

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Musik

Noémi Büchi
Master-Arbeit
Meditationen über eine Musik des Jetzt

Elektroakustische Komposition

Frühlingssemester 2021

Prof. Germán Toro-Pérez

Inhalt

Vorwort

1. Erste Meditation: Die Musik von gestern

- 1.1. *Vox immesurabilis*
- 1.2. *Polyphonie, Vertikalität & Architektur*
- 1.3. *Dialog mit Maître Pérotin*

2. Zweite Meditation: Die Leere und die innere Fülle

- 2.1. *Eine Musik aus dem Nichts*
- 2.2. *Die Absenz der Ereignisse & das Jetzt*
- 2.3. *Die Verlangsamung & der innere Rhythmus*
- 2.4. *Form & musikalische Syntax*
- 2.5. *Dialog mit Komponistin Éliane Radigue*

3. Dritte Meditation: Die Zeitlichkeit

- 3.1. *Die Verdichtung*
- 3.2. *Die Vertikalität der Musik vs. die Horizontalität des Denkens & der Sprache*
- 3.3. *Dialog mit Komponist Peter Ablinger*

4. Vierte Meditation: Die Musik von morgen

- 4.1. *Das Innen und Außen: Der Klang und die Welt*
- 4.2. *Innerer Monolog*

5. Literatur

Meinen besonderen Dank möchte ich den folgenden Personen aussprechen:

Germán Toro-Pérez, Deine Feinfühligkeit, Deine ehrliche Bestimmtheit und Deine künstlerische Offenheit haben mich zutiefst geprägt und sowohl in meiner persönlichen als auch künstlerischen Entwicklung weitergebracht.

Philippe Kocher, Martin Neukom, Gary Berger, Luís Antunes Pena, Thomas Peter, Johannes Schütt, Peter Färber, Andreas Nick, Felix Baumann, herzlichsten Dank für die mir äusserst kostbaren und lehrreichen Begegnungen.

Manuel Oberholzer

Romain Büchi

Alice Gilardi

und meine Mutter, Marie-Christine Büchi

... ohne euren Halt und eure Liebe wäre ich heute nicht da, wo ich bin.

Vorwort

“The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more.”¹

Braucht Musik Worte? Die Frage mag grob erscheinen, dennoch muss sie gestellt werden, besonders von denjenigen, die sich über Musik zu äußern versuchen. Die Frage, wie Musik kommentiert werden kann, ist keine leichte, vor allem in einem akademischen Kontext. Das obige einführende Zitat scheint mir eine angemessene Haltung gegenüber den Bedingungen der heutigen akademischen Schreibtätigkeit zu sein. Stets quäle ich mich mit dem Gedanken, dass alles bereits gesagt und alles bereits geschrieben wurde. Angesichts der enormen Fülle an verfügbaren Texten besteht das Problem heutzutage nicht darin, mehr davon schreiben zu müssen; viel eher geht es darum, diese riesige Menge zu bewältigen. Wie ein Weg durch diese Informationsdichte gefunden wird, wie sie gehandhabt, analysiert und organisiert wird – ist das, was mein Schreiben und Nachdenken über eine Materie von anderen unterscheidet. Des Weiteren muss die Frage gestellt werden, welche mögliche Form eine Äußerung über die spezifische Form der *Drone*-Musik einnehmen könnte, um dem Werk und dessen Wirkung möglichst nahe zu bleiben. Die gewählte Lösung stellt eine alternative Textform zum aktuellen, klassischen musikwissenschaftlichen Diskurs dar. Aufgrund der Vielfalt von Ansätzen ergab sich eine Suche nach einem poetischeren, weniger strengen Zugang, der dem musikalischen Erleben beim Hörprozess des ästhetischen Subjekts (Rezipient) näherkommt. In diesem Text geht es darum, eine ‚Brücke‘ aus Worten und Form zu schlagen, die als Bindeglied zwischen dem Klangphänomen und seiner Untersuchung dient.

Beim Analysieren dieser Drone-Musik sind im Verlauf der Zeit viele «Probleme» sozusagen aufgetaucht und ich habe gemerkt, dass sich diese Musik mit herkömmlichen Methoden kaum analysieren lässt bzw. dass diese für mich keinen Sinn ergaben. Sie lässt sich vielleicht am ehesten dadurch definieren, dass sie sich einer klaren Definition entzieht und demnach sich einer alternativen Betrachtung zur klassischen musikwissenschaftlichen Analyse eignet. Dieser Text in Form eines Faltbuches ist eine Sammlung von Gedanken über eine Musik bzw. einer Musiktechnik, die statisch zu sein scheint, aber eigentlich voller dezenter innerer Bewegungen ist. Hier soll eine Musik beschrieben werden, die langsam ‚schwebt‘, die sich fast unmerklich entwickelt, so diskret, dass der Hörer kaum den Moment erfasst, in dem etwas Neues geschieht. Ich versuche mich, auf poetischem Wege, in Form von *Meditationen*, dieser Musik anzunähern und sowohl historische als auch zeitgenössische Kontexte zu schaffen, in denen die ausgewählten Werke analysiert und reflektiert werden können. Die Meditation bzw. der Kommentar kann dann als Brücke zwischen dem musikalischen Gedanken, dem Werk als solchem, und der Welt der potenziellen oder tatsächlichen Hörer dienen. Es handelt sich ebenfalls um eine eigene ästhetische Position, die aber bestehende technische oder ästhetische Theorien nicht ausschließt. Demzufolge entspricht diese gewählte Textform und das Faltbuch als Objekt dem Vorhaben, einen Diskurs über Musik und das untersuchte Musikerlebnis in semantischer und materieller Form darzustellen. Es ist ein innerer Diskurs über Musik, der darauf abzielt, die soziale und intellektuelle Distanz zwischen der Musik und ihren Hörern zu verringern. Die Weitergabe von Wissen ist in einer Zivilisation, die auf dem geschriebenen Wort basiert, durch die Sprache bedingt: Musiker brauchen Worte. Wozu? Um über ihre Musik zu sprechen. Aber was besprechen sie dann? Sprechen sie

¹ Goldsmith, Kenneth: *UNCREATIVE WRITING. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.

darüber, wie ihre Musik zu interpretieren ist? Wohl eher nicht. Manchmal vielleicht schon. In der Regel stellt sich aber die Frage der Interpretation für Nicht-Musiker, den Hörer*innen. Musikkritiker sind oftmals selbst keine. Jedes musikalische Werk ist in einen historischen Kontext eingebunden, zu dem auch ganz viel Aussermusikalisches gehört, wie z.B. Weltbilder, Haltungen, Erwartungen, Arbeitsbedingungen etc. Wenn nun Musik immer ein bestimmtes, zeitgebundenes "Welt- und Selbstverhältnis"² artikuliert, dann kann man sich fragen, wie dieses Verhältnis in der Musik zum Ausdruck kommt, welche formalen Mittel dazu eingesetzt wurden. Es stellt sich auch die Frage, ob dieses Verhältnis (freilich mit Sprache) beschrieben werden kann und was der Nutzen einer solchen Beschreibung sein könnte. Ziel dieser Arbeit ist es, den Zugang zu erleichtern. Kann Musik etwas zum Ausdruck bringen, das sich mit der Sprache nicht zum Ausdruck bringen lässt?³

Kaum beginnt man zu analysieren, erfährt man die Unzulänglichkeiten und der irreduzible Charakter des musikalischen Erlebens drängt sich auf. Das gilt sowohl für analytische Ansätze, die oft sehr nüchtern sind, als auch für Kommentare, die sich auf Metaphern stützen. Die Analyse kann zwar bestimmte Daten bewusst machen und dabei helfen, Strukturen zu verstehen und Formen wahrzunehmen, aber sie kann nicht allein durch technische Verfahren den tieferen Wert bzw. die *Realität* des Werkes erfassen, während bestimmte Kommentare, wenn sie *inspiriert* sind, erhellend sein können.

Es braucht also eine Form, die *inspiriert* ist und inspiriert. Aber was heißt das genau? Eine Form, die der musikalischen Realität gerecht ist, die dem Werk ‚innewohnt‘. Sollten wir die historischen Bedingungen untersuchen, unter denen die Werke entstanden sind, um ihnen eine authentischere Bedeutung zu entlocken, indem wir sie mit den Praktiken und Theorien ihrer Zeit in Beziehung setzen? Inwiefern sind Geschichte und Umstände relevant für das Verständnis von Werken? Sollten wir die Ideen und Prinzipien, die aus der jeweiligen Tradition bzw. dem ästhetischen / kulturellen Umfeld kommen, vergessen, um den Gedanken des Komponisten direkter zu erreichen? Die Elektroakustische Musik verfügt meist über keine Partitur, was darauf hinweist, dass es keine einzig wahre Lösung gibt. Die verschiedenen Wege sind in der Tat alle komplementär. Während ich mich beim Hören der zu untersuchenden Werke dem musikalischen Erlebnis zu nähern versuche, bin ich mir der Grenzen der in dieser Arbeit gewählten Form bewusst.

Die Form der folgenden Meditationen und deren graphischen Darstellung stehen in enger Verbindung zur ausgewählten Musik, die kommentiert wird; die Form passt sich einer musikalischen Partitur an. Es ist der Versuch, einer Annäherung des musikalischen Erlebens durch das Medium von Text, Bild und Papier, wo die Sprache nicht prädominiert. Die Musik ist nicht einer sprachlichen Form unterworfen, vielmehr steht der Text und die Materie im Dienste des musikalischen Erlebnisses. Dies soll eine neue Form von Zugänglichkeit bzw. Vereinfachung, an ein Werk heranzukommen, ermöglichen. Der Begriff und die Praxis der Meditation wurde in Bezug auf den semantischen und klanglichen Inhalt der analysierten Musik bewusst so gewählt, da eine direkte Verbindung mit dem musikalischen Inhalt gemacht wird: Meditieren über ein Thema, das an sich schon meditativ ist. Ich meditiere über eine Meditation, d.h. ich ‚unterwerfe‘ meinen Text und meine Form den gewählten Werken. Die Form der Meditation tritt an die Stelle der Analyse und berücksichtigt dabei das Ziel, das musikalische Werk zu verstehen und zu erhellen. Der Unterschied aber zwischen Analyse und Meditation liegt im Fokus. Beim Meditieren nimmt man das Objekt in sich auf, man verinnerlicht das (Kunst)Objekt. Beim Analysieren stellen wir es außerhalb von uns, und wir sind Beobachter. Es ist

² Wellmers, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag, 2009. S. 21.

³ Wellmers, S. 9.

eine Form innerer Rede, in der ich im Dialog mit der Musik bin und die Musik mich bewohnt. In der Mediation leben das meditierte Objekt und das meditierende Subjekt zusammen und werden eins, während bei der Analyse das Objekt und das Subjekt durch eine intellektuelle Arbeit getrennt werden und das Subjekt zum Beobachter des beobachteten Objekts wird.

Wie kann nun das vorliegende Faltbuch gelesen und internalisiert werden? Die Idee ist die einer beliebigen Lesart, d.h. dass das Buch willkürlich an einer zufälligen Stelle geöffnet und gelesen werden kann, wobei kein Anfang und kein Ende gelten. Die Struktur des Gesamten ergibt sich durch die Dichte an Gedanken, welche im Verlauf des Buches und durch die Meditationen hindurch immer wieder variiert, etwa wie eine langsam zunehmende und wieder abnehmende Klangwolke oder ein allmählich sich wandelnder *Drone*. Der Inhalt dieses Faltbuches besteht aus vier Meditationen, in denen Werke von drei Komponisten aus unterschiedlichen Epochen kommentiert werden. Die Werke, die untersucht werden, sind Folgende:

1. Meditation: Pérotin: *Viderunt Omnes* (1400 n. Chr.)
2. Meditation: Éliane Radigue: *L'île Re-sonante* (2000)
3. Meditation: Peter Ablinger: *Das Blaue vom Himmel* (1995/97)
4. Meditation: Anonym

Der letzte Abschnitt jeder Meditation wird in Form eines Dialogs behandelt. Die Idee von Dialogen kommt aus der *Bhagavad Gita* (eine der zentralen Schriften des Hinduismus), in der ein Fragen – Antworten Spiel angewendet wird, um tiefgreifende Gedanken zu erhellen, etwa wie in der *Mäeutik* – eine gängige Form des aus dem Altgriechischen stammenden metaphorischen Ausdrucks *Maieutik*. Das Wort bezeichnet ein auf den griechischen Philosophen Sokrates zurückgeführtes Vorgehen im Dialog. Gemeint ist, dass man einer Person zu einer Erkenntnis verhilft, indem man sie durch geeignete Fragen dazu veranlasst, den betreffenden Sachverhalt selbst herauszufinden.

1. Erste Meditation: *Die Musik von gestern*

1.1. *Vox immesurabilis*

Hinter einer Fassade voller Schönheit – voller Halt – voller Festigkeit – hinter einer gewaltigen Masse hören wir eine Stimme – im Inneren. Was geschieht? Werden die Seelen in ihren Gebeten gestützt – wie die festen Mauern das Bauwerk stützen? Um die solide Manifestation der Menschheit noch weiter in die Luft zu heben?

Viiiiiiiiii—

Die zeitliche Vertikalität durchzieht die lineare, horizontale Zeit – ein unumwundener, entschiedener Quintakkord F-C-F öffnet den Prozess. Aus ihm heraus bleibt ein dunkler, radikaler, anhaltender Ton bestehen. Es entsteht eine Öffnung – ein Durchgang – ein Eingang – ein Ausgang – ein Kreislauf – ein Transit durch die von den horizontalen Klängen suggerierte Zeitlinie, in eine zeitlose Zeit.

Lange Noten erzeugen eine Harmonie pro Note – das F bleibt auf der Tonhöhe gehalten. Das lange Hören derselben F-Konsonanz – *Viii—* bis zu dem A auf *-ruuuunt* ist ausgedehnt – die musikalische Zeit ist gestreckt. Sie verleiht den Eindruck, dass nur wenige Ereignisse entstehen und diese unendlich sind. Ist das vielleicht das Gefühl der göttlichen Ewigkeit? Keine dramatische Progression – kein Anfang – keine Mitte – kein Ende – keine identifizierbaren und wiederholten Themen – keine Bezugspunkte im Diskurs. Sänger stehen um das Lesepult und verlieren sich in endlosen Lautäusserungen. Eine einzelne Silbe – *No* –, den Anfang des Wortes *Notum*, hält den Ton erneut lange an.

Was heisst lange?

Die zweite Silbe des Wortes – *tum* – erscheint nach eineinhalb Minuten. Das *tum* hält kürzer an.

Was heisst kürzer?

Es lässt dem *fe*, dem Anfang des Wortes *fecit*, mehr Zeit – mehr Dauer – mehr Platz. Die Harmonie ändert sich nicht, solange diese Note bleibt – die höheren Stimmen gestalten die Harmonie – sie vokalisieren. Der Silbenwechsel kontrastiert wieder – der Tenor befreit sich immer wieder von seiner Note. Er wird seinerseits plötzlich mobiler – nur für einen kurzen Moment – und installiert sich erneut in seinem nächsten Register, ganz seinem Halteton-Stil – dem Organal-Stil – treu geblieben.

Diese Dehnung der Zeit entfaltet eine eindrucksvolle, ungewöhnliche Kraft. Man fragt sich vielleicht: Wie kommt es, dass die ersten Silben so lange gesungen werden? Ist das der Klang der Zeitlosigkeit? Geht es um ein Prinzip?

Wir versuchen, zu verstehen: Eine Tenorstimme singt die Melodie – ein *cantus firmus* – sehr lang gedehnt. *Tenor* heisst die Stimme – weil sie den Ton hält, während die drei anderen Sänger, die Orgelstimmen - *Duplum*, *Triplum* und *Quadruplum* – feine melodische und rhythmische Muster singen, die immer

wieder ähnlich sind, sich aber ständig ändern. Die drei Stimmen schwingen im gleichen Register. Das Ganze wirkt wie eine Fülle von Spiralen, die sich vermischen – imitieren – überlagern – kacheln und wieder überlagern. Und bei jedem Silbenwechsel wird eine kontrastierende Wirkung erzeugt: Ein neues Akzentuieren – sich wieder anders Vermischen – Imitieren – Überlagern – Kacheln und wieder Überlagern.

Ist die repetitive Musik des Minimalismus?

Wir hören eine Tonalität, die zugleich vertraut und fremd ist, weit entfernt von den Modulationen der klassischen und funktionalen tonalen Musik. Dieser fast obsessive Anschein des trochäischen Metrums, diese melodische und rhythmische Formel verändert sich immer wieder – verwandelt– wiederholt und füllt schließlich im Verlauf ihres Prozesses Zeit und Raum. Es ist die Empfindung einer sehr lang gedehnten Zeit – das Anschlagen des ersten Akkordes im Glanz der Verschmelzung der natürlichen Obertöne – die langen Griffe, die die Farbe der Vokale einen nach dem anderen leuchten lassen. Von welchem Ort, von welcher Epoche zeugt diese Polyphonie? Woher kommen diese hohen Männerstimmen – ein wenig verkrampt – undurchdringlich – fast unheimlich – und doch sehr verbunden – so zeitlos? Nach über einer Minute ergänzt schließlich eine dritte Silbe das erste Wort – ein Verb, das die Sprache unserer westlichen Kultur begründet: *Viderunt omnes*. Nach drei Minuten und fünfzig Sekunden beginnt eine Phrase – im Unisono – mit gregorianischen Melismen: Das Mittelalter enthüllt sich in seiner ganzen Reichhaltigkeit.

1.1. *Polyphonie, Vertikalität & Architektur*

Pérotins Polyphonie blüht unter den gotischen Gewölben von Notre-Dame. Ist es nur Zufall, dass diese vierteilige Konstruktion in die Bauzeit von Notre-Dame de Paris mit ihren unendlichen Spiralen fällt? Entspricht die Verlangsamung des Flusses des gregorianischen Gesangs auf die Hauptstimme und die Hinzufügung von einer oder zwei weiteren beweglichen Stimmen einer Anpassung des Repertoires an das eminente Volumen der Gebäude? Die Höhe, die Säulen, die sich bis zum Gewölbe erheben – das Licht, das aus den hohen Fenstern hereinströmt: Alles verleiht dazu, die Augen zum Himmel zu ziehen, wo der Klang widerhallt, der von den Wänden – den Säulen – den Bögen abprallt in die gotische Ornamentik. Selbst wenn die Kathedrale dunkel ist, sollte diese vierte und neue Stimme nicht als eine zusätzliche Ausstrahlung – einen gesteigerten Glanz – eine Erleuchtung betrachtet werden, in denen die Idee der Schönheit durch die des Lichts polarisiert ist?

Die Vertikalität als organisierendes Prinzip weist von der Erde zum Himmel, der Domäne der Götter. Sie ist grundlegendes Ordnungsprinzip, das sich durch die Jahrhunderte durchsetzt. Während sich die Stile ändern, bleibt die Vertikalität erhalten. Bedeutung ist und war schon immer mit unsichtbaren – verborgenen und unfassbaren Kräften verbunden.⁴ Bei den Pyramiden, Glocken, Kathedralen, Moschee-Minareten war dieser Wunsch nach

⁴ *La naissance de l'architecture / la naissance de l'art.*

Aufwärtsdynamik immer präsent. Die Kraft der Vertikalität – mit ihren Wurzeln in der früheren neolithischen Welt – ist in der Evolution des menschlichen Geistes verankert. Sie ist überall auf der Welt zu finden, auch ohne, dass die verschiedenen Kulturen überhaupt untereinander kommunizieren. Die Kathedrale ist Resonanzraum: Die Orgel verstärkt sie – die Resonanz. Der Raum wird mit reichen Obertönen gesättigt, während seltsame, spektakuläre Farbeffekte, die von den Buntglasfenstern kommen, beleuchten und die Wände – die Gesichter der Zuschauer und Zuhörer durchleuchten.

Können wir Ewigkeit durch Klang erleben? Oder vielleicht im Klang selbst?

Wir treten in den Strom des Klangs selbst ein und entdecken, dass das, was ein einzelner Unterton zu sein schien, sich verschiebt und verändert. Wenn wir verschiedene Teile des Klangs abtasten und fokussieren, öffnet sich der Klang zu einem Universum von Obertönen – Mikrotönen – Mischstönen.

Was zeigt sich in der musikalischen Zeit: Das, was sich verändert, oder das, was gleichbleibt? Es muss keine Frage von entweder oder sein. Eigentlich kann es das auch gar nicht sein. Es ist beides, und das sich gegenseitig Kontrahierende. Wir können die Tatsache nicht ausblenden, dass wir als endliche Wesen innerhalb der Ewigkeit oder Unendlichkeit existieren – so ist es. Und wenn es um menschengemachte Klänge, um Musik, geht, gibt es so etwas wie eine Musik, die unendlich lange dieselbe bleibt, nicht. Auch wenn die Stille am Anfang und Ende der Komposition eingeführt wird und sie so in die Ewigkeit und die ewige Wiederkehr des Klangs verlängert wird.

Auch dann, wenn die Musik nicht aufhören würde, würden wir aufhören? oder verändern wir uns konstant?

Wir verändern uns, während wir zuhören, sowohl körperlich, wenn die Zellen unseres Körpers wachsen, sterben und ersetzt werden, als auch geistig, wenn sich unsere Konzentration von einem Aspekt des Klangs, dem wir zuhören, auf einen anderen verlagert, wenn sich unsere Position im Raum subtil verschiebt, und wir unterschiedliche Kombinationen der gehörten Töne hören. Alles ist ein nie endender Prozess und die Musik schafft es, zu vergegenwärtigen, dass alles ewig ist – auf einer anderen Ebene, dass alles sich im Kreis bewegt und prozesshaft ist – und immer wieder neu entsteht.

Gibt es eine Übereinstimmung zwischen Text und Vertonung? Ein privilegiertes semantisches Feld scheint das des Sehens zu sein, das mit der Erkenntnis der Wörter *Viderunt/Notum fecit/in conspectu/revelavit* verbunden ist. Aber erst nach mehr als einer Minute werden die drei Silben von *Viderunt* ausgesprochen, wird das Wort in seiner ganzen Ausdehnung von der Sehkraft des Verstandes erfasst, wird die Bedeutung offenbart und vom Gedächtnis erkannt: Ist das nicht ein Prozess der Offenbarung? Das Bewusstsein versteht a posteriori, dass am Anfang das Verb *Viderunt* war. Gleichzeitig sind die Worte so gedehnt, dass sie kaum zu fassen sind. Bevor der Text die ganze Welt zur Erfüllung einlädt, ist die Musik bereits erfüllt. Können Worte ausdrücken, was sich das Herz in unartikulierten Schreien ergießt? Vielleicht kann das unermessliche Ausmaß der intellektuellen Euphorie nicht in den Grenzen einiger

weniger Silben begrenzt sein. Die Stimme des Tenors ist die *Vox immensurabilis*⁵ – die unmessbare – nicht-fassbare Stimme, die das mit Worten nicht Ergründbare ausdrückt.

1.2. *Dialog mit Maître Pérotin*

Warum diese lang gezogenen Noten? Warum spricht diese sich dehnde Musik so gut zur menschlichen Seele?

Diese Musik mag minimalistisch sein, was die Anweisungen angeht, aber der resultierende Klang ist maximal. Es wird von denen, die diese gewaltigen Hallen besucht haben, gesagt, dass dies der lauteste Klang der Welt sei, und die Menschen drängen sich Woche für Woche in diese Hallen, um in Klang und Licht gesättigt zu werden und ekstatische Erfahrungen zu machen.

Ein semantisches Feld hier ist das des Sehens, das mit der Erkenntnis *Viderunt – Notum fecit – in conspectu – revelavit* verbunden ist. Aber erst nach mehr als einer Minute werden die drei Silben von *Viderunt* ausgesprochen – wird das Wort in seiner ganzen Ausdehnung von der Sehkraft des Verstandes erfasst – wird die Bedeutung offenbart und vom Gedächtnis erkannt: ist das nicht ein Prozess der Offenbarung? Das Bewusstsein versteht a posteriori, dass am Anfang das Verb *Viderunt* war. Gleichzeitig sind die Worte so gedehnt, dass sie kaum zu fassen sind. Bevor der Text die ganze Welt zum Strahlen einlädt, strahlt die Musik bereits. Strahlen bedeutet nämlich, von einer solchen Freude erfüllt zu sein, dass Worte sie nicht mehr ausdrücken können und sich das Herz in unartikulierten Schreien ergießt: Möge das unermessliche Ausmaß der Freude nicht in den Grenzen einiger weniger Silben begrenzt sein.

Im 12. Jahrhundert kennt die Harmonik noch keine perfekten – Akkorde wie C-E-G – auch keine Grade, Modulationen, Kadenzen – wie Perfekt, Plagal, etc. Harmonie ist das Ergebnis eines Zusammentreffens von Stimmen, das noch nicht vollständig beherrscht wird – die Wissenschaft des Kontrapunkts steckt noch weit vor uns.

⁵ *France Musique, Musicopolis*: Par Anne-Charlotte Rémond: 1199, Perotin compose "Viderunt Omnes", Jeudi 13 juin 2019.

2. Zweite Meditation: Die Leere und die innere Fülle

2.1. *Eine Musik aus dem Nichts*

Au commencement était le souffle puissant de l'air, violentes tornades imposantes, sombres et profondes ondes, en longues pulsations émanant des craquements de la terre, jointes à celle du feu jaillissant en crépitement flamboyant. Le déferlement de l'eau, vagues ruisselantes en gouttelettes scintillantes... Était-ce déjà son, alors que nulle oreille n'était accordée à cette zone particulière du spectre ondulatoire, dans l'immense symphonie vibratoire de l'univers ?⁶

In der Leere gibt es weder Form noch Materie noch Bewegung, kein Empfinden und nichts Empfundenes. Es gibt kein Auge, kein Ohr, keine Nase, keine Zunge, keine Körper, keine Klänge, keine Gerüche, keine Geschmäcker, nichts Tastbares – und so weiter – bis wir zur Einsicht kommen: Es gibt kein Sehen und kein Hören, kein Bewusstsein und keinen Geist – und so weiter – bis wir zu Einsicht kommen: Es gibt kein Erkennen, kein Wissen und kein Unwissen – und so weiter – bis wir zur Einsicht kommen: Es gibt keinen Zerfall, keinen Tod, auch kein Werden, kein Entstehen. Es gibt keine Lust, kein Leiden, kein Entscheiden, kein Vorankommen, kein Erreichen und kein Nicht-Erreichen. Es gibt kein Ende und keinen Anfang.⁷

Die Welt nimmt sich weit und leer aus – und doch ist sie voller Schwingung. Schwingende Stille gebiert Form, Materie und Bewegung. Jede Bewegung, die der Stille entspringt, ist eine neue Schwingung und Schöpferin zugleich von neuen Schwingungen. Was das Ganze im Innern zusammenhält ist Schwingung – ist also Klang. Wie aber entsteht Klang aus dem Nichts? Was macht Klang zu Musik? Ist nicht letztlich jede Musik nur leerer Klang, nichts anderes? Oder hat sie einen Inhalt? Kann Musik zum Ausdruck bringen, was sich anders nicht ausdrücken lässt? Braucht sie anderes, auf das sie sich beziehen kann, oder ist sie vielmehr absolut und genügt sich selbst?

Éliane Radigues Klangwolken sind das hörbare Kondensat unzähliger Schwingungen, die in unterschiedlichen Frequenzen langsam und doch ganz leicht durch den Raum schweben, sich dabei kreuzen, mitunter auftürmen oder gegenseitig aufheben. An der Wolkenoberfläche tauchen für uns wahrnehmbar die Obertöne auf und ab. Sie kommen und gehen wieder, um vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal in Erscheinung zu treten oder auch um für immer zurück in die Stille zu finden. Der Bass dagegen, der Unterton, läuft ununterbrochen, wenn auch weitgehend verborgen unter der Oberfläche. Dieser Unterton ist immer und wird immer sein. Alle anderen Schwingungen bringt er als seine Resonanzen hervor. Er ist es, der alles andere zum Vibrieren bringt. Er ist der nie endende Grundton, von dem jede Musik als von ihrem Erzeuger durchdrungen ist: *OM* ...

⁶ Eckhardt, Julia: *Éliane Radigue. Intermediary Spaces / Espaces Intermédiaires*. S. 5.

⁷ Hazrat Inayat Khan **S. P.**

2.2. Die Absenz der Ereignisse & das Jetzt

Wir hören *L'île Re-sonante* und sehen in unser Inneres – wie die Insel, die sich in der Spiegelung des Sees abbildet. Die Bewegungen des Wassers sind Schwingungen – wie die Klänge dazwischen – sie tragen und leiten das Bild zum Abbild – den Menschen zu seinem inneren Selbst – und formen es immer wieder aufs Neue um.

Es ist eine Musik der Immersion, in die wir versinken, als begegne man seinem inneren Selbst – Klangflächen, die mit subtilen Mitteln durch die Dauern bewegen, die fließen, langsamst sich verändernd, minimalistisch, prozesshaft. Die Musik klingt fast amorph, gestaltlos. Wir erkennen keine geordnete Struktur – muss man tiefer sinken, um sie zu erkennen? Ja – sie ist ein Kontinuum, in dem es keine Brüche, keine Pausen und keine Stille gibt. Alles ist in einen Klangfluss, in einer Klangwolke eingebettet. Ihre Gestalt ist der Prozess selber und die des Auslöschens von allem Überflüssigen. Der vermeintlich bewegungslose Klang, der eigentlich nie aufhört, sich zu bewegen, ergreift und fesselt uns, während er uns gleichzeitig entweicht. Es entstehen Effekte der Klangillusion. Illusionen – vergleichbar mit denen aus der visuellen Welt – wie der Würfel, der sich je nach Perspektive, mit der wir ihn betrachten, zu bewegen trägt.

Das musikalische Erlebnis von *L'île Re-sonante* ist eine Meditation: Wir fixieren uns auf einen Klang, und folgen diesem, solange er vorhanden ist. Beim Zuhören schlafen wir nicht ein, sofern wir das richtige Zuhören anwenden. Diese Musik lädt dazu ein, unsere Wahrnehmungsmechanismen neu zu entdecken – die Fähigkeit, die das Ohr hat, zu differenzieren – zu analysieren – zu sezieren – zu unterscheiden. Man muss ihm nur die Freiheit dazu geben. Dieser vorbeiziehende Klang entpuppt sich dann plötzlich als unendlich vielfältig – komplex: Obertöne und Teiltöne entfalten sich wie eine Landschaft aus Kumuluswolken ohne jegliches Thema – ohne Motiv. Es gibt keine Entwicklung, kein Entstehen, keine Gesten, keine Wiederholung, keine Akzente. Alles ist ein Entstehen, ein Kommen und Gehen von Klanglandschaften, die sich überlagern, übereinander schieben, auftauchen und verschwinden, wie eine kontinuierliche Variation, ohne ein wirkliches Vor- und Nachher.

So sagt uns das Prinzip von *Karma*:

*Le karma crée toute chose. Tel un artiste
Le karma compose, tel un danseur.*⁸

Und so entstehen die Dinge der Welt – jede Handlung folgt aus einer vorangegangenen Handlung, jedes vorangegangene Ereignis folgt dem Gesetz der Kausalität. Es ist die Kraft des Verstandes – der Gefühle – der Emotionen – sie formt die Wesen und die Ereignisse. Die Formen und Strukturen, die gewöhnlich das musikalische Hören leiten, fehlen nicht, sie sind anders vorhanden. Wir erinnern uns weder, noch antizipieren wir. Zu keinem Zeitpunkt fragen wir uns, was als nächstes passieren wird. Uns bleibt nichts anderes übrig als das einfache Warten auf Verwandlungen, Verschiebungen und das Auftauchen neuer Nuancen. Der Moment wird so lange gedehnt, bis wir am Ende nichts mehr erwarten: An diesem Punkt angekommen, sind hinter der

⁸ Rinpoché, Sogyal: *Le livre Tibétain de la vie et le mort*. Éditions de la table ronde. Paris: 2013, S.141.

scheinbaren Monotonie die subtilen Entwicklungen der Klangtextur, der Dichte und der Klangfarben zu erkunden, wie das Erkennen des inneren Selbst im jetzigen Moment.

In Anlehnung an die Ideen von Pierre Boulez verwendet Gilles Deleuze die Figuren *Aion* und *Chronos*⁹, um den Unterschied zwischen pulsierter und nicht-pulsierter Zeit zu personifizieren. Die pulsierende Zeit, *Aion*, bezieht sich auf eine Form der narrativen Zeit, eine Abfolge von aufeinanderfolgenden Ereignissen, die einen teleologischen Charakter beibehält. Nicht-pulsierende Zeit, *Chronos*, bezieht sich auf die Aufhebung der Zeit, die lediglich körperlich ist. Für *Chronos* ist die Gegenwart die einzige Zeit, die existiert; die Vergangenheit und die Zukunft sind relativ zur Gegenwart. Für *Aion* hingegen sind die Vergangenheit und die Zukunft in der Gegenwart enthalten, die damit in alle Richtungen unbegrenzt wird: "immer schon vergangen und ewig noch kommend".¹⁰

Éliane Radigues Herangehensweise an die Dekonstruktion der linearen Zeit wird nicht durch die Verwendung musikalischer Muster – oder gar traditioneller *Musiksprache* überhaupt – formuliert, sondern durch eine elektroakustische Manipulation, eine Transformation von Klang. Die Musik erforscht die Vielfältigkeit der Zeit – der Dauer – indem sie in architektonischen Räumen ihre Resonanz findet. Resonante analoge Filter tauchen manchmal als synthetische menschliche Stimmen auf und manchmal durchdringen sie den akustischen Raum als reine Frequenzen, die melodische Muster andeuten. Schlagende Frequenzen entstehen durch die Überlagerung zweier benachbarter Töne – manchmal in hohen Frequenzen und erzeugen eine Form von oszillierendem Vibrato, während andere in den tiefen Frequenzen auftauchen und Kräfte von wellenartigen – schweren – mächtigen Gesten erzeugen, wie ein dunkles, volles, reichhaltiges Klangbad. Diese tiefen Frequenzen wirken nicht nur auf die Ohren, sie bewegen und durchdringen den ganzen Körper. Durch den klingenden Körper wird die Zeit durch die Perspektive wahrgenommen, in der die Gegenwart eine Unendlichkeit und eine Vielzahl von Zeiten in sich hat – Vergangenheit und Zukunft gleichzeitig – und die immer durch Klang mitschwingen und immer wieder neue singuläre mögliche Welten schaffen. Das Gefühl des Eintauchens als eine Form der Erkundung akustischer Räume verstärkt die Ideen von *Chronos* – eine Allgegenwart des Raumes in Resonanz mit der Abwesenheit von Dauer. Zeit und Raum existieren nicht.

Diese Musik macht es uns unmöglich, sich etwas zu merken. Ohne ein herausragendes Ereignis, das auf unser Bewusstsein einwirkt, entgleitet die Erinnerung. Es gibt nichts, woran man sich festhalten kann - wie eine Hypnose - und alles, was auftaucht, ist eine verschwommene Erinnerung an die Konturen der Klangentwicklung. Die vergangene Zeit ist nicht mehr messbar: Ein *psychotroper* Vorgang oder besser noch ein *chronotroper* Vorgang.¹¹

2.3. Die Verlangsamung & der innere Rhythmus

Wir hören Töne, die – weil sie gehalten und über das Vernünftige hinaus gedehnt werden – sich am Ende aufdröseln und ihr ganzes Innenleben aus Obertönen am Rande des Hörspektrums und manchmal aus der Stille entfalten. Éliane Radigues transformiert die musikalische Dauer – sie dehnt sie. Um die Dauer zu dehnen, muss man langsamer werden. Man muss die Zeit verlangsamen, um den Klang im Klang hörbar zu machen. Nur das Langsamer-

⁹ Deleuze, Gilles: *Logik des Sinnes*. Aesthetica Edition Suhrkamp, 1993, S. 203 ff.

¹⁰ Deleuze, S. 206.

¹¹ Grisey, Gérard: *Tempus Ex Machina: A composer's reflection on musical time*. Harwood Academic Publishers GmbH: 1987, S. 273.

Werden macht es möglich, den Inhalt des Ereignisses tatsächlich zu erfassen. Der beste Weg, die Gegenwart, den Moment zu durchdringen und die inneren Bewegungen der Gegenwart zu erkennen, ist, sich in ihr niederzulassen. Éliane Radigue erforscht keine klanglichen Illusionen – sie manipuliert nicht. Eigentlich ist es der Klang, der manipuliert. Sie lässt nur den Klang sich entfalten und es liegt am Zuhörer, sich leiten zu lassen – ihn auszunutzen – mit ihm zu interagieren und ein persönliches Hören zu praktizieren.

Wie kann mit Worten, diese langsame und unmerkliche Verwandlung beschrieben werden – die in jedem Moment stattfindet – die nur ein besonders aufmerksames und wachsames Ohr wahrnehmen kann? So langsam wie die Bewegung eines Blattes – einer Blume, die vom Leben, das sie wachsen lässt, angetrieben wird.

Es muss geübt werden, besser zu schauen, um zu sehen, und es muss geübt werden, besser zuzuhören, um zu hören.

Wir hören eine weitere Dimension des Klangs – der Klang im Klang. In dieser gibt es keine zugelassenen Intervalle, die eingehalten werden müssen. Keine harmonischen Stufen. Keine Serien, keine Sequenzen, wiederkehrende oder umgekehrte Motive, und keine die Einhaltung von Regeln. Stockhausen erzählt uns:

Wenn ich jetzt das erste Beispiel spiele, dann soll es demonstrieren, was in der Elektronischen Musik erst bewußt und praktisch möglich geworden ist: daß man zum Beispiel eine Melodie in einen Rhythmus, Töne in Rhythmus verwandelt, indem man sie kontinuierlich verlangsamt; [...] Oder man könnte irgendeinen Klang nehmen und so auseinanderdehnen, daß er die große Zeiteinteilung einer Sinfonie erreichte. Dann hätten wir die mikromusikalischen Eigenschaften, Zeiteigenschaften eines Klanges in die Makrozeit der Form übertragen.¹²

Warum sollte es nicht unterschiedliche Gesetze des musikalischen Hörens geben, die durch die Eingewöhnung in eine bestimmte musikalische Kultur erworben werden? Bilden vielleicht schon Stile und Gattungen eigene Logiken? Können verschiedene Logiken koexistieren? Ist die Kenntnis der Theorie und Ästhetik einer Kultur oder eines Stils Voraussetzung des Verstehens von Musik?¹³

Es geht darum, alles zu vergessen, um neu zu lernen – es geht um kompositorische Freiheit – um interpretatorische Freiheit – es geht darum, in der Ambivalenz einer kontinuierlichen Modulation zu baden – es geht darum, in einer Ungewissheit zu sein, in einem Modus, in einer Tonalität zu sein und/oder nicht zu sein. Es ist eine Freiheit des Klangs und dessen absoluten Entfaltung.

In dieser absoluten Entfaltung ist der Körper ist Raum – wir verstehen die Musik über den Körper und wir bilden den akustischen Raum, in dem sie resoniert. Wir dekomponieren den Klang. Stockhausen erzählt uns weiter:

¹² Stockhausen, Karlheinz: *Vier Kriterien der elektronischen Musik*.

¹³ [Musikalischer Sinn](#), p. 12

Das war also mit Dekomposition des Klanges gemeint: daß irgendein bestimmter Klang in einem musikalischen Prozeß sich öfters auftut, entfaltet, "dekomponiert" (auseinanderkomponiert), und wir im Nachhinein feststellen, was er eigentlich ist. Nun, das ist wahrnehmungsmäßig ein sehr interessantes Phänomen. Man muß sich teilen. Man muß also einerseits bei dem Ton bleiben, der konstant weitergeht, andererseits aber mit den Komponenten gehen und auch noch mal schnell kontrollieren, was aus den anderen Komponenten geworden ist, die mittlerweile in kleinen Teilchen im Klangraum herumfliegen. Man wird also selber vielfältig. Das ist immer das Entscheidende, glaube ich, bei solchen musikalischen Wahrnehmungsprozessen. Wenn sich jemand einfach von draußen so etwas anhört und nicht wirklich hört, also das Bewußtsein auf den Klang so konzentriert, daß er selber alle Vorgänge des Klanges innerlich mitmacht, dann passiert natürlich überhaupt nichts. Wenn er sie aber mitmacht, dann muß er sich selber teilen, dann wird er polyphon, dann wird er selber mehrschichtig, dann zerbröckelt er selber in einer Schicht, der er gefolgt ist – aber er muß doch auch kontinuierlich bleiben. Diese Mehrdimensionalität der Wahrnehmung meine ich. Es ist ganz modern, mehrere Vorgänge gleichzeitig wahrzunehmen und sie auch genau wahrzunehmen.¹⁴

Geräusche kommen von außen und dringen direkt in den Körper. Die rohe Kraft der Schwingungen wirkt körperlich. Das Ohr ist interpretierendes Organ und stellt einen Bezug zur Welt auf: „Ich bin in jeder Wahrnehmung mit meinem Körper als einem multisensual zugleich rezeptiven und aktiven Körper involviert, und das bedeutet, dass dem akustischen Material der Musik ein Bezug auf die übrigen Sinne und daher ein latenter Weltbezug immer schon anhaftet.“¹⁵ Der Körper, der die Musik rezipiert, ist Raum, ist Weltbezug. Klang erregt direkt, wie eine Erschütterung des Organismus selbst.¹⁶ Durch das Gehör sind wir gleichsam unmittelbar und affektiv in das Kräftespiel der Welt verwickelt.¹⁷ *Ausdruck* und *Darstellung* sind nur zwei verschiedene Worte für das, was einerseits als den Sprachcharakter der Kunstwerke und andererseits ihr welt- und erfahrungserschliessendes Potential bezeichnet.

2.4. Die Form & die musikalische Syntax

Wie das Bild der Insel, die aus der glatten Oberfläche eines Gewässers emporsteigt und sich im Wasser spiegelt, entsteht die musikalische Form aus der Reflexion – aus dem klanglichen Prozess. Wie die Reflexion der Sonne im Mond, die den Mond rund wie die Sonne erscheinen lässt. Die Verstärkung der Resonanzfrequenzen der Schallquelle ist Harmonie, das Feedback ist die innere Bewegung – die natürlich vorkommenden Obertöne innerhalb des Klangs – das Innere, das Skelett de Musik.

Der Klang ist matt – komprimiert – fast gefesselt.

¹⁴ Stockhausen, Karlheinz: *Vier Kriterien der elektronischen Musik*.

¹⁵ Wellmer, S. 18.

¹⁶ Dewey, John: *Art and Experience*, p. 19.

¹⁷ Wie Heidegger die „Eröffnung einer Welt durchs Kunstwerk“ beschreibt, in: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt a.M., 1950, S. 28.

Der Prozess *ist* die musikalische Form. Der Versuch einer Strukturierung – einer Versprachlichung der Musik bedeutet eine Schwächung des musikalischen Zusammenhanges. Das bedeutungslose Spiel von Tönen und Klängen ist keinem Zeichensystem mit einer Syntax – einer Grammatik – einer Semiotik geeignet. Der Ausdruck dieser Musik ist nicht nach ihrem begrifflichen Inhalt darzustellen, sondern nach ihrem dynamisch-energetischen Charakter. Diese Potentiale der Musik ist eng verbunden mit der spezifischen Rolle des Gehörs in seinem synästhetischen Zusammenwirken mit den anderen Sinnen.¹⁸

In der zögernden Weile ist das Haltbare: Das heisst, „dass Übergang immer die gespannte Stellung zwischen Abschied und Öffnung in ein unbestimmtes Neues innehat, dann ist die Möglichkeit des unbestimmt Neuen abhängig von der Kraft, mit der wir Abschied nehmen können, das heisst aber von der Kraft, mit der wir erkennen.“¹⁹ Die Übergänge in *L'île Re-sonante* sind subtil – sie entfalten sich über lange Zeiträume. Die Klangereignisse werden sehr allmählich ein- und ausgeblendet. Die formstiftenden Elemente der Musik, wie Wiederholung und Variation werden auf eine eigene Art und Weise eingesetzt. Sie fehlen nicht, sie sind nur anders vorhanden, als dass man diese mit herkömmlichen Begriffen erklären könnte.

L'île Re-sonante kann in sechs Einheiten aufgeteilt werden – es sind aber nur Zwischenzustände innerhalb des gesamten Zyklus. Die Übergänge zwischen den Einheiten sind wie ein Fluss. Deshalb sind die folgenden Zeitangaben nur als approximative, mögliche Strukturierung zu betrachten:

1. Einheit	0:00 - 9:00	Tiefe Frequenzen, Schwebung von Oszillatoren
2. Einheit	9:00 - 23:30	Tonbandschleifen von Orgeln und weibliche Opernstimmen
3. Einheit	23:30 - 30:00	Tiefe Frequenzen ähnlich von Oszillatoren wie in der ersten Einheit
4. Einheit	30:00 - 34:00	Frequenzen von Oszillatoren im mittleren Bereich, mit Transienten und Reverb
5. Einheit	34:00 - 45:00	Tonbandschleifen von tibetischen Gesängen und gefiltertes Rauschen
6. Einheit	45:00 - 55:03	Rückkehr zu den synthetischen tiefen Frequenzen, reichhaltiger an Obertönen und Filterung ²⁰

Die zweite Einheit tritt ein wie ein Wunder: Orgel- und weibliche Opernstimmen erklingen – ein weiblicher – vielförmige Sopranengesang ist etwas verschleiert – undeutlich – schwierig zu identifizieren, aber zeugend einer außerordentlichen Wärme und Menschlichkeit. Ein solches Ereignis kommt an keiner anderen Stelle in Radigues Werk vor.

*It is a moment of grace. There is no explanation for it, no narrative or program or belief in some event that will justify what we hear; it is beautiful and incomprehensible because of its sounds alone, the fact that they do not develop or cohere into teleology.*²¹

¹⁸ Wellmer, S. 19.

¹⁹ Gadamer: *Über leere und erfüllte Zeit*, S. ?

²⁰ Diese Struktur basiert auf die Analyse *Empty Music* von Chuck Johnson.

²¹ Demers, Joanna: *Drone and Apocalypse. An Exhibit Catalog for the End of the World*. Winchester: 2014.

Wie jeder Moment aber in *L'île Re-sonante* dient auch die letzte Einheit nur als ein weiterer Übergang, ein weiterer Zwischenzustand – wie ein nie endender Fluss des Lebens – wo Geburt und Tod zu Wiedergeburt führt – und wo nie genau dieselbe Form wiederauftaucht. Jeder Moment ist einzigartig und nie derselbe.

*J'ai toujours été fascinée par les transitions, par ces quelques mesures, parfois plus, où l'on quitte une tonalité avant de retomber dans une autre. On voyage, on est entre deux eaux, on ne sait jamais tout à fait où l'on va.*²²

Es gibt also weder Schluss noch Anfang. Die Musik ist in sich geschlossen, etwa wie ein Kreis. Der leichte Tanz des Filters kommt auf dem 725-Hz-Ton zur Ruhe und führt uns zurück zum Ursprung, aber zu keinem Ende. Die tiefen Frequenzen beginnen in der letzten Minute an Energie zu verlieren, und bei 55'03“ ist das Stück vollständig ausgeklungen – es hat zurück zur Stille gefunden. Das Bild der resonanten Insel hat sich zurückgezogen und ist zum *Sunyata*²³ zurückgekehrt, das sowohl seine Quelle als auch seine Essenz war.

Es ist unmöglich, sich Klänge als definierte Objekte vorzustellen, die gegenseitig austauschbar sind. Sie erscheinen vielmehr als Kraftfelder, denen eine Richtung in der Zeit gegeben wird. Diese Kräfte – viel eher als Form – sind unendlich beweglich und fluktuierend – sie sind lebendig wie Zellen, mit einer Geburt, einem Leben und einem Tod, und wohl einem Leben nach dem Tod. Sie tendieren zu einer ständigen Transformation ihrer eigenen Energie. Es gibt keinen Klang, der statisch, unbeweglich ist, ebenso wenig wie die Gesteinsschichten der Berge unbeweglich sind.²⁴

2.5. Dialog mit Komponistin Éliane Radigue

Müssen wir an die spirituellen Eigenschaften Ihrer Musik glauben, um diese wahrhaftig erleben zu können?

Nein. Ich traf oft Yogalehrer und Tänzer, die ihre tägliche Praxis mit meiner Musik machten. Warum nicht? Aber ich stelle klar, dass es keine religiöse Musik im engeren Sinne ist. Spiritualität und der Prozess der Musikkreation und der Musik selbst sind für mich zwei Schienen. Sie treffen sich nicht, indem sie sich kreuzen, sondern indem der Zug auf ihnen fährt. Sie sind aber beide immer da, auf irgendeine Weise. Das religiöse Element in der Musik Bachs ist nicht der Bezug zum Christentum in der Musik, sondern wird durch die Musik selbst ausgedrückt.

²² Girard, Bernard: *Entretiens avec Eliane Radigue*. Éditions Aedam Musicae,

²³ *Sunyata* ist ein zentraler buddhistischer Begriff und verweist auf die Substanzlosigkeit aller Phänomene infolge ihrer Abhängigkeit von bedingenden Faktoren. Er bedeutet, dass alles leer und frei von Dauerhaftigkeit ist und sich alles gegenseitig bedingt.

²⁴ Grisey, Gérard: *Tempus Ex Machina: A composer's reflection on musical time*. Harwood Academic Publishers GmbH: 1987, S. 268.

Sie finden eine Faszination für das Unermessliche, das Unquantifizierbare und für die Grenze dessen, was rational erklärbar ist. Sie wenden dabei eine Methode der Übertragung an, welche die Partitur als Vermittlung zwischen der klanglichen Idee und ihrer Realisierung ignoriert, für eine direkte Arbeit des Geistes über das Ohr?

Wenn ich nach Gehör arbeite, wird das Hören zum primären Werkzeug für die Komposition. Ich bin mein eigener Zuhörer. Diesen Ansatz habe ich auch in meinen Arbeiten mit akustischen Instrumenten und Musikern beibehalten. Ich nehme eine völlig offene und neugierige Haltung ein. Ich bin verfügbar für jedes musikalische Ereignis, das sich ergeben mag. Wie die Gegenwart, die sich in jedem Moment in etwas Unerwartetes verwandeln kann. Es entfaltet eine Kraft, die direkt zum Herzen geht, ohne die Ablenkung eines intellektuellen Filters, ohne Trennung zwischen Körper und Geist. Es schickt uns zurück zum Wesen der Musik, durch das direkte Erfassen dessen, was Klang ist und was er zu tun vermag.

Ich träume von einer Musik, die in jedem Moment nicht ganz dieselbe, aber auch nicht ganz eine andere ist. Wenn man ein *La* oder ein *Ré* auf einer Saite spielt, hört man einen Ton – und was mich fasziniert, ist die ganze immaterielle Zone, die durch das Reiben des Bogens auf der Saite entsteht, von der Art, sie zum Schwingen zu bringen, und von all dem Reichtum, der daraus entsteht. Darin liegt in meinen Augen die Essenz aller Musik.

3. Dritte Meditation: *Die Zeitlichkeit*

3.1. *Die Verdichtung*

Eingetaucht in ein amniotisches Befinden, wird man eingeladen, in der Zeitlosigkeit der Welt vor der Geburt zu baden. Vertikale Klänge überlagern die zeitliche Horizontalität und durchschneiden die lineare Zeit auf zwei komplementäre Weisen: Die dunkleren, radikaleren Klänge öffnen eine Bresche in die von den horizontalen Klängen suggerierte Zeitlinie und lenken unsere Wahrnehmung auf die vorgeburtliche Welt. Wie das Eintauchen in das ursprüngliche Fruchtwasser, das die zeitliche Linearität, die zu eifrig eine Zukunft erreichen will, die sie als unausweichlich reklamieren, nicht zulässt. Akustische Klänge – Saiten tropfen wie kleine Blasen aus Glas und Wasser herunter. Die Transparenz und Schwerelosigkeit dieser kristallinen Klänge wirken wie feine – geheime – zerbrechliche Elemente, die die himmlische und die irdische Welt verbinden. Die Illusion einer unendlich ansteigenden Tonleiter, übersteigt niemals die Grenze des eigenen Hörens. Das Motiv zu Beginn erscheint zunächst in melodischer Form, dann in harmonischer Form – als Akkord, und schließlich als Klangfarbe, das wie ein Schatten des vorherigen Akkords ist – die Harmonie wird in die Klangfarbe hinein verlängert. Eine Form eines kontinuierlichen Übergangs erfolgt durch die allmähliche Zunahme immer höherer Obertöne – ein Netz aus immer engeren Intervallen entsteht. Kontinuierliche Klänge gleiten in einer Spirale nach oben, die sich unendlich fortsetzen kann – ein Paradoxon – oder vielleicht nur eine akustische Illusion.

Der Mensch ist dasjenige Lebewesen, das sich Gleichzeitiges als nacheinander Geschehenes denkt. Dieses Auseinanderlegen des Gleichzeitigen ins Nacheinander ist Denken. Denken ist das in-eine-Reihenfolge-Bringen des uns ("eigentlich") Umfassenden, des Ganzen. Denken kann also auch als Negation des Gleichzeitigen, als Negation einer uns prinzipiell zugänglichen Erfahrung gewertet werden. Die Zeit hat nur eine Realität – der

Augenblick. [...] Denken als lineare Verzeitlichung findet seinen Gegensatz im Hören. Das Hören ist kugelförmig, und Zeit läßt es uns als Illusion erfahren.²⁵

IEAOV: Ist das vielleicht ein Code? Diese Musik hat ein verborgenes Zuhause. Wir wissen nicht, was es warm und klar macht. Wir können weder die Zeit noch das Geheimnis festlegen. Nehmen wir also gleich die leitenden Intuitionen, die uns vielleicht die Schlüssel geben, um die vielschichtigen Perspektiven zu öffnen, in denen sich diese Musik entfaltet: Solitäre Schwingungen und Reibungen auf dem Material – aus fein artikulierten, instrumentalen Klängen des Violoncellos entsteht prozesshaft, graduell ein blauer Dunst – wo das zeitliche Nacheinander in das hohe und tiefe Aufeinander – in das reichhaltige Spektrum des Gleichzeitigen hinübergeht: Das „Alles immer“²⁶. Der Sinn für Zukünftiges – für Vergangenes – für Nicht-Gegenwärtiges – der Sinn zunächst, dass wir Wesen sind, welche sich Zwecke setzen, und sich etwas vornehmen können – dass wir meinen, die Zeit zu erfahren, blüht sich auf, wie eine Blume, die keinen Zeitvertrieb kennt. Zeit wird zu einer vergehenden – einer übergehenden Leere, die aber nicht vergeht. Sie übergeht, ohne zu vergehen. Ihre leere Dauer ermöglicht uns nicht mehr, über die Zeit zu disponieren – weil man nichts mehr damit vorhat.²⁷ Wir hören keine Tonhöhen, aber Klangfarben – wir sehen keine Struktur, aber Prozesse. Zeit und Farbe sind zu einem homogenen Ganzen geworden, dessen Form aus dem Prozess herausentsteht. Der Klang des akustischen Instruments, formt einen feinen – hellen – haar-dünnen – fast etwas unsicher klingenden Prolog. Der Klang der tiefen und satten Saiten hat seine geheime Heimat – etwas verschleiert – undeutlich erklingend aus einem weiten, fernen, hellen Raum und bildet eine außergewöhnliche, menschliche Wärme. Der Moment, wenn das Violoncello delikate Elektronik antrifft, lässt uns in einen Zeit-Raum eintreten, der zerbrechlich und gleichzeitig voller Kraft klingt – organisch und gleichzeitig präzise. Es entsteht ein Umkippen der Zeit in den Raum und die schillernde Verschiebung der Farbe als Folge der verdichteten Totalität. Müssten akustische Instrumente allein dieses Ergebnis einer solch dichten Klangwolke erreichen, benötigte man mehrere hunderte davon. Und selbst dann ... Das muss wohl die Opposition zum Notenpapier sein?

3.2. Die musikalische Vertikalität vs. die Horizontalität des Denkens & der Sprache

Die Verlegenheit, in der sich das Denken verfängt, ist dass Zeit im Jetzt der Gegenwärtigkeit ihr einziges Sein zu haben scheint, und doch ist ebenso klar, dass gerade im dem Jetzt der Gegenwärtigkeit Zeit als solche nicht gegenwärtig ist.²⁸

Was unten ist, ist so, als wäre es oben und was oben ist, ist so, als wäre es unten. Haben die musikalischen Parameter tatsächlich ihre Bedeutung verloren?

²⁵ Ablinger, Peter: *IEAOV Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung*, [<https://ablinger.mur.at/ieaov.html>].

²⁶ Ablinger, ...

²⁷ Gadamer, S. 142.

²⁸ Gadamer, S. 138

Gibt es Ort? Gibt es Zeit?

Auf einem flüssigen – fragilen – metallischen, fast glasigen Klangteppich intervenieren vereinzelte, kurze horizontale Klänge – sie füllen den Raum mit einer definierten Geschwindigkeit, mit der sie eingreifen – durchqueren – und in ihrem kurzen Verlauf die Zeit pointieren. Sie wirken wie Pfeile, die in Richtung einer fernen Zukunft geschossen werden, was uns an eine lineare – horizontale – narrative, historische Zeit zurückerinnert – an die gewöhnliche Welt, die als sukzessive Abfolge von Ereignissen wahrgenommen wird.

Die eintretende instrumentale Stimme scheint das Vorige und das Kommende miteinander zu verknüpfen – sie ist die Brücke zum Jetzt, indem sie selbst nicht bleibend ist. Sie ist das Im-Übergang-Sein, indem sie eine Trennung und Verbindung gleichzeitig stiftet. Vergangenheit und Zukunft sind in ihr – beides zugleich – während Zeit ein ständiges Übergehen ist. Diese Verbindung beider bewirkt das Freischaffen für das Neue – über einen Abschied vom Vergangenen.²⁹ Was darin der wesentliche Punkt ist, ist dass durch diesen Untergang des Vorigen und des Vergangenen – durch diesen Eintritt ins Übereinander – in das Gleichzeitige – in das ineinander Übergehende, erfahren wir die Zeit selbst. Nur wer Abschied nehmen kann – wer lassen kann³⁰ – vermag die Sprache dieser Musik zu vernehmen. Es ist eine Sprache, die sich der verbalen Sprache darin unterscheidet, dass eine Absenz von Sätzen und Phrasen herrscht. Zwar scheint ein Abschnitt nach einem anderen zu folgen – aber dies ist kein Inhalt, der sich auch anders zum Ausdruck bringen ließe – es ist nichts Bezeichnetes (*signifié*), auf das man sich auch mit anderen Zeichen – mit solchen der verbalen Sprache – beziehen könnte. Es ist ein ganz und gar unübersetzbarer Sinn, der sich nur im Medium der Musik, vielleicht sogar nur durch je eine bestimmte Komposition ausdrücken lässt.³¹ Ein logisch gegliederter Zusammenhang ist also mehr als eine bloße Ordnung. Die verdichteten Klänge sind dann Hauptbestandteil des eigentlichen Stückes – der Ort ist da, wo ein vorgestellter Raum und eine bedingte Zeit, Verfassung und Wahrnehmung zu eins werden – wie ein Hochklappen der Zeit ins Jetzt.

*Zeit ist weniger wirklich als Ort. Zeit besteht und kommt nur in der menschlichen Auffassung zustande. Oder ist die Weise, das, was wirklich ist, als in der Zeit zu denken, an die spezifische Endlichkeit des Bewusstseins gebunden, und ist Zeit daher (neben dem Raume) eine apriorische Anschauungsform der Subjektivität?*³²

Aber was heisst das genau? Was ist ein Ton ohne Dauer? Kann das überhaupt existieren?

Vielleicht erinnert uns die Verdichtung an die zugrundeliegenden Parameter eines Klanges – Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke. Nur werden diese anders in Erinnerung gerufen. Alles ist austauschbar geworden. Durch die Verdichtung wird die spektrale Proportionalität sowohl von der Dynamik als auch von

²⁹ Gadamer, S. 150.

³⁰ Gadamer, S. 151.

³¹ Wellmer, S. 9.

³² Gadamer, S. 138.

der Dauer modulierbar – das gleiche Spektrum ist erreichbar über eine variable Dauernfolge bei invariabler Dynamik, als auch umgekehrt, über eine variable Dynamikfolge bei gleichbleibenden Dauern.³³ Die Parameter sind kommunikativ – substituierbar – permutabel – konvertierbar geworden. Ebenso gilt dies für die Instrumente: Das instrumentale Spektrum könnte durch die Verdichtung ersetzbar werden und von einem anderen Instrument wiedergegeben werden. So kann sich jeder Klang in seine Mikrotonalität einem anderen angleichen – diesen imitieren. Der Klang der Geige kann zum Klang eines Beckens werden – der Klang eines Wasserbeckens könnte zum Klang einer Geige werden und umgekehrt.

Es gibt keine Linie – keine Abfolge – und genauso wenig gibt es eine Fläche. Es ist auch hier eine Rückkehr zum Ursprung, welcher multiple – gekreuzte – aufeinander nicht-wiederherstellbare Zeitfolgen miteinander verbindet – und inmitten der Dauer der Dinge sich sternförmig ausbreitet. Er verbindet jenen Moment mit dem, was nicht die gleiche Zeit hat wie er – und er löst – er entbindet all das in einer Abfolge Denkbare. Man stellt sich ein Gebilde vor, das unaufhörlich ist – wie ein stets erneuertes Gewächs, das seine Form aus den Dingen gewinnt, die lange vor ihm begonnen haben. Ein Ursprung, der auf keinen Kalender zurückgeht.

[...] bemerkt man, dass das klassische Denken die Möglichkeit, die Dinge im Raum eines Tableaus zu verteilen, auf jene Eigenschaft der reinen repräsentativen Abfolge bezog, sich ausgehend von sich selbst zu erinnern, sich zu reduplizieren und eine Gleichzeitigkeit ausgehend von einer kontinuierlichen Zeit zu bilden: die Zeit begründete den Raum. [...] Diese tiefe Räumlichkeit gestattet dem modernen Denken, stets die Zeit zu denken und sie als Abfolge zu erkennen, sie sich als Abschluss, Ursprung oder Wiederkehr zu verheissen.³⁴

Die Autorität der Linie und der Fläche als Abstraktion – als Vorstellung – als Versuch einer Annäherung an das musikalische Erlebnis, die aus der Zweidimensionalität des Notenpapiers entspringt, wird losgelassen – wie in einem wolkenlosen, blauen Himmel.³⁵ Alles ist komplementär –alles ist Kombination und alles ist auch Differenz. Es entsteht ein Gewebe – ständig in Bewegung und ziellos – still.

3.3. *Dialog mit Komponist Peter Ablinger*

Was deckt diese Aufhebung der musikalischen Parameter auf?

Tonhöhe und Tondauer – also Melodie, ist etwas, das im Klang enthalten ist, etwas das im Klang schwebt wie eine Erscheinung, eine Illusion, etwas Sekundäres, das zum Klang hinzukommt – wie die in den Wasserfall hineingehörte Melodie.³⁶ In der Dimension der Zeit spiegelt sich eine Erfahrungsweise des menschlichen Verstands – es ist die Forderung eines bestimmten Verhaltens des Musikhörens. Es bedeutet für mich auch eine Veränderung der kompositorischen Haltung, was gleichzeitig auch ein ästhetisches Konzept darstellt.

³³ Ablinger, *IEAOV*.

³⁴ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*. Surkamp, Frankfurt am Main: 2012, S. 409, 410.

³⁵ Ablinger, *IEAOV*.

³⁶ Ablinger, *IEAOV*.

So entsteht das Gefühl für Gleichzeitigkeit. Ich gehe zurück zu Pérotin – zum gregorianischen Choral und zur frühen Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Zeit. Hier liegt eine Verwandtschaft vor, die scheinbar in Vergessenheit zu raten scheint. Die Einstimmigkeit des Chorals habe ich gelernt als simultan wahrzunehmen. Erst dann habe ich sie wirklich verstanden – als die Gleichzeitigkeit aller Klänge einen Ort aktivieren, wie ein Endlos-Hall. Es ist die gleiche Verwandtschaft wie die mit dem Regen – mit dem Wasserfall – mit dem Rauschen. Es ist die unbedingte Strukturlosigkeit – ein Tableau ohne Rand.

Was bedeutet musikalischer Ort?

Die Einheit von Klang, Architektur und Hörer nenne ich *Ort*. Der Ort ist das, was entsteht. Durch Musik, durch Anwesenheit. Gleichzeitig erschafft der Ort die Voraussetzung für Anwesenheit: von uns, von etwas. Für die Entstehung von Ort ist das Zusammenwirken aller Bestandteile erforderlich: der architektonische Raum, der Spieler, der Hörer. Man könnte auch von Parametern des Ortes sprechen. Ein Ort ist ein anderer, sobald nur einer seiner Parameter ausgetauscht wird. Ein konkreter Saal etwa verändert seinen Ort mit unterschiedlichem Publikum. Der Klang selbst ist/wird Ort und, als einer seiner Parameter, Architektur. Die Musik ist der Raum, in welchem sich unsere Imagination bewegen kann. Und gleichzeitig ist es diese Bewegung, die die Musik erst erschafft.³⁷

Für mich geht es um den Schritt von Musik *im* Raum zu Musik *als* Raum, wo die Innen-Akustik des Körpers des Instrumentes, die des Körpers des zuhörenden Menschen und die Außenakustik verschmelzen zu einem weiten blauen Spektrum, einem Raum für reale und gefälschte Illusionen.

4. Vierte Meditation: Die Musik von morgen

4.1. *Das Innen und Außen: Der Klang und die Welt*

Die Welt ist Klang – alles schwingt und alles existiert als Klang, auch ohne nur einen Ton von sich zu geben. Klänge – Drones – sind überall – in Bienenstöcken – im Regen – im Ozean – im Atom und in der Menge.

Doch wie verhält sich diese betroffene Musik zu seinem Hörer – zum Menschen? Wie verhält sie sich zum geschichtlichen Leben?

Wo man sich auf ein Werk einlässt, muss man nicht einmal wissen, aus welcher Vergangenheit aus welcher Ferne – oder aus welcher Nähe – aus welcher Fremdheit, oder Vertrautheit, einem etwas begegnet. Das Werk hat seine eigene Präsenz. Sie wird nicht als fremd – als unverständlich aufgenommen – sie

³⁷ Ablinger, *IEAOV* (direkt zitiert).

zieht einen in seinen Bann, mag vielleicht vorerst einiges aus musikalischer Sicht als fremd oder umgekehrt, als vertraut erscheinen. Ein Werk, das anspricht, spricht unmittelbar an – es dringt direkt in unseren Körper – in unsere Erinnerungen – in unseren Organismus – in unser Leben ein. Darin erweist es seine Verbindlichkeit zur Welt.³⁸

Durch diese Verbindlichkeit hat das Werk sein verstecktes Selbstbewusstsein gefunden.

Die Eigenart des Werkes gegenüber seiner Erfahrung wird in der Erfahrung – im Erlebnis selbst bestimmt. Sobald das Werk wiederholt erlebt wird, zeigt sich dessen Unerschöpfbarkeit. Jedes Musikwerk kann jedes Mal wieder anders gehört – oder aufgeführt – jedes Bild auch anders gesehen – jeden Text auch anders gelesen werden. So verschieden all diese Erfahrungen aber auch sind, sie bleiben die eines gleichen Werkes. Und doch entzieht sich das Werk einem direkten Zugang – es lässt sich nicht neben seine Erfahrungen stellen. Es erscheint immer nur in der jeweiligen Erfahrung. Die menschliche Erfahrung begründet die Existenz des Werkes und bildet somit die Bindung zwischen dem Werk und der Welt.

Auch sind Komponieren und Improvisieren Ausführungen des Verstehens und des Interpretierens – des Deutens – oder des Erklärens, was sich im Herstellen vollzieht.³⁹ Und die Erfahrung es Werkes besteht darin, sich auf dieses gewisse Verstehen einzulassen – das Werk zu absorbieren – mit dem Werk zu verschmelzen. Nur so kann das Werk wirklich existieren.

Wie wenig das Werk etwas ist, das sich selbst versteht, wird über die eine, bestimmte Art des Verstehens – jene der Darstellung – am deutlichsten. Ein Musikstück vor- oder abzuspielen ist ein Verhalten zum Werk. Und das Stück ist nur durch die Tätigkeit der Aufführung – des Erlebens durch den Hörer das, was es ist. Um an ein gelungenes Verständnis herankommen zu können, muss eingetaucht werden, im Sinne eines leibhaftigen – richtigen – engagierten – aufgeweckten Hörens. Es ist ein Hineinhören in sich selbst, wie das in sich selbst Hineinschauen beim Meditieren – und das Werk wird wie eine Insel, die sich im Wasser spiegelt – ein Werk, das sich stets bewegt und immer wieder erneuert – und sich neu erfinden lässt.

Die kompositorische und musikalische Tätigkeit verstummt nicht allein im Herstellen – sie ist ein Nachvollziehen und ein Interpretieren. Mit seiner/ihrer herstellenden Arbeit lässt der/die Künstler*in Vorstellungen des Lebens erst präsent machen. Das Werk ist nicht nur ein für sich absolutes Produkt eines Herstellungsvorganges – es braucht den Rezipienten – sei es der/die Künstler*in selbst, auch während oder nach dem Prozess des Herstellens – die Welt, um darin seine Referenz – seine Gestalt zu finden.

Wie entsteht diese bestimmte Art des Verstehens? Wie können wir diese bestimmte Art von Musik und deren affektiven Charakter absorbieren? Handelt es sich um eine eigene Sprache? Basiert das Nachvollziehen auf einem kulturellen Hintergrund?

³⁸ Der Sinn des Verstehens, S. 50. ...

³⁹ Der Sinn des Verstehens, S. 57.

Die Drone Musik zu verstehen ist nicht dasselbe wie Worte oder Sätze zu verstehen. Das Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren dieser Musik zeigt sich nicht in verbalen Erklärungen, sondern eher in einem mimetischen Nachvollzug – im verständnisvollen Spielen von Musik – in ihrem Zusammengehen mit Körper – mit anderen Medien – und mit der Welt.

[...] und wer sie richtig interpretieren will, muss eben jene in ihnen verkapselten Gesten finden, um sie nachzuahmen. Diesem „sprachlosen“ Nachahmen musikalischer Gesten in der musikalischen Reproduktion entspricht ein sprachloses, mimetisches, gleichsam somatisch-imaginatives Nachvollziehen musikalischer Verläufe in der unmittelbaren musikalischen Erfahrung.⁴⁰

Und doch: In ihrer Spezifität ist diese Musik eben nur musikalisch Darstellbares. Es ist das Zusammenspiel von reflexiven und kognitiven Momenten der musikalischen Erfahrung, die die Möglichkeit bietet für einen ästhetischen Diskurs, in dem die Sprachlosigkeit des musikalischen Erlebnisses sich zu erhellen versucht. Es ist von der Sprache nicht einholbar – aber durch Körper – und durch die Welt erfahrbar.

Es geht dem Menschen um die Herstellung von Korrespondenzen, um in Form zu verklammern.

4.2. Innerer Monolog

Wie und warum wird ein musikalisches Werk konzipiert, das nicht mehr in eine durch Tradition oder Konvention festgelegte Form passt?

Welches Welt- und Selbstverhältnis artikuliert sich in der Drone Musik?

Die heutige Welt – mit ihrem Überfluss an Informationen, mit der permanenten Hyperaktivität –, lässt beim Menschen eine erzwungene Emotionalität entstehen. Die Ereignislosigkeit der Drone Musik ist der Gegenpol zur heutigen Welt. Es ist eine Verweigerung – ein Zurückweisen – vielleicht auch ein Vorwurf – eine Loslösung – eine Opposition – ein Entzug der Opulenz.

Diese Art von Zeitlichkeit und ästhetischer Erfahrung ist eine Auflösung der Erwartungsmustern der heutigen Welt. Nichts mehr Kompetitives – kein Konkurrieren – kein Rennen – kein Spiel – kein Wettbewerb.

Die Drone Musik ist ein wichtiger Bestandteil der zeitgenössischen Musik geworden, weil sie alles Überflüssige auslöscht. Drones verkörpern und manifestieren universelle Prinzipien von Klang und Schwingung – sie gehören in einem fundamentalen Sinne niemandem – sie laden zu einem Gefühl der gemeinsamen Teilnahme – des kollektiven Bemühens – des gemeinsamen Erlebens ein, das für uns Menschen essenziell ist. Sie rufen Veränderungen im

⁴⁰ Wellmer, S.167.

individuellen Bewusstsein hervor. Und die traditionellen Hierarchien der Musikproduktion und des Musikkonsums werden neu definiert. Aufgrund der spezifischen Zeitlichkeit – der bedeutenden Länge – der Art und Weise, wie sie von der Akustik des Raums abhängt, in dem sie produziert wird, eignet sich diese Art von Musik nicht für die kommerziellen Aufnahmeformate oder für die kommerziellen Musikplattformen – für Streams – für den Massenkonsum. Es ist eine Subversion der Erwartungen. Eine Umkehrung der Aktualität.

Wenn Drones neben traditionellen Konzepten von Rhythmus und Harmonie in einer Vielzahl von Musikstilen existieren können, besteht dann die Drone-Musik als eigenes Genre? Oder beinhaltet sie alle Genres und steht über sie? Hat sie überhaupt eigene Marker? Ist sie als Drone identifizierbar aufgrund dessen, was sie kommuniziert oder was sie nicht kommuniziert?

Die Verwendung von Stasis läuft den gewohnten Erwartungen zuwider, wie Elemente der musikalischen Syntax miteinander interagieren, und widerspricht der Annahme, dass Musik als Sprache oder als Genres funktioniert.

Unser Erinnerungsvermögen läßt also bei Ereignissen ab 8 Sekunden Dauer nach. Dort fängt wieder ein neuer Bereich der Wahrnehmung an, in dem man die formalen Einteilungen unterscheidet. Und der ist auch wieder ca. 7 Oktaven, das heißt siebenmal das Doppelte (das ist ja 1 >Oktave<) breit. Er reicht bis zu der Dauer, die man so üblicherweise in der traditionellen Musik für einen Satz eines Werkes bzw. für ein ganzes Werk gebraucht hat, sagen wir bis zu einer Viertelstunde. Wenn Sie das einmal mitrechnen: 8- 16- 32- 64- 128- 256 512 - 1024 Sekunden (siebenmal das Doppelte) ergibt 17 Minuten. Das ist ungefähr die Dauer, nach der bisher in der traditionellen Musik ein Werk aufhört. Warum dauert es nicht sieben Stunden? Weil wir in unserer Tradition ganz bestimmte Wahrnehmungsbereiche ausgebildet haben, innerhalb derer sich Musik abspielt.⁴¹

Ein Drone ist ein akustisches Fundament, aus dem andere Klänge hervorgehen – zu dem alle Klänge schließlich zurückkehren werden. Aufgrund der Beziehung zur Leere, welche die menschliche Aktivität umgibt, ist er wirksam. Die menschliche Aktivität und die Leere, die sie umgibt, scheinen in konzentrischen Kreisen miteinander zu existieren: Die menschliche Aktivität – die Performance, ist von einer Leere umgeben, die vom Publikum bewohnt wird – dieses wiederum ist von der Leere der Außenwelt umgeben - einer Leere, die offensichtlich von den Geräuschen der Welt bewohnt wird. Durch all das hindurch bleibt der Drone bestehen.

Drone Musik gedeiht in einem Zustand des Exzesses. Nicht nur in Bezug auf die Dauer, sondern auch in Bezug auf Umfang und Kraft. Es ist leicht, an die Fiktion der Dauerhaftigkeit zu glauben. Drone ist der Klang des Todes, und der Tod ist ein Ende - aber der Tod ist auch für immer. Wenn Komponieren und Improvisieren Wege sind, die Absetzung - den Rücktritt - die Leere - ja, den Austritt aus der Welt zu suchen, dann muss das Ende der Tod des Prozesses sein. Und wenn dieser Tod in Drone resultiert, dann ist Drone vielleicht für immer.

⁴¹ Stockhausen, Karlheinz: *Vier Kriterien der Elektronischen Musik*.

Um sich in das Ganze einzufügen und es zu reflektieren, muss der Künstler den Komfort seiner Singularität aufgeben. Was wird also das Motiv – das Material seiner Kunst sein? Ist es, in der phänomenalen Welt das zu suchen, was der Singularität entgeht? Sein Motiv wird dann sein, eine spirituelle Reise zu machen, und dies wird zu sakralen Werken führen. Ist es ein Entstehen Lassen von dem, was sich aus diesem Verzicht ergibt - Bilder, Sätze, Formen, Klänge? Sein Motiv ist dann eine Reflexion der phänomenalen Welt, die von ihrer gewöhnlichen Zeitlichkeit befreit ist - gefangen an der Kreuzung von Zukunft und Vergangenheit - wo alles zu Nichts wird - verschwindet und eine enge, zerbrechliche Tür öffnet, die sich beim ersten Windstoß schließt, auf das Unsichtbare - das Unaussprechliche - das Unhörbare, in dem wir plötzlich wie Fische im Wasser sind.

Was der Künstler ausdrückt, kommt aus einer zeitlosen Wahrnehmung - was er in Form bringt, entspringt einem Gefühl der Beständigkeit.

Wenn ich auf meine Singularität verzichte, trete ich automatisch in die Zeitlosigkeit ein. Wie kann das passieren? Meine singuläre Person ist abhängig von der gewöhnlichen Zeit und dem Gefühl der Beständigkeit. Wenn das eine verschwindet, verschwindet auch das andere. Indem ich das Gefühl der Beständigkeit (ich bin seit meiner Geburt dieselbe Person) und die gewöhnliche Zeitwahrnehmung (es gibt eine Kontinuität zwischen der Vergangenheit und der Zukunft) verlasse, berühre ich eine nicht-alltägliche, aber nicht weniger reale Realität. Das Motiv der Kunst und insbesondere die Kunst der Drone Musik öffnet die Tür zu dieser Realität, nicht transzendental, weil wir sie durch Veränderung unserer gewohnten Wahrnehmungen erfahren können, sondern zu der Realität, die nicht der linearen Zeit unterliegt.

Auf der anderen Seite wird die Ausführung des Werkes von einem Menschen durchgeführt, das sich in die chronologische Zeit bewegt und sie als Werkzeug benutzt. Er ist in einer Kultur, einer Epoche, einem Ort verankert, was ihn zu einem singulären Wesen macht. Jeder Künstler wird also anders sein und das Motiv seiner Kunst auf seine eigene Weise behandeln. Es gibt also zwei antagonistische, aber komplementäre Komponenten in ihm: Zum einen die treibende Kraft, der Bezug zu einer Wirklichkeit - zu Welt, die aus der Abkehr von der linearen Zeit entsteht, sobald er sich aus seiner persönlichen Geschichte zurückzieht und die Vergänglichkeit der Dinge und Wesen erahnt. Andererseits gilt für ihn die Notwendigkeit, künstlerische Materie zu schaffen, um in der Welt der Formen zu sein, die nur durch die gewöhnliche zeitliche Wahrnehmung existieren, das heißt in dem Augenblick, in dem die Phänomene wahrgenommen werden, bevor sie in ihre Vernichtung fallen. Es ist eine Notwendigkeit, die von einer Täuschung begleitet wird, die darin besteht, diesen Augenblick über seine wahre Dauer hinaus andauern zu lassen.

Wie geht in dieser Perspektive die Musik, aber auch der Komponist, mit dieser Täuschung um? Wie geht der Hörer damit um?

Musik, Bühnenkünste, Theater und Tanz haben als performative Künste gemeinsam, dass sie nicht dauerhaft sind, außer in ihrer schriftlichen (Partituren, Texte), aufgezeichneten oder gefilmten Form. In ihrer performativen Form überlagern diese Künste die lineare Zeit mit der Zeit des Werkes oder der Aufführung. Diese Überlagerung der Zeit erzeugt einen Kurzschluss der gewöhnlichen linearen Zeit, die zugunsten eines neuen zeitlichen Raums ausgelöscht wird, in dem der Zuschauer, der Empfänger, den Begriff der Zeit verliert und in einem Universum schwebt, dessen Zeit gedehnt ist. Diese Dilatation der performativen Zeit stellt die gewöhnliche Zeitwahrnehmung in den Schatten und lässt uns in eine zeitlose Realität eintauchen, ebenso wie die Ausblendung der Zeitspeicherung oder das Glauben an die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit. Auch hier wird die lineare Zeit, die dem Werk zugrunde liegt,

aufgehoben. Das Unendliche in der Drone Musik treibt die Dilatation der Zeit auf die Spitze und kann als Versuch einer totalen und radikalen Subtraktion von der gewöhnlichen linearen Zeit gesehen werden, mit der Konsequenz, in einen nicht-gewöhnlichen – verschobenen – immerwährenden – und potenziell metaphysischen Lebensraum einzutreten.

Die Drone Musik verhält sich wie ein Kristall. Die durchsichtige Bildung ist die, an der unserem Blick Tiefe und Oberfläche zugleich einleuchten. Man könnte den Kristall als Wesen bezeichnen, das sowohl innere Oberfläche zu bilden als auch seine Tiefe nach aussen zu kehren vermag. Was in dieser Musik zu hören – zu lesen – zu entziffern ist, ist ihre mimischen Innervation der Welt.

5. Literatur

Ablinger Peter

IEAOV (3) Das Blaue vom Himmel, Zeitvertrieb, Wien, Berlin, 1997.

Ablinger, Peter

"IEAOV, Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung". In G. Gronmeyer (Ed) *Annäherungen*. Musiktexte, 2016.

Ablinger, Peter

Musil, Th., Höldrich, R. "Dokumentation über IEAOV-Projekt von Peter Ablinger (Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung)". IEM Graz, 1996

Rinpoché, Sogyal

Le livre Tibétain de la vie et le mort. Éditions de la table ronde. Paris: 2013, S.141.

Adorno, Theodor

Philosophie der Neuen Musik. Gesammelte Schriften, Band 12. Frankfurt am Main: 1975, S. 47.

Adorno, Theodor

Musik und Technik. In *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, edited by Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dewey, John

Art as Experience, a.a.O.S

Pérotin

Viderunt omnes. The Hilliard Ensemble. ECM New Series 1385 837 751-2.

Goldsmith, Kenneth

UNCREATIVE WRITING. Managing Language in the Digital Age. New York: Columbia University Press, 2011.

Griffiths, Paul

Modern Music and after. Oxford / New York: University Press, 2010.

Gottstein, Björn

Inseln der Resonanz: Eliane Radigue — Eine Schamanin des Klangs. In: *Neue Zeitschrift für Musik* (1991-), 2012, Vol. 173, No. 3, Frankreich: Schott Music GmbH & Co. KG, 2012, pp. 22-24.

De Lagasnerie, Geoffroy

L'art impossible. Paris: Presses Universitaires de France / Humensis, 2017.

Ligeti, György

Neuf Essais sur la musique. Genève : Éditions Contrechamps, 2001.

Wellmer, Albrecht

Versuch über Musik und Sprache. München: Carl Hanser Verlag, 2009.

Ablinger Peter

[...]

Bonnet, J. François

Une musique à venir.

Deleuze, Gilles

Logik des Sinnes. Aesthetica Edition Suhrkamp, 1993.

Gadamer, Hans-Georg

Über leere und erfüllte Zeit. Heidelberg: Winter Verlag, 1969.

Barrière, Françoise [et al.] (Hrsg.)

Le temps en musique electroacoustique = Time in electroacoustic music. Actes V. Bourges: Institut International de musique electroacoustique Mnémosyne, 2001.

Cage, John

Empty Mind. Herausgeber: Marie Luise Knott und Walter Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2013.

Stockhausen, Karlheinz

Wie die Zeit vergeht.

Stockhausen, Karlheinz

Die vier Kriterien der elektronischen Musik.

Stockhausen, Karlheinz

Struktur und Erlebniszeit

Gottstein, Björn

Inseln der Resonanz: Eliane Radigue — Eine Schamanin des Klangs. In: *Neue Zeitschrift für Musik* (1991-), 2012, Vol. 173, No. 3, Frankreich: Schott Music GmbH & Co. KG, 2012, pp. 22-24.

Wittgenstein, Ludwig

Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Albèra, Philippe

Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps. Nouvelle édition [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 2007.

Von Ammon, Frieder und Böhm, Elisabeth (Hrsg.)

Texte zur Musikästhetik. Stuttgart: Philipp Reclam, 2011.

Becker, Alexander und Vogel, Matthias (Hrsg.)

Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

Foucault, Michel

Die Ordnung der Dinge.

Thoresen, Lasse

Auditive Analysis of Musical Structures. A summary of analytical terms, graphical signs and definitions. Proceedings from ICEM Conference on Electroacoustic Music Stockholm, Sweden, 1985.

Conze, Trans Edward.

The Heart Sutra, 1998.

[<http://kr.buddhism.org/zen/sutras/conze.htm>]

Boon, Marcus

The Drone. In: *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music in 2003*, 2003.

Boon, Marcus

The Eternal Drone, In *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*, edited by Rob Young, 5970. London: Continuum, 2002.

Bloomberg, Ramon

Dancing to a Tune: The Drone as Political and Historical Assemblage. *Culture Machine*, 2015.

Demers, Joanna

Drone and Apocalypse.

Khan, Hazrat Inayat

The Mysticism of Sound and Music: The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan.

6. Diskographie

Caux, Daniel

L'île re-sonante [CD]. shiin, 2006.

Basinski, William

The Disintegration Loops. 2062, compact disc., 2002.