

(Auf der Suche nach dem Musikalischen)

Methode dieser Arbeit: (...) Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden. (Walter Benjamin Passagenwerk I, S. 574)

Als Eröffnung für einen Vortrag ein unmögliches Zitat. Klingt es doch kokett, zu sagen: Ich habe nichts zu sagen, während man spricht. Dieses Zitat aus dem Passagenwerk Walter Benjamins soll dennoch am Beginn des Vortrags stehen in dem ich versuche, einige Aspekte meiner Arbeit zu benennen.

In der Regel denkt man sehr genau über jedes Stück nach, das man anlegt, - und ich bin vermutlich der langsamste Schreiber der Welt - jedoch wenig über den eigenen, generellen Arbeitsansatz, betreibt man wenig Selbstvergewisserung.

Zum einen ist es zu selbstverständlich zu arbeiten, zum anderen bleibt wenig Zeit für generalisierende Überlegungen.

Dieser Vortrag bietet nun die Möglichkeit, über den bisherigen Stand der Arbeit zu reflektieren und diese an einigen Beispielen zu erläutern.

Wie wir es eingangs gehört haben, sollen für meine Ausführungen die Stichworte sein: das Zeigen, das Verwenden von Abfällen.

Anhand der Stücke, die im Laufe der Zeit entstanden sind, habe ich versucht zu verstehen, was mich antreibt, was ich für meine Stücke aussuche, wie ich sie anlege und welches vielleicht die verbindenden Elemente sein könnten. Am Ende des Vortrags werde ich darauf zurückkommen. Beginnen wir mit dem Zeigen. Viele meiner Stücke sind radiophon ungeeignet, weil sie auf Präsenz im Raum, auf Erleben einer Bühnensituation setzen. Jede live-Darbietung von Musik bietet theatrale Aspekte: die Hervorbringung des Klanges, Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bewegung. In gewisser Weise wird jeder Klang gezeigt, den man macht.

Diesen durch Klanggestik entstehenden Zeitrahmen genauer zu untersuchen, scheint mich umzutreiben. Nimmt man zu den üblichen, bekannten Parametern zur Organisation von Klang den der Bewegung hinzu, bieten sich verschiedene Möglichkeiten: das unbewusste Ablaufen lassen der Bewegung, wenn beispielsweise ein Schlagzeuger ein Instrument berührt; das Separieren dieser Bewegung, das Einschränken oder Behindern dieser Bewegung, die Übertragung auf andere Zusammenhänge, wie das Schlagen ohne Instrument; mit anderen Worten: die Potentialität von Bewegungen als energetischer Verlauf wird in unterschiedliche Richtungen gelenkt, der Klang hervorbringen kann aber nicht muss.

Ein erstes, sehr frühes Beispiel aus meinem ersten Ensemblestück *Herzblätter* von 1987; 1991 durch das Ensemble *L'art pour l'art* uraufgeführt. Der Schlagzeuger Matthias Kaul spielt daraus das Solo *spatzen-haft*.

Notiert sind die Bewegungen und ungefähre Dauern in denen sie geschehen. Aus der Choreographie dieser Verläufe entsteht das Stück. Bewegungen werden behindert – wie das Einklemmen des sticks in der hihat, Schläge in der Bewegungsrichtung umgekehrt – von unten nach oben statt wie üblich von oben nach unten ausgeführt - , der Kopf wird als Anreger hinzugenommen. Die Schlagzeugsituation wird ins Unorganische aufgelöst, dekonstruiert und neu zusammen gesetzt, der notierte Verlauf improvisatorisch zertrümmert und Expressivität vorgeführt, angehalten und „fotografiert“.

PARTITURBEISPIEL: spatzen-haft

SPATZEN-HAFT

8" 4" 4" 3" 1" 3"

rechte Hand
mp (dispent, verloren)

Stille
(gebückt verharrn)

mp

bewegungelos

mp

erstarrt

L. H.

rechter Fuß

subito

L. F.

2" 1" 2" 1" 1" 2" 1" 3" 5"

r. H.

L. H.

r. F.

L. F.

f (überraschend)

p (verunsichert)

(dämpfen)

gleichzeitig

aufmerksam

(verschärfte Tempi)

10" 3" 7"

r. H.

L. H.

r. F.

L. F.

mit leerem Blick

mit aller Kraft

langsam zumachen bis Schlegel festklemmt

In der Verknotung verharrn

infernalisch

gegen den eigenen Hinterkopf
(wenn möglich über den rechten Arm)

erstaunt

ad libitum aufgezeigt

hektisch

3" 6" 3" 3"

r. H.

L. H.

r. F.

L. F.

(klingen lassen)

(dämpfen)

(zaghafte)

mp

mf

(stärken)

(Im folgenden möglichst von unten nach oben schlagen)



ca. 30"

In accellierendem Tempo abgehackte, ständig in sich verknottete Positionswechsel mit den benutzten Rhythmuspartikeln in rasende Geschwindigkeit steigern. Alles klingen lassen.

ca. 5"

Erchöpft mit dem Kopf - Gesicht zum Publikum - gegen das Blech lehnen und den Nachklang etwas abwarten.

senza tempo

Mit dem Kopf regelmäßig, autistisch gegen das Blech schlagen und mit überdeutlichen Mundbewegungen lautlos sprechen; dabei den Knacker gelegentlich benutzen. So vorgehen bis das Durchdringen der Stimme möglich ist.

ca. 13"

Kopfbewegung und den Einsatz des Knackers beibehalten; jetzt den Text fahl, auf einem Ton, sprechen.

mf

zeit uech muer den lus ti goen Gum mi ueber moir spat si gebe

kann muer nuchts moer pas sue ren hae hae hae hae

(Lein Atem)
(dumm-hohl, gepfeft-heiser)

In diesem fast 25 Jahre alten Beispiel kann der eingangs erwähnte zweite Aspekt – Lumpen und Abfall zu verwenden - schon ebenfalls bemerkt werden: Der ganze Zyklus besteht nur aus verunglückten Liebesliedern, emotionalen Verirrungen und Verwirrungen: Todesanzeigen, Horoskopen, dummen Witzen u.a.m.



Im damals verfassten Werkkommentar heißt es: *Beschädigungen, Einkreisungen, Umstellungen und Banales sind nicht zu umgehen, zu lernen ist eher der Umgang mit diesen Bedrängungen. Die Sammlung "Herzblätter" Mosaik dieser Verletzungen ist der Versuch, gerade durch die Auseinandersetzung mit den Angriffen, das Ersehnte immer wieder aufs neue zu entfernen.*

Das Instrumentarium ist ebenfalls mit Abfallgegenständen erweitert: Dosen, Knackfrosch, Blech.

Drei, vier Jahre später habe ich die in diesem ersten winzigen Beispiel vorgeführten Elemente weiter untersucht und für alle beteiligten Musiker eingesetzt.

In dem ersten Stück der KafkaTrilogie *Sich als etwas Fremdes ansehen, den Anblick vergessen, den Blick behalten* mit dem Untertitel DisTanzVerläufe nach Textteilen von Franz Kafka für kleines Ensemble, Sopran, falsettierenden Bariton und Tonband besitzen die Bewegungschoreographien eine zusätzliche inhaltliche Bedeutung. Das Stück 1990/91 kurz nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und der damit zusammenhängenden Blockkonfrontation geschrieben, bezieht sich auf Idiosynkrasie.

Zusätzlich zu der damals existierenden Angst vor einer Flut von Asylanten kam nach dem Mauerfall die Angst vor den den Westen überrollenden slawischen Völkern hinzu. Statt auf der Suche nach geeigneten Projektionsflächen eigener Unzulänglichkeiten den Blick auf andere nach außen zu richten, schien es mir produktiver sich selbst in den Blick zu nehmen und als etwas Fremdes zu erleben und zwar immer wieder aufs neue:

Sich als etwas Fremdes ansehen, den Anblick ***vergessen***, den ***Blick*** behalten

Für die Musiker, gewohnt als Profis jeglicher musikalischer Herausforderung zu trotzen, hatte das zur Folge, dass ihr Spiel durch kontradiktorische Spielanweisungen gefährdet, unterbrochen oder unterbunden wurde, notwendige Spielbewegungen separiert oder durch zusätzliche Bewegungen überlagert oder ergänzt wurden.

Die gesamte Ensemblesituation glich einer aufgebrochenen Spieldose auf deren Spieloberfläche die sorgsam aufgereihten Tänzer nicht mehr galant aneinander vorbeigleiten, sondern jede Figur sich aus der Verankerung gelöst hat und sich tendenziell unberechenbar benimmt.

Jeder Spieler sollte sich so erleben, - zumindest war das meine Intention - dass er nicht zum bloß Ausführenden des einmal Erlernten wird, sondern zu jemandem, der ständig mit sich selbst kämpft, sich seiner selbst unsicher ist, die Chance hat sich immer wieder anders zu begegnen.

Das Musikerego solcherart herauszufordern, stieß auf nicht viel Gegenliebe, insbesondere bei den Singenden.

In der Folge habe ich aus dem umfänglichen und größer besetzten Stück einige Soli herausgebrochen an denen ich das Gesagte exemplarisch vorführen kann.

2007 entstand so *Also könnte ich in dieser Hinsicht völlig beruhigt sein?*
für vc solo mit Zuspielen

Beispiel 2 *Also könnte ich in dieser Hinsicht völlig beruhigt sein?* DVD

13'02 – 17'10 total: 4'



Niklas Seidl Köln 2013

Wie man eben erleben konnte, tanzt der Cellist. Die verschiedenen Segmente aus denen sich Tanz zusammensetzt, wie Fuß-, Rumpf- und Kopfbewegungen wurden dekonstruiert und neu zusammengesetzt: begonnen wird mit den Füßen, dem Kopf, schließlich kommt Cellomusik dazu.

Partiturausschnitt alsokoennteich0002.PDF

Bewegungen immer ruckartig marionettenhaft, wie von Stromschlägen ausgelöst, aber dennoch abstrakt und untheatralisch

Zuspiel ... wenn man das Leben in aller kleinste Teile teilen und jedes Teilchen gesondert beurteilen könnte, wäre gewiß jedes Teilchen meines Lebens für sie ein Ärgernis.

mit der ganzen Sohle beide Füße gleichzeitig und gegenläufig knirschend über das Glas schieben.

Zuspiel ... sie müßte sich nur entschließen, meine Existenz zu vergessen, die ich ihr ja niemals aufgedrängt habe oder aufrängen würde -

vc nehmen!

attacca

Zwei knappe Beispiele für die Verselbständigung und Beeinträchtigung des Musiziervorgangs: Auf Seite 2 der Partitur sind die Bewegungs- und Artikulationsverläufe der rechten und linken Hand voneinander getrennt: die Bewegungen der rechten Hand sind in einer eigenen Kurve dargestellt, mit der die Geschwindigkeit des kreisenden Bogens angegeben wird. Die linke bewegt sich davon unabhängig mit ihren Fingerkuppenschlägen in einem eigenen Tempo, eigener Dynamik und z.T. auf anderen Saiten als die mit dem Bogen berührten.

Partiturausschnitt alsokoennteich0006.PDF

The image shows a handwritten musical score with four systems. The first system is marked 'ca. 3'' and includes a piano part with dynamic markings like 'ppp' and 'pp', and a vocal line with lyrics in German. The second system is marked 'ca. 2,5'' and features a 'Zuspiel' section with the instruction 'man rät hin und her nach den Ursachen ihres Zustandes und hat sie bisher'. The third system is marked 'ca. 6'' and includes a 'Zuspiel' section with the instruction 'Nur aus Widerwillen...'. The fourth system is marked 'ca. 1,5'' and includes a piano part with dynamic markings like 'ppp' and 'pp', and a vocal line with lyrics. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings throughout.

Ganz knapp ein weiteres Beispiel für die Schwierigkeiten, die ich den Interpreten anbiete, um sich während und mit der Tätigkeit, die ihnen äußerst vertraut ist als etwas Fremdes zu erleben. Aus dem gleichen Ensemblestück konnte ich ein kurzes Stück für Schlagzeug solo gewinnen, das ich den Titel **..., wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte, ...** gegeben habe und das in dieser Bearbeitung 2005 entstanden ist.

Die dem gesamten Stück zugrunde liegenden Elemente wie Verselbständigungen, Überforderungen, Eingriffe in überschaubare Abläufe sind in diesem Ausschnitt wenigen Elementen zugeordnet: einem Körpertremolo, in dem die Arme auch ohne Instrumente tremolieren und die Füße zuckend auf den Boden schlagen, einem Fellinstrumentenwirbel üblicher Art in rechts/links Abwechslung, wie auch einem gemeinsamen Aufschlagen beider Hände/Anreger auf ein Instrument. Kontertanzmelodiefetzen auf den Krotales durchbrechen in einem eigenen Tempo die Wirbelstruktur.

Dieses „Durchdrehen“ wird forciert durch ein Tempo, das an Unspielbarkeit grenzt; Differenzierungen werden „überrannt“ und „verwirbelt“. Während des gesamten Spiels wird der Körper des Spielers durchzittert und beeinflusst sämtliche Handlungen, agiert der Spieler wie ein batteriegesteuertes Blechspielzeug.

Beispiel 3

..., wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte, ... DVD



Der erste Teil der Kafka-Trilogie war aus der Idee des Tanzes, des Kreisens, die sich auch in der Formanlage und den Mikrostrukturen wiederfinden, entstanden.

Durch die Beeinträchtigungen und Verselbständigungen resultierte daraus eine Art Dis-Tanz, der die Grundlage für Begegnungsversuche mit dem „eigenen Fremdkörper“ und den daraus entstehenden Voraussetzungen und Schwierigkeiten für die Kontaktaufnahme mit anderen bildete.

(für Trasse) Labyrinthbild aus Negt/Kluge, Geschichte und Eigensinn

1008 III. GEWALT DES ZUSAMMENHANGS

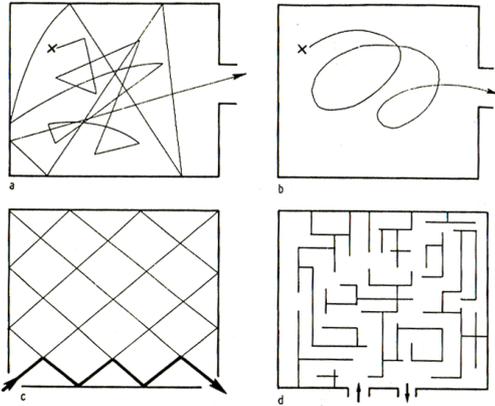
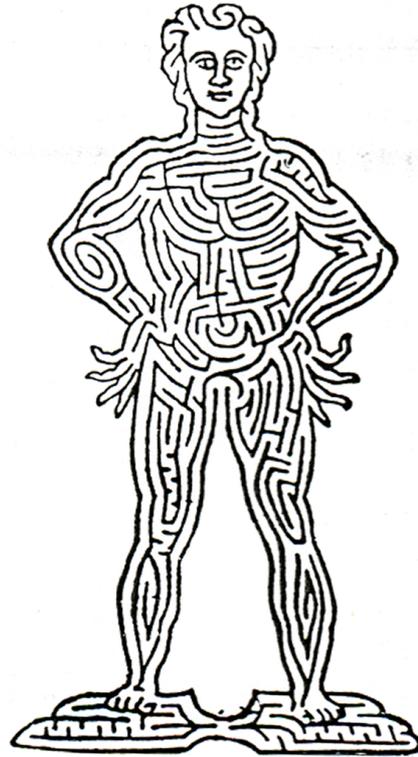


Abb. Die vier Versuche, einen Ausweg zu finden. a: Das Kreuz bezeichnet den Ausgangspunkt. Jetzt machen die Gedanken oder die Handlungen Bewegungen, bei denen sie auf Sperren stoßen, bis sie durch Zufall den Ausgang finden: planloses try-and-error-System. Ein Mensch in Panik und die meisten Tiere orientieren sich nach diesem Verfahren. b: Diese Bewegung der Spirale ist bereits organisiert. Sie setzt vorangegangene Erfahrung und deren Einschleifung voraus. Sie ist ein eleganter Weg zum Ausgang. Ein glücklicher Griff orientiert sich so. c: Dies ist die Methode des Maulwurfs oder Regenwurms. In der Nähe des Unterrandes bleiben und an Konkretem den nächsten Ausgang suchen. d: Das Labyrinth. Die Kognition muß das Gefühl (Erregung) und das Handeln zunächst stillstellen, den Gesamtzusammenhang erfassen; dazu braucht sie Ruhe. Sie zieht sich ins Gehäuse zurück, »Probearbeiten im Geiste« = Denken. Dann berechnet sie den Ausgang. Den Faden der Ariadne, an dem Theseus wie an einem Wollknäuel sich zum Ausgang spult, gibt es in der gesellschaftlichen Praxis nicht. »Ein Labyrinth, dadurch gekennzeichnet, daß alle Ariadnefäden nur tiefer hineinziehen.«



23 Das Innere des Menschen als Labyrinth nach Francesco Segalas Musterentwürfen für Gartenlabyrinth

Jürgen Habermas sprach nach dem Untergang der Blockkonfrontation von der Neuen Unübersichtlichkeit: wo würde es hingehen, welche Perspektiven ergaben sich, war es völlig zuende mit utopischem Potential?

Ein Modell für eine Durchgangssituation, eine Phase der Orientierung zu suchen, war nahe liegend. 1993/94 entwarf ich für *Korridor*, den zweiten Teil der Kafka-Trilogie, eine labyrinthische Struktur aus Zeitschritten.

Dieses zweite Kafka-Stück, eine Schlagzeugkammeroper trägt den Untertitel "... ich mache zwar einige Grabungen, aber nur aufs Geratewohl: natürlich ergibt sich so nichts ..."

Orientierungsverfahren für fünf zischende Schlagzeuger, einen Körpertrommler und Tonband nach Materialien von Franz Kafka und Claudio Monteverdi.

Textfragmente aus Kafkas „Tiergeschichten“ (Der Bau, Bericht für eine Akademie, Die Verwandlung), in denen von dem Wunsch nach wie von der Angst vor dem Auffinden eines Ausgangs die Rede ist, - Paradigmen von Wandlungsprozessen, Verkörperungen anderer Zustände, Situationen – werden von den fünf Spielern zerdehnt oder auf ihren Instrumenten klanglich umgesetzt.

Die Beschreibung der abgewickelten Zwirrspule „Odradek“ aus Kafkas Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ liegt den Klang- und Textumsetzungen des Körpertrommlers zugrunde, den ich als eine Art von Ariadnefaden interpretiert habe.

In Anbetracht der mir zur Verfügung stehenden Zeit kann ich nur auf einen Aspekt eingehen: auf den Part des Körpertrommlers, den ich als Solo aus der Kammeroper herausdestilliert und mit dem Titel „Trasse“ versehen habe.

Der Spieler agiert in auf dem Boden befestigten Schlittschuhstiefeln, so dass er nicht umkippen, aber auch nicht einen Schritt tun kann.

Der Körper des Spielers ist in verschiedene Zeitzonen aufgeteilt, die relativ unabhängig von einander miteinander interagieren und ein organisches wie ein rein marionettenhaftes Bewegten unterbinden.

Kopfbewegungen, Körper- bzw. Rumpfbewegungen und Körperklänge besitzen eigene Zeitverläufe, die sich häufig widersprechen.

Ein Beispiel: der Rumpf dreht sich accellerierend im Uhrzeigersinn um die eigene Achse, während der Kopf sich gegen den Uhrzeigersinn ritardierend bewegt.

Der Text wird sowohl mit der Stimme artikuliert, als auch durch ein Körperklangalphabet direkt auf dem Leib gespielt.

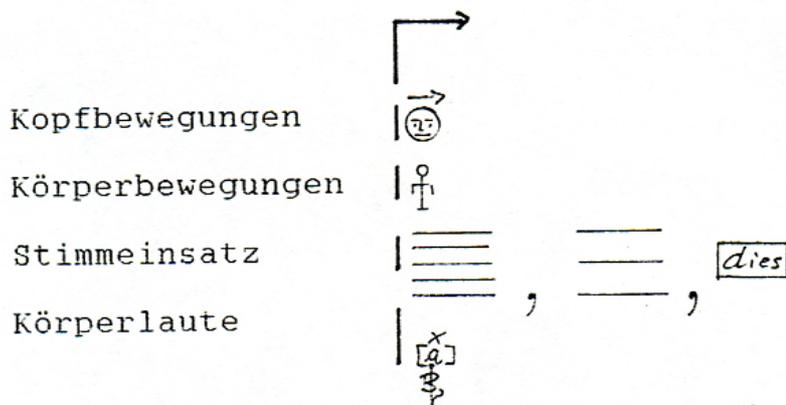
Für Trasse Hinweise 1 und 2 + Partiturseite Korridor projizieren

Hinweise und Zeichenerklärungen für den Körpertrommler

Die Klangaktionen des Spielers werden durch an den Handrücken angebrachte kleine Mikrophone (ggf. auch an der Stirn) verstärkt.

Eine Sekundleiste (1,5 cm = 1'') zeigt die Dauern der Klangaktionen an (↔:so schnell wie möglich)

Die Darstellung der Klangaktionen gliedert sich in vier Bereiche:



Für die Kopfbewegungen wird oberhalb des Kopfsymbols häufig eine Tempoverlaufskurve dargestellt, die durch drei Tempoangaben eine Orientierung ermöglicht: *sehr schnell*, *mäßig*, *sehr langsam*

Das gleiche gilt für die Tempokurve der Körperbewegungen, die unmittelbar hinter die Körpersymbole gezeichnet ist.

Für den Stimmeinsatz gilt: Notenlinien ohne Schlüssel: Singen ohne absolute Tonhöhen

Orientierungen in hoch, mittel, tief

den eingekastelten Text mit zusammengebissenen Zähnen, stimmlos und gehetzt sprechen

Die Kopf- und Körperbewegungen sind, wenn nicht anders angegeben, immer ruckartig einzunehmen und bis zum nächsten Ereignis beizubehalten.

Nach dem jeweiligen Einsatz eine relativ entspannte Haltung einnehmen: aufrecht stehen, Arme hängen lassen, Kopf leicht auf die Brust absenken, intentionsloses Abwarten.

Die Einsätze - wie ein Springteufel für den der Kistendeckel geöffnet wird - plötzlich und unerwartet beginnen.

Der Spieler agiert in auf dem Boden befestigten Skistiefeln (die am praktikabelsten mit arretierter Bindung auf einer großen Platte befestigt sind, so daß der Interpret nicht umkippen kann).

Der Spieler ist bis auf eine knappe, die Genitalien bedeckende, weiße Bekleidung nackt. Ideal wäre ein, wie im Buthotanz üblich, gänzlich weiß geschminkter Körper. Die Haare möglichst ebenfalls weiß bedecken.

Für die Notenblätter keinen Notenständer benutzen, sondern die Noten auf dem Boden ausbreiten. Ist das zu unübersichtlich, wäre alternativ dazu denkbar, das jeweils folgende Notenblatt auf einem

Monitor zu zeigen; quasi auswendig spielen. Die Einsätze können per Lichtsignal gegeben werden.

Beispiel 4 Trasse

DVD

2'10 – 5'26 total: 3'20



"Adieu den Adieus. Dann vollkommenes Dunkel, Vor-Grabgeläut, ganz leise, süßer Klang, los, Anfang des Endes. Erste letzte Sekunde. Wenn nur noch genug davon übrig sind, um alles zu verschlingen. Happig, Sekunde um Sekunde. Himmel, Erde und allen Krimskrams. Kein Fitzchen Aas mehr. Lefzen geleckt, basta. Nein. Noch eine Sekunde. Nur noch eine. Lang genug, diese Leere zu atmen. Es kennenzulernen, das Glück."

Das ist der Titel eines musikalischen Triptychons, das ich als Konzept für (Hammond-)Orgel, Rhönradfahrer und Keulenschwinger 1999 für die Orgelklasse von Hans-Ola Ericsson geschrieben habe und das im Bremer Dom uraufgeführt wurde.

Es ist der Versuch als völlig unreligiöser, weltlicher Mensch mit einem überkonnotierten Raum umzugehen, in dem alles „Leibhaftige“ nur Schrecken auslöst, als Sünde begriffen wird oder in der Kreuzigung als Folderszene dargestellt und ins rein Geistige transzendiert werden soll. Der nach oben gerichtete Blick auf den imposanten Bau und die Klangmacht der Orgel tun ein übriges. Dem habe ich versucht etwas „Heruntergekommenes“, Profanes in dem der Mensch im Mittelpunkt steht, gegenüber zu stellen mit dem sich von dem christlichen leib- und lustfeindlichen Bild verabschiedet wird, das Diesseitige, Weltliche, Endliche hervorgehoben und der Kirchenmusikraum nicht als transzendenter, sondern als reflektorischer, materieller Raum begriffen wird.

Für ein Triptychon werden drei Elemente benötigt:

1. die Hammondorgel als Gegenentwurf zur mächtigen Kirchenorgel.
Die Orgelstimmen sind in zwei unterschiedlichen Darstellungen von zeitlichen Verläufen notiert. Jeweils über oder unterhalb des Systems werden für die rechte bzw. linke Hand Ritardandos in vier fließend ineinander übergehenden Repetitionsgeschwindigkeiten markiert, aus denen unterschiedliche Tremolos entstehen. Der Wechsel der Tonhöhen oftmals dazu im Widerspruch verläuft gleichmäßig in Unterteilungen von Viertel = 60. Die Registratur verläuft negativ, d.h. es wird von einer allmählichen Verringerung der hundertprozentigen Nutzung aller Register und aller Tasten, die für die Tremolos nicht genutzt werden, ausgegangen.
2. Gymnastik-Keulen an deren Enden Hochtöner angebracht sind, um einen gerichteten, punkthaften Sinuston abzustrahlen und
3. ein Rhönrad aus dessen Lautsprechern schlicht dokumentierte, ablaufende Zeit vorgezählt wird.

Durch die am Rhönrad befestigten Funklautsprecher wird das Zählen des polnischen Malers Roman Opalka abgestrahlt.

Er schreibt:“ (...)Ich schreibe, male fortlaufend Zahlen von 1 bis unendlich mit einem Pinsel, mit weißer Farbe auf grauem Grund, der auf jedem folgenden 'Detail' circa 1% mehr Weiß haben wird. So arbeite ich auf den Zeitpunkt hin, an dem Weiß auf Weiß stehen wird.“

Für flutter

Alle drei Klangelemente werden durch den Raum bewegt, so dass durch die Raumreflexionen immer andere Klangmischungen entstehen.

Da die Hammondorgel aus technischen Gründen nicht transportabel war, wurde sie stationär aufgebaut und nur die vorgesehenen Tremolos als Zuspil mit einem Elektromobil durch den Raum befördert.

Der letzte Abschnitt aus Samuel Becketts *Schlecht gesehen schlecht gesagt* gibt dem Stück den Titel.

"Adieu den Adieus. Dann vollkommenes Dunkel, Vor-Grabgeläut, ganz leise, süßer Klang, los, Anfang des Endes. Erste letzte Sekunde. Wenn nur noch genug davon übrig sind, um alles zu verschlingen. Happig, Sekunde um Sekunde. Himmel, Erde und allen Krimskrams. Kein Fitzchen Aas mehr. Lefzen gelect, basta. Nein. Noch eine Sekunde. Nur noch eine. Lang genug, diese Leere zu atmen. Es kennenzulernen, das Glück."

Beispiel 5 Adieu den Adieus DVD

6'38 – 10'30 total: 4'



„Irgendwie wusste man, wie wacklig die Sache war. Aber es war immer schon wacklig. Das ist nichts Neues. Nur: In den letzten zwanzig Jahren ist der ganze Bau in die Höhe gewachsen, so dass sich jede kleine Erschütterung um so stärker auswirkt.“

für flutter SCAN: Joel Peter Witkin, Der Bienenjunge



Diesen Ausschnitt aus Arthur Millers Interview hatte ich mir angestrichen, als mich Florian Müller vom Klangforum Wien 2001 fragte, ob ich nicht Interesse hätte ein Stück für ihn, für Klavier solo zu schreiben.

Hatte ich zwar nicht, aber ich fing trotzdem an, über ein Stück nachzudenken. Was für eine schwierige Aufgabe: Klaviermusik schreiben, das hatte ich noch nie gemacht.

Als ich nicht ans Klavier, sondern an den Flügel dachte, entstand allmählich eine Idee, wie ich etwas für ihn finden konnte.

Wer an Flügel denkt, denkt auch ans Fliegen. Wer ans Fliegen denkt, denkt auch ans Abstürzen.

Hören wir einen weiteren kurzen Abschnitt aus dem Interview mit Arthur Miller. Vor dem eben zitierten Ausschnitt steht folgendes: "Diese so genannte Rezession ist das Ende einer Luftblase, ein riesiger Ballon, der immer weiter aufgepumpt wurde, und darunter verbirgt sich etwas, was ich als die große amerikanische Angst vorm Absturz bezeichne."

für flatter SCAN: Ikarus und Dädalus



Das Fliegen war die andere Seite: der Perspektivenwechsel, der Blick von oben, der Traum vom Fliegen, vom Abheben, alle Schwere hinter sich lassend; ein Ausweg aus Bedrängnissen und verfahrenen Situationen. Das bekannteste Beispiel sind Ikarus und Dädalus. Dädalus der berühmte Ingenieur, der mit seinem Sohn Ikarus aus dem Labyrinth flieht, indem er einen Dimensionenwechsel vornimmt und den Weg nach oben in die Freiheit wählt. Sein Sohn Ikarus, sofort übermütig, fliegt zu nah an die Sonne, das Wachs mit dem die Flügel befestigt sind, schmilzt, Ikarus stürzt ab und stirbt.

SCAN: Legende flutter s. flutter Hinweise-scan.tif

Hinweise und Zeichenerklärungen

Es wird auswendig mit geschlossenen Augen und nur auf den weißen Tasten gespielt. Die Zeitangaben sind relativ; diese lieber stauchen oder dehnen als sie penibel aber spannungslos einhalten.

Der Raum ist dunkel, nur der Scheinwerfer leuchtet in schmalem Strahl auf die Tastatur, so daß der Kopf des Pianisten gut zu erkennen ist. Der Spieler schiebt ruckartig seinen Hinterkopf in den Lichtstrahl, d.h. er beginnt „verkehrt“ herum sitzend auf dem – möglicherweise rollbaren – Klavierhocker und dreht sich allmählich den Angaben in der Partitur folgend in die „richtige“ Position, seine Hände sollen während des gesamten Spiels nie zu sehen sein. Der Spieler ist vollständig schwarz gekleidet, so daß möglichst nur sein Kopf erkennbar ist.

Das Video (mit Ton) wird in dem Moment gestartet, in dem der Pianistenkopf im Lichtstrahl erscheint. Wenige Sekunden nachdem am Ende des Stückes der Kopf ruckartig aus dem Licht gezogen wurde, wird es im selben Moment wie der Scheinwerfer ausgeschaltet.

	Clusteranschlag		Einzelnote
	mit der Nase		mit dem Kinn
	mit dem linken Profil		mit dem rechten Profil
	mit der Stirn		üblicher Akzent, starker Akzent
	mit der Kante der oberen Zahnreihe		
	bei geöffnetem Mund mit der Oberlippe		
	mit dem geschlossenen Mund (bzw. Lippen)		

Ein Flügel: Flugprothese, unbrauchbar schwer; Flügel: „der eine Teil von paarigen, spiegelbildlich angeordneten Gegenständen.“ (heißt es im Lexikon)

Der Spieler: halbiertes Schmetterling, halbierte Möglichkeit, Unmöglichkeit aktiven Fliegens; geflogen werden: ein Ball; unfreiwillig, ein bißchen Wind machend; hühnern.

Kein differenziertes Anschlagen, Momente des Abhebens als Voraussetzung für die Härte des Aufschlags; Abstürze.

Hören und sehen wir uns einen Teil des Stückes *flutter* an. Der Untertitel lautet: *Die nicht freizügige Bewegung des geworfenen Körpers wird häufig auch als Flug bezeichnet*

Studie über Abstürze für Pianistenkopf und kaltes Feuer

Beispiel 6 kurzer Ausschnitt aus **flutter** mit Florian 6'20 – Ende (total:1'40)
Kurzer Ausschnitt aus **kluft** mit Jieun 8'30 – 10'30 (total 2')



Zwischen 1998- 2008 entstand der dreiteilige Zyklus *hab et swa is ait en* für 12 Vokalsolisten, der ursprünglich als Musik für ein Tanztheaterstück gedacht ist, das nie aufgeführt. Jeder der drei Teile kann auch separat und in jeglicher Kombination realisiert werden.

In dem gesamten Zyklus erscheint jede Struktur zweimal. Eher als ein Anfang und ein Ende ergibt sich ein möbiusbandartiges vorne und hinten.

Als inhaltlicher Bezugspunkt liegt dem Stück *Der dritte Polizist* von Flann O`Brien zugrunde. O`Briens 1940 geschriebener Roman spielt in einem zweidimensionalen Kosmos, in dem es zwar absurd lustig zugeht, in dem aber alles lebendig Dreidimensionale fehlt und der Körper nur als vorgestellter existiert.

Flann O`Briens Hauptfigur befindet sich seit einem Mord, den er begangen hat (in dessen Folge er sich nicht mehr an seinen Namen erinnern kann) in einer zweidimensionalen „Hölle“, ohne sich dessen bewußt zu werden.

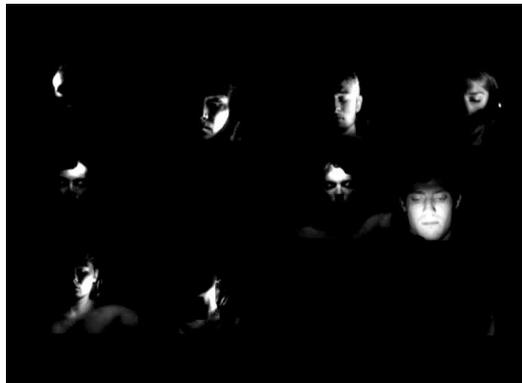
Es gibt keine dreidimensionalen, konkreten, körperlich spürbaren direkten Erfahrungen mehr; alles wirkt abbildhaft, indirekt, wie aus zweiter Hand.

Der Idee der Indirektheit – der Wahrnehmung, der medialen Vermittlung von Wirklichkeit und ihrer Abbildhaftigkeit – wird dadurch entsprochen, dass das Original zu keiner Zeit direkt benutzt wird. Nicht eine Zeile aus O`Briens Roman wird verwendet, sondern der Originaltext wird durch Passagen aus Samuel Becketts *Der Namenlose* zusammen gefasst, nacherzählt und kommentiert.

für mein patent SCAN: damaskuskatalog1seite

فنا الفيديو Video art

Uwe Rasch
أوفي راسك



With my patent I am in the position to stretch a light ray so that it becomes noise, 6.14m

The conversion to film is based on the last part of the musical score in which each movement is portrayed in a rhythmical time course.

بفضل براءة الاختراع الممنوحة لي، أستطيع تمديد أشعة الضوء لتتحول إلى ضوضاء، ٦.١٤

يستند التحول إلى فيلم في القسم الأخير من قرع الموسيقى والتي تتحول كل واحدة فيها إلى بورتية في سياق إيقاع زمني.

Anders als für die ersten beiden Teile werden für den dritten Teil die strukturgebenden „zwei Seiten“ von einander getrennt: im Anschluss an den Gesangsteil werden ausschließlich Körperbewegungen eingesetzt, die in der Partitur festgelegt und in einem rhythmisierten Zeitverlauf abgebildet sind.

Am Ende des dritten Teils gibt es die Möglichkeit, statt dieser live-Umsetzung einen Film einzusetzen, den ich an der Hochschule für Theater und Musik in Bern mit Studenten aus der Klasse von Kiri Haardt gedreht habe und aus dem ich einen kurzen Ausschnitt präsentieren möchte. Uraufgeführt übrigens auf dem AllArtNow-Festival in Damaskus.

Die Zeitordnung des in der Partitur festgelegten Bilderrhythmus wurde ebenfalls für chinesische Klangkugeln als Zuspil umgesetzt: jeder Bildverlauf besitzt eine Klangkugelstimme im identischen Rhythmus – fast.

Durch die erwünschten rhythmischen Unschärfen der Bewegungen entstehen geringfügige Abweichungen beider Elemente, so dass dieses mickey-mousing sich als inkongruente Kongruenz selbst konterkariert.

Es entsteht eine Art Lichtarpeggio, das sein movens aus den rhythmisch-perkussiven Musikelementen bezieht.

Dem Betrachter wird überlassen, die Fragmente als Fragmente zu betrachten oder sie wieder zu einem imaginären Ganzen zusammen zu fügen.

Als eigenständiges begreif- und aufführbares Werk trägt dieser Film den Titel *Mit meinem Patent bin ich in der Lage, einen Lichtstrahl so zu strecken, dass er zum Geräusch wird*

Beispiel 7

Mit meinem Patent bin ich in der Lage, einen Lichtstrahl so zu strecken, dass er zum Geräusch wird DVD 1'54 – 3'54 total:2'



Wenn ich allmählich auf die zu Beginn aufgeführten Begriffe Zeigen und Abfall/Lumpen zurückkomme, möchte ich noch ein Beispiel anführen, in dem das Denken in Musik sich über das übliche Instrumentarium hinausbegibt. Und das aus gutem Grund, macht doch diese Unterscheidung immer weniger Sinn, denn in jedem auditiven Ereignis, in jedem klangfähigen Objekt steckt latent Musik und müssen Zusammenhänge nur gestiftet werden, um aus der Latenz Potenz werden zu lassen.

Zum anderen durchdringen sich Alltag und ästhetische Produktion permanent, ist die Musikproduktion Teil des Alltags, der Arbeit, die geleistet wird. Das zu leugnen, hieße den Aspekt von Arbeit zu leugnen, der in der Umsetzung jeder Idee steckt.

Dennoch unterbrechen sich die verschiedenen Tätigkeiten ständig gegenseitig, kontinuierlich ist einzig der unablässige Bruch der Konzentration auf eine Sache – aber auch die permanente Aufmerksamkeit für alle Bereiche in denen wir tätig sind: ob wir Musik schreiben, einen Vortrag halten oder ein Stück Fleisch braten.

Im günstigsten Falle durchdringen sich die verschiedenen Bereiche wechselseitig, bereichern sie sich gegenseitig, wird ihre Trennung aufgehoben, werden sie voneinander nicht mehr unterscheidbar, werden sie zum auditiv musikalischen Arbeitsfeld insgesamt, bedarf es lediglich des Umschaltens unserer Aufmerksamkeit und des Zeigens dieser Zusammenhänge, um uns Lauschkittel zu organisieren.

Das Arbeitsfeld könnte heißen: Kontinuität und Bruch. Bruch einer Kontinuität durch ein anderes Kontinuierliches, Aufbau eines Kontinuums *aus* diskreten Größen, Übergang eines Kontinuums *in* diskrete Größen.

Im Grundsatz werden folglich die unterschiedlichen Wahrnehmungsqualitäten unseres Ohres berührt.

Angeregt durch eine Anfrage für ein Stück für Violine und Schlagzeug, habe ich versucht die Zusammenhänge für diese beiden Instrumente, Alltagsmaterialien und Zuspiele zu entwickeln.

Unterschieden werden Kontinuum und Impulsdichten, wie sie für Streich- und Perkussionsinstrumente idiomatisch sind: anreiben (streichen) und anschlagen. Die Trägheit des Ohres kann ab einer bestimmten Beschleunigung Impulsfolgen nicht mehr als solche hören, sondern suggeriert unserer Wahrnehmung ein Kontinuum, analog zu Einzelbildfolgen beim Film, d. h. verläuft dieser Prozess sukzessive, kann unsere Wahrnehmung seine Grenzen spüren bzw. das Umkippen in eine andere Qualität erleben.

Durch menschliche Muskelkraft sind diese Übergänge nicht leistbar, weil unsere Anatomie nicht in der Lage ist, genügend Einzelimpulse pro Sekunde umzusetzen, um ein Kontinuum entstehen zu lassen oder umgekehrt, ein Kontinuum allmählich in Einzelimpulse aufzulösen.

Beide Momente wurden deshalb im Zuspil angelegt: ein perkussives Einzelereignis (auf der Violine) wird durch Beschleunigung zu einer engen periodischen Folge und damit zu einer Tonhöhe verdichtet; eine Tonhöhe, erzeugt durch einen Bogenstrich, wird durch Verkürzung zu einem Geräusch, zu einem Impuls.

Beispiel 8 Audiobeispiel: Zuspil aus reiben klopfen fett 0-18“, 5’32 – 5’37, 10’37 – 10’51

Je nach Konzentrationslage bildet bruzzelndes Fett – wie unter Umständen auch ein Wirbel auf einer kleinen Trommel mit Schnarrrsaite - einen Zwischenbereich: man kann ein Kontinuum oder Einzelimpulsfolgen hören.

Wird ein Ton auf der Violine gespielt, so haben wir ein Ereignis bei dem sich Anreger (Bogen), Anregender (Interpret) und Angeregtes (Saite) kontinuierlich zueinander verhalten.

Berührt der Schlagzeuger mit einem Milchschaumer verschiedene kurz klingende Instrumente, entsteht eine Konstellation in der vorab nur der Anreger - in diesem Fall der Milchschaumer - ein Kontinuum produziert. Außerdem ergibt sich durch den Gebrauch verschiedener Materialien (wie z.B. Wasser, Sand) die Möglichkeit, den Interpreten lediglich als Steuereinheit einzusetzen: er initiiert oder beendet kontinuierliche Vorgänge zu denen er sich im Verlauf weitestgehend passiv verhält. Es entsteht ein Spiel aus Überlappungen und Brüchen von Einzelimpulsfolgen/-dichten und Kontinua unterschiedlichster Couleur.

Zusätzlich zu herkömmlichen Schlaginstrumenten und der elektrisch verstärkten Violine werden weitere Materialien eingesetzt:

1 programmierbare Mikrowelle

1 elektrischer Wasserkocher

1 Kaffeemaschine mit Kanne

Elektroherdplatten

1 mit Wasser gefüllter (Plastik)Kanister mit Hahn

1 mit Quarzsand gefüllter (Plastik)Kanister mit Hahn

1 kleiner Topf mit Wasser und Deckel, der durch das kochende Wasser zum Scheppern gebracht wird

1 Bratpfanne, Bratfett, ein Stück Fleisch

Ging meine Musik bislang ins Auge, so geht sie jetzt zusätzlich in die Nase.

Hören sie einen Ausschnitt aus dem 2006 entstandenen Stück *reiben klopfen fett* mit dem Untertitel *eine Versuchsanordnung zu Kontinuität/Diskontinuität für 5-saitige E-Violine, Schlagzeug, technische Geräte, Zuspiele*

Beispiel 8 Audioaufnahme: reiben klopfen fett

9'20- (Ende) total: 2'

Die Lichtung war ziemlich rund. Das mußte so sein, es handelte sich nämlich in Wirklichkeit um einen Einschnitt in den Boden des Himmels (...). Sie hatten Lenis Antrieb abgesägt, ihr Schiff in den Außenzylinder gepackt, die Lichtung zur Luftschleuse abgesenkt und das Schiff dann auf einen überdimensionalen Präsentierteller (...) in den Himmel erhoben. Sie hatten ihre Sensoren durch Störfrequenzen blockiert und ihre Luken verschlossen; der Himmel soll für den Neuankömmling eine Überraschung sein.

In der Geschichte *Hinterwäldler* des Cyberpunk-Autors William Gibson wird am Schluss ein Betrug dargestellt: für eine bei ihrer Rückkehr zur Erde schwer verletzte Astronautin wird ein künstliches Paradies, ein Kunsthimmel um sie herum aufgebaut, um sie länger am Leben zu halten, und so Informationen über einen gerade absolvierten Raumflug und möglicherweise Begegnungen mit Außerirdischen zu erhalten.

Ein klassischer Fall von instrumentalisierter, scheinbarer Fürsorge, um die wahren, ausbeuterischen Beweggründe der Zugewandtheit zu verbergen.

Nachdem die irische Tänzerin Rionach Ni Neill, damals Mitglied des Bremer Tanztheaters, mein Stück *Trasse* gesehen hatte, bat sie mich ein Stück für sie zu entwerfen, weil sie der festen Überzeugung war, ich hätte einen Tanz geschrieben.

Dieser Meinung war ich zwar nicht, denn so etwas kann ich gar nicht, dachte aber über die Möglichkeit nach, für eine Tänzerin ein Musikstück zu schreiben.

2005 entstand so ein Raketenmumienderwisch für Rionach Ni Neill mit dem Titel *Leni entdeckt den Himmel* im Untertitel: *für einen Dreher*.

Ursprünglich für einen gläsernen Aufzug gedacht, habe ich das Stück in der Folge bearbeitet, um es auch an einem nichtbeweglichen Ort aufführen zu können.

für Leni ggf. Aufbau im Zeitraffa zeigen 0“ – 8“

Materialien: Abfallbleche aus der Druckindustrie, Klebeband, Unfallwärmedecken, Floretthelm, Boxerhandschuhe, sticks, science fiction –Ton.

Schauen wir uns zunächst einen Ausschnitt einer Aufführung mit der Tänzerin Kiri Haardt an.

Beispiel 9 Leni entdeckt den Himmel DVD 7’30 –9’35 total:2’05

Es wurde ein Himmel versprochen und ein Grab gebaut. Während die Dreherin sich durch ihre Aktion zunehmend behindert, Stasis durch Ek-stasis erreicht, mutiert sie zur Mumie.

Ist die Akteurin Instrument oder Teil des Instrumentariums oder Interpretin oder bloßer Auslöser von Geschehnissen innerhalb eines Instruments? Ist sie Anregende, Anreger oder Angeregtes?

Ganz sicher entstehen die vorhersehbaren, geheimnislosen Klänge durch im vorhinein strukturierte Bewegungen um zwei Achsen, die Auslöser sind für die Abfolge der Klänge.

Ihre Bewegungen klingen.



Zusammenfassung

Zum Schluss möchte ich nur stickwortartig einige Begriffe nennen, die mir helfen könnten meinen Arbeitsansatz zu verstehen:

ENTWICKLUNGSLOSIGKEIT

Genauen Zielvorstellungen, Wendungen zum Besseren, Fortschrittsgläubigkeit stehe ich sehr skeptisch gegenüber.

Stattdessen: Zeigen, konkurrierende Modelle ohne finalen Endpunkt: Möbiusband, Labyrinth, Module, Kombinatorik.

Immer von mehreren Lösungsmöglichkeiten ausgehen. Gibt es die nicht, ein neues Problem schaffen, damit es neue Lösungen geben kann. Sinngemäß Heiner Müller: Die beste Lösung finde ich nicht, ich muss mich allenfalls mit der zweitbesten zufrieden geben

MITTELBARKEIT

Medien prägen unsere Welt und vor allem unsere Wahrnehmung: Kaminfeuer war ursprünglich dazu da, Wärme zu spenden. Durch Wärme entstand Thermik, die wiederum Voraussetzung ist für das Fliegen.

Heute wird es als Abbildung, als Kaminfeuervideo auf der Symbolebene dazu gebraucht „Gemütlichkeit“ und gediegenes savoir vivre zu suggerieren

PRÄSENZ/ENERGIE

Musik als Leibesübung, Musiker als klangabsondernde Raumkörper begreifen, die sich in einer theatralen Situation befinden. Skepsis gegenüber klugen Gedanken; Bevorzugung von Leib und Seele gegenüber Körper und Geist

Raymond Federman: „Kennst du den Unterschied zwischen Engagement und Verpflichtung? (...) Denk an Schinken mit Eiern. (...) das Huhn ist engagiert, das Schwein ist verpflichtet.“

(in: Raymond Federman, Eine Liebesgeschichte oder so was Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1990, S. 130/131)

SEMANTIK/KONNOTATION versus UMSEMANTISIERUNG/KONFRONTATION

Betrifft sämtliche Bereiche: Klänge, Erinnerungen, Traditionen, Materialien, Orte, Räume, Architektur, Bilder u.a.

Stichwort Adieu den (zwei Worte): à Dieus

LUMPEN/ALLTAG/TONHÖHENLOSIGKEIT

Abfälle, Alltagssituationen und –gegenstände, die Mittel der „Hochkultur“ als „heruntergekommene“ einsetzen, der Tonhöhenübersättigung entweichen

SUCHE NACH DEM MUSIKALISCHEN

Nicht interessiert sein an der Musik, sondern am Musikalischen: das findet sich in allem, was in Bewegung ist, weil es einen Zeitverlauf benötigt: Körperbewegungen, Mimik, Gestik, Film, Klänge, Tanz

So hätte mein Vortrag lauten sollen: Auf der Suche nach dem Musikalischen – nicht Lauschmittel