

Wenn ich von meiner kompositorischen Arbeit spreche, beschreibe ich gewöhnlich gewisse konstruktive und technologische Aspekte und erkläre, wie der Klang sich aus den Interaktionen zwischen den verwendeten Mitteln bildet. Selten beschreibe ich die Musik, die daraus hervorgeht, und eigentlich nie stelle ich Überlegungen ästhetisch-musikalischen Charakters an. Allgemein haben wir und hatten wir zuviel Ästhetik. Zuviel Ästhetik betäubt: Man muß behutsam vorgehen.

Position und Widerspruch

Wie wäre es überhaupt möglich, sich von ästhetischen Kriterien leiten zu lassen und danach zu handeln: Ist es nicht vielmehr die Ästhetik, die immer an zweiter Stelle steht, die immer nach dem Machen der Kunst kommt? Die anfängliche Orientierung kommt woanders her. Die Neigung der modernen Kunst zur ästhetischen Autonomie ist ein wichtiger Faktor, aber das Hervorbringen von weiterer Kunst (schön oder häßlich, interessant oder kritisch) rechtfertigt sich niemals zur Gänze, und vor allem heute, durch ästhetische Gründe. Warum die bedeutenden Werke in Urteilkategorien zwingen, die ihre Einzigartigkeit transzendieren? Sie beweisen, eine Ästhetik zu machen, die es noch *nicht* gibt, aber auf jeden Fall handeln sie nicht im Blick auf dieses Ergebnis. Sie wirken als konkrete individuelle und kollektive Arbeitsanweisungen mit Bezug auf den gegebenen historischen Kontext, auch wenn sie natürlich ihrerseits an den Kontext gebunden sind, in welchem sie die Beschreibung des eigenen Handelns versuchen. Um davon zu sprechen, ist eher Etik nötig als Ästhetik: Sich zu fragen »Wie jenes machen, was dringend ist?« ist wichtiger als sich zu fragen »Was machen, das schön ist, befriedigend, neu ...«, anstatt einfach »What is NEXT?«

Um gewisse Charakteristiken meiner Kompositionen zu benennen, spreche ich zuweilen von »Klangstaub«. Wahrscheinlich ist dies keine Metapher, um eine Art der ästhetischen Wahrnehmung zu qualifizieren. Leider ist es wahr: Es handelt sich um einen impressionistischen Begriff, oberflächlich, eine jener verbalen Piouretten, die einem zu Hilfe kommen, wenn die Worte fehlen, um vom Klang zu sprechen. [...]

Ich befinde mich also in einem flagranten Widerspruch. Welche Sprache muß man benutzen für Artefakte, die ich gerne von der Illusion reiner ästhetischer Wahrnehmung ausgenommen sehen möchte, bis zum Äußersten unverbundener, absoluter Wahrnehmungen, die vom globalen All-Ästhetischen aufgezogen werden, in dem wir leben? Wie spre-

Agostino Di Scipio

Klangstaub

Die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierungslosigkeit

chen von der empirischen, fast taktilen Hörerfahrung einer Klangkunst, die weder versucht, schön zu sein (Kriterium der Schönheit) noch gut gemacht (Kriterium der handwerklichen Qualität) noch häßlich (Kriterium der kritischen Widerspiegelung) noch interessant (Kriterium der Neugierde)? Und die gleichzeitig das Oximoron einer anästhetischen Kunst vermeiden möchte?¹ Wenn von »Klangstaub« die Rede ist, ist das nicht auch der Vorschlag einer *ästhetischen Orientierung*? Welchen Bedarf gibt es für einen Vorschlag dieser Art? Diese Fragen möchte ich, ausgehend von einem konkreten Beispiel, behandeln: von meiner Komposition *Background Noise Study*.²

Hören der Präsenz – Präsenz des Hörens

Background Noise Study beruht auf einem Netz von klanglichen Interaktionen zwischen verschiedenen Vorrichtungen (Mikrophone, Lautsprecher, ein Computer) und der Umgebung, in der sie installiert wurden. Ein Mikrofon wird in der Nähe einer Hintergrundgeräuschquelle in jenem Raum aufgestellt, in dem die Aufführung stattfindet. Ein weiteres wird in der Nähe einer zweiten Geräuschquelle postiert oder im Zentrum des Raumes, um das allgemeine Klangambiente einzufangen. Das einzige Material der Komposition während ihres ganzen Verlaufs besteht in diesen winzigen akustischen Informationen, in nichts anderem. Dieses wird massiv verstärkt und ist nach einigen Sekunden über eine Gruppe von Lautsprechern zu hören. Wenn sich Klangergebnisse einer gewissen Intensität ergeben oder wenn die Verstärkung des Hintergrundgeräuschs sich soweit akkumuliert, bis die Klangumgebung des Raumes verschmutzt wird, setzt ein Computer Klangtransformationen in Gang, die sich durch die Lautsprecher in den Raum ergießen. Diese Transformationen wachsen hinsichtlich Dichte und Lautstärke in direktem Verhältnis zum Hintergrundgeräusch und zur Klangverschmutzung; wenn jedoch eine kritische Schwelle erreicht wird, jenseits derer es nur noch Saturation gäbe, werden sie automatisch beendet und ermöglichen damit, daß sich ausgeglichener oder dem Anfang ähnliche Verhältnisse einstel-

1 Von »ästhetischer Kunst« und »anästhetischer Kunst« spricht Odo Marquard in *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn: Schöningh 1989.

2 Der Auftrag des Berliner Künstlerprogramms des DAAD *Background Study* (2004–05) ist die dritte einer Reihe von *Audible Ecosystemics* betitelten Arbeiten. Bei den anderen handelt es sich um *Impulse Response Study* [Studie über Impulsantworten] (2002) und *Feedback Study* [Studie über Rückkoppelungen] (2002–03). Zusammen mit anderen Stücken ist die ganze Reihe veröffentlicht auf der CD *Hörbare Ökosysteme* (Edition RZ, rz 10015).

len (nur Hintergrundgeräusch). Der ganze Prozeß wird vier oder fünf Mal wiederholt mit unterschiedlichem Ergebnis, sei es weil das Hintergrundgeräusch mit der Zeit wechselt, sei es weil jedesmal das Netz von Interaktionen zwischen Maschine und Umgebung Klangabfälle hinterläßt, welche die folgenden Interaktionen beeinflussen.

Man geht von *Nichts* aus, um daraus *Etwas* zu machen. Das Nichts ist die Präsenz des Ortes, der sich, auch in der Stille, manifestiert als Hintergrundgeräusch. Das Etwas ist ein Austausch von akustischer Energie, würdig als *Musik* bezeichnet zu werden. Daß sich dies ereignet, steht zu Anfang nicht fest.

Das Hintergrundgeräusch ins Zentrum zu stellen ist etwas Unbekannt-Bekanntes: Es war in unseren Ohren nur wenige Augenblicke vorher, aber wir waren dessen nicht gewahr, wir haben ihm das Ohr nicht geliehen, als handelte es sich um einen transparenten akustischen Staub, der auf den Oberflächen des Ortes verteilt ist, an dem sich die Aufführenden, die Hörer und die technischen Mittel (die alle ihrerseits zum Hintergrundgeräusch beitragen) zusammenfinden. Gewöhnlich ist dies nichts Musikalisches, allenfalls eine unbestimmte Klangpräsenz als Hintergrund, auf dem sich die musikalischen Klänge abheben. Wir widmen ihm keine Aufmerksamkeit, es sei denn, um Überdruß auszudrücken. Oder wir nehmen es einfach nicht wahr, das heißt, wir nehmen es als *Absenz* wahr, als etwas für uns Abwesendes.

In *Background Noise Study* wird dieses Nicht-Musikalische von einer Kette von Interaktionen erfaßt: Das Hören interferiert mit dem gehörten Objekt, das wiederum mit dem Hören interferiert. In einer ökosystemischen Dynamik vermischen sich die Klänge der Umgebung und die vom Menschen (und von seinen Maschinen) produzierten, um eine einzigartige hörbare Nische zu bilden. Sie alimentieren sich im Wechsel, wobei sie sich zirkulär wechselseitig determinieren. Ich spreche davon wie von zwei separaten Phänomenen, das Ohr hingegen erfaßt ihre Verbindung, ihr Sich-Verketteten mittels Ursache und Wirkung: Jede Wirkung wird auch Ursache von neuen Wirkungen im zeitlichen Horizont der Ereignisse. *Background Noise Study* besteht demnach aus einem kybernetischen Prozeß, der allein auf Interaktion und auf Feedback gründet, auf einer strukturellen Koppelung zwischen einem durch die Technologie vermittelten Im-Klang-Handeln und dem realen (nicht dem virtuellen) Raum. [...]

3 Von *Plex* für Kontrabaß und Mehrkanaltonband (1991) und *Texture/Multiple* für Kammerensemble und raumabhängige Signalprozesse (1993) bis zu *Ökosystemische Klanginstallation in einem kleinen, halligen Raum* (2005).

4 Vgl. Agostino Di Scipio, »Uno scenario post-digitale«, in: *Musica/Realtà*, 65 (2001).

Erscheinender Klang – Klanger-scheinung

In einer Arbeit dieses Typs suche ich nicht diesen oder jenen Klang, versuche ich nicht, eine Klanglichkeit zu erlangen, die ich mir vorgestellt habe. Ich muß sogar offen sagen, daß mich der Klang nicht kümmert, daß ich mich aber um ihn kümmerere: zunächst Arbeit an den materialen und operativen Bedingungen, Erfinden und in Gang Setzen von Aktionen und akzeptablen oder wünschenswerten oder notwendigen Mechanismen (nach verschiedenen Kriterien), und dann erforsche ich die Klanglichkeit. Schön oder häßlich, bekannt oder unbekannt, was sie auch seien, werden diese Klanglichkeiten dem Hören als Spuren von bestimmtem Handeln und festgelegten Mechanismen erscheinen. Wie in anderen Arbeiten³ ist der Klang auch in *Background Noise Study* Erscheinung: Er entsteht und verwandelt sich als Aufhebung und Epiphänomen eines Netzwerkes von mikroskopisch kleinen Interaktionen. Die Form des Klangs und die ganze formale Entwicklung des Stücks spiegelt die ökologische Dynamik (eher als die Logik) eines Systems von Verbindungen.

Die Musik ist niemals da vor dieser Erscheinung, ist zu Anfang nicht garantiert. Das Ohr schreibt keine Vor-Bedingungen vor, sondern kontrolliert unablässig.

Eine Sache sei die Komposition, eine andere die Musik, sagte einmal Herbert Brün: Die Musik sei eine Spur, welche die Komposition hinterlassen hat. Ein Residuum, um es mit einem heute modischen Terminus auszudrücken ... Gewiß, der Klang ist immer Nebenprodukt einer Aktion oder eines Prozesses, er ist niemals ein autonomes Phänomen, existiert nur und immer infolge von etwas, das sich bewegt und so Klang erzeugt (trotz der metaphysischen Objektivation des *écoute réduite*). Residuum hat jedoch eine negative Konnotation: eine Abkehr in Bezug auf die Ergebnisse der Handlung, eine Rückweisung der Verantwortung. Emergenz hingegen besitzt eine positive Konnotation: die ausgeführten Handlungen auf sich nehmen, sich des Klanges annehmen als Wirkung festgelegter Handlungsmöglichkeiten und möglicher Wirkung von nachfolgenden Ursachen. Das residualistische Konzept (oder eher: Musik machen mit dem technischen Ungenügen der Technologien, den Fehler hören, die Zerlegung) ist ästhetisch interessant, bleibt aber in ethischer (und politischer) Hinsicht ungenügend: Im besten Falle kann es kritische Widerspiegelung sein, häufig bleibt es aber Techno-Dadaismus.⁴ Man muß vielmehr mit dem erscheinenden Klang in Kontakt bleiben, das bisher Un-

gehörte hören und entsprechend die eigenen Handlungen verändern.

Zu *Background Noise Study* existiert eine Alternativversion, *Background Noise Study, with Mouth Performer*: Hier befindet sich das Hintergrundgeräusch und die Klangumgebung im Mund und im Vokaltrakt eines menschlichen Wesens. Der Performer muß nichts Vokales erzeugen und noch weniger singen.⁵ Er muß schweigen und mit den Fingern ein kleines Mikrophon in den Mund halten, wobei die Zunge und die Gesichtsmuskeln in bestimmter Weise bewegt werden, aber immer ohne einen einzigen Klang zu produzieren. Dieses Nicht-Vokale erscheint nach einigen Sekunden verstärkt über die Lautsprecher: Die Speichelabsonderung hört nicht auf, die Muskelspannung muß sich lockern. Ein Computer verwandelt und verarbeitet diese winzigen Klangereignisse. Der Mund seinerseits fungiert als Resonator und Filter der von außen kommenden Klänge, darin eingeschlossen natürlich jene vom Computer entwickelten. Wenn die inneren oder äußeren Klangereignisse eine bestimmte Schwelle überschreiten, wird das Gleichgewicht gestört und der Klangstaub akkumuliert sich fortschreitend. Um eine Sättigung (und das Erstickten) zu vermeiden, greift der Performer auf verschiedene Sicherheitsmaßnahmen zurück, die ihn motivieren, Klänge zu erzeugen, die ein wenig über dem Hintergrundgeräusch liegen: Wenn die Sicherheitsmaßnahmen ohne Gewalt ausgeführt werden (Klänge, die nicht laut sind, sondern lange ausgehalten oder geduldig wiederholt werden), wird die Abweichung nach einer Weile eingedämmt; wenn sie mit Gewalt ausgeführt werden (kurze und heftige Klänge, wie ein Blitzkrieg, um sie rasch zu beenden), wird die Reaktion stärker aus dem Gleichgewicht und, auf lange Sicht, unbeherrschbar sein. [...]

Körniges Paradigma – paradigmatische Körnigkeit

Die in *Background Noise Study* ausgeführten Klangtransformationen folgen, wie in vielen meiner Werke, einer Konzeption des »körnigen« Typs.

In der Vergangenheit haben Demokrit und die Atomisten den Klang als eine Folge von Impulsen oder Schlägen beschrieben. Isaac Beeckman hatte (mit einem Ex-Freund, dem Methodiker René Descartes kämpfend) die Idee im Rahmen der Korpuskellehre des Gasendi wieder aufgenommen. Für die Physik am Beginn des 20. Jahrhunderts kann der Klang (wie das Licht) mal »Welle«, mal »Partikel« sein: Das hängt vom Hörer ab, der immer mit dem Gehörten interferiert. Auf die

Phononen des Albert Einstein folgen die akustischen Quanten des Dennis Gabor (1947) mit dem Vorzug, eine formale Beschreibung des akustischen Datums zu bieten, welche den Mechanismen der Hörwahrnehmung nicht fremd ist oder vielmehr in der Nähe des psychoakustischen Phänomens (er verfaßte eine *Theory of hearing*, nicht eine *Theory of sound*). Ende der fünfziger Jahre arbeitete Iannis Xenakis über diese Idee in einigen seiner pionierhaften kompositorischen Unternehmungen, in denen er ante litteram vorging, was dann in der informatisch-musikalischen Forschung der achtziger Jahre körnige Synthese genannt wurde (Curtis Roads, Barry Truax).

Es ist bekannt, daß in der Tradition der Wellentheorie (Pythagoras, Fourier, Helmholtz) der Klang eine Summe von einfachen, vollkommen harmonischen, das heißt atemporalen Schwingungen ist. In jener korpuskularen/quanten/körnigen Theorie hingegen ist der Klang eine Konfiguration von akustischen Atomen mit bestimmter Position in der Zeitdauer. Im einen Fall ist es eine von außen eingeführte Variable; im anderen handelt es sich um eine Variable im inneren des Klangs. Im einen Fall ist das Geräusch das Ergebnis einer *unendlichen* Zahl von einander überlagerten Obertönen; im anderen ist es eine leichte zeitliche Dekorrelation unter einer *endlichen* Zahl von Klangkörnern.

Synthese: Klangpartikel in der Zeit zusammen tun. Die Komposition von akustischen Klangkörnchen ergibt einen Klang. Die Komposition von veränderlichen akustischen Körnchen ergibt einen dynamischen Klang. Die veränderliche und in gewisser Weise kohärente Komposition ergibt eine musikalische Konstruktion. Transformation: Partikel von Stille in den Klang einführen, um damit seine Verdampfung oder Pulverisierung zu erreichen, eine De-Komposition.

All dies ereignet sich in der Mikrozeit. Ein Kriterium der Mikrokomposition⁶ zu haben bedeutet, eine Methode der Synthese oder die Klangstransformation zu besitzen. Daraus können sich Modi des Im-Klang-Handelns ableiten, denen jede wissenschaftliche Vorhersagbarkeit abgeht. Man spricht von Non-standard-Klangsynthese, um auszudrücken, daß die Beschreibung des Klangs eine ausschließlich kompositorische und völlig einzigartige Kohärenz besitzt (unbrauchbar für wissenschaftliche Zwecke und zur Produktion von musikalischen Waren). In diesem Fall nähern Musiktheorie und Klangtheorie einander an, überlagern einander. Klang und Musik vermischen sich und verschmelzen. Macht nichts, würde ich sagen – die gemeinsame Wurzel ist diese dynamische Zeitlichkeit, der interne

5 Ist es noch möglich zu singen, in der Gurgel die mythische Harmonie des Kosmos zu reproduzieren? Haben wir der Harmonie nicht Adieu gesagt und das Chaos empfangen in seiner positiven Bedeutung einer dynamischen, aber nicht garantierten Bedingung der Form? (Vgl. Agostino Di Scipio, *Die Komponisten als Rauschgenerator*, in: *20 Jahre Inventionen*, Saarbrücken: Pfau 2002).

6 Zahlreiche technische Beispiele gibt C. Roads in seinem Buch *Microsounds* (Cambridge, Mass.: MIT Press 2002).

Rhythmus, der die Oberfläche durchdringt und das Äußere berührt. Der Fuß schlägt den Boden, der Staub wird aufgewirbelt und setzt sich auf jeden Schlag nieder. Der Rhythmus ist Kontakt und Beziehung (der Rhythmus sei politisch, wurde einmal festgestellt⁷).

Es schleichen sich morphologische Kriterien ein wie Stärke und Dichte, Kohäsion und Dispersion, Aggregation und Disgregation, Begegnung und Konflikt innerhalb des Spiels des Vollen und Leeren. Gewisse Abfolgen von feinsten Körnern verhalten sich wie Asche, wie Dämpfe (Xenakis: »Klangwolken«). Andere sind wie Staub oder haben den Rhythmus des Bruchs von Festem, des Einschlags von Steinen oder Felsen (schwerer Stäube ...). Gewisse Folgen von Impulsen erinnern an das Geräusch von kleinen Tieren, das Brummen von Insekten oder das Geräusch von Triebwerken oder Maschinen. Abschürfungen, Schrammen, Risse, Kratzer, Rutscher, Geraschel ... Aber sieh da: schon wieder in verbalen Impressionismen gefangen, von neuem dabei zu ästhetisieren ...

Aber auch der Wort-Staub der Pseudo-Romane von Samuel Beckett war kein ästhetisches Verhalten, ein literarisches Ziel für sich. Die extreme FrAGMENTIERUNG des Signifikanten war die Erfahrung der Möglichkeit der Bedeutung des Wortes dort, wo es auf das Nichts reduziert scheint, oder besser die Suche nach dem Minimum aktiver Bedingungen, für die das Wort, auch wenn es zerstückelt oder gefriergetrocknet ist, zu sprechen und zu sagen beginnen könnte. Der Wortstaub diene als Bezugspunkt für Modus, Zeit und Ort, um etwas Sinn Habendes oder nach der Natur Gemachtes zu sagen (in einer Welt, in der dies nicht auf andere Weise garantiert ist).

Geschlossenheit und Offenheit

Die Ästhetik ist wahrscheinlich der Bereich der Verantwortlichkeit unter dem Gesichtspunkt des Hörer-Beobachters. Ein Komponist ist ein Hörer, aber ein Hörer in Aktion – ein Hörer, der im Angesicht der Tatsache, daß das Hören nicht anders kann, als mit dem Gehörten zu interferieren, sich die Freiheit nimmt, bewußt einzugreifen und im Klang zu handeln, indem er also die Verantwortlichkeit für die technologisch-operativen und konzeptuellen Bedingungen dieses Im-Klang-Handelns im gegebenen historischen Kontext übernimmt. Die Kriterien dieses Handelns sind immer sehr persönlich und zu rätselhaft, um davon zu sprechen. Man könnte ein Prinzip der Verantwortung oder die tatsächliche Ethik der Komplexität in der gegenwärtigen Welt beschwören.⁸ [...]

Die Schwierigkeit des Komponierens besteht
48 auch darin, auf irgendeine Weise an der Ober-

fläche die Kriterien hörbar zu machen, die in der Praxis wirken. Die musikalische Ästhetik ist vielleicht die Ethik der klanglichen Oberfläche. Aber müssen wir dann an der Oberfläche bleiben, abgeflacht auf den Horizont des Interface? Müssen wir nicht vertikalisieren, uns hinein- und herausbewegen? Der ästhetische Diskurs (als Wissenschaft von der Wahrnehmung, als Nachdenken über die Kunst, als Kritik am alles überwältigenden Hedonismus) kann keine Orientierung geben, wenn man sich volens nolens auf die Oberfläche des medialen Alles-Ästhetisierens gequetscht findet, auf jene der globalen Spektakularisierung, die jede Instanz der Suche und des Ausdrucks auf »kulturelle Produktion« reduziert. Die übertriebene Ästhetik, von der wir aufgefressen werden, macht gegenüber den Differenzen, dem Außen und Innen indifferent. [...]

Aber die Unterschiede sieht man, und die Nicht-Orte werden auch als Orte gesehen, nur daß man mit ihnen Kontakt aufnimmt, bevor sie von der Ästhetik als real oder besser virtuell erklärt wurden (bevor Eco verschwindet). Der »Klangstaub« ist keine poetische Metapher, sondern ein Name – nur ein Name, nichts weniger als ein Name – für meinen Versuch, mich als Komponist vor der Ästhetik durchzuwinden, und für all das, was sich klanglich zwischen mich und das Ding schiebt. Daß dieser Klangstaub Spur von etwas ganz Neuem oder Abgestandenem ist (oder vielleicht ein gemischtes Residuum aus Vergangenheit und Zukunft ...), hat eine Bedeutung nur, nachdem man seine Präsenz festgestellt hat: Wenn es Klangstaub gibt, also irgend »etwas« darunter oder dahinter sein muß! Wenn das Hintergrundgeräusch dagegen Stille ist, muß es etwas geben, das nichtet. Etwas Dinghaftes, von außen! Das Hören liefert dafür den Beweis: Stille gibt es nicht, auch wenn die Lautsprecher ausgeschaltet sind. Oder anders ausgedrückt: Wenn man nicht selbst taub ist, hat das Virtuelle wahrscheinlich das Reale nicht gänzlich absorbiert ...

Diese Behauptung entspricht einer wahrhaftigen und richtigen Orientierungslosigkeit und eröffnet Orientierungen und Kriterien, die außerhalb oder jenseits der Ästhetik oder ihr voraus liegen: Damit kann ganz gewiß nicht ich mich auseinandersetzen ... Ich muß zurückkehren, um mich damit zu beschäftigen, wie diese Klangstäube entstehen, wie sie in der Luft fliegen und im Ohr ankommen, wie sie abprallen und sich auf die Dinge legen. Und mit den Dingen, auf die sie sich legen, und mit der Luft, in der sie fliegen. ■

(Übersetzung aus dem Italienischen von Ulrich Mosch)