

Die Entstehungsanekdote zum »Schicksalsmotiv« in Beethovens Fünfter ist vielleicht als solche falsch, aber als *teaser* zum Nachdenken über Konzertinstallation, Ritual, Gestik ... kommt sie mir recht gelegen. Ist es doch die körperliche Umsetzung (performativ) eines Wunsches (eingelassen zu werden) vor und an einer Türe, die sich hinter dieser Türe rein akustisch äußert. Eine innere Bebilderung zwischen *slapstick* und Mitgefühl, die Aggression draußen und die Angst drinnen, wird aber atmosphärisch mittransportiert. Zugleich – wie aus der Zukunft empfangen – fängt dieser performative Akt die Tobsucht des späteren Kunstwerks ein, das er angeblich gezündet haben soll. Komprimiert in einer Geste – wie in einem Schriftzeichen, einem Emblem.

Daß meine Arbeit fast ausschließlich in Stücken, Kompositionen mündet, die Ohren und Augen gleichermaßen und immer häufiger auch weitere Sinnesorgane für ihre Wahrnehmung beanspruchen, ist keine Strategie, folgt nicht zuvor angestellten Überlegungen zur Wahl der Mittel. Es ist kein Beitrag, den ich zu einer Richtungsweisung der Musik oder anderer Künste im Allgemeinen leisten will. Die Stücke *werden* einfach so, ihre Erscheinungsform ergibt sich immer wieder aus dem Material, das meine Neugierde aus einem Thema, an dem sie sich entzündet hat, zu Tage fördert – und das kann sehr verschieden geartet sein.

Manche Arbeiten haben einen hohen visuellen Anteil, sind eher Theater oder Installation, die nur ein wenig – oder auch gar keinen Klang absondern. Musik, die man nicht hört. Bei den meisten Arbeiten ist es aber so, daß sich durch eine den Interpreten in der Partitur vorgeschriebene Behandlung einer Kombination von Materialien und Instrumenten ein Vorgang ergibt, der hör- und sichtbar ist. Musik als Energietransformation, als eine sich dauernd verändernde Strahlung, die bis in ihre Entstehungskonditionen hinein wahrnehmbar gemacht werden will. (Die Blende der Konvention des Musikgenusses ein wenig zur Seite geschoben, sieht man, wenn jemand Haydn spielt, auf der Bühne den toten Elefanten neben dem Klavier liegen, der seine Zähne für die Tasten gab. Nicht aus Tierschutzambition, sondern als Visualisierung der globalen Ingredienzienströme der Musik.)

Intimbericht

Zum Warum und vor allem zum Wozu kann ich nicht allzu viel sagen, nur versuchen, die innere und auch einfache »Logik«, die dazu führt, daß es so wird wie's wird, ein wenig zu beschreiben – anhand eines »Fallbeispiels« und noch einiger Gedanken (& Abschweifun-

Georg Nussbaumer

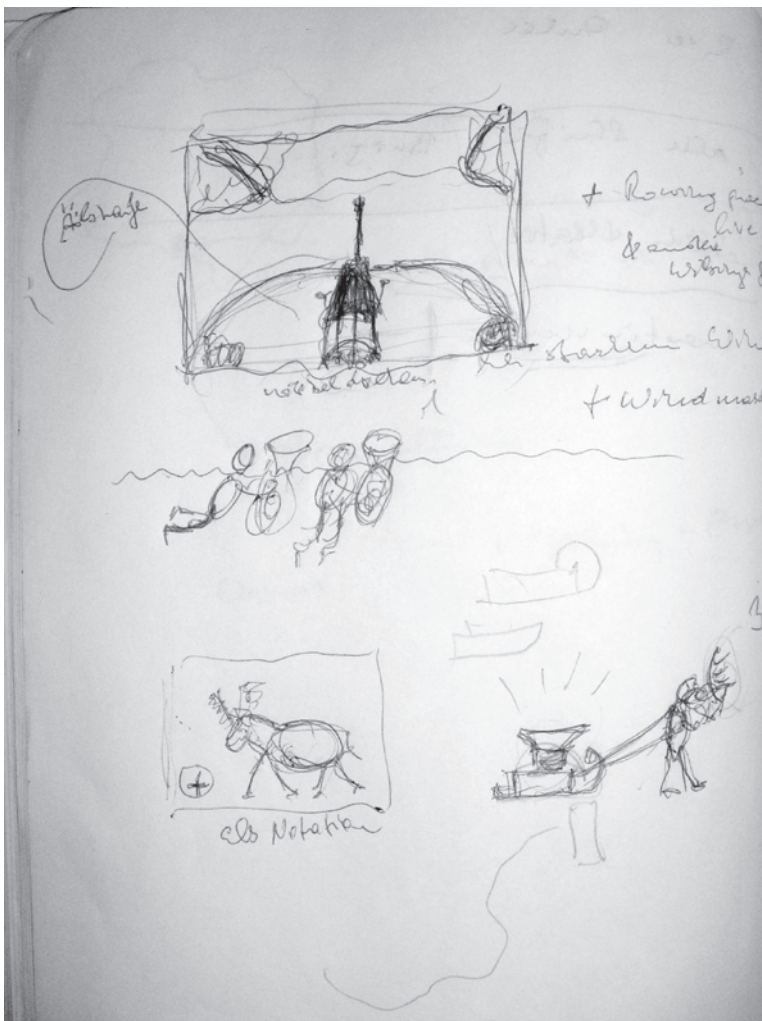
Dreimal mit der Faust ...

gegen die Tür in Kopfhöhe, dann mit dem Fuß unten dagegen, einmal

gen), die ein mir selbst namenloses Phänomen ein wenig verankern können – für den Moment. Ich kann die Formatfrage nicht beantworten – was mich aber nicht weiter quält.

Die Offenlegung von Gedanken-, Wahrnehmungs- und Produktionsgängen zweier Tage im Dezember, die Genese einer Idee zu einem Stück, in all ihrer Einfachheit, Banalität und Lust daran, ins Unbekannte hineinzufassen: Bei einem Besuch in Oslo geht es darum, mögliche Konzertsäle zu besichtigen und dann, das Festivalmotto ist *lokalkolorit*, etwas zu entwerfen, das *site-specific* ist. Dies bedeutet mir kaum, daß ich mich mit einem Raum als architektonisch-akustischer Gegebenheit begnüge, die es gilt, als Rahmen zu erfassen und brav mit Mitgebrachtem zu füllen, sondern daß der Ort mit seinen kulturellen und historischen Hintergründen zum Schwingen gebracht werden soll, daß ein Stück Kunst in einen Raum – und eben nicht nur in den architektonischen – hineinfragt, horcht. Das Unterfangen ist bodenlos, Wahres oder Endgültiges wird und soll nicht herauskommen, vielleicht ein offenes Ohr und ein fragender Blick statt vielen Behauptungen und sinnlosen Sicherheiten.

3 Wilde Hunde segeln in einem 8 Meter langen Boot von Bergen zum Nordpol, sehe ich im Hotel-TV. Das Boot heißt *berserk II*. Tags darauf wird mir im Hafen ein Schiff gezeigt, in dem sich ein voll ausgestattetes Theater mit tiefer Bühne und Kinoleinwand befindet. Die Eindrücke kreuzen sich zur Vorstellung eines Videos, auf dem ein Cello zu sehen ist, das wie ein Wikinger Drachenschiff durch den Oslofjord (in seiner enttäuschenden Unfjordhaftigkeit) pflügt, die Kamera fix am Cello montiert, so daß der untere Teil des *corpus* wie das Vorderdeck eines Schiffes ins Bild ragt, der Stachel voraus. Es schaukelt, spritzt und pritschelt und der Wind bringt die leeren Saiten zum Klingen. Warum Cello? Meine Ehrfurcht vor den hölzernen Hohlformen von Streichinstrumenten ist nicht neu, die Ähnlichkeit der Bauweisen zwischen Schiffsrumpf und Streichinstrumenten-Corpus drängt sich auf, morphologisch und auch sprachlich: Zargen, Boden, Deck(e); Steg; die Takelage der Saiten als beim Umstimmen knarrende Trossen; und der Stachel, als befremdliches



Skizze aus Georg Nussbaumers Notizbuch zu einem gerade (zur Zeit des Schreibens) entstehenden Werk.

Aggressionsinstrument bzw. Legestachel am Man-Ray-Instrument schon in mehreren Erdstücken verwendet, wird zum Rammsporn oder Bugsprriet; oder auch zur Magnetnadel, die die Fahrtrichtung polt.

Der Film dieser Passage soll also auf der Segel/Maler/Kino-Leinwand im Schiffscorpus drinnen gezeigt werden, das schwimmende Cello im verankerten, fixierten Schiff. Und davor ein real gespieltes Cello, das weitermacht mit den Wikinger-Klischees: Rudern, mit zwei Bögen. Und der Wind muß auch her, als zwei kleine, dimmbare Windmaschinen, die als Stereo-*basso continuo* ins Publikum blasen. Odins Odem? Seine beiden Raben Gedanke und Erinnerung?

Soweit die Idee. Die Neugier ist nun, ob die elliptischen Ruderbewegungen mit zwei Bögen etwas hergeben, ein entwicklungsfähiges Moment, eine instrumentale Grundtechnik für die akustische Seite des Ganzen sind. Die Herausforderung ist, eine Notation zu finden, die die elliptischen Bewegungen der Hände dreidimensional beschreiben kann. Weil: es soll ja nicht nur einfach so gerudert werden, sondern ein Schwindel erregendes Manöver aus Vor und Zurück, Schneller und Langsamer der

18 beiden Bögen werden. Schrauben, Pirouetten,

ein Balztanz, maniert wie die Verzierungen auf einem Schiffsbug. Oder, die andere Seite: Die virtuose Drohbärde eines zweischwertigen *martial arts*-Helden eines Computerspiels, »berserk«.

Der Versuch an einem Instrument verläuft zufriedenstellend, die erste Probe, ob die Rechnung stimmen könnte, ob das blinde Vertrauen in die Tragfähigkeit der Vermutung weiterführen wird, oder ob alles wegen Flachheit und Banalität scheitert, sich die Idee zu schämen beginnt und sich zurückzieht und schnell vergessen wird. Aber: es klingt, die Klänge erweisen sich als »prozeßfähig«, die Veränderungen der Körperbewegungen ziehen Veränderungen der Klänge nach sich, die versprechen, daß die später dann komponierten Verläufe dieser Bewegungen sich in Klangprozessen niederschlagen – wenn sie erst als Stück ausformuliert sind, als Körpernotation. Außerdem haben die Klänge, die bei dem Rudern mit zwei Bögen herauskommen, etwas von fernen Möwenschreien, vielleicht auch von Walen. (Man kann tausend Stücke für Cello schreiben, die wie Möwen klingen, das ist ebenso einfach wie doof. Aber wenn eine aus ganz anderen, nicht-klanglichen Überlegungen entstandene Instrumentaltechnik so ein Klangambiente gleichsam nebenher abwirft, dann »riecht« mir die Fährte gut.)

Und dann, und das ist der Punkt, an dem ich weiß, daß es weitergehen wird, bemerke ich, daß – wie das Cello seine Schnecke hat (manche sogar eine Galionsfigur) – auch viele Wikingerschiffe am Bug und/oder Heck mit einer Schnecke verziert waren. Es wird sich weiter verdichten, eine Kettenreaktion von »Bemerkungen« wird weitere »Beweise« liefern. Eine »musikalische Plastik«, die sich in vielen »Aggregatzuständen« zeigt, kann entstehen.

Das Setting

Soweit dieser Intimbericht (intim, weil noch nicht geschützt von der Schale eines fertigen »Werkes«), um zu beschreiben, wie es dazu kommt, daß sich ein kompositorischer Prozeß – in diesem Fall – manifestieren wird in:

1. einem Video, das eine »Vorgeschichte« zeigt und dann mit weiteren Arbeiten gleichzeitig abgespielt wird
2. einer Notation, die die Bewegung von Händen im Raum beschreibt (also eine Notation von dem Publikum sichtbaren und in dem Kontext „Rudern“ und „Kampf“ nicht konnotationslosen Gesten)
3. einem aus dieser Gestik resultierenden »Klangmaterial«, das dem Ambiente des Videos hörbar verwandt ist – der Kitschfaktor.

4. einem taktilen *overkill*, indem der Wind mittels Windmaschinen real in die absurde Situation einer in einem vertäuten Schiff abgespielten und ihrerseits absurden Schiffs-passage importiert wird.

Diese Beschreibung bezieht sich nur auf den letzten Teil des insgesamt abendfüllenden Projekts, das in einer Galerie mit mehreren Videos, dem »Junggesellenflügel«, und einer Stimmgabelinstallation beginnt und sich dann als Reise, geleitet von mit Hirschgeweihen gestrichenen Violon, in das Schiffstheater verlagert.

Dies sind die Zutaten, das *setting*, nun sind sozusagen »Alle da!«. Ein paar Nachzügler werden noch erwartet, dann kann die chymische Hochzeit beginnen. Die Wärme entsteht, wenn alles miteinander in Berührung kommt. Die Zutaten gären, bis sich aus dem Gebräu aus individuellen Mythologien, Halbwissen, Vermutungen und Unterstellungen, Erleuchtungen und Verblendungen ein Hybrid herausdestilliert, erhebt – ein Einpendeln lassen, bis das Stück zu fassen ist, bis die zu Beginn wild um sich schlagende Idee soweit erschöpft ist, daß man sie aufnehmen und vorsichtig in eine Partitur setzen kann.

In der Mitte sein

Es handelt sich dabei um keine additive Vereinigung von verschiedenen Medien, kein Puzzle aus Hören, Sehen, Riechen, um keine gegenseitige Beschmückung verschiedener Künste untereinander, keine Unterstreichung des Klanges mit Bild ..., sondern es ist *eine Sache*, *eine Idee*, die sich in mehrere »Dimensionen« ausbreitet, auch in jene der Zeit. Der Kompositionsprozeß im musikalischen Sinn generiert einen Aggregatzustand mehr, läßt einen »kugelförmigen Raum« zu, in dem sich diese *eine Sache* auch zeitlich entwickeln und sich mit klanglichen, visuellen, gedanklichen Aspekten verschränken kann.

Am Ende steht, mehr ein Ergebnis der Intuition denn der Strategie, das sich, wenn's gut geht, von einem grobschlächtigen »Einfall« weiter verästelt hat, bis in kleinste Details: die Partitur, die das ganze durch das Nadelöhr einer (für jedes *setting* adäquaten) Notation für die Interpreten, die »Maschinisten« des auszuführenden Prozesses, knapp und effizient lesbar macht. Diese Partituren schreiben meist Veränderungen in den Parametern der Tätigkeiten fest, kaum den Klang. Der entsteht gleichsam nebenher, als Abrieb des im besten Sinne handwerklichen Prozesses der Ausführung.

Als Hörer befindet man sich hingegen möglicherweise in einem »Buffet zwischen den

Sinnen«, vielleicht ist alles viel zu viel, man bemerkt, wie man im Verpassen von Vielem versinkt – was aber aus der Existenz im Allgemeinen ja recht bekannt sein sollte. Wann leben wir denn schon nur mit einem Sinn? Wird's nicht gerade dort sinnlich, wo einem ein Geschehen in vielen, zu vielen Sinnen naht? Und wechseln Ereignisse nicht gerne ihr »Standbein«, während sie geschehen?

Mir ist das Viel-zu-Viel auch zu viel. Ich bin nicht der Hausmeister meiner Werke, der jeden Winkel kennt, eher ein Kurator eines temporären Wirklichkeitsmuseums, der lange etwas vorbereitet, das sich dann schnell – und in seiner Wirkung unkontrolliert – als Aufführung entlädt. Ohne Netz. Darum geht's vielleicht: Die Lebhaftigkeit der Aufführung! Keine Deponie für Exponate oder Klänge, kein Zaubertrick, kein Spiel sondern das Kunststück des Unpräzisen, die rauschhafte Verschwendung von Normalität.

Diese Arbeit geschieht im Bewußtsein, in der Mitte zu sein. Nicht am Rand, nicht grenzüberschreitend. Vielleicht nicht in der Mitte der Musik, aber in der satten und erregenden Mitte (m)einer sich an allem Möglichen entzündenden Weltwahrnehmung. (Das Mütchen an den harmlosen Grenzen zwischen den Künsten zu kühlen, ist ohnehin eine eher pennälerhafte Heldentat. Versuche der Verortung oder Platzierung der eigenen Arbeit führen nur zu Selbstverstrickung durch Selbstvergewisserung.)

Und jede Entwicklung hat immer nüchterne, biografische Gründe: Von der klassischen (Ein-) Rauminstallation bis zur dreigeschossigen, Haus füllenden Operninstallation hatte ich über die Jahre im O.K-Centrum für Gegenwartskunst OÖ, in Linz, immer wieder die Möglichkeit, Konzepte umzusetzen, die weder der Musikbetrieb noch der Kunstbetrieb noch der Theaterbetrieb (als Erste) ermöglicht hätten. Das spielt neben Ambition und Überlegung auch eine Rolle. ■