

André Werner

Der Atem des Steines ist die Gravitation*

* Hans Henny Jahn,
Fluß ohne Ufer I ↑

1 Hinweise hierzu
verdanke ich der
Kunsthistorikerin Frau
Sabine Glaser
(München). ↑

Tatsächlich scheint mir die Fragestellung verschiedenen Ansprüchen eines (musikalischen) Kunstwerkes zu genügen: die Inanspruchnahme einer selbstgestifteten Ausgangsposition, Vorabereinrichtung einiger ästhetischer wie technischer Parameter, historische Perspektivierung u.ä.

Liegt also solch ein Kunstwerk vor, wirft sich unmittelbar die Frage auf, ob Es denn bereits als Fragestellung oder etwa in seiner Beantwortung existiert beziehungsweise für den Beobachter erkennbar wird. Unter Umständen könnte auch die Interdependenz beider Komponenten erst den Werkcharakter konstituieren? Weiterhin: insinuiert die Fragestellung eine Menge an Antworten, die in ihrer Erscheinung den Korpus des Werkes abbilden, das somit in sich ruhte? Ein (prinzipiell) unbegrenztes Potential an möglichen Antworten formulierte so das Kunstwerk in quantitativer wie auch qualitativer Hinsicht, da Auftreten und Erscheinung/Aspekt der Beiträge ineinander fielen.

Voi guardate le vacche, il primo mattino:
son là, sull'erba, che pascolano, come sempre.
con sempre le stesse cose che gli passano per la testa.
Mangiano con la testa bassa, strappando l'erba
e soffiando: e ogni tanto l'alzano come se ascoltassero in sogno
qualcuno che le chiama.

Am Morgen, in aller Frühe, schaut ihr euch die Kühe an:
Da stehen sie auf der Wiese und fressen wie immer,
und wie immer geht ihnen dasselbe durch den Kopf.
Und den Kopf haben sie unten und reißen das Gras ab
und schnauben: und manchmal nehmen sie ihn hoch,
als hörten sie im Traum, daß jemand sie ruft.
(Pier Paolo Pasoloni: *Pilade*)

[Das Kunstwerk fungiert in seiner Existenz als »Black Hole« aller Intention außer eben dieser als »Rückkopplung«; es versteht sich als Grund und Summe alldessen, was sich zu ihm verhält (gleich wie)].

Hier bin ich bereits unvermittelt zeitig an die Erörterung der Inanspruchnahme von

Begriffen wie Autorität, Totalität, Freiheit gelangt, die sich mir bei differenzierter Betrachtung – ab von ihrer intentionalen Plazierung – merkwürdig ineinander verfallen; dergestalt, daß unser FürWiderKunstwerk sich im Zuge einer scheinbar recht großen Aneignung von emanzipatorischen Strukturen in der Nähe einer platonischen Tyrannis wiederfindet.

Dem folgend bleibt der tautologische Aspekt der Fragestellung (oder eben des FürWiderKunstwerkes), nämlich offenkundig die Autoreflexion, die Frage »nach sich selber« (sie läßt sich ohne die Voraussetzung einer entsprechenden Antwort ja überhaupt nicht stellen); in verzweifelter Hoffnung das antike Motiv der Schattenflucht entwickelnd.

II

Zwischen 1550 und 1560 wurde im Mündungsbereich der Brenta (Veneto) die Villa *La Malcontenta* nach Plänen Andrea Palladios errichtet.¹

Von der Flußseite her gelangt man bei Betreten des Gebäudes in den Hauptsaal, von dem links und rechts jeweils drei hintereinanderliegende Zimmer abgehen. Diese fallen durch ihre völlig verschiedenen Verhältnisse der Seitenwände zueinander auf; unmittelbare Eindrücke beziehen sich auf die Wahrnehmung der Blickperspektive, einer speziellen »potentiellen Energie«, welche die Räume dem Betrachter induzieren, auch einer Art »Grundrhythmus«, der die entsprechenden Seitenverhältnisse beim Durchschreiten fast klanglich offenlegt.

All diesen Erscheinungen ist man beim Besuch des

»Großer Lenker der Götter, so langmütig hörst du Missetaten, so langmütig siehst du sie an? Und wann schleuderst du den Blitz aus grimmiger Hand, wenn jetzt noch heiterer Himmel ist? Der ganze Äther stürze erschüttert ein und verberge mit schwarzen Wolken den Tag, und zurückgewandt sollen die Gestirne schiefe Bahnen rückwärts ziehen.« (Seneca: *Phaedra*)

Seitentraktes der *Malcontenta* direkt ausgesetzt, auch ohne (heute?) die spekulative Anlage der Architektur Andrea Palladios' zwingend in seiner Struktur zu erkennen: die drei Räume sind in ihren Seitenverhältnissen nacheinander den Zahlenverhältnissen der Quinte(3:2), der Prime (1:1), und der Quarte (4:3) entsprechend entworfen.

Somit ist hier ein poetisches Potential formuliert das, zwar im Material hermetisch komponiert, als Kunstwerk sich in jedem individuellen Augenblick der Rezeption des einzelnen konstituiert und also keine Menge n als Einlösung, sondern die Utopie der weitestgehenden Eigenverantwortlichkeit des Wahrnehmenden provozieren will.

III

Die musikalische Komposition artikuliert sich in der Hauptsache innerhalb eines Frequenzsegmentes von ca. 16 Hz bis 20.000 Hz, dem vorgefundenen Hörbereich

des menschlichen Ohres (im Alter verjüngt sich dieser Ausschnitt bekanntermaßen rasch).

Das Erfinden, Setzen, Strukturieren von speziellen Verhaltensmustern (»parametrische Systeme«, wie z.B. Melodie, Instrumentation, Skalen, Harmonie, Metrum, elektronische Frequenzfilter, Polyphonie,...), um bestimmte klangliche Situationen durch dieses akustische Fenster zu Gehör zu bringen (Die Komposition), manifestiert sich als musikalisches Kunstwerk mittels Strategien von Erinnerung:

»Vanno,... scendono, scendono! Ancora non ci muovere!
Presto, su! Mario! Mario! Su, presto! Andiam! Su, su! Mario!«
(Giacomo Puccini: *Tosca*, III. Akt, Finale)

der Notentext als Referenz an den Versuch, dem Spektrum »unerhörte« Regungen abzugewinnen und diese als potentielle, immer neu zu erstellende Erinnerung verfügbar zu machen (Interpretation).

Im Moment der Niederschrift ist die Komposition also bereits vergangen, um andererseits ihre Existenz als Kunstwerk in Form einer ständigen potentiellen Erinnerung zu begründen.

An diesem Punkt bleibt mir nur, auf die Übertitelung des Beitrages zu verweisen; weiterhin ist eine Verschachtelung von möglichen Wahrnehmungen und möglichen Artikulationen des Opus zu beobachten; zeitgenössisch argumentierend könnte man wohl von einem Konnex an verschiedenen Plateaus »virtueller Realitäten« sprechen.

»Frazier war nicht in seinem Himmel. Die Welt war in Ordnung.«(B. F. Skinner:
Walden Two)

Rom, 17. 12. 1995