

sam und organisch neue Formen an und der kreative Mensch ist derjenige, der diese Veränderungen wahrnimmt und sie (manchmal scheinbar richtungweisend) aufspüren und umsetzen kann.

Es erscheint mir in dieser kulturellen Umwelt ein dringendes und zwingendes Bedürfnis zu sein, etwas dieser umgreifenden, akustischen Verschmutzung entgegenstellen zu wollen. Das kritisch-kreative Verhalten äußert sich demnach in der Tatsache, dass man eine Musik kreieren will oder muss, die eben diese aufdringlichen Parameter nicht in Anspruch nehmen kann.

Daraus entsteht der notwendige Wunsch, eine Musik zu machen, die die »Stille« als tragende Bausteine beinhaltet. Stille gefällt mir dabei gar nicht so gut, ich verwende lieber den Ausdruck der »Ruhe«, denn die Musik will auch ruhig sein, es ergibt für mich keinen Sinn, laute und aufgeregte Bausteine der »Stille« entgegen zu setzen oder gegenüber zu stellen. Wir werden nun mal von allzeit lärmenden Ereignissen ummantelt, wo wir sind, wohin wir uns wenden, es ist der unruhende Lärm schon vor uns da und wartet nur darauf, uns verschlingen zu können. Das »lauter, schneller, höher« hat seine Schuldigkeit getan, wir brauchen, um mit Peter Sloterdijk zu sprechen, vielmehr »die Ruhe im Sturm«.

Und das ist keine neue Erkenntnis oder Errungenschaft, das hat es immer wieder gegeben und ist jetzt vielleicht nur noch wichtiger als zu früheren Zeiten. Mir erscheint bei dieser Gelegenheit die oftmals negative Beurteilung eines Komponisten, der sich dieser Aufgabe zugewandt und verschrieben hat, »aber, seit John Cages 4:33 wissen wir doch alle, was stille ist!« ziemlich vermessen und unangebracht, zumindest nicht sonderlich durchdacht. Niemand weiß was Stille ist und außerdem verwendet sie beinahe niemand. Wie viel Musik gibt es, die Ruhe in sich trägt? Ich spreche dabei nicht von den Edelkitsch-Versuchen einer »meditativen« New-Age-Musik. Die wirklich ruhige Musik sollte meiner Ansicht nach die fröhliche Gelassenheit in sich tragen und die kompositorischen Entscheidungen, die die Struktur und die Form und das Material betreffen, zielsicher behandeln, aber auch immer wieder in Frage stellen dürfen.

Vielleicht ist ja die eigentliche »Avantgarde« bloß eine Haltung, losgelöst vom fossilen Geschmack, der diesem Ausdruck oftmals anhaftet, eine Haltung die sich zur Aufgabe gemacht hat, sich kritisch mit der kulturellen Umwelt auseinander zu setzen. ■

## Antoine Beuger: Einst

Die Stille vernehmen, »in den unerforschten Tiefen der Zeichen« (Edmond Jabès).

Die Stille: von der Stille ist im Singular zu sprechen.

Und wenn wir von unterschiedlichen »Stillen« sprechen, von der Stille vor oder nach einem Sturm, von der Stille im Klang, von der Stille als musikalisches Material, als Schweigen, als Grenzwert eines Verstummens etwa, reden wir an der Stille vorbei, die allen Erscheinungen von Stille zugrunde liegt, die all unserem Reden und Tun unvordenklich vorausgeht und gleichzeitig als unausdenklich In-Aussicht-Stehendes vor uns liegt: die uns dort angeht, wo wir zutiefst Mensch, das heißt lebende, unbeantwortbare Frage sind: bloß kontingentes Dasein (es hätte uns, jeden von uns, auch nicht geben können) oder Gabe, Geschenk, »Geschöpf« (uns selbst und einander seit jeher gegeben)?

Sich der Stille öffnen würde dann einerseits heißen: den sprachlosen Abgrund der absoluten Kontingenz vernehmen, für wahr nehmen, ohne Bedenken, darauf vertrauend, an diesem Vernehmen nicht zugrunde zu gehen; ein Hörender werden: reine Berührbarkeit, stilles berührbares Auch-da-Sein.

Doch es gibt auch die andere Seite der Stille, die macht, dass wir nach ihr verlangen, sie uns ersehnen können: die Stille als Verheißung, als Möglichkeitsraum, als unausdenkliches Aufblühen, Aufgehen von Weiten, von Welten, weit jenseits unseres Machenkönnens. Sich der Stille öffnen hieße von hier aus: die ebenfalls sprachlose Einladung vernehmen, Raum für Erfüllung zu werden, Raum für Welten, darauf vertrauend, an dieser Fülle nicht zu zerbersten; ein Hörender werden: reine Annahme, heiteres Sich-Angenommen-Wissen.<sup>1</sup>

## 2.

John Cage: 4'33''

Hat jemand von Ihnen schon einmal erlebt, wie ergreifend eine Ausführung dieses Stückes sein kann, wenn man ihm wirklich zuhört; wie die Tatsache, dass es einen Anfang und ein Ende hat, einen berühren kann; wie die Klangwelt dieses Stückes immer wieder überrascht, obwohl es die Welt ist, in der man zu leben glaubt; wie das Schweigen und das Nichts-Hinzufügen des Ausführenden und der Zuhörer diese so besondere Musik entstehen lässt; wie die Stille die Klänge durchwebt und sie fast unwirklich macht; wie das Gefühl stetig wächst, dass etwas passiert, vielleicht etwas verloren gegangen ist, ein Gefühl, das uns sprachlos lässt?

Positionen neunundachtzig

1 Ohne die Lektüre von Bernhard Casper, *Das Ereignis des Betens*, Freiburg i. Br. / München 1998 hätte ich diesen Abschnitt nicht schreiben können.

Wer diese Erfahrung kennt, hat vielleicht auch irgendwann, ohne es zu wissen, das Motiv von Vinteuil<sup>2</sup> gehört, oder das »leise Wispern der verliebten Winde« oder die »musica callada«, die schweigende, stille Musik, die Johannes vom Kreuz<sup>3</sup> besingt.

Wer diese Erfahrung kennt, wird immer auf der Suche bleiben nach diesem ungreifbaren »Etwas«, das keinen Namen hat, das manchmal, plötzlich, ganz kurz da, aber ebenso schnell wieder verschwunden ist.

Wohin es geht, woher es kommt: wer wird es sagen?

Was bleibt, ist die Erinnerung, die brennende Sehnsucht werden kann, die das Leben verändern kann; die Ergriffenheit, die dich nicht mehr los lässt und dich auf die Suche schickt, auf unbestimmten, unbekanntem Wegen, immer neuen Begegnungen, Erscheinungen/Verschwindungen, entgegen.

### 3.

Einst.<sup>4</sup>

### 4.

Und was ist Musik, wenn nicht, in ihrem klingenden Verklingen, »die Feier dessen, dass wir nichts besitzen« (John Cage)?

Dann heiße Komponieren: alles aus dem Wege schaffen, das eine solche Feier verhindert, erschwert oder eingrenzt. Übrig bleibt: die klingende Stille. Diese zu suchen, ist die wohl nie zu Ende zu bringende Aufgabe, die sich für mich aus 4'33" ergibt. Sie ist meine Inspiration, sie hat mich ergriffen, sie lässt mich nicht los.

### 5.

Für alle Musiker:  
*wir möchten weite nur, nur weite  
immerzu im freien sein  
wir können klingen nur, nur singen:  
klingend raum für welten sein* ■

## Marc Sabat: Still Stehn

Mit seiner berühmten Geschichte über die zwei im schalltoten Raum gehörten Klänge erinnert uns John Cage daran, dass es keine eigentliche Stille gibt, wo das Zuhören, das heißt die Phänomenologie des Wahrnehmens oder des Hörens von Vibrationen, stattfindet. Hieraus ergeben sich zwei bemerkenswerte Überlegungen. Erstens, dass die herkömmliche Teilung musikalischer

Materials in Klänge und Stillen präziser differenziert werden kann in *absichtliche* und *unabsichtliche* Klänge, die von Menschen und/oder anderen Quellen abstammen können. Zweitens, dass, wenn Musik somit sowohl absichtliche wie auch unabsichtliche Klänge enthält, sie zu einem gewissen Grad *undeterminiert* sein muss und somit von den subjektiven Erfahrungen im Zuhören abhängt.

Musik kann also definiert werden als das Wahrgenommene während des *Lauschens*: Hiermit meine ich das Zuhören um seiner selbst willen. Dies ist der Anfang einer experimentellen Ausübung von Musik, die nach der Formulierung empirischer Forschungen im Zuge des Lauschens sucht. Viele Äste sind aus diesem Denkstamm gewachsen; eine mir wichtige Abzweigung ist das Verhältnis zwischen dem Lauschen und dem inneren Zeitbewusstsein. Wie formen sie sich gegenseitig? Wie öffnet sich das »Jetzt«, um die Wahrnehmung von Klangformen zu beherbergen? Wie manifestieren sich zeitliche Klangparameter in scheinbar körperlichen Eigenschaften? Wie kommt es dazu, dass selbst das Fließen der Zeit still zu stehen scheint?

Als Mechanismus betrachtet tastet das Gehör Luftdruckschwankungen ab und wandelt sie in Nervenimpulse um. Ein Netz unbewusster und bewusster auditiver Systeme sucht innerhalb einer Bandbreite von Frequenzen nach möglichen Periodizitäten und setzt die empfangenen Daten zu Informationssträngen zueinander in Beziehung. Diese werden ihrerseits als die Empfindung von Tonhöhen, Klangfarben und Rhythmen interpretiert, welche wir wiederum mit um uns positionierten Klangquellen assoziieren. Albert S. Bregman nennt diesen Vorgang *auditory scene analysis* (auditive Umgebungsanalyse).

Wenn wir *nach Musik lauschen*, kreieren wir in unserem Bewusstsein eine Darstellung der Klangtextur als eine Polyphonie hierarchisch verschachtelter Formen, welche James Tenney und Larry Polansky *temporale Gestalten* nennen. Jede Gestalt verbindet in sich Informationsvektoren, die im Verlauf der Zeit in eine im Bewusstsein bestehenden Form vereint werden, obwohl diese selbst in der Zeit vorbeigeht, zwischen zwei Daseinsformen gleitend: kohärent und fließend. Die Frequenzen verschiedener Teiltöne verschmelzen zu einer komplexen Geräusch- oder Tonhöhenklangfarbe; aber damit es möglich ist, dem Klang zu »folgen«, damit er unsere Aufmerksamkeit fesseln kann, müssen wir Veränderung hören. Parametrische Morphologien besitzen charakteristische Hüllkurven, die einen Klang identifizieren und »festsetzen«. Das *Formen* von Klängen ist jedoch eine der Spieltechniken, anhand derer

2 Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

3 San Juan de la Cruz (1542 - 1591), spanischer Dichter und Mystiker in seinem *Cantico Espiritual* (*Der Geistliche Gesang*).

4 »a. früher, vor langer Zeit; b. in einer fernen Zukunft, später einmal, künftig« (Duden)