gebrachte Satz bringt so manche Schwierigkeit mit sich, an die ich in jungen Jahren nie zu träumen gewagt hätte. Ein Komponist ist doch derjenige, der Musik *schreibt* – Musik *machen* ist dann schließlich anderen vorbehalten. Natürlich schreibt ein Komponist Musik für Orchester, für Ensembles und für einzelne Instrumente; ein ausgeklügeltes grafisches System erlaubt jedem Musiker (ich bediene mich gerade alter europäischer Musiktradition) das Nachspielen von zuvor notierter Musik, mehr oder weniger nah am Original, wenn es sich denn überhaupt als solches bezeichnen lässt. Was nun noch benötigt wird, ist die Inspiration – das Studium der Musik ist doch nur handwerklicher Beifang. Wenn die Inspiration also schließlich eintritt, dann sprudelt es nur so an Noten über dem mit 5 Linien bedruckten Papier, bis ein ganzer Organismus entsteht, mit Wogen der Empfindungen, wohlbedacht wechselnd zwischen leise und laut, schnell und langsam, großer und kleiner Besetzung und so weiter, dabei die klangliche Balance nie aus dem Blick verlierend. Im digitalen Zeitalter ist es mir als Komponist zudem auch noch möglich, ohne viel Aufwand eigenes Notenmaterial zu erstellen – ein Computer, eine einschlägige Notenschreibsoftware und (nicht zwingend) ein Drucker vorausgesetzt. Fertig ist das Komponistendasein – fast so schön, wie zu Beethovens Zeiten, fehlt nur noch die passende Symphonie.

Diese zum Teil durchaus etwas überspitzt dargestellte Idee des Komponierens heute ist nur ein Ausschnitt dessen, womit wir es tatsächlich zu tun haben. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, welchen Inhalt das Komponieren von Musik heute durchaus haben kann. Danach folgt eine Auseinandersetzung mit Natur, welcher ich mich von verschiedenen Seiten her nähern werde.

2.1 Musik

Die folgende Untersuchung dient im Allgemeinen der Auseinandersetzung mit Musik; im Besonderen wird dem Problem nachgegangen, wie weit der Begriff Musik zu fassen ist, was er beinhaltet und welche Perspektiven sich daraus ergeben, in erster Linie für das Komponieren. Im Einzelnen sind dies der Versuch einer Definition von Musik und den Aspekten der Notation und des Bildes, also der visuellen Komponente von Aufführungen.

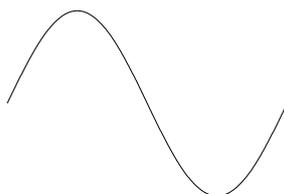
2.1.1 Versuch einer Definition

Wer sich die Frage „Was ist Musik?“ stellt, steht zunächst einmal vor einer sehr einfachen Antwort:

Musik ist die Kunst der Töne.

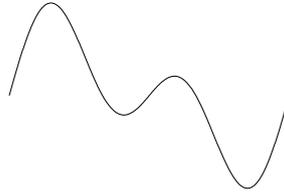
Mit dieser knappen Antwort ließe sich dieses Kapitel sowohl beginnen, als auch direkt wieder schließen. Diese Aussage ist verständlich, nachvollziehbar und eingängig, vor Allem aber ist sie erstaunlich unvollständig. Doch was ist an dieser Klarheit so ungenau? Wer nun eine allgemeingültige Definition von Musik erwartet, der wird enttäuscht werden, denn das ist nicht das Ziel der Arbeit. Dennoch möchte ich dem auf den Grund zu gehen versuchen, was Musik sein und was als Musik verstanden werden kann. Dabei werde ich mich in erster Linie auf zeitgenössische Konzepte stützen und schließlich meine ganz persönlichen Einstellung einfließen lassen.

In meiner eingangs aufgestellten These spreche ich von Tönen. Ein Ton ist ein Schallereignis mit mehr oder weniger deutlich definierter Frequenz, also einer erkennbaren Periodizität. Der Idealfall hierbei ist der Sinuston mit einer einzigen klaren Frequenz.



(Abb. 1)

Bei gleichzeitigem Erklingen von nur zwei Sinustönen (in der folgenden Grafik im Abstand einer Oktave) erwartet uns bereits ein komplexeres Spektrum.



(Abb. 2)

Hierbei von Ton zu sprechen ist wohl immer noch dadurch gerechtfertigt, dass es aufgrund des harmonischen Verhältnisses der Oktave (1:2) einen klaren Grundton gibt. Ähnliches ist durchaus auch von sich in der Tonhöhe stetig verändernden Tönen zu sagen, da während einer kurzen, diskreten Zeit eine periodische Schwingung nachzuvollziehen ist. Doch wenn wir diese Vorgänge nun weiterdenken, so kommen wir zwangsläufig irgendwann zum Rauschen, einem unperiodischen Schallereignis ohne erkennbare Tonhöhe.



(Abb. 3)

Hierbei von Ton zu sprechen macht keinen Sinn; der Ausdruck *Klang* ist viel weitreichender. Rauschen oder dem Rauschen als nichtperiodische Struktur verwandte Klänge, wie viele Percussionklänge, aber auch viele Anteile in eher tonhaften Instrumentalklängen sind in Musik altbekannt. So ließe sich unsere These erweitern zu:

Musik ist die Kunst der Töne und Klänge.

Musikalisch ist eines der passenden Adjektive zu *Musik*, denen wir wohl am Häufigsten begegnen. Es taucht besonders oft im Zusammenhang mit dem Musizieren auf und meint dort im Grunde die Begabung, ein Instrument zu beherrschen, besondere Fähigkeiten im Hören oder im Weitesten Sinne in musiktheoretisches Verständnis. Jemand, der als unmusikalisch bezeichnet wird, vermag also mindestens einen der drei genannten Punkte nicht oder nur unzureichend zu erfüllen. Doch was bedeutet es, wenn jemand ein Musikstück *musikalisch* spielt? Ist es musikalisch, wenn dabei möglichst nah am Notentext geblieben wird? Eher meint diese

Aussage, dass, teilweise unter Missachtung von Spielanweisungen, eine eigene Interpretation gespielt wird, unter Einsatz von Gefühlsregungen, die der Musiker aus dem Gros an Notentext, Werkkenntnis, Komponistenbiographie, Zeitgeschichte, musikhistorischem Kontext uns so weiter herauszulesen meint. Es meint so etwas wie eine *Vermenschlichung* der Musik, ein Überführen in eine dramatische Lebendigkeit. Musik folgt so einer Handlung, schließlich hat sie ohnehin als Zeitkunst einen Anfang und ein Ende. Durchforsten wir die europäische Musik der vergangenen Jahrhunderte stoßen wir auf eine nicht enden scheinende Liste an Begriffen, die zum Teil als Titel fungieren oder zum Teil als kleine Informationen zur Spielweise dem Spieler den richtigen Weg weisen. *Allegro*, *Andante*, *con brio* oder *dolce* sind nur ein winziger Ausschnitt aus der riesigen Palette. Das lässt die Vermutung aufkommen, dass die Übersetzung von Gefühlen in die Sprache der Musik diese mit ausmacht, was zu folgender These führt:

Musik ist die Kunst der Töne und Klänge als Ausdruck menschlicher Gefühle.

Diese These mag für die meiste europäische Musik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts gelten, im Hinblick auf die letzten 100 Jahre gerät ihre Richtigkeit jedoch zum Teil stark ins Wanken. Betrachten wir zunächst einmal den soeben genannten Aspekt des Gefühls. Musik, genau wie jede andere Kunst auch, vermag es, beim Rezipienten Gefühle zu erzeugen, nicht zwingend sind diese aber vom Künstler intendiert. Zahlreiche Künstler und Komponisten haben sich vor Allem ab der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gegen eine gefühlsorientierte Kunst gewandt, was vorwiegend durch minimalistische Strömungen vorangebracht wurde. Der oft zitierte Satz „Einfachheit der Form ist nicht unbedingt das gleiche wie Einfachheit der Erfahrung“ [Morris 1966/67, S. 100] von Robert Morris verdeutlicht genau dieses Gegensatz: Durch Zurücknahme des Gefühlsausdrucks beim Kunstschaffen wird dennoch beim Betrachter oder Hörer ein Gefühl und eine Erfahrung erzeugt. Christian Wolff äußerte einmal das Ziel, dass „Klänge nicht absichtsvoll eingesetzt werden, um bei anderen Gefühle auszulösen [...]“ [Gronemeyer 1998, S. 87] In diesem Zusammenhang sind eine ganze Reihe an Komponisten und Musikstücken zu nennen, wie etwa *Stones* von Christian Wolff, *Koan: Having Never Written A Note For Percussion* von James Tenney, *Music on a Long Thin Wire* von Alvin Lucier, die meisten Werke der Reihe *WEISS / WEISSLICH* von Peter Ablinger oder die zahlreichen Stücke unter Verwendung des Zufalls von John Cage. Da uns die Musikgeschichte also zahlreiche Beispiele liefert sowohl für den Ausdruck von Gefühlen in der Musik, als auch für ihre Vermeidung, müsste die These heißen:

Musik ist die Kunst der Töne und Klänge als Ausdruck menschlicher Gefühle oder dem absichtsvollem Verzicht auf ebendiese.

Wenn ein willentlich gefühlsorientiertes Komponieren keine unerlässliche Bedingung für Musik ist, drängt sich die Vermutung auf, dass möglicherweise auch die kunstvolle Gestaltung des zu Hörenden verzichtbar sein könnte. Eine Definition von etwas zu geben, ist immer auch eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Definitionen ändern sich, wenn sich der Umgang mit ihrem Gegenstand ändert. Dieser Versuch einer Definition von *Musik* ist daher nur sinnvoll, wenn er sich auch an der Gegenwart orientiert. So müssen wir feststellen, dass es Musikstücke gibt, deren akustischer Inhalt nicht der künstlerischen Gestaltung des Komponisten obliegen. Das wohl bekannteste Stück in diesem Zusammenhang ist John Cages *4'33"*. Der Komponist gestaltet keine Klangereignisse, sondern gestaltet einen Rahmen, in dem Klangereignisse passieren können. Dieses Stück und die damit verbundenen Ideen sind Ausgangspunkt gewesen für zahlreiche Komponisten, wie zum Beispiel auch Peter Ablinger. Zu seinem Stück *WEISS/WEISSLICH 29B* heißt es: „Stuhl (Stühle), innen und außen aufstellen als Hör-Ort(e)“ [Blomberg 2008, S. 67]. Dabei ist es das erklärte Ziel, „nicht den zu hörenden Klang, sondern allein den Hörvorgang ins Zentrum der Aufmerksamkeit [zu] rücken.“ [ebd.] Eine weitere Änderung unserer Definition ist also nötig:

Musik ist die Kunst der Töne und Klänge oder der Zeit zum Hören als Ausdruck menschlicher Gefühle oder dem absichtsvollem Verzicht auf ebendiese.

Wenn wir bei Peter Ablinger bleiben, müssen wir feststellen, dass Musik selbst ohne das (aktive) Hören auskommen kann. Ein Beispiel hierfür ist sein Stück *WEISS/WEISSLICH 11B*: Texte, geschrieben während des Hörens. Es folgt als kurzer Ausschnitt der Beginn von *WEISS/WEISSLICH 11B1*.

„FEINES GEZIRPE NÄHERT SICH ETWAS IMMER KLEINE PAUSEN ZWISCHEN SICH ÄHNLICH BLEIBENDEN SIGNALEN ZARTES GERÄUSCH VON WELLEN AN DER UFERBÖSCHUNG GLEICHMÄSSIG EIN PAAR WELLEN DANN PAUSE EINE WINDBÖE NICHT STARK DUNKLES HOHLES DRÖHNEN DIE WELLEN WIEDER DEUTLICH“ [Gronemeyer 2016, S. 458]

Beim Lesen bleibt uns lediglich eine Ahnung von den beschriebenen Klängen, nicht jedoch das Gehörte selber. Der Text ist die Musik, nicht jedoch zu verstehen

als Vorlage einer musikalisierten Rezitation, sondern einfach als Text. Das Komponieren, also in diesem Fall das Schreiben des Textes ist Hören, das Lesen ist nicht Hören, zumindest nicht aktiv und in realem Zusammenhang mit dem Beschriebenen stehend. Aber damit nicht genug: Ablinger kategorisiert einige seine Stücke als *Musik ohne Klänge*, darunter fallen auch diverse Fotoserien, die für Ablinger zwar nicht rein visuelle Kunst sind, sondern das Interesse an Klang für ihn unterstützen. [vgl. Kapitel 1.1.4] Des Weiteren meint beispielsweise Adornos „Ideal stummen Musizierens“ [Adorno 2005, S. 11] im Grunde das Vorstellen von klanglicher Musik, selbst wenn es an anderer Stelle heißt, „[i]n der Produktion von Musik ist Hören *nicht* das Primäre“ [ebd. S. 85], so unterstützt es aber trotzdem die These, dass Musik nicht ausschließlich ein hörbares Ereignis sein muss.

Musik ist die Kunst der (nicht ausschließlich) hörbaren Töne und Klänge und/oder der Zeit zum Hören als Ausdruck menschlicher Gefühle oder dem absichtsvollem Verzicht auf ebendiese.

So müsste es nach unserem Untersuchungsstand nun heißen. Hinzuziehen möchte ich nun eine Definition von Musik, deren weitere Ausführung des Verfassers eine andere Richtung bekommt, als zunächst anzunehmen sei. „Musik stellt Ordnungsverhältnisse in der Zeit dar.“ [Stockhausen 1963, S. 99] So schreibt Karlheinz Stockhausen zu Beginn seines Aufsatzes *...wie die Zeit vergeht...* Von Klang, vom Hörbaren ist weit und breit keine Rede, was unsere These wieder einmal verändert.

Musik ist die Kunst der (nicht ausschließlich) hörbaren Töne und Klänge und/oder der Zeit (nicht ausschließlich zum Hören) als Ausdruck menschlicher Gefühle oder dem absichtsvollem Verzicht auf ebendiese.

Diese These scheint auf die wesentlichen Merkmale Bezug zu nehmen, was dazu führt, dass sie einige *oder*-Wendungen enthält. Musik kann Gestaltung der Zeit sein *oder* Gestaltung von Tönen und Klängen *oder* von Nichthörbarem, sie kann als Ausdruck menschlicher Gefühle konzipiert sein *oder* genau dieses ausschließen. Die vielen *oder*-Wendungen machen eine Definition nicht besonders anschaulich, weshalb wir daher ein wenig verallgemeinern könnten. Auf den Aspekt des Hineinlegens von Gefühl in die Musik können wir verzichten, weil es ihn entweder gibt, *oder* nicht. Das muss nicht gesondert aufgeführt werden.

Musik ist die Kunst der (nicht ausschließlich) hörbaren Töne und Klänge und/oder der Zeit (nicht ausschließlich zum Hören).

Bei den nun noch übrig bleibenden Alternativen kommen wir durch noch weitere Kürzungen zu folgender These:

Musik ist die Kunst mit Bezügen zum Hören und/oder zur Zeit.

Auch wenn diese letzte Formel wohl in ihrer Klarheit besticht, so dürfte genau so gut deutlich geworden sein, dass auf die Frage nach dem, was Musik sei, viele Persönlichkeiten eine eigene Antwort geben könnten, die sich von der eines anderen mitunter stark unterscheiden kann. Musik hat etwas mit Tönen zu tun – nein, nicht unbedingt. Musik hat etwas mit gestalteter Zeit zu tun – nein, nicht unbedingt. Musik muss aufgeführt werden, damit es Musik ist – nein, muss sie nicht. Das könnte noch lange so weiter gehen, was ich dem Leser dieser Arbeit aber ersparen möchte. Wie eingangs erwähnt, war es nicht das Ziel, eine allgemeingültige Definition von Musik zu entwerfen, sondern vielmehr Möglichkeiten aufzuzeigen, was Musik sein könnte, jenseits der gängigen Annahme, Musik sei die Kunst der Töne und nichts weiter. Scheinbar gibt es einen Bereich, in dem Musik als Musik in jedem Fall funktioniert, jedoch ist der Rand, bis wohin dieser Bereich reicht, nicht so klar gezeichnet, wie es für eine klare Definition hilfreich wäre. In diesem Zusammenhang möchte ich abschließend nochmals Martin Seel zitieren.

„In jeder Kunstart, so läßt sich mit einer Formel sagen, bestehen vielfache inhärente Beziehungen zu anderen Künsten, obwohl nicht jede Kunst sie zu allen Künsten unterhält. Diese Beziehungen sind nicht etwas, wodurch die jeweilige Gattung *erweitert* werden kann, sie sind *grundlegend* für ihre Verfassung als eine unter anderen künstlerischen Gattungen.“ [Seel 2003, S. 179]

2.1.2 Notation

„Notation steht vor der Ausführung; sie ist Ermutigung und Anregung zum Handeln; sie ist per definitionem unvollständig, voller Auslassungen; sie sollte aber, denke ich, so praktikabel wie möglich sein.“ [Gronemeyer 1998, S. 155]

Mit dieser Aussage von Christian Wolff über Notation möchte ich ein Thema einleiten, das für die Komposition eine wichtige Rolle spielt. Dabei werde ich den

Bereich der rein improvisierten Musik auslassen und mich auf die Betrachtung der Musik beschränken, die sich der Notation bedient.

Wozu nützt die Notation von Musik? Ursprünglich diente sie der Verschriftlichung von mündlich überlieferter Musik, bis die Notation selbst zum kompositorischen Prozess wurde. Der Komponist früherer Jahrhunderte komponierte mit Feder auf Papier. Die Komposition wurde zum sonderbaren Vorgang des Verfassens einer Musik, die vorher noch niemand gehört hatte und sich imaginär im Komponistenhirn bereits verklanglichte, um dann, über den Zwischenschritt der Noten führend, zum ausführenden Musiker zu gelangen, der die abstrakten Zeichen in hörbare Musik umzuwandeln verstand. Diese Entstehungsart von Musik ist auch heute noch wenn nicht *die*, so zumindest eine der weit verbreitetsten Arten, zu komponieren (wie bereits erwähnt, ist mein Blick hierbei auf Musik gerichtet, die in europäischer Musiktradition steht). Eine Frage drängt sich dabei auf, wenn wir uns der Tatsache bewusst werden, dass musikalische Notation Teil des kompositorischen Kreativprozesses ist, ob Notation für sich bereits Musik ist oder sein kann?

Für den Weg zu einer möglichen Antwort, möchte ich die Abschlussthese aus Kapitel 2.1.1 noch einmal in Erinnerung rufen.

Musik ist die Kunst mit Bezügen zum Hören und/oder zur Zeit.

Kann die musikalische Notation diese Bezüge zum Hören und/oder zur Zeit aufweisen? Vermutlich kann sie das eher nicht. *Vermutlich nicht* heißt aber zunächst einmal noch nicht *definitiv nicht*. Um dieser Frage nachzugehen, werde ich im Folgenden die musikalische Notation dem Hören und der Zeit gegenüberstellen.

Hören. Notation mit einem Bezug zum Hören ist erst einmal unüblich, soviel lässt sich, ein Ergebnis noch etwas offenhaltend, bereits sagen. Notation ist Hilfsmittel zur Fixierung und Reproduktion von Musik. Dass die Notation dabei einen Bezug zum Hören haben könnte, lässt sich nicht so einfach mit *ja* beantworten. Aber: In Kapitel 2.1.1 habe ich bereits einige Werke vorgestellt, die im Rahmen dieser Frage das Feld des Möglichen erweitern. Peter Ablingers *WEISS/ WEISSLICH 11B* ist dabei vielleicht eines der richtungsweisendsten Stücke. Das Stück ist gewissermaßen die Notation. Es ist die Auflistung von Gehörtem zum Zeitpunkt des Hörens. Das Lesen des Textes generiert natürlich nicht real die dort beschriebenen Klänge, kann aber zu einem imaginativen Hören führen – die Fähigkeit des Lesens und das Verstehen der Sprache vorausgesetzt. Nun ließe sich einwenden, dass ja auch – die Fähigkeit des Notenlesens und das Verstehen musikalischer Zusammenhänge vorausgesetzt –

eine Beethoven-Symphonie sich beim Lesen der Noten klanglich imaginieren lässt. Ja, das stimmt, allerdings gibt es einen kleinen, aber bedeutenden Unterschied. Die Beethoven-Symphonie will klanglich realisiert werden, das das Notenlesen Imaginationspotential hat, ist eher ein Nebeneffekt, Ablingers Texte hingegen wollen nicht klanglich realisiert werden. Nun lässt sich zudem auch noch sagen, dass das Notieren des Ablinger-Textes mindestens genau so stark mit dem Schreiben zusammenhängt, wie mit dem Hören. Notation mit einem Bezug zum Hören also. Dies ist also möglich, wenn auch im Vergleich eher ungewöhnlich. Ungewöhnlichkeit sollte aber kein Abschlusskriterium sein.

Zeit. Auch hier hilft Peter Ablingers *WEISS/ WEISSLICH 11B*, den Blick zu weiten. In der Einführung beschreibt Ablinger den Kompositionsprozess.

„Seit 1994 entstehen Texte, für die ich mich jeweils 40 Minuten lang hinsetze und schreibe, was ich höre: [...] in einem kontinuierlichen Schreibfluss, und unabhängig von der tatsächlichen Ereignisdichte.“ [Gronemeyer 2016, S. 428]

Notation ist gleichsam verschriftlichte Zeit. Somit ist auch das Lesen von Notation ein zeitlicher Prozess. Dabei ist es auch völlig irrelevant, ob es sich um den genannten Ablinger-Text handelt, oder die Partitur einer Beethoven-Symphonie, oder eine auch als Bildende Kunst rezipierbare Partitur wie die zu John Cages *Concert for Piano and Orchestra*. Das heißt, weder der kompositorische Notationsprozess, noch die Wahrnehmung einer musikalischen Notation sind ohne Bezug zur Zeit denkbar. Dies trifft in gewisser Weise auf jede Kunst zu.

„Auch ein künstlerisches Tafelbild, das optimal ausgeleuchtet ist [...], muß in der Gleichzeitigkeit und Interferenz seiner Elemente wahrgenommen werden, um als künstlerisches Bild wahrnehmbar zu werden – eine Wahrnehmung, die wiederum nur in einem sukzessiven Betrachten der Bildpartien möglich ist. In diesem Sinn sind alle Künste Zeitkünste.“ [Seel 2003, S. 99]

Wenn wir eine Definition von Musik so offen lassen, wie in Kapitel 2.1.1 vorgenommen, dann müssen wir sagen, dass musikalische Notation Musik sein *kann*, da sie Bezüge zum Hören und/oder zur Zeit haben *kann*. Von Notation als Musik per se zu sprechen, ist, so denke ich, nicht richtig und führt auch zu keiner bedeutenden Erkenntnis. Dass aber Notation bereits Musik sein *kann*, öffnet der kompositorischen Arbeit ein neues Feld, auf dessen Möglichkeiten ich in diesem Kapitel hinzuweisen versucht habe.

2.1.3 Bild

Unter der Überschrift *Bild* fasse ich für dieses Kapitel alles das zusammen, was visuelle Erscheinung eines Kunstwerks sein kann. Musik als *Kunst mit Bezügen zum Hören und/oder zur Zeit* muss nicht visuell erfahrbar sein, um Musik zu werden. Der visuelle Aspekt liegt in den Ausdrücken *Hören* und *Zeit* nicht in der Natur der Sache. Beides ist ohne den Sehsinn denkbar – uneingeschränkt. Der Komponist kann also getrost darauf verzichten, sich über das Bild Gedanken zu machen. Dass es beispielsweise in einem Konzert auch noch etwas zu sehen gibt, mag vielleicht als eine modische Marotte zeitgenössischen Musikdarbietens erscheinen, steht aber genau genommen in jahrhundertealter Tradition. Der reine Hörplatz in Konzert- oder Opernhäusern ist nicht die Regel, sondern ein Sonderfall, der darüber hinaus vielmehr ökonomischen Ideen entspringt, als das Hören im Konzert zur wahren Erlebensmöglichkeit zu erheben. Der Besuch einer Musikaufführung ist bedeutend mit dem konzeptuell mitgedachten Bild verknüpft. Es gibt immer etwas zu sehen, und sei es nur der leere Raum einer Lautsprecher-Aufführung. Eine Aufführung ist immer auch eine Inszenierung, das darf nicht außer Acht gelassen werden und muss nicht dem Organisator einer Aufführung überlassen bleiben. Natürlich macht es nicht nur einen deutlichen akustischen Unterschied aus, wenn ein eingestrichenes *c* im **pp** von einem Glockenspiel oder einer Oboe gespielt wird, sondern es ist ein grundlegend anderes visuelles Ereignis. Wenn wir dieses Beispiel noch etwas weiter denken, etwa bis hin zum Spielen eines dreigestrichenen *c* im **ff** auf den genannten Instrumenten, kommt eine Ebene, die beim ersten Beispiel bereits vorhanden, aber nicht sehr offensichtlich ist, stärker hinzu, nämlich die Sichtbarkeit körperlicher Anstrengung. Dies soll kein Plädoyer werden für das angestrengte Musizieren, sondern dient allein der Veranschaulichung des Aspekts des Bildes einer musikalischen Aufführung. Noch einmal auf den Punkt gebracht: bei beiden Beispielen gibt es einen klaren klanglichen Unterschied und das klangliche Resultat spielt eine wesentliche Rolle; bei beiden Beispielen gibt es einen klaren visuellen Unterschied und das visuelle Resultat verdient es, eine wesentliche Rolle durch die Komposition zugewiesen zu bekommen. Möglicherweise nicht als visuellen Aspekt gedacht, so benennt Adorno dennoch einen Punkt, der sich auch in dieses Thema einfügen lässt.

„Zur Frage der mitkomponierten Interpretation den Satz von Schönberg zitieren, ein guter Komponist habe die Umblätterstellen mitzukomponieren.“ [Adorno 2005, S. 174]

Natürlich kann bewusst darauf verzichtet werden, das Bild des Musizierens zu komponieren, gelingen wird es indes nur, wenn die Aufführung dies verdeckt durch Unsichtbarkeit der Ausführenden. Ansonsten ist das Bild (bei instrumentaler oder vokaler Musik) immer mitkomponiert, bei reiner Lautsprecher-Musik insofern, als es einen Raum gibt, den mir in der Aufführung zu betrachten nicht verwehrt wird. Eine Sonderform stellen da sicher die Aufführungen von Francisco López dar, der durch das Verteilen von Schlafbrillen das Bild bewusst aus der Wahrnehmung herauszustreichen versucht, was allerdings auch nichts weiter ist, als eine bewusste Inszenierung des Bildes als vollständig konturloses schwarzes ohne jegliche Tiefe.

Lassen wir den Bereich des Hörens gänzlich außen vor und beschränken uns allein auf den Aspekt der Zeit, so müssen wir, wenn wir unvoreingenommen an die Sache herangehen, feststellen, dass die Gestaltung der Zeit allein durch das Bild wiederum zwar ungewöhnlich, aber nicht von vornherein auszuschließen ist. Wenn sich der Komponist diesem Gedanken öffnet, sind durchaus Dinge denkbar wie: Licht als Musik, Objektbewegungen als Musik, Integration von Bewegungskünsten als Musik und vieles mehr.

Musik mit Bezügen zum Hören und/oder zur Zeit ist zwar unzweifelhaft denkbar ohne das Bild, jedoch ist dieses eines der wesentlichen Merkmale von musikalischen Aufführungen, weshalb es in der kompositorischen Praxis den Status erhalten könnte, der den Gegebenheiten angemessen ist.

2.1.4 Schlussnotiz

Die in diesem Abschnitt gemachten Gedanken und Ausführungen erheben nicht den Anspruch auf Universalität. Eine allgemeine Definition von Musik zu etablieren, die auf alles, was sich Musik nennt, Rücksicht nimmt, ist vielleicht etwas utopisch. Dennoch verfolgt der in dieser Arbeit verfasste Versuch einer Definition von Musik ein Ziel, nämlich das Erfassen von Möglichkeiten, die vordergründig primär nicht mit Musik in Verbindung stehen. Doch gibt es, wie oben beschrieben, ausreichend gute Gründe dafür, den Blick offen zu halten für die Wege der Kunst, um künstlerische Ideen uneingeschränkt verfolgen zu können. Dass dabei die Beispiele Notation und Bild Perspektiven sein können, habe ich versucht, genauer darzulegen. Abschließen möchte ich mit einem Zitat Rudolf Steiners, das sich eher dem pythagoräisch geprägten Denken zuordnen lässt, womit ich mich in dieser Arbeit, wie eingangs erwähnt, nicht explizit befassen werde. Dennoch möchte ich es an das Ende des soeben beschlossenen Kapitels stellen, welches vor Allem als Anregung zum Nachden-

ken über Musik fungieren soll und als ein Plädoyer für ein offenes Musikverständnis verstanden werden darf.

„Was ist das Musikalische? Dasjenige, was man nicht hört.“ [Steiner 2015, S. 353]

2.2 Natur

Natur spielt im Kunstschaffen seit Menschengedenken eine Rolle. Immer wieder veränderte sich das Verhältnis des Menschen und der Kunst zur Natur. Das Thema *Natur* taucht immer wieder in der Kunst auf, das eine Mal explizit, ein anderes Mal hingegen verdeckt. Die Strategien des Umgangs mit diesem Thema sind so mannigfaltig, dass es im Grunde nicht möglich ist, eine gemeinsame Richtung festzustellen. In diesem Kapitel werde ich diese vielen Facetten nicht in den Vordergrund stellen, sondern vielmehr auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Natur und Kunst zu sprechen kommen und wie unter anderem diese in zeitgenössischer Musik verstanden werden können.

2.2.1 Natur und Kunst

Im Folgenden möchte ich sieben Thesen besprechen, mit denen Martin Seel die Unterschiede von Natur und Kunst präzisiert hat. Für ein besseres Verständnis sei an dieser Stelle auf *Eine Ästhetik der Natur* von Martin Seel verwiesen.

„i. *Alle Natur enthält einen Bezug auf Kunst, nicht jedoch alle Kunst einen Bezug auf Natur.*“ [Seel 1996, S. 270]

Dass Kunst auf Natur Bezug nehmen *kann*, aber nicht *muss*, steht außer Frage. Dieser Teil der These bedarf keiner weiteren Erklärung. Doch wie sieht es mit der Annahme aus, dass Natur immer auf Kunst Bezug nehme? Diese These ist nicht zu trennen von dem, was Seel hier mit Natur meint. Grundlegend für diese, wie auch die noch folgenden Unterscheidungen ist die Verwendung des Begriffs *Natur* anstelle von *Ästhetischer Natur*. *Ästhetische Natur* meint hier „dasjenige Naturverhältnis, das sich aus einer ästhetischen Einstellung zur lebensweltlich erschlossenen und sinnlich wahrnehmbaren Natur ergibt.“ [Seel 1996, S. 33] Seel unterscheidet dabei drei Formen der ästhetischen Naturwahrnehmung: die *Kontemplation*, also die interesselose oder ungerichtete Betrachtung, die *Korrespondenz*, also die interessierte Betrachtung im Verhältnis zum eigenen Leben und die *Imagination*. Diese meint, dass Natur betrachtet werden kann, „als hätte sie die innere Artikuliertheit von Werken der Kunst.“ [Seel 1996, S. 153] Die Rede ist, wie soeben erwähnt, von der *ästhetischen Natur*. Seel geht sogar soweit, dass er „das Naturschöne *insgesamt* als ein aus dem Geist der Kunst geborenes [...] Verhältnis“ [Seel 1996, S. 174] beschreibt.

„ii. *Natur ist inklusiv, Kunst ist es meist.*“ [Seel 1996, S. 270]

„[D]ie Einheit ästhetischer Natur ist ihre Einheit als Landschaft“ [Seel 1996, S. 37] und ist laut Seel von Anfang an gegeben, während die Kunst vielfach anstrebt, diese zu erreichen. [vgl. Seel 1996, S. 270] Der Begriff der Landschaft in diesem Zusammenhang meint die „*von ästhetischer Natur umformte Lebenswirklichkeit des Menschen.*“ [Seel 1996, S. 222]

„iii. *Natur ist das primäre, Kunst das potenzierte Einheitsphänomen des Ästhetischen.*“ [Seel 1996, S. 270]

Als Einheitsphänomen des Ästhetischen versteht Seel die Bedingung, durch alle drei Bereiche ästhetischer Wahrnehmung verstanden zu werden. Diese sind, wie oben erwähnt: Kontemplation, Korrespondenz und Imagination. Während ästhetische Natur, wie bereits dargestellt, immer auch imaginativ wahrgenommen werden kann, ist die Kunst „immer ein zeichenhaftes Medium der *Anschaung* bedeutungsbildender und darum bedeutsamer Horizonte der Welt.“ [Seel 1996, S. 260]

„iv. *Der Natur ist das Werksein zufällig, der Kunst ist es notwendig.*“ [Seel 1996, S. 270]

Ob das Werk für die Kunst tatsächlich notwendig ist, lässt sich mit Blick besonders auf performative Kunst in Frage stellen. Der dort vorgenommene Unterschied zwischen Werk und Ereignis macht deutlich, dass das Werk nicht Bedingung für Kunst ist. In diesem Vergleich stehen auf der einen Seite Werke als „vermarktbar Artefakte“ [Fischer-Lichte 2004, S. 283], auf der anderen Seite „flüchtige Ereignisse, die niemand anschließend käuflich erwerben, in seinem Safe verschwinden lassen oder in seinem Wohnzimmer aufhängen kann.“ [ebd.] Diese Unterscheidung liegt aber nicht dem Seel’schen Begriff des Werks zugrunde. Der Begriff des Ereignisses ist in jenem enthalten. Das zufällige Werksein der Natur hat „die konstitutive Absichtslosigkeit ihrer Bildungen zur Voraussetzung“ [Seel 1996, S. 115], während „Kunstwerke Zeichen sind, deren Sinn es ist zu zeigen, wie sie zeigen, was sie zeigen.“ [Seel 1996, S. 147]

„v. *Die Einheit der Natur ist okkasionell, die Einheit der Kunst ist strukturell.*“ [Seel 1996, S. 272]

Dieser Punkt steht in Verbindung zum zuvor genannten. Einheit der Natur entsteht in der Situation, ist nicht von vornherein intendiert. Einheit der Kunst auf der anderen Seite ist nicht denkbar ohne das „kalkulierte[!] Entstehenlassen einer oder mehrerer ästhetischer Funktionen“ [Seel 1996, S. 272].

„vi. *Kunst will verstanden sein, Natur ist nicht zu verstehen.*“ [Seel 1996, S. 272]

Das bedeutet umgekehrt nicht, dass Kunst immer zu verstehen ist. Kunst als Zeichen „bedeutungsbildender und darum bedeutsamer Horizonte der Welt“ [Seel 1996, S. 260] schließt die Möglichkeit des Verstehens mit ein. Bei Natur – wir sprechen von ästhetischer Natur – ist die Lage eine völlig andere. Die Intentionlosigkeit der Natur ist einer der wesentlichen Faktoren dafür, in der Natur keine „ästhetische Logik“ [Seel 1996, S. 273] vorzufinden, was dazu führt, dass diese nicht zu verstehen ist.

„Blumen sind freie Naturschönheiten. Was eine Blume für ein Ding sein soll, weiß, außer dem Botaniker, schwerlich sonst jemand; und selbst dieser, der daran das Befruchtungsorgan der Pflanze erkennt, nimmt, wenn er darüber durch Geschmack urteilt, auf diesen Naturzweck keine Rücksicht.“ [Kant 1968, S. 23]

„vii. *Natur ist ein Lebenszusammenhang, Kunst steht über und in Zusammenhängen des Lebens.*“ [Seel 1996, S. 273]

Dieser Unterschied beschreibt die Tatsache, dass Natur jenseits von kultureller Geschichte steht, während Kunst immer in einem geschichtlichen Verhältnis zu anderer Kunst zu verstehen ist. In der Conclusio bringt Seel es griffig auf den Punkt: „Wir suchen in der Natur immer auch eine Wirklichkeit außerhalb der Geschichte, wir suchen in der Kunst immer auch eine Geschichte außerhalb der Wirklichkeit.“ [Seel 1996, S. 274]

Diese von Martin Seel erarbeiteten Unterschiede zwischen Natur und Kunst – genauer: zwischen ästhetisch wahrgenommener Natur und Kunst – erachte ich als grundlegend für das Verständnis des Verhältnisses beider zueinander. Für die Natur, so sei an dieser Stelle angemerkt, sind demnach die Begriffe *Intentionlosigkeit* und *Zufälligkeit* wesentlich, zwei Begriffe, die besonders für die zeitgenössische Kunst, die einen Bezug zu Natur aufweist, von Bedeutung sein können, was im nun anschließenden Kapitel am Beispiel der Musik gezeigt wird.

2.2.2 Zeitgenössische Musik

Bevor ich einige Beispiele der Musik der letzten Jahrzehnte mit Bezügen zur Natur bespreche, möchte ich drei Punkte nennen, die als künstlerische Herangehensweisen in diesem Zusammenhang gelten können.

- *Inspiration*. Musik ist durch wahrgenommene Natur inspiriert.
- *Imitation*. Musik imitiert Natur.
- *Übertragung*. Natürliche Phänomene oder wissenschaftliche Theorien werden in das Medium der Musik übertragen.

Diese Punkte stellen keine strenge Kategorisierung dar, da die Überschneidungen zwischen ihnen oftmals recht stark sind; dennoch überwiegt in der Regel einer von ihnen.

Olivier Messiaen. Zu den wohl herausragendsten Stücken einer Imitationsästhetik im 20. Jahrhundert gehören diejenigen, in denen Olivier Messiaen Vogelstimmen mit klassischen Instrumenten nachzubilden versucht. Während der harmonische Rahmen in Beethovens *Pastorale* die Vögel am Ende des zweiten Satzes noch in B-dur singen ließ, aber auch noch Gustav Mahler im letzten Satz seiner zweiten Symphonie die quasi imitierte Vogelstimme in eine an cis-moll erinnernde Umgebung setzt, orientiert sich Messiaens Imitation möglichst eng an der originalen Vogelstimme. Dass er dabei den groß angelegten *Catalogue d'Oiseaux* aus den 50er Jahren etwa mit Klavier besetzt, einem Instrument also, das sich nicht in erster Linie mit Vogelstimmen in Verbindung bringen lässt – Holzblasinstrumente weisen eine weitaus höhere klangliche Verwandtschaft auf –, täuscht nicht über die Präzision der Messiaen'schen Imitation hinweg. Aber nicht nur die Imitation spielt in Messiaens *Catalogue d'Oiseaux* eine wichtige Rolle. Die imitierten Vogelstimmen werden immer wieder unterbrochen von Passagen, die den Lebensraum der jeweiligen Vögel musikalisch beschreiben. Landschaften, Felsen, Regenbogen, das Meer und viele weitere malt Messiaen als Inspirationsgrundlage in seiner musikalischen Sprache.

Alvin Lucier. Die meisten Werke Alvin Luciers sind hingegen dem zuzurechnen, was ich als *Übertragung* bezeichnet habe.

„Durch die schlichte Notwendigkeit, das Phänomen für das Publikum sichtbar zu machen, überträgt man es, oder versetzt es um eine Ebene nach oben oder nach unten [...]“ [Lucier/Simon 1980, S. 141]

Es geht Lucier weniger um Imitation von Natur oder um von Natur inspirierte Musik. Was Lucier zeigt, ist das originale physikalische Phänomen, etwa in den weiter oben erwähnten Stücken *Music for Solo Performer* und *Music on a Long*

Thin Wire, aber auch *I am sitting in a room* von 1970 gehört in diese Aufzählung. Ein gesprochener Text wird aufgenommen, wieder in den Raum hineingespielt, dabei wieder aufgenommen und so weiter, bis nur noch die Resonanzfrequenzen des Raums in der Aufnahme übrig bleiben. Luciers Übertragungen wirken zudem noch als Vergrößerungen, als Fokussierung auf dasjenige, worauf es ihm für das jeweilige Stück ankommt. Die im vorhergehenden Kapitel genannten Begriffe *Intentionslosigkeit* und *Zufälligkeit* treffen wir bei Lucier durchaus an. Die Notwendigkeit des Werks in der Kunst, von der Martin Seel spricht, also gewissermaßen die Rahmung, die der Künstler setzt, entspricht bei Lucier vielfach dem technischen Aufbau. *I am sitting in a room* gleicht so eher einer Versuchsanordnung, bei der der Ausgang immer mit einem nicht zu unterschätzenden Anteil an Zufall angereichert ist.

John Cage. Weit mehr noch als Lucier arbeitet John Cage mit *Intentionslosigkeit* und *Zufälligkeit*. Kaum ein zweiter Komponist wird so stark mit dem Zufall in Verbindung gebracht, wie er.

„Die höchste Absicht ist, überhaupt keine Absicht zu haben. Das stellt einen in Einklang mit der Natur und der Art ihres Vorgehens.“ [Cage 1987, S. 82]

Der Zufall ist für Cage also ein natürliches Verfahren und das, was ich *Übertragung* genannt habe, die maßgebende Auseinandersetzung mit Natur. So wie Lucier steckt Cage einen Rahmen für das Komponieren, in welchem bestimmte Elemente durch den Zufall gesteuert werden, dann aber oftmals durch Notation festgesetzt werden. Die Intentionslosigkeit bei Cage bezieht sich in erster Linie auf den kompositorischen Vorgang, nicht auf die Rezeption.

„Ruft nicht der Anblick eines Bergs ungewollt Staunen hervor? Otter am Flußufer den Eindruck von Heiterkeit? Der nächtliche Wald ein Angstgefühl? Läßt strömender Regen und aufsteigender Dunst nicht an die Liebe denken, die Himmel und Erde zusammenhält? ... Und gibt es einen größeren Helden als die geringste Pflanze, die wächst? ... Wenn Klänge sich selbst überlassen bleiben, verlangen sie nicht, daß diejenigen, die sie hören, dieses ohne Empfindung tun.“ [Cage 1957, S. 21 ff.]

Christian Wolff. Auch im Werk von Christian Wolff gibt es einen Bezug zur Natur, der weniger der Imitation oder der Inspiration zuzuordnen ist. Seine Stücke *Stones* und *Sticks* zum Beispiel sind, wie oft bei Wolff, sehr stark improvisatorisch

geprägte Stücke. Klänge sollen mit Steinen oder Zweigen hervorgebracht werden. Es geht aber weniger um die Imitation von Stein- oder Zweigklängen, als vielmehr um die Übertragung von natürlichen Klängen in einen artifiziellen Rahmen. Die Naturklänge werden nicht nachgeahmt, sondern werden als *sie selber* gezeigt. In Wolffs Verständnis „imitiert [Musik] nicht die Natur [...], sondern [...] das menschliche Leben [...]“ [Gronemeyer 1998, S. 181]. Dabei trennt er Mensch und Natur nicht voneinander, sondern betrachtet beide als unmöglich ohne den jeweiligen Anderen.

Der Aspekt der *Übertragung* ist in der zeitgenössischen Musik wichtiger geworden, als er vorher war. Die Etablierung von *Intentionlosigkeit* und *Zufälligkeit* als maßgebende Prinzipien entstammt der Kunst des 20. Jahrhunderts, besonders den minimalistischen Strömungen der Bildenden Kunst seit den 60er Jahren, wenngleich die Natur dabei nicht zwingend im Vordergrund stand.

2.2.3 Schlussnotiz

Natur und Kunst, bzw. Natur und Musik weisen zahlreiche Beziehungen auf, immer wieder stoßen sie aufeinander, werden dann bewusst voneinander getrennt oder zu neuen Formen zusammengeführt. Die klingende Natur kann für die Musik Imitationsquelle sein oder ihre in der Regel visuell als schön oder erhaben erfahrenen Landschaften eine Inspirationsquelle. Doch besonders das Übertragen von Natur in die Musik, etwa von physikalischen Phänomenen bei Lucier oder natürlichen Prinzipien bei Cage ist beispielhaft für einen Umgang mit der Natur in der zeitgenössischen Musik.

Abschließen möchte ich mit einem Zitat Martin Seels über die Natur, welches, viel stärker als es für die Bildende Kunst von Bedeutung ist, in der Flüchtigkeit der Musik Anklang findet.

„Nicht sub specie aeternitatis, vom Blickpunkt der Ewigkeit her, sub specie vanitatis, aus der Aufmerksamkeit für ihre (und die eigene) Endlichkeit, entfaltet sich der ästhetische Reichtum der Natur.“ [Seel 1996, S. 196]

3 Nachwort

Gegenstand dieser Arbeit sollte sein, den Erscheinungsweisen von Musik nachzugehen. Das Hauptaugenmerk dabei war, über das reine Klingen und Hören hinaus weitere Möglichkeiten zu benennen, um so vor Allem das Bewusstsein bei kompositorischer Arbeit auf das große Spektrum hin zu schärfen. Musik kann mehr sein, als die hörend wahrnehmbare Kunst, Musik kann Bild, Fotografie, Licht, Bewegung, Text und vieles mehr sein.

Als besonders hilfreich für dieses Verständnis betrachte ich die im ersten Kapitel behandelten Künstler. Deren Werk ist eng mit einem bestimmten Thema verbunden, so dass die Fokussierung auf dieses die Möglichkeiten der künstlerischen Auseinandersetzung mehr erweitern kann, als eine Fokussierung auf die eigene Kunstgattung.

Nicht nur für meine eigene Arbeit, sondern für viele weitere Komponisten und Künstler ist die Natur als Thema von Bedeutung. Eine zeitgenössische philosophische Betrachtung sollte daher in dieser Arbeit einen Platz einnehmen, der weitere individuelle künstlerische Arbeit nach sich ziehen mag.

4 Danksagungen

Mein Dank gilt in erster Linie meinem Lehrer und Mentor Roman Pfeifer und seinen schier endlosen Fragen, die nicht nur meine künstlerische Arbeit stärken, sondern auch der theoretischen Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Ideen zu einem besseren Verständnis verhelfen.

Weiterhin danke ich Peter Ablinger, der freundlicherweise zu dem vorliegenden Interview bereit war.

5 Bildnachweise

Abb. 1

Grafische Darstellung eines Sinustons
selbst erstellt

Abb. 2

Grafische Darstellung zweier Sinustöne im Frequenzverhältnis 1:2
selbst erstellt

Abb. 3

Grafische Darstellung eines Rauschsignals
selbst erstellt

6 Literatur

- [Ablinger 1999] Ablinger, Peter: *WEISS / WEISSLICH 36*
in: Blomberg 2008
- [Ablinger 2008a] Ablinger, Peter: *Keine Überschreitung*
in: Blomberg 2008
- [Ablinger 2008b] Ablinger, Peter: *Fallstudie*
in: Blomberg 2008
- [Ablinger 2016] Ablinger, Peter: *Set-up notes for "Fallstudie"*
<http://ablinger.mur.at/fallstudie.html>, abgerufen am 22.04.2017
- [Adorno 2005] Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*
Suhrkamp, Frankfurt am Main
- [Andersen/Oxvig 2009] Andersen, Michael Asgaard und Oxvig, Henrik (Hrsg.):
Paradoxes of Appearing
Lars Müller Publishers, Baden
- [Berendt 1983] Berendt, Joachim-Ernst: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*
Insel Verlag, Frankfurt am Main
- [Blomberg 2008] Blomberg, Katja (Hrsg.): *Peter Ablinger – HÖREN hören*
Kehrer Verlag, Heidelberg
- [Cage 1957] Cage, John: *Experimental Music*
in: Gronemeyer 2005

- [Cage 1987] Cage, John: *Silence*
Suhrkamp, Frankfurt am Main
- [Duckworth 1981] Duckworth, William: *Conversation with Alvin Lucier*
in: Gronemeyer 2005
- [Ebersberger/Zyman 2009] Ebersberger, Eva und Zyman, Daniela (Hrsg.): *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*
Walther König, Köln
- [Eliasson 2006] Eliasson, Ólafur: *Your Colour Memory*
Arcadia University Art Gallery, Glenside
- [Eliasson 2009] Eliasson, Ólafur: *Frictional Encounters*
in: Andersen/Oxvig 2009
- [Engberg-Pedersen 2016] Engberg-Pedersen, Anna (Hrsg.): *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*
Taschen, Köln
- [Fischer-Lichte 2004] Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*
Suhrkamp, Frankfurt am Main
- [Godfrey 2005] Godfrey, Tony: *Konzeptuelle Kunst*
Phaidon Verlag, Berlin
- [Fried 1967] Fried, Michael: *Kunst und Objekthaftigkeit*
in: Stemmrich 1995
- [Good 2009] Good, Paul: *Roman Signer. Härtetest des Schönen*
DuMont Buchverlag, Köln

- [Gronemeyer 1998] Gronemeyer, Gisela (Hrsg.): *Christian Wolff. Hinweise*
Edition MusikTexte, Köln
- [Gronemeyer 2005] Gronemeyer, Gisela (Hrsg.): *Alvin Lucier. Reflexionen*
Edition MusikTexte, Köln
- [Gronemeyer 2016] Gronemeyer, Gisela (Hrsg.): *Peter Ablinger. Annäherung*
Edition MusikTexte, Köln
- [Kant 1968] Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*
in: Seel 1996
- [Kurtz 2015] Kurtz, Michael: *Rudolf Steiner und die Musik*
Verlag am Goetheanum, Dornach
- [Lucier/Simon 1980] Lucier, Alvin und Simon, Douglas: *Chambers. Scores by Alvin
Lucier, Interviews with the composer by Douglas Simon*
in: Gronemeyer 2005
- [Morris 1966/67] Morris, Robert: *Anmerkungen über Skulptur*
in: Stemmrich 1995
- [Scheib 2008] Scheib, Christian: *Ohne Titel*
in: Blomberg 2008
- [Seel 1996] Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*
Suhrkamp, Frankfurt am Main
- [Seel 2003] Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*
Suhrkamp, Frankfurt am Main

- [Seel 2007] Seel, Martin: *Die Macht des Erscheinens*
Suhrkamp, Frankfurt am Main
- [Signer/Zimmermann 2013] Signer, David und Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Roman Signer. Talks and Conversations*
Walther König, Köln
- [Stedelijk 2017] Stedelijk Museum Amsterdam *Alvin Lucier Festival. Programme of events*
<http://www.stedelijk.nl/upload/public-program/performance/lucier-program-test4-1.pdf>, abgerufen am 12.05.2017
- [Steiner 2015] Steiner, Rudolf: *Eurythmie als sichtbarer Gesang*
in: Kurtz 2015
- [Stemmrich 1995] Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*
Verlag der Kunst, Dresden
- [Stockhausen 1963] Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1*
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln
- [Volz 1991] Volz, Jochen: *Reversed waterfall*
in: Ebersberger/Zyman 2009
- [Withers 2007] Withers, Rachel: *Roman Signer*
Dumont, Köln
- [Wolf 1991] Wolf, Daniel: *Die Götter erscheinen aus dem Nichts*
in: Gronemeyer 2005