

ULRICH GASSER

**VERSUCH ÜBERS KOMPONIEREN - ÜBERLEGUNGEN
ZUR ARBEIT AN "VALCAMONICA" FÜR ZWEI GITARREN**

Ein Vortrag,
gehalten anlässlich des
Interpretationskurses für zeitgenössische Gitarrenmusik
unter der Leitung von Christoph Jäggin
vom 17.-25. Juli 1993 in Poschiavo,

im Zusammenhang mit der Uraufführung von
"Valcamonica - eine Studie über die Felsbilder des Val Camonica
und die Bildbänder von Herbert Fritsch
oder
über Erinnern und Vergessen"
für zwei Gitarren,
komponiert 1992/93,
durch Christoph und Sayuri Jäggin-Takahama

ULRICH GASSER

VERSUCH ÜBERS KOMPONIEREN - ÜBERLEGUNGEN ZUR ARBEIT AN "VALCAMONICA" FÜR ZWEI GITARREN

EINLEITUNG - WORUM ES GEHT

Meine Damen und Herren,

Musik gehört heute zu den selbstverständlichsten Bestandteilen unseres Lebens. Überall und jederzeit klingelt's und tingelt's und seit Cage ist auch Strassenlärm Musik. Beethovens Fünfte ist Billigware ebenso wie das Obladi-Oblada der Beatles. Als buchstäblich All-umfassende "Musique d'ameublement" verändert Musik unser Bewusstsein, ohne dass wir es überhaupt noch bemerken. Ihre einstmals visionär verändernde Kraft ist in fataler Weise subversiv geworden, indem sie nur noch den puren Schwachsinn absolut setzt. Doch die Analyse des Zustandes ist bekannt und braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden.

Musik ist aber nicht selbstverständlich, vor allem nicht für den Komponisten, der weiterhin Musik erfinden will, seine eigene Musik, aber auch eine Musik, die über seine subjektiven Interessen hinaus eine Rechtfertigung findet. Jede Tätigkeit, auch die schöpferische, bedarf heute der Rechtfertigung, will sie nicht blind bloss den Betrieb erhalten als williges Rädchen im Kommerzgetriebe. So steht die Frage nach dem Stellenwert kompositorischer Arbeit, die Frage nach der - um ein Schlag-wort aus der guten alten Zeit der engagierten politischen Diskussionen zu gebrau-chen - "gesellschaftlichen Relevanz" ihrer Resultate immer, ob man es wahrhaben will oder nicht, im Raum. Kein Komponist, sofern er an die Öffentlichkeit tritt, kann sich dieser Konfliktsituation entziehen, auch dann nicht, wenn er sich der Rede über Musik verweigert, denn der Entscheid fällt immer: seine Musik wird beachtet oder eben nicht.

Die Schwierigkeiten, heute noch, am Ende der Zeit, eine Musik zu finden, die den Namen Musik auch verdient, scheinen für den, der mitten im Prozess steht und darüber nachdenkt, schier unüberwindlich. Da hilft auch nicht, dass vor dem Scherbenhaufen der Moderne, der gescheiterten Aufklärung, diese einfach als "überwun-

den" deklariert wird, die Postmoderne sei angebrochen und alles machbar, aber alles auch schon gesagt. Dem ist nicht so: machbar ist fast nichts und alles mag zwar schon gesagt sein, doch die Aufgabe, ein neues Wie zu finden, ist als permanente Herausforderung nach wie vor da, nicht anders als zu jeder früheren Zeit auch.

Damit ist angedeutet, welche Vorstellungen von Musik, welche Begriffe mein Denken bestimmen. Die Musik, von der die Rede sein soll, steht in einer bestimmten Tradition, umschreibbar in etwa als die Tradition des europäischen Bildungsbürgertums, mit der sie sich, sie ergänzend und fortführend, auseinanderzusetzen hat. Innerhalb dieser Tradition, verstanden als Gesamtheit aller kulturellen Bemühungen ihres Lebensraums, als bestimmendes geistiges Umfeld, Summe aller Werke und Gedanken, hat sie auf irgend eine Weise etwas "Neues" zu schaffen. "Neu" im Sinne von: so noch nicht gesagt, eigenständig, unverwechselbar, notwendig, aber auch: vielfach differenzierend und sensibilisierend, nicht nur Erfahrungsmöglichkeiten erweiternd, sondern neue Sichtweisen geradezu fordernd, und darüber hinaus: "neu" im Sinne von widerständig und sich verweigernd bis zur Anstössigkeit. Musik bedeutet Arbeit nicht nur für den Komponisten und Interpreten, sondern auch für den Hörer. Doch nicht sinnentleerte, "entfremdete" Arbeit: die Arbeit am Fliessband, sondern erfüllte, beglückende: die Arbeit des Menschen auf der Suche nach sich selbst. Damit erübrigt sich jede weitere Rede über den Unterhaltungswert oder andere Funktionalisierungen von Musik: Musik zum Vergnügen, zur Entspannung, zu Tanz, Einkauf, Sex oder betulicher Erbauung.

In den folgenden Betrachtungen geht es grundsätzlich um zweierlei: Zum einen soll anhand des vorliegenden Stücks "Valcamonica - eine Studie über die Felsbilder des Val Camonica und die Bildbänder von Herbert Fritsch oder über Erinnern und Vergessen" für zwei Gitarren durch eine möglichst genaue Beschreibung des Kompositionsprozesses von den Anfängen bis zum fertigen Werk versucht werden, dem schöpferischen Prozess wenigstens ansatzweise auf die Spur zu kommen. Dies durchaus im Sinne eines Rechenschaftsberichtes gemäss der wohl nie ganz einzulösenden Devise Thomas von Aquins, "die Dinge in substantieller Konkretheit zu denken": was habe ich getan, was ist das, was ich getan habe, in welchen Zusammenhängen ist es zu sehen und was könnte es bedeuten. Zum zweiten also: Es soll nachgedacht werden über Bedingungen und Voraussetzungen des Komponierens, über das, was Komponieren heute in etwa heissen könnte, in der Hoffnung, dadurch die Distanz zu gewinnen, die nicht nur für eine Standortbestimmung, sondern vor allem auch für die Erarbeitung neuer Perspektiven notwendig ist. Ohne Zweifel sind

diese Betrachtungen subjektiv - ich beschreibe meine Arbeitsweise und mache meine Überlegungen dazu -, dennoch glaube ich, dass sie von allgemeinerem Interesse sind, denn soweit ich sehe, gibt es grundsätzlich nur wenige Modelle, wie schöpferische Arbeit abläuft, es verschieben sich lediglich Gewichte. Und auch sonst müsste sich die Frage nach der "gesellschaftlichen Relevanz" aus dem Gesagten von selbst beantworten, wenigstens was den Bereich des überhaupt Sagbaren betrifft. Die Musik selber ist ja etwas ganz anderes.

Töne haben bekanntlich die Eigenschaft, schnell zu verklingen. Doch noch während sie verklingen, beginnt das Hirn zu arbeiten, die Eindrücke zusammenzufassen, zu ordnen und zu deuten, und dieser Prozess ist ohne Ende. Also wappnen Sie sich mit viel Geduld, reden über Musik dauert.

INHALTSÜBERSICHT

Damit Sie in etwa einschätzen können, was sie erwartet, und sich danach besser orientieren können, gebe ich Ihnen zunächst eine kurze Inhaltsübersicht.

Erstens: Was ich bisher schrieb und wie es zur "Musik der Steine" und damit zu diesem Stück über das Val Camonica kam;

Zweitens: Von den Felszeichen und Bildbändern ausgehend über das Komponieren als Auseinandersetzung zum einen mit konkreter Wirklichkeit und zum andern mit sich selbst;

Drittens: Zur Fahrt ins Val Camonica und davon ausgehend über das Komponieren als Auseinandersetzung mit Geschichte;

Viertens: Über Herbert Fritschs Bildbänder einschliesslich einer ausführlicheren Analyse und Interpretation;

Fünftens: Über die musikalischen Vorstellungen und zum Konzept des Stücks;

Sechstens: Die Felszeichen und deren Umsetzung in musikalische Gestalten samt einer detaillierten Darstellung des Prozesses anhand eines Beispiels;

Siebtens: Zur Zeitgestaltung, erst zum Konzept "der Puls" als "unendliche Folge von Schlägen", dann zu deren Ausarbeitung und schliesslich zum Konzept der verschiedenen "Zeitschichten";

Achtens: Zum Aufbau der Gesamtform aus dem gesamten Material der Gestalten als einer vordergründigen Schicht samt deren Kritik und Vorstellungen zu einer Optimierung;

Neuntens: Zur Ausarbeitung einer zweiten, hintergründigen Schicht und der daraus sich ergebenden neuen Gesamtform;

Zehntens: Der letzte Teil, betitelt "die Versteinerung"; und schliesslich

Elftens: Zur Niederschrift der Partitur samt einem kurzen Nachwort.

ERSTENS:

WAS ICH BISHER SCHRIEB UND WIE ES ZUR "MUSIK DER STEINE" UND DAMIT ZU DIESEM STÜCK ÜBER DAS VAL CAMONICA KAM

Schon im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1980 habe ich mein Komponieren als eine Form der Auseinandersetzung mit Umwelt im weitesten Sinn bezeichnet. In fast allen meinen Werken bin ich von "Aussermusikalischem" ausgegangen, erst von abstrakten Spekulationen, schon früh von Bildern mir befreundeter Maler wie Hans Jörg Wüger und Andrea Nold, und später auch von Texten: Arno Schmidt und vor allem Stefan Schütz waren mir wichtig. Seltener habe ich mich auf andere Komponisten bezogen, auf Mozart und Paganini, entfernter auch auf Bach. Zwei Themenkreise aber haben sich im Laufe der Jahre als immer stärker durchgesetzt, zum einen die Auseinandersetzung mit "Geistlichem", vorab mit dem Passions- und Weihnachtsgeschehen, und zum andern die Beschäftigung mit Steinen. 1978 begann eine noch keineswegs absehbare Reihe von Werken, in denen ich "Stein" auf die verschiedenste Weise thematisiert habe: die "Steinstücke" als Versuch, ausgewählte Gesteinsarten in Musik umzusetzen, die "Versteinerungen" als Beispiel einer in Strukturen erstarrter Musik, die "Stein/Zeit/Spiele" als szenische Musik für fünf Akteure, darin das virtuose Solostück "Schei" für Tenorblockflöte, das kurze Streichquartett "Kieselsteine", mehr eine Gelegenheitsarbeit, und das Klaviertrio "Steinerne Worte zertrümmert", ein mit Textfragmenten aus "Medusa" von Stefan Schütz operierendes "Steinbruchstück". Ferner entstanden so unterschiedliche Arbeiten wie das kleine Orgelstück "La Roche aux Fées" als Erinnerung an die Reise zu den Dolmen und Steinreihen in der Bretagne, dann die vergleichsweise gigantische "Magnolie des Herbstes" für einen Sprecher/Sänger, einen sprechenden Blockflötisten, der auch Saxophon spielt, und drei sprechende Klangsteinspieler an sieben Klangsteinen von Arthur Schneiter sowie "Die singenden Zikaden", bei denen ebenfalls Klangsteine im Zentrum stehen, schliesslich das "Prélude en Pierre" für das Unikum eines Steinklaviers und in jüngster Zeit "Bedolina" und "Mappa die Bedolina", zwei kleine Stücke für Violoncello und Klavier über den gleichbenannten Felsen im Val Camonica, auf dem eine recht ausgedehnte

"Landkarte" dargestellt ist. Geplant ist zudem ein gut einstündiges Werk mit dem Arbeitstitel "Piedra de Sol" für 6 grosse Klangsteine und 8 Flöten, das im romanischen Münster in Schaffhausen uraufgeführt werden soll.

Die eigentlichen Ursprünge solch persönlicher Motivationen, wie und warum einer zu "seinen" Themen kommt, an denen er oft lebenslang arbeitet, dürften schwer zu ergründen sein. Äusserliches lässt sich allenfalls festhalten: in meinem Fall war ohne Zweifel die an sich eher zufällige Begegnung mit dem Steinhauer Arthur Schreier ausschlaggebend. Seit Jahren arbeiten wir nun zusammen: erst ging es um das Entdecken und Erproben von Steinklängen, schon bald aber auch um die Entwicklung von eigentlichen Klangsteinen als ästhetisch überzeugende Plastiken, auf denen möglichst viele Klänge erzeugt werden können, und schliesslich um deren Einsatz im Konzert und zwar so, dass auch im inhaltlichen Bereich enge Beziehungen zwischen Stein und Musik entstehen. Von daher wurden mir auch die andern Aspekte des Themas "Stein" immer wichtiger, der mehr "esoterische", die mit "Stein" verbundene immense Symbolik, und der mehr "historische", die verschiedenen Erscheinungsformen innerhalb vergangener Kulturen, der Megalithkulturen namentlich Europas, aber auch innerhalb unserer heutigen Kultur. Um die ganze Spannweite der symbolischen Vorstellungen wenigstens anzudeuten, einige Stichworte: Härte und Dauerhaftigkeit verweisen auf Unvergänglichkeit, auf das Ewige. Steine stehen an geweihten Stätten, als Altarsteine, Grabsteine oder sprechende Steine. Steinäxte und Donnersteine sind Götter und der Stein der Weisen wird immer noch gesucht. Aufrechte Steine können ganz verschiedenes bedeuten, als Weltachse zum Beispiel stehen sie für den letztendlichen Halt aller Dinge im Universum. Der Omphalos als Nabel der Welt bezeichnet den Ort, wo der Mensch das Paradies wiederfinden und Erleuchtung erlangen kann. Und zahllos sind die Geschichten über lachende und weinende Steine, fruchtbare und wundertätige, heilende oder auch vernichtende, oder Geschichten wie die von Deukalion und Phyr-ra, die Menschen zeugten, indem sie Steine hinter sich warfen, oder die von den Menhiren, den versteinerten Menschen, die tanzen und einmal im Jahr des Nachts an den nahen Fluss gehen, um zu trinken. Die Liste liesse sich beliebig verlängern.

Auch zum Bereich der Megalithkulturen lassen sich bestenfalls ein paar Stichworte anführen. Überall auf der ganzen Welt stehen Menhire, Dolmen, Steinreihen und Steinkreise, mehr oder weniger gigantische Tempelbauten neben unscheinbaren Schalensteinen, ganz zu schweigen von den zahllosen, meist völlig unbekannten Felszeichnungen. Nur wenige Orte konnte ich mittlerweile besuchen, um einige der

bekanntesten zu nennen: in der Bretagne die Alignements, Dolmen und Tumuli von Carnac, Gavrinis, Barnenez, Locmariaquer und Kériaval, aber auch einige der herrlichsten steinernen Calvaires, unter anderen die von Tronoën, Guimiliau oder St. Thégonnec, oder allein in Mittelitalien die etruskischen Städte Marzabotto, Populonia, Vetulonia, Roselle und Volterra, und natürlich auch die gewaltigen Marmorbrüche von Carrara. Eine weitere, überwältigende Reise führte zu den ägyptischen Tempeln von Karnak, Dendera, Edfu, Kom Ombo, Philae und Abu Simbel, zu den Gräbern im Tal der Könige und den Pyramiden von Gizeh. Viel mehr aber steht noch an, die Steinkreise in England und auf den Äusseren Hebriden, die Menhire in Menschengestalt auf Korsika, die Tempel von Malta, die ganze mykenische Kultur mit ihren Zyklopenmauern und die Paläste auf Kreta, oder die hethitischen Stätten mit ihren in den Fels gehauenen Bildern in der Zentral- und Osttürkei und im selben Raum die wunderbar bemalten Felskirchen in den Tälern um Göreme. Oder im Bereich der Felszeichnungen zum Beispiel diejenigen im Aostatal, am Monte Bego in Südrankreich oder die im Tassilgebirge in der Sahara. Nicht zu vergessen alle die indianischen Kulturen in Mittel- und Südamerika, die monumentalen Köpfe auf der Osterinsel, überhaupt die Inselkulturen nicht nur der Südsee. Auch diese Liste liesse sich beliebig fortsetzen, der ganze asiatische Bereich ist ja noch nicht einmal angesprochen. Fazit: Je mehr man sich mit Steinen zu beschäftigen beginnt, desto unüberschaubarer werden die Zeugnisse. Stein muss von Anfang an eines der zentralsten Themen des Menschen gewesen sein.

Doch zurück zur Musik.

ZWEITENS:

VON FELSZEICHNUNGEN UND BILDBÄNDERN UND VOM KOMPONIEREN ALS AUSEINANDERSETZUNG MIT KONKRETER WIRKLICHKEIT UND MIT SICH SELBST

"Eine Studie über die Felsbilder des Val Camonica und die Bildbänder von Herbert Fritsch" heisst es im Untertitel. Auf das Val Camonica stiess ich eher zufällig über einen Fernsehfilm mit einem Porträt des Voralberger Malers Herbert Fritsch. Darin war zu sehen, wie er von den Felsbildern des Val Camonica ausgehend zu neuen, faszinierenden Arbeiten gelangt. Dies war die Initialzündung: Noch während ich zuschaute, wurde mir klar, dass ich ein Stück schreiben werde, das sich sowohl direkt auf die ursprünglichen Felsbilder als auch auf Herbert Fritschs Umsetzung ins Bild beziehen sollte. Auch das Vorgehen war mir klar: erst eine Fahrt ins Val

Camonica, dann ein Atelierbesuch in Feldkirch, also erst die Auseinandersetzung mit den Felszeichnungen, dann die mit den Bildbändern, und danach erst der Versuch einer eigenen Umsetzung der beiden Vorlagen in Musik.

Komponieren also verstanden als Auseinandersetzung mit konkreter Wirklichkeit. Schematisierend lässt sich der Kompositionsprozess in vier Phasen gliedern: in die Wahrnehmung von Wirklichkeit, in ihre Aneignung und Anverwandlung durch analysierendes Denken, in das Entwickeln von musikalischen Vorstellungen und endlich in das konkrete Verwirklichen dieser Vorstellungen. Selbstverständlich folgen die vier Phasen einander nur bedingt, denn das analysierende Denken verändert die Wahrnehmung ebenso, wie das Verwirklichen der Vorstellungen die ursprünglichen Vorstellungen verändert. Und da die Verwirklichung von Vorstellungen ja ständig neue Wirklichkeit schafft und die Wahrnehmung von Wirklichkeit immer kontinuierlich abläuft, kommen weder das analysierende Denken noch das Entwickeln von Vorstellungen je zu Ende.

Wahrnehmen heisst zunächst, aus sich herauszutreten und sich einem Äusseren, Fremden zuzuwenden. Die Wirklichkeit ist vorab das, was Ausser mir ist, ein Gegenüber, dem ich mich zu stellen habe. Da die Wirklichkeit aber ein Total darstellt, das nie als Ganzes zu erfassen ist, bin ich gezwungen, in jedem Augenblick auszuwählen, welchen Aspekten der Wirklichkeit ich mich zuwenden will. Wahrnehmen ist ein Akt des Willens, eine bewusst geübte Tätigkeit, Arbeit, mithin Leistung. Mit dem Zwang zur Auswahl stellt sich natürlich sofort die Frage nach dem Warum man etwas auswählt. Antworten dürften nicht leicht zu geben sein und wären sicherlich äusserst komplex: zu vieles spielt da mit von eher oberflächlichen Interessen über Biographisches bis hin zur Persönlichkeitsstruktur und tiefliegenden Wesensverwandtschaften oder gar Analogien.

Wahrnehmungen lösen Denkprozesse aus, durch die das Wahrgenommene verarbeitet wird. Indem ich versuche, das Wahrgenommene zu durchschauen und zu verstehen, das heisst, in meinen Erfahrungsschatz und mein bisheriges Denksystem einzubauen, eigne ich es mir an, und indem ich es ganz verinnerliche, erarbeite ich mir mein Bild, meine Vorstellung von der Wirklichkeit, die sich jedoch, eben da sie nur eine Vorstellung ist, mit der Wirklichkeit selber niemals deckt. Gerade darin aber liegt viel schöpferische Sprengkraft. Bei diesem permanenten Prozess der Anverwandlung sind beide Komponenten zu beachten: die aktive oder intellektuelle Seite, die bewusste Auseinandersetzung, und die passive, eher emo-

tionale, das unbewusste Aufnehmen und Integrieren der Wahrnehmungen. Prinzipiell könnte man vielleicht sagen, dass das bewusste Verarbeiten mehr auf ein formulierbares Resultat hinzielt, auf "Werke", während das unbewusste Aufnehmen eher zu unterschwelligen Veränderungen des Ichs führt. Auf jeden Fall entstehen zwischen beiden vielfältige Wechselwirkungen, die es zu untersuchen gälte: "Denken" ohne emotionale Komponente scheint mir so undenkbar wie vom Denken unabhängige "Gefühle".

Für meine persönliche Arbeitsweise ist es in den letzten Jahren zunehmend wichtiger geworden, dann, wenn es um das Erarbeiten neuer Stücke geht, das, was bei diesem vorbereitendem Wahrnehmen und Verarbeiten dessen, was mich interessiert, geschieht, auch auszuformulieren. Dies immer in zweierlei Hinsicht: Einmal als Beschreibung, was da ist, genauer: wie ich es sehe, und zum andern, was das, was ich sehe, sein und bedeuten könnte. Das eine versucht, so nahe wie möglich an den Dingen zu bleiben, das andere, sowohl in die Dinge hinein wie auch über sie hinaus zu gelangen. Beides ist immer subjektiv, Sichtweisen wie Spekulationen, und überdies von der Sprache abhängig: Wirklichkeit ist nie ganz zu fassen und Gedanken öffnen immer nur weitere Denkräume. Gleichwohl: Durch die Formulierung entsteht eine neue Wirklichkeit, eine Wirklichkeit als Text, das heisst, eine Wirklichkeit von Beobachtungen, Vorstellungen, Überlegungen und Utopien. Prinzipiell könnte man vielleicht sagen, dass die Verarbeitung und Anverwandlung des Wahrgenommenen die Distanz zwischen den Dingen und mir wenigstens tendenziell aufhebt, während die Ausformulierung eine neue Distanz installiert, indem sie die Verschiedenheit zwischen der Wirklichkeit des Textes und mir aufs Neue betont. Gerade darin aber liegt die schöpferische Sprengkraft, die solchem Vorgehen innewohnt.

Aufgrund dieser Überlegungen muss meine Definition von "Wirklichkeit" leicht modifiziert werden. Wirklichkeit ist nicht nur das, was mittels Wahrnehmung erfahren werden kann, sondern auch all das, was über sie gedacht und gesagt werden kann. Die Wirklichkeit ist nicht nur ein Total von in einem unendlich dichten Netz von Beziehungen voneinander abhängigen Dingen, sondern viel mehr noch ein undurchschaubares Gewirr und Geschwirr von Gedanken und Vorstellungen. Es gilt, darin den eigenen Ort zu finden und mit einer möglichst eindeutigen Aussage zu markieren. Das wäre Kunst.

Diese Art wahrzunehmen und zu verarbeiten führt zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst und so ist auch Komponieren nicht nur Auseinandersetzung mit der äusseren, sondern ebenso Auseinandersetzung mit meiner eigenen, der inneren Wirklichkeit. Die daraus folgende Grundfrage, wer ich denn sei, lässt sich zwar nie direkt beantworten und schon gar nicht ganz, doch indirekt, durch das, was während und durch das Komponieren geschieht und davon zurückbleibt, kommt viel zum Vorschein.

Auseinandersetzung mit sich selbst heisst zunächst einmal, etwas von sich selbst zu "veräusserlichen", in diesem Sinne zu "verwirklichen". "Verwirklichung" heisst demnach Entfremdung, denn durch das nach Aussen stellen dieses "Etwas von mir" wird es mir fremd, zum Werk, das sich verselbständigt und seinen eigenen, kaum noch zu beeinflussenden Weg geht. Komponieren bedeutet in jedem Fall Loslassen, Aufgeben, ist demnach Geburt und Sterbeübung in einem und meistens schmerzhaft.

Verwirklichung als Entfremdung: Daher kann das Werk niemals mit dem Urheber identisch sein. Schon deswegen nicht, weil jede Umsetzung grundsätzlich zu Verlusten führt, denn das Material, mit dem gearbeitet wird, besitzt dank seines Eigenwertes und seiner Eigendynamik eine Art "Hemmung", die jede Identifikation verhindert. So habe ich auch das Gerede von "Selbstverwirklichung" in oder durch Kunst noch nie verstanden. Kunst ist nicht Leben und diese beiden Dinge zur Deckung bringen zu wollen ein utopisches Unterfangen selbst dann, wenn es um ein Gesamtkunstwerk "Leben" gehen sollte. Gleichwohl wird das Werk zum offenbaren Spiegel: nicht nur kommt zum Vorschein, was ich wollte, meine Vorlieben und Vorstellungen, Denk- und Arbeitsweisen, mein Wissen und meine Fähigkeiten, sondern darüber hinaus auch das mir Unbewusste, meine Möglichkeiten und vor allem auch meine Grenzen. Im Werk komme ich an mein Ende.

Auseinandersetzung mit sich selbst heisst auch, sich seinem eigenen Werk zu stellen. Erst durch die Distanz zwischen mir und dem Werk vermag ich zu sehen, was ich gemacht habe, und indem ich darauf eingehe, können sich neue Perspektiven öffnen. Das Werk als Lebenswerk entwickelt sich immer auch aus diesem Dialog zwischen mir und dem, was ich gemacht habe: das einmal Ausformulierte beeinflusst das Folgende, wie auch immer, und garantiert dadurch mindestens auf einer psychischen Ebene Kontinuität. Dies vermag vielleicht das Phänomen "Personalstil" ein wenig zu erklären: der Personalstil wäre demnach, als Folge der Grenzen jeder

Dialogführung, die Einengung der prinzipiellen Möglichkeiten auf ein beschränktes, überschaubares Reservoir von wiedererkennbaren, oft zu blossen Floskeln erstarrten Gestaltungsprinzipien.

Ein weiterer Aspekt ist der der Dokumentation. Meine Werke bezeichnen Stationen meiner Geschichte: so habe ich zu einer bestimmten Zeit empfunden, gedacht, gearbeitet. Daher neige ich dazu, abgeschlossene Werke später nicht mehr zu überarbeiten: Zeit ist vergangen, ich finde den Zugang nicht mehr, bin längst an einem andern Ort. Diese zuweilen fast obsessive Art Dokumentation des eigenen Lebens geschieht sicher nicht absichtlich: Komponieren dürfte letztlich nichts anderes sein als Schreiben gegen die Zeit, gegen den Tod, genauer vielleicht: als Schreiben zum Tod, im Sinne ständiger, nicht zu verdrängender Konfrontation mit der eigenen Vergänglichkeit.

DRITTENS:

VON DER FAHRT INS VAL CAMONICA UND VOM KOMPONIEREN ALS AUSEINANDERSETZUNG MIT GESCHICHTE

DIAS 1-7: VAL CAMONICA

Zurück also zum Anlass des vorliegenden Stücks, zur Fahrt ins Val Camonica, in den "Parco Nazionale di Capodiponte" und die umliegenden Orte mit prähistorischen Felszeichnungen. Anfang Juli 1992 erlebte ich dort vier äusserst intensive Tage, deren Eindrücke ich später in einem längeren Text festzuhalten versuchte. Daraus ausschnittweise und teilweise stichwortartig einige Abschnitte, vorab solche mit Überlegungen, die später für die Komposition von "Valcamonica" wichtig wurden.

DIA 1: "Wellenkammfels"

Der erste Eindruck, abends beim Eindunkeln: wie unscheinbar diese Zeichen sind, Spuren, fast nichts, und wie sie sich in den Fels verziehen. Noch sind sie da, doch längst im Verschwinden begriffen: die hereinbrechende Dunkelheit verdeutlicht nur wie sie verwittern. Ratlos und ohnmächtig stehen wir da: die Zeichen geben jede Frage zurück, zu "verstehen" gibt es nichts. Die zeitliche Distanz ist unüberbrückbar und die Wirkung der "zerstörenden Zeit" lässt sich nicht rückgängig machen: so bleibt alles, was über die Zeichen gesagt werden kann, nur Spekulation.

DIA 2: abfallende Steinwellen

Untertags dann die von Gletschern und Wassern rundgeschliffenen Felsen, talauswärts sanft abfallende Wellenbänder inmitten lichter Wäldchen, flache Wellenkämme eines versunkenen Steinmeers.

DIA 3: Birke in den Wellen"

Unvermittelt tauchen sie aus dem Erdreich auf und verschwinden wieder. Tatsächlich ist die Humusschicht noch keine hundert Jahre alt, vorher lagen die Felsen offen da. Was wir an Zeichnungen sehen, ist nur ein Teil, vielleicht sogar der kleinste und unbedeutendste. Der Rest: verborgen, ungelesen, Atlantis. Zeit ist Verlust.

DIAS 4-7: roter Fels im Weg / die Zeichen in der Rinne / von nahem gesehen / in Grossaufnahme

Und immer wieder derselbe Eindruck: wie unscheinbar die Zeichnungen sind, man muss sie suchen. **(4)** Da liegt einer dieser rötlichen Felsen im Weg, **(5)** schaut man nicht ganz genau hin, sieht man nichts und geht achtlos darüber hinweg, **(6)** erst bei näherem Hinschauen erkennt man die Zeichen und entdeckt immer mehr, **(7)** doch will man es dann ganz genau wissen, lösen sie sich wieder auf in ein undefinierbares Liniengewirr, das sich in die Felsstruktur zurückzuziehen scheint.

Zu den Zeichnungen.

Die häufigsten Motive sind Menschen, Tiere, Häuser und eine Art Schaufeln, aber auch Kreise und Räder, Leitern und verschiedene Formen von Labyrinthen. Zudem gibt es eine ganze Reihe weiterer Motive, von "primitiven" Idolen bis hin zu ausgearbeiteten Darstellungen etwa von Webstühlen oder vierrädrigen Wagen mit Zugpferden. Etwas seltener findet man die "Rosa camuna", eine sehr schöne "vierblättrige" Form, die sich aus der Svastika, dem Hakenkreuz, entwickelt haben soll. Oft sind ganze Szenen dargestellt, Menschen im Krieg, bei der Jagd, beim Ackerbau, im Gebet oder während des Geschlechtsakts. Auffallend ist, dass weder Pflanzen, Wasser noch andere Naturelemente dargestellt wurden. Trotz der vielen Motive würde ich aber doch behaupten, dass letztlich der Akt des Herstellens, des Schlagens, des "Zeichnens", wichtiger gewesen ist als das Resultat, das fertige Bild. Sonst hätten die, die sie damals schlugen, wohl kaum schon bestehende und von uns aus gesehen vollendete Zeichnungen zum Teil mehrfach überschlagen können.

Was die Bezeichnung "Zeichnung" betrifft, so wäre mir "Zeichen" weit lieber, denn für mich sind diese Zeichnungen Zeichen. Zeitlos verweisen sie auf etwas mir Fremdes, Fernes. Sie tauchen auf aus der Erde wie aus dem Unterbewusstsein, unserem Ursprung, und erinnern an die Existenz anderer, nicht nur früherer Zeiten, und anderer, nicht nur kultureller Welten. Zeichen auch deshalb, weil ich sie nicht mehr

als im Entstehen begriffen empfinde, ihr Schöpfungsakt ist zu Ende und selbst nur noch ein Mythos. Ich kann die Zeichnungen nicht mehr als lebendige Spuren von Auseinandersetzung und Arbeit sehen, sondern nur noch als etwas Abgeschlossenes, Fertiges, allerdings mit einem seltsamen Doppelwesen als et-was zwar Fragmentarisches, dennoch aber in sich Geschlossenes und daher Ganzes. Was ich sehe, sind Reste, Überbleibsel, Zeugen, doch indem sie Fragment und zugleich vollendet sind, werden sie zum Zeichen für die Vergänglichkeit des Augenblicks und damit für Zeit an sich. Nicht was sie darstellen und was damit gemeint war, ist das Wesentliche, vielmehr das, was sie jetzt sind, in diesem Augenblick, wo ich sie betrachte, und was sie in mir für Erinnerungen wecken. Und weil diese Erinnerungen einerseits so weit zurückreichen ins Archaische, Ursprüngliche, Uranfängliche und andererseits immer nur vom Vergehen der Zeit handeln und vom Verschwinden aller Dinge, haben sie mit Musik zu tun, denn Musik sagt letztlich nichts anderes.

Zu den Techniken der Felsbilder:

Grundsätzlich wurden zwei Techniken verwendet: eine Hammerschlag- und eine Graffitotechnik, also den Fels entweder zu picken oder zu ritzen.

Das älteste Verfahren ist der direkte Schlag mit einem Stein auf den Fels. Der indirekte und dadurch genauere Schlag mit einem Stein auf einen Stein wurde erst später eingesetzt. Bei der Graffitotechnik wird der Fels mit einem spitzen und harten Stein oder, allerdings selten, mit einem Metallgegenstand so lange geritzt, bis eine V-ähnliche Vertiefung entsteht.

Stein als Arbeitsgerät wurde auch in der Eisenzeit noch bevorzugt. Dies vermutlich aus religiösen wie aus technischen Gründen. Der Fels war heilig und durfte nicht verletzt werden und der Sandstein scheint sich für die Bearbeitung mit Metall nicht sonderlich geeignet zu haben.

Interessant sind die Ockerfunde, die gelegentlich am Fuss der Felsen gemacht wurden: die Felszeichnungen könnten demnach bemalt gewesen sein. Dies zum einen sicher nach rituellen Erfordernissen und zum andern wohl nach ästhetischen Bedürfnissen, vielleicht um der Darstellung mehr Tiefe und Ausdruck zu geben.

Die Spezialisten meinen, dass auf Grund der stilistischen Entwicklungen anzunehmen sei, dass eine Art "Bruderschaft" oder mindestens eine spezialisierte "Schule" die Bilder hergestellt und ihr Wissen und Können tradiert habe. Sie interpretieren die Bilder als Ausdruck religiöser Handlungen und somit als Teil eines wahrscheinlich von einer "Felsbilder-Priesterschaft" zelebriertem Kultes. Sowohl die Herstellung wie

auch den Umgang mit den Bildern müsse daher immer auch etwas Ritu-elles an sich gehabt haben. Ich kann dem natürlich nur auf einer ganz subjektiv emotionalen Ebene folgen - ich erinnere mich schon an einen Ort - "Hain" wäre das richtige Wort - , der eine Atmosphäre besass, die mich an "Heiliges" denken liess -, doch "beweisen" oder auch nur mit einiger Bestimmtheit aussagen kann ich darüber nichts.

GRAPHIK 1: DATIERUNG
(aus: Priuli, Felszeichnungen in den Alpen, S. XIV/XV)

Ebenso kann ich die Datierung der Archäologen und Historiker nur weitergeben, wie weit sie gesichert ist, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat sie eine gewisse Logik: erst eine naturalistische Kunst der Tierdarstellung im Paläo- und Mesolithikum (bis gegen 5000 v. Chr.), dann eine mehr symbolische, abstrakte Kunst im Neolithikum, bei der der Mensch und die Sonne ins Zentrum rückten (bis gegen 2800 v. Chr.), dann eine zunehmende Stilisierung oder gar Schematisierung während der Kupferzeit, die es ermöglichte, kultische Szenen und ganze Figurenkompositionen mit erzählendem Charakter einzuführen, und in der begonnen wurde, Megalithe aufzustellen (dies bis gegen 2000 v. Chr.), und später, in der Bronzezeit (bis gegen 1000 v. Chr.), eine mehr figurative Kunst mit einer Vielzahl von kultischen Figuren und Symbolen, und schliesslich in der Eisenzeit, im Jahrtausend vor Christus, die Zunahme der verstetisch erzählenden Kunst bis hin zu fetischistischen Äusserungen und ihrer dekadenten Auflösung in die etruskisch-römische und später die christliche Zivilisation. Noch heute sollen einheimische Bauern erklären, "Heiden" hätten die Zeichnungen gemacht, wenn nicht Teufel, Hexen oder Feen - und einer behauptet neulich, sie hätten die Zeichen selber geschlagen, um dem Tal ein bisschen auf die Beine zu helfen -

Beim Betrachten selbst aber interessierten mich die absoluten Zahlen kaum noch, vielmehr waren es die Formen, das Dargestellte und die Art der Darstellung, die mich fesselten. Die Stilisierung, der Grad der Abstraktion, die Variation der Formen, aber auch ihre Herstellung, die Art der Tüpfelung und wie sie verwittert. Und wo sie vorkommen, auf flachen Steinen oder mehr an Wänden, auf glatten Flächen oder in ausgewaschenen Rinnen, in Feldern oder Reihen, vereinzelt oder zuhauf. Immer wieder irritierten mich dabei die vielfachen Überlagerungen, die verschiedenen Motive und Stile übereinander und zuweilen dieselben Motive aus verschiedenen Zeiten. Jahrtausende während Jahrtausenden in eine Fläche gebracht, ohne dass

wir uns diese Zeiträume auch nur ansatzweise ins Bewusstsein bringen könnten. Und bei all dem stiess ich immer wieder auf die Frage nach den Grössenordnungen, den Massstäben. Diese Zeit zu unserer Zeit und die Zeichen zu den Felsen und zum Tal. Und im Kleinen die Zeichen untereinander. Während im Grossen eine natürliche Ordnung entsteht, Zeichen - Fels - Tal, zeigt sich auf den Felsen keine. Da ist ein Haus klein und der Mensch gross und ein Hund grösser als der Wagen mit den Ochsen. Eine Logik ist nicht auszumachen. Vielleicht ansatzweise, wenn das Geweih mächtiger erscheint als der Hirsch und der Speer oder die Axt gewaltiger als der Mensch, der sie führt. Aber ohne jede Konsequenz. Idole und Symbole brauchen nicht grösser zu sein als Gebrauchsgegenstände oder kultische Szenen in keinerlei Weise ausgezeichnete als alltäglichste. Oder aufs Alter bezogen: die älteren Zeichen sind längst nicht immer die kleineren oder unvollkommeneren, wie wir es sonst zu sehen gewohnt sind. Die Nachkommen mussten offenbar ihre Vorfahren nicht mit Grösse und Menge übertrumpfen, es genügte, dass sie neue Zeichen schlugen nach ihrem Empfinden und Bedürfnis. Grösse der Form wie des Ausdrucks war nicht Absicht, sondern Zufall.

DIA 8: La stele Cemmo 4

Was ich beim Betrachten aber am meisten suchte, war das, was ich gerne "Poesie" nenne, ohne es genau definieren zu können. Eine gewisse Freiheit in der Darstellung, deren Logik nur zu empfinden, nicht aber zu verstehen ist. Zeichen zwischen Natur, Phantasie und Geometrie, die in einem imaginären Raum schwebend einander begegnen ohne sich zu widerstehen. Die Vision einer Ordnung, die öffnet statt einzuengen. Und es gab solche Steine, die Massi di Cemmo zum Beispiel,

DIA 9: Masso di Cemmo 1

aber auch völlig unerwartete, in Naquane oder Foppe di Nadro oder irgendwo weit draussen in den Wäldern. Wenn ich staune, dann über solche Steine, denn ich sehe in ihnen dieses Etwas, das grundsätzlich nicht bewusst machbar, dennoch aber das unabdingbare Ziel jeder Kunst ist. "Kunst" im heutigen Sinn sind sie zwar nicht, dennoch aber Ausdruck der letzten, äussersten Freiheit, die der Mensch erreichen kann. Sie stehen genau auf der Schwelle zwischen Materie und Geist, am Übergang von dieser zur anderen Welt. Daher sind sie Bilder für den Ort, an dem Tod und Leben ineins fallen.

Auch die folgende Beobachtung hat meine musikalischen Vorstellungen stark geprägt und ich vermute, beim Hören der Musik könnte sich ähnliches einstellen. Es

war schon eigentümlich, was bei diesem stundenlangen Lesen der im Ganzen doch relativ einförmigen Bilder geschah: ganz unbemerkt entstand im Kopf eine Art "Felsen", ein "Zeichenfeld", genauer vielleicht ein unentwirrbares Geflecht von Zeichenbildern, ein mehrdimensionaler, nur partiell durchschaubarer "Zeichenraum", der in sich selbst in Bewegung war, sich als Ganzes ständig veränderte, erweiterte und sich durch das rastlose, fast zwanghafte Bemühen, Ordnung zu schaffen, die Zeichen zu sortieren, zu katalogisieren und zu deuten, lediglich umgestaltete, ohne jemals die gewünschte Klarheit oder auch nur Kontur zu bekommen. Dieser Raum bestimmte zunehmend die Wahrnehmung und verdichtete sie dergestalt, dass ich verschiedentlich für Augenblicke den Eindruck hatte, als bewegte ich mich in die-sem und nicht im wirklichen Raum. Wenn ich die Augen schloss, waren die Zeichen da und was draussen war, ging innen weiter.

DIA 10: Haus in Pescarzo

Es gäbe noch viel zu sagen zu den Felszeichnungen von Seradina und Bedolina, Paspardo und Cimbergo, zu den mittelalterlichen Häusern von Pescarzo, die den Darstellungen auf den Felsen so verblüffend nahe sind,

DIA 11: Gasse in Pescarzo

oder zum kleinen, doch liebevoll gestalteten "Museo Didattico d'Arte e Vita preistorica" in Capodiponte. Im Zusammenhang mit meiner Val Camonica-Musik ist vor allem die eine Beobachtung wichtig, nämlich die, dass bestimmte Motive fast überall vorkommen, also sozusagen auf der inhaltlichen Ebene ein durch das ganze Tal durchgängiges Band bilden, analog zu den Felsen, die auftauchen und wieder verschwinden, während andere Motive nur an einzelnen Orten auftreten, dafür aber gehäuft. Dies brachte mich auf wesentliche Überlegungen zur Form und zur Zeitgestaltung des Stücks.

DIA 12:Hirsche im "Parco comunale di Luine"

Der letzte Eindruck der Reise war wie der erste und doch ganz anders. Nach Acht, als es schon eindunkelte, spazierten wir noch allein mit dem leicht angetrunkenen Verwalter durch seinen Park, den "Parco comunale di Luine". Die ältesten Zeichen seien mehr als 8000 Jahre alt, wiederholte er immer wieder und konnte es selber kaum glauben.

DIA 13: Konzentrische Kreise

Kleine Schalen mit konzentrischen Kreisen, die kaum noch zu erkennen sind. Fische und Netze, Tiere, Menschen. Doch weniger die Zeichen prägten sich mir ein, als vielmehr, wie die oberste Schicht der Felsen abbröckelt. Eine gut zentimeterdicke Schicht löst sich einfach ab, ich könnte einen herrlichen Fisch mitnehmen.

DIA 14: Fisch

DIA 15: Fels mit Blick gegen den Lago d'Iseo

Unfassbar: Da liegt ein riesiger Fels, herrlich die Sicht ins Tal bis weit hinunter gegen den Lago d'Iseo, doch die ehemals glatt geschliffene Oberfläche ist fast vollständig verwittert und abgetragen. Auf den wenigen intakten Partien finden sich noch einige Zeichen und auch die sind nicht mehr zu retten. Wasser, Frost und seit einigen Jahren die unaufhaltsam zunehmende Luftverschmutzung sind stärker. Der Verwalter schüttelte immer wieder den Kopf, verwarf die Hände und Bestürzung, Trauer, Verzweiflung und Resignation waren ihm ins Gesicht geschrieben. Internationale Kongresse, Wissenschaftler, Experten, er habe mehrfach auf die Zerstörung hingewiesen, doch es sei nichts zu machen.

Rückblickend war dies einer der dichtesten und erhellendsten Momente der ganzen Reise. Da stehen wir vor Zeichen, die vor Jahrtausenden geschlagen wurden und seither unaufhaltsam dahinstarben, und kommen gerade noch recht, um ihren letzten Augenblick zu verfolgen. Wir sind Zuschauer eines elenden Schauspiels, das wir sogar noch tatkräftig unterstützen, damit wir auch ja das Ende nicht verpassen. Doch was wir da für immer verschwinden sehen, das sind nicht nur diese überwältigenden Zeichen, die uns auch nach Jahrtausenden, auch jetzt noch, im letzten Augenblick ihrer endgültigen Auflösung, unmittelbar ansprechen und mit sich reißen - begeistern im wahrsten Sinn -, sondern mit ihnen verschwinden auch endgültig die, die sie geschlagen haben, unsere Vorfahren. Wir stehen am Grab unserer Geschichte, schaufeln sie zu und damit uns. Und das Unfassbare: Wir sind noch stolz darauf, stolz auf unsere Zivilisation, die das schafft. Kein Wunder, dass wir es sind, die das Schlagwort von der "sterbenden Zeit" geprägt haben.

Solche Eindrücke sind nicht einfach Ferieneindrücke, sie haben Konsequenzen, gerade auch für das Komponieren, wie ich Komponieren verstehe. Denn schlagartig wird die Aufgabe klar. Wenn Komponieren Auseinandersetzung mit konkreter Wirklichkeit sein soll, dann ist Komponieren immer auch Auseinandersetzung mit Geschichte. Geschichte verstanden als die Zeit der Dinge, wie sie wurden und was noch in ihnen steckt. Wirklichkeit ohne Geschichte ist demnach nicht denkbar, denn

erst durch sie wird die Wirklichkeit zu dem, was sie für uns im Augenblick ist. Und da die Zeit unaufhaltsam fortschreitet, wird jedes Jetzt sogleich Geschichte, sicher ist nur, dass es ein Nachher gibt. Komponieren müsste also beides im Auge behalten, die Vergangenheit, die sich allmählich auflöst und verschwindet, und die Zukunft, in die eben diese verschwindende Vergangenheit hinübergerettet werden soll. Auch der Komponist hat in seinem Werk Verantwortung zu übernehmen für das, was ist und was daraus wird. "Studie über Erinnern und Vergessen" spielt auf diese Sachverhalte an: Erinnerungsarbeit ist zu leisten und zwar in die Zukunft hinein. Vielleicht könnte man sagen, Komponieren heisst, Vergangenheit in Zukunft zu verwandeln, und Musik sei demnach erinnerte Vergangenheit. Daher gehört zum Wesen von "Tradition", dass das Tradierte, das Überkommene, genauer gesagt: deren Formen einem fortwährenden, prinzipiellen und umfassenden Umwandlungsprozess unterzogen werden, und das gilt ganz besonders für die Zeitkunst Musik, denn auch die musikalischen Formen, und seien sie noch so "gültig", verlieren im Lauf der Zeit ihre Gültigkeit und verschwinden wie alle Dinge. Doch das, was sie einmal gültig ausgesagt haben, lässt sich neu und ebenso gültig wieder-sagen, oder mit den Worten Ludwig Hohls: "Was schon viele Male gesagt worden ist, kann man noch unzählige Male widersagen; man darf es nur kein einziges Mal nachsagen; da liegt der Unterschied" (nachzulesen in: "Vom Erreichbaren und vom Unerreichbaren"). Dass auch diese neue Form des schon unzählige Male Wieder-gesagten allmählich dem Vergessen anheim fällt, ist der Lauf der Welt, wie man so schön zu sagen pflegt.

VIERTENS:

ÜBER HERBERT FRITSCHS BILDBÄNDER

Nun also zu Herbert Fritschs Bildbändern. Es ist nicht zu umgehen, sie genauer zu betrachten, wenn das, was ich bei der Komposition von "Valcamonica" versucht habe, verstanden werden soll. Die Bildbänder waren mir für das Entwickeln der musikalischen Vorstellungen so wichtig wie die Felszeichen.

Herbert Fritsch war mehrere Male im Val Camonica, machte dort Abriebe von ihm besonders ansprechenden Felszeichnungen und malte dann davon ausgehend zu Hause in seinem Atelier in Feldkirch bis zu zehn Meter lange Bildbänder. Der Arbeitsprozess war langwierig: erst klebte er zerknüllte und zum Teil schon vorbemaalte Papierstreifen zu mehr oder weniger dicken Bändern zusammen, legte sie auf dem Boden aus und bemalte sie dann stehend mit langen Pinseln. Dann gestaltete er

auch die Rückseite: wenn er sie nicht direkt bemalte, rollte er die noch nassen Bänder ein, sodass auch die Rückseite Farbe abbekam. Die fertigen Bänder hing er in den Raum, wobei sich die Wirkung schlagartig änderte: was auf dem Boden eine Art Schriftband war, wurde im Raum zum Bildband und darüber hinaus zum dreidimensionalen Objekt.

Was mich auch heute, bald ein Jahr nach dieser ersten Begegnung, immer noch überzeugt, ist zum einen die Art und Weise, wie Herbert Fritsch von diesen prähistorischen Zeichen ausgehend zu einer neuen, durchaus eigenen Zeichensprache gelangt und dabei nichts an Ursprünglichkeit einbüsst, und zum andern, welche Vielfalt und Vieldeutigkeit er dabei erreicht. Und vor allem reizen mich solche mehrfachen Umsetzungsprozesse: von den Felsen aufs Papier und als Bildobjekt in den Raum und vom Bild zur Musik und damit in ganz andere und völlig offene Räume und Vorstellungen.

Doch auch diese Bilder brauchen viel Zeit, man muss sich einleben. Im folgenden also einige analytische Bemerkungen, Ausschnitte aus einem Text, in dem ich versucht habe, dem, was Herbert Fritsch gemacht hat, seiner Umsetzung der Felszeichnungen in seine eigene Sprache, ein wenig auf die Spur zu kommen. Dabei gehe ich immer in gleicher Weise vor: Erst formuliere ich so nah wie möglich am Bild bleibend einen Sachverhalt, der mir einigermaßen gesichert erscheint, und versuche dann, ihn daraufhin zu befragen, warum er wie wirkt und was das allen-falls bedeuten könnte. Dies natürlich immer im Hinblick auf meine eigene musikalische Arbeit.

Die Bildbänder sind mit Zeichen dicht bemalte, überlange Papierobjekte, die frei im Raum hängen

[es ist vor allem die Dicke und Beschaffenheit des Papiers und dass sie frei im Raum hängen, was ihnen plastische Qualität und entsprechende Präsenz verleiht: sie bestimmen den Raum wie Gegenstände]

Der Malgrund besteht aus in dünne Streifen gerissenem, teilweise zerknülltem und in mehreren Schichten wieder zusammengeleimtem Papier

[es entsteht eine seltsame Spannung zwischen dem, was man allgemein mit Papier assoziiert: Unbeständigkeit, Unhaltbarkeit, "Vergänglichkeit" im weitesten Sinn, und dem Eindruck einer fast steinernen, felsigen, also dauerhaften, ja "ewigen" Oberfläche]

Die Farben sind mit leicht körnigem Material - Kaffeesatz, Sand oder ähnlichem - vermischt, was ihnen mindestens zum Teil ihren "Farbcharakter" nimmt zugunsten einer Art "Materialhaftigkeit"

[sie wirken nicht mehr "gemalt", oberflächlich auf einen Malgrund aufgetragen, von Aussen hinzugekommen, sondern wie in den Malgrund eingegangen, mit ihm verschmolzen zu einer unlösbaren Einheit. Ihre Farbigkeit scheint aus dem Material selbst zu kommen: selber Malgrund, Material, Gegenstand. So bekommen die Farben eine wesentlich "existentiellere" Bedeutung, eine eigene "Wahrheit", die weit über bloße Farbsymbolik hinausgeht]

Durch mehrfachen Auftrag dieser leicht körnigen Farben entsteht eine rauhe, wie "zerbröckelnde" Oberfläche

[die Bildbänder erscheinen wie von der Wand gelöster Verputz oder wie jene oberste zentimeterdicke Schicht der Felsen im "Parco comunale di Luine", die vom Wasser, Frost und der Luft angegriffen einfach abbröckelt. Die Bänder wirken wie Bruchstücke, eben erst ausgegraben, konserviert und ins Museum gestellt, um wenigstens noch das Wenige zu retten vor dem endgültigen Verfall und Vergessen]

Vorder- und Rückseite sind beide durchgestaltet: die Vorderseite durch direkte Bemalung, die Rückseite meistens durch Einrollen des noch nassen Bandes, sodass das vorne Gemalte hinten abfärbt - allein durch diesen "Qualitätsunterschied" in der Präsenz der Zeichen lassen sich Vorder- und Rückseite überhaupt unterscheiden - und nur seltener, meist als Ergänzung zum Einrollverfahren, ebenfalls durch direkte Bemalung, sodass beide Seiten gleichwertig erscheinen

[durch dieses Rollverfahren entstünde an sich ein quasi "zeitverschobenes" Abbild, eine durchaus logische Beziehung. Dem ist aber nicht so, die visuelle Undurchschaubarkeit lässt sie "unlogisch" erscheinen. Die Formsprache ist zwar auf beiden Seiten ähnlich, jedoch nicht identisch: der Entstehungsprozess ist nicht nachvollziehbar. Und falls der Eindruck eines abgelösten Verputzes, den das Objekt assoziieren lässt, sich bestätigen sollte, müssten auf der Rückseite die verblassten Zeichen der Vorderseite zu erkennen sein, doch auch das ist nicht möglich. Zudem kann die Farbigkeit derart wechseln, dass eine völlig andere Wirkung entsteht: Vorder- und Rückseite beschreiben zwei verschiedene Bewusstseinszustände, einen bewusst gestalteten, mehr oder weniger eindeutigen, aktiven, und einen mehr

passiven, sich entziehenden, unbewusst emotional erlebten. Entstehung und Wirkung lassen sie als zwei verschiedene Zeiten erscheinen, die eine als "ältere", die andere als "jüngere", wobei die Zeitrichtung verschieden gelesen werden kann: die undeutlich verschwommenen, "hintergründig" angedeuteten Zeichengebilde der Rückseite können sowohl als Vorstufe - noch ungestalteter "Urgrund" - der eindeutig ausgeführten, "vordergründig" bestimmenden Zeichen der Vorderseite aufgefasst werden - als ein Augenblick im tastenden Suchen nach klaren Formen und in diesem Sinne "älter" - oder aber als bereits wieder "verwitternde", verschwindende, als Resultate der zerstörenden Zeit.

So verstanden spiegelt der Entstehungsprozess die "Geschichte" der Felszeichnungen wieder: wie sie erfunden wurden, geschlagen und variiert, und dann verwitterten, zu Grunde gingen. Im Malprozess wird ihre Geschichte noch einmal vollzogen: das Malen ist somit, indem es zur Auflösung der Bildinhalte und zur blossen Emotionalität tendiert, weit mehr als blosser Archäologie. Was wir am Ende sehen, ist im Grunde nur noch ein Stück Materie, das nichts anderes mehr zeigt, als dass es Geschichte gibt]

DIAS 16-17: Kinder beim Abreiben

Die Zeichen sind das Resultat eines komplexen Umsetzungsvorgangs. Zunächst wurden im Val Camonica zahlreiche Abriebe von Felszeichnungen gemacht

[dabei werden die Zeichen von ihrem ursprünglichen Grund, den Felsen, quasi abgelöst und auf einen neutralen, transparenten Grund übertragen und darauf an einen andern Ort und in ganz andere Zusammenhänge transportiert. Dabei verlieren sie zwar Wesentliches: ihre "Originalität" und "Atmosphäre", ihren "Zauber", d.h. ihre ursprüngliche Materialität und den Bezug zu Raum und Zeit und damit auch zur ehemaligen Funktion. Reduziert auf das blosses Zeichen - Kreis, Kreuz, Mensch, Haus, Tier - werden sie nicht nur verfügbar, sondern bekommen sogar etwas fast Beliebigen. Andererseits vermögen sie aber gerade durch diese Offenheit den Betrachter zu neuen Bildern anzuregen. Denn etwas von dem, was sie ausmacht, von ihrem Ursprung, ihrem Alter und ihrer Bedeutung, bleibt in jedem Fall erhalten und wirkt, auch losgelöst aus den Zusammenhängen, als treibende, "visionäre" Kraft, indem es, Erinnerungen weckend, tiefer liegende Schichten anspricht und freilegt];
dann wurden auf den vorbereiteten Papierbändern aus der Erinnerung malend neue Zeichen und Bilder entwickelt bis hin zu einer einheitlichen, zusammenhängenden Bildsprache

[„aus der Erinnerung“: erst mussten die abgeriebenen Zeichen verinnerlicht und in einem wechselseitigen Prozess von Vergessen und wieder Hervorholen verarbeitet und dabei umgestaltet werden. Nicht die äussere, sichtbare Form sollte bewahrt werden, sondern ihr „Gehalt“, ihr „Wesen“. Was schliesslich auf den Papierbändern erscheint, ist das, was die Felszeichnungen über alle Zeiten hinweg mehr sind als bloss in den Fels geschlagene Zeichen: es ist die sichtbar gewordene Erinnerung an sie und nicht etwa ihr Abbild. Die so entstandene Bildsprache ist keine Sprache, deren Formen semantisch gedeutet werden könnten, denn sie symbolisieren nichts mehr, „bedeuten“ nichts: in ihnen ist lediglich die Erinnerung gestaltet, genauer vielleicht: nur eine Art „Gefühl“ für etwas längst Vergangenes, Archaisches, irgendwo tief innen Liegendes]

Die Bildbänder zeigen eine labyrinthische Kontinuität. Kontinuität im Sinn einer endlosen, zusammenhängenden Zeichenfolge und eines Zusammenhangs von Prähistorie und Heute

[das Band zeigt zwar nur einen Ausschnitt, ist aber gleichwohl das Ganze, pars pro toto. Die Sprache ist vollständig, doch ohne dass alles gesagt worden wäre;

indem die alten Zeichen wieder erscheinen, obwohl verwandelt und neu verstanden, bestätigen sie doch das Kontinuum der Zeit und verweisen auf unsere Verbundenheit mit den Anfängen: dass wir nie ohne Geschichte sind],

und labyrinthisch im Sinn eines undurchschaubaren, mehrschichtigen und scheinbar oder tatsächlich ausweglos verschlungenen Linien- und Formengefüges, das dennoch den Eindruck eines „Weges“ weckt

[zur äusserst komplexen Symbolik nur ein paar Stichworte: das Labyrinth ist Bild für die Welt in ihrer Totalität und Unerforschlichkeit ebenso wie für Tod und Wiedergeburt, meint den Lebensweg mit all seinen Schwierigkeiten und Versuchungen und seinem verborgenen Sinn, erscheint als Verheissung des wiedergewonnenen Paradieses oder Androhung der Höllenqualen oder als Versuch einer mystischen Rückkehr zur Matrix: den Regressus ad uterum zu vollziehen oder die Reise in die Unterwelt, in den Bereich der „Grossen Mutter“ mit ihrem verschlingenden Aspekt. Entscheidend ist das Prinzip: den Eingang zu finden ist leicht, den Ausgang aber unendlich schwer, denn dazu bräuchte es Wissen -

Die Erfahrung „Labyrinth“ als Grunderfahrung des Nicht-Wissen-Könnens dürfte archetypisch und daher der Grund sein, dass überall und zu allen Zei-

ten Labyrinthdarstellungen auftauchen. So auch im Val Camonica und zwar sowohl solche geometrischer Art, aber auch mehr "räumlich" gedachte.

Durch ihren labyrinthischen Aspekt haben die Bildbänder teil nicht nur am gesamten Bedeutungsfeld, sondern auch am Archetypischen des Symbols. Erst dieses Eingebundensein in einen alles umfassenden und doch konkreten Bedeutungszusammenhang ermöglicht die Wirkung der Bilder: dass sie fähig sind, jene Tiefenschichten freizulegen und heraufzuholen, die den Einzelnen mit dem Gesamten verbinden]

Eines der Bildbänder kam meinen bis zum Zeitpunkt des Atelierbesuches gewachsenen musikalischen Vorstellungen derart weit entgegen, dass mir sofort klar war, dass ich davon ausgehen werde. Schon bald darauf hing es in meinem Treppenhaus.

BILDBAND

Das Bildband ist rund 4,5 Meter lang und gegen 50 Zentimeter breit und kann daher nicht mit einem Blick erfasst werden. Man muss es lesen, und dies allein verweist schon auf Zeit und das Vergehen von Zeit

[beim lesenden Betrachten wird das Bild zunächst als blosses Bild erfahren, als ein durchaus mehrschichtiger, sogar mehrdimensionaler, aber dennoch in sich geschlossener und daher beliebig transportabler Bildraum. Erst mit der Zeit wird es zum aktuellen Objekt innerhalb dieses einen bestimmten Raums, in dem es in diesem einen bestimmten Augenblick wahrgenommen wird. Dabei weist dieser "Raum" sofort über den realen Raum hinaus und schliesst all das mit ein, was zum Bildobjekt in irgend einer Beziehung steht. Oder ganz einfach ausgedrückt: das Bild ist nicht, was es ist, sondern das, was der Betrachter in der Zeit daraus macht, in der er es zu sich selbst und zu seiner Umwelt in Beziehung setzt.

Und dasselbe noch einmal, leicht variiert: Durch das schweifende Betrachten dringt etwas Zyklisches in die an sich linear verlaufende Zeit und fügt ihr eine Art "Tiefendimension" hinzu. Interessant ist die Analogie zwischen Raum- und Zeitwahrnehmung: durch dieses immer wieder zu denselben Punkten zurückkehrende "zyklische Betrachten" dringt der Blick immer tiefer ins Bild ein, und indem immer mehr Beziehungen klar werden und Erinnerungen auftauchen, auch immer tiefer in die Zeit. Nicht nur wird das Vergehen von Zeit wahrgenommen und wie sie sich gleichzeitig "auflädt", sondern auch

ihre quasi "ontologische Dimension" als subjektives Eindringen in archetypische, "frühe" Zustände wie auch ihre "historische Dimension" als Auseinandersetzung mit dem Assoziationsfeld "prähistorische Felszeichnung"]

Die Leserichtung ist nicht eindeutig bestimmt: da das Band aber hängt, wird der Betrachter zuerst von unten nach oben lesen. Und da im Bild eine gewisse Entwicklung zwar angedeutet ist, jedoch ohne eindeutige Zielrichtung, wird er sehr schnell zu einem auf- und abschweifenden Lesen übergehen

[dies deutet auf eine weitere Analogie zwischen Raum und Zeit, die auch für das Hören von Musik gilt. Die Bildbänder bleiben, auch wenn sie hängen, Bild-Schriftrollen, die zum Lesen entrollt werden müssen. Die Rolle wird in den Raum ausgerollt wie die Schrift sich während des Schreibens in die Fläche ausdehnt, wie das Lesen Zeit benötigt und die endgültige Form wie der fertige Satz wie das Verständnis des Ganzen sich erst in der Zeit vollendet. Allerdings auf die Zeit bezogen in durchaus unterschiedlicher Weise: das Entrollen geschieht als reversibler Prozess in einer begrenzten, jedoch "wiederholbaren" Zeit, das Schreiben erfolgt ebenfalls in begrenzter Zeit, wobei das Resultat aber unveränderbar stehen bleibt, und Verständnis bildet sich erst allmählich in einem unendlich fortschreitenden, weder reversiblen noch irgendwie wiederholbaren Prozess]

Vermutlich kulturbedingt evozieren Querformate im Prinzip erzählende Strukturen, erfordern also eher ein intellektuell nachvollziehendes Wahrnehmen und eine gewisse Zeit, während Hochformate mehr auf den Augenblick verweisen, Stimmungen einfangen und Gefühle ausdrücken, im eigentlichen Sinn mehr "Bilder" sind, und demnach stärker emotional wahrgenommen werden. Daraus ergibt sich ein spannender Widerspruch: die Zeichen auf dem Band haben zwar Schriftcharakter - wurden auch wie eine Schrift, das Papier auf dem Boden liegend, meist in einem Zug gemalt -, werden aber durch die quasi "falsche" Aufhängung ganz anders erlebt

[Sie sind nicht mehr Schrift, die "gelesen" und "verstanden" werden kann, sondern verweisen auf einen elementaren Zustand quasi vor der Schrift. Sie sind nicht kodierte und folglich exakt dekodierbare Sprache, reissen vielmehr ein Assoziationsfeld auf, eine innere Bilderwelt, die an Ursprüngliches, Archaisches, Verschüttetes erinnert. Ihre Mitteilung besteht nicht aus einer klar fassbaren Aussage, deren Bedeutung es zu bestimmen gälte, sondern bleibt als bildhaft-emotionales Erfassen der angedeuteten Assoziationsfelder im Prinzip innerhalb des emotionalen Bereichs. Reflexion erfolgt nicht über

Botschaft und Bedeutung der Zeichen, sondern über das, was sie sind und was sie auslösen]

Grundsätzlich erscheinen nur die vier Farben Schwarz, Weiss, Rötlich-Braun und Blau. Spekulationen zur Symbolik liegen nahe: die Vier gilt als Symbol für die Welt, für die Totalität der menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten. Die eingesetzten Farben scheinen dies zu bestätigen: Schwarz und Weiss könnte man, verstanden als Bild für Argument und Gegenargument, als Grundlage des Denkens betrachten, sie stünden demnach für den Intellekt, für den Menschen. Das Rötlich-Braun hingegen verweist auf die Erde als Natur und Lebensgrundlage, während das Blau die quasi religiöse Dimension des menschlichen Daseins andeutet.

Im Einzelnen:

- Der Gegensatz Schwarz - Weiss prägt das ganze Bildband in grundsätzlicher Weise. Schwarz und Weiss erscheinen dabei in den verschiedensten Tönungen, das Schwarz oft mit Blau, das Weiss eher mit rötlich-braunen Tönen gemischt

[Dass gerade dieser Gegensatz derart differenziert ausgearbeitet wird, deutet wohl darauf hin, dass es in diesem Bild nicht in erster Linie ums Malen und um Emotionen geht, sondern um den geistigen Prozess, der vor dem Malen liegt. Das Bild ist gemaltes Denken]

- die das ganze Bildband ziemlich konstant durchziehenden hellen kaffeebraun und erdfarben rötlichen Töne verleihen dem Bild eine starke "Erdhaftigkeit", durch-aus auch aufgrund der wie von Innen ausstrahlenden Wärme, und damit auch den Charakter von Uranfänglichkeit und somit unendlicher, doch immer mit dem Menschen verbundener Geschichte;

- das ebenfalls mehr oder weniger konstant, jedoch mehr zeichenhaft auftretende Blau, zuweilen noch erkennbar als Teile bereits vor dem Kleben bemalter schmaler Papierstreifen, steht in äusserstem Gegensatz zur generellen "Erdhaftigkeit" des ganzen Papierobjekts

[ganz offensichtlich ist der schwebende und trotzdem tiefe und geheimnisvolle Charakter dieses Blaus. Als Farbe des Himmels lässt es das Himmlische durchscheinen, transzendiert alles Irdische, Sinnliche und Körperhafte und verweist so auf die grundsätzlich andere mögliche Richtung der Zeit: statt Verfall zum Tod Aufbruch als Erlösung und Erfüllung]

Ganz besonders faszinieren mich auch die verschiedenartigen "Tiefen"wirkungen. Sie entstehen zunächst durch die Dichte des Materials und der Farbe, dann aber vor allem durch die Mehrschichtigkeit des Gemalten selber. So lassen sich allein auf der

Vorderseite auf verschiedenen Ebenen verschiedene Schichten analysieren, auf der Materialebene, auf der Ebene des Gemalten, auf der "inhaltlichen" und auf der Ebene der Assoziationen: wie weit die Zeichen und Figuren deutbar sind.

Ich will das hier nicht weiter ausführen, es ist am Bild leicht zu erkennen. Nur zur Ebene der Assoziationen ein paar Bemerkungen: Überwiegend handelt es sich um abstrakt eckige, grundsätzlich mehrdeutige Liniengebilde ohne konkreten semantischen Hintergrund. Trotzdem tauchen allerlei Erinnerungen auf: an geometrische Formen, Pfeile, Schriftzeichen oder Wege und zuweilen auch an menschen- oder tierähnliche Gestalten. Doch das Assoziierte wird sogleich fragwürdig durch die Möglichkeit des "positiv - negativ umkehrenden" Sehens: wie bei den Arbeiten Eschers wechseln die gemalten Formen je nach Art zu sehen ihre Bedeutung

[so entzieht sich das Bild dem Betrachter gleich mehrfach: Bild und Abbild lassen sich verkehren, Anfang und Ende sind vertauschbar, die Zeitfolge aufgehoben; das Bild verschwindet über das Abbild in der Fläche und über das Weiss in einen nicht mehr bestimmbaren, offenen Raum; eben noch entdeckte Bedeutungen werden sogleich relativiert durch das umkehrende Sehen und somit allein eine Frage des Standpunktes, und selbst die Brüchigkeit des Materials, das Abblättern der geklebten Streifen und die Durchlässigkeit des Strichs verweisen auf die Unfassbarkeit dessen, was da vorgegeben wird zu sein]

Trotz seiner Einheitlichkeit ist das Bildband nicht einfach gleichförmig, vielmehr als eine Folge dreier deutlich unterschiedener Phasen gestaltet. Von unten nach oben gelesen:

- die untersten rund 220 cm des Bandes sind wie oben beschrieben: dicht gearbeitet aus allen Arten von Zeichen und Figuren in allen Ebenen und Schichten. Das Hell-Dunkel erscheint in einem gewissen Gleichgewicht. Nur andeutungsweise ist eine gewisse Entwicklung festzustellen: ganz unten, am Anfang, ist das Gefüge der dunklen Zeichen etwas weniger dicht und kaum zusammenhängend und am Ende ragen wenige, doch sehr auffällige Gestalten in die folgende Phase hinein

[aufs Val Camonica bezogen: ein Felsen, in den während Jahrtausenden immer wieder neue Zeichen über- und durcheinander geschlagen wurden]

- die zweite Phase, rund 130 cm, wird durch weisse und blaue Zeichen bestimmt, mit Ausnahme der wenigen überlappenden erscheinen keine dunklen Zeichen mehr. Sie wirkt auf den ersten Blick einfach heller, leerer, erst auf den zweiten versteht man

sie als blossgelegte untere Schicht. Die Aufhellung bewirkt einen starken Zug nach oben und hat etwas Endgültiges

[auf die Felszeichnungen bezogen: eine sehr alte, fast ganz verwitterte Zeichenschicht, fast nur noch Fels]

- dem entgegen aber steht die dritte Phase, die obersten 100 cm. Sie besteht aus einer strengen, schwarz gemalten "Leiterstruktur": links und rechts zwei senkrechte Zargen, dazwischen elf Sprossen in relativ engen Abständen, zuoberst ein dachähnlicher, jedoch aufgebrochener Abschluss. Durch diese eindeutige Form bekommt das Band eine unerwartete Dimension: wie wenn es doch eine Richtung gäbe.

- die Schicht der braun-rötlichen Töne und des Blau zieht sich gleichmässig durch das ganze Bildband. Sie bildet den konstanten Hintergrund: die Gestaltung der drei Phasen betrifft nur die vordergründige, dunkle Zeichenschicht, ist also eine "späte" Form

[Auf die Felszeichnungen bezogen: der Hintergrund meint Felsen und Himmel, zwischen denen die Zeichen stehen, und auf die Zeit bezogen meint der Hintergrund die lineare Zeit und die Zeichenschicht das, was sie erleben lässt]

Was meine musikalischen Vorstellungen betrifft, so war es gerade dieser formale Ablauf, der mir zunächst am meisten entgegenkam und den ich auch bis zuletzt beibehielt. Zuerst die Exposition der vordergründig präsenten Zeichen, dann das Entblößen und Auflösen der darunter verborgenen Schicht, und schliesslich eine wiederholte und dadurch weit sich öffnende Struktur.

Diese Struktur am oberen Bildende nimmt nicht nur eine besondere Stellung ein, sie gehört auch zu den wenigen Bildelementen, die eindeutig auf die Bildsprache der Felszeichnungen zurückgeführt werden kann. Fritsch übernimmt sehr direkt die Form der häufig anzutreffenden "Himmelsleitern" bis hinein in ihre Positionierung und der damit angedeuteten Symbolik: die Leitern erscheinen nämlich immer über den Häusern und meist am oberen Rand der Felsen

[in der prähistorischen Symbolik bezeichnen Leitern den Aufstieg in den Himmel, aber auch die Niederkunft des Gottes, d.h. die Vereinigung der irdischen mit der himmlischen Welt. Die Leiter hat auch mit Initiation zu tun: die Sprossen symbolisieren die Stufen, über die der Mensch durch Wissen und Erkenntnis aufsteigt und durch die Tugenden, die Früchte des Wissens und der Erkenntnis wieder herabsteigt. Übrigens sind es meistens sieben oder

zwölf Sprossen, was vielleicht als Hinweis auf die diatonische und die chromatische Tonleiter verstanden werden könnte. Bei Fritsch sind es nur elf: die zwölfte Sprosse ist aufgebrochen zu einem dach- oder pfeilähnlichen Gebilde]

Soviel zu den Bildbändern. Damit sind die drei Ausgangspunkte, die meine musikalischen Vorstellungen prägten, beschrieben: die Felszeichnungen, Fritschs Bildbänder und meine analytischen Texte.

FÜNFTENS:

ÜBER DIE MUSIKALISCHEN VORSTELLUNGEN UND ZUM KONZEPT DES STÜCKS

Zunächst: was sind "musikalische Vorstellungen".

Grundsätzlich einmal schwer zu fassen und sicher individuell: jeder "hört" in seinem Kopf etwas anderes und viele "sehen" auch Musik. Geht es aber um Komposition, also um Mitteilung und Vermittlung dieser Vorstellungen, dann müssen sie in irgend einer Weise erfasst und ins Medium Musik übersetzt werden. "Sprache" als vermittelndes Bindeglied ist dabei unumgänglich, denn jeder gesetzte Ton ist immer das Resultat eines Gedankens. Dass "es" einfach komponiert, ist auch bei Mozart blosser Mythos. Allerdings stösst man dabei auch unweigerlich an die Grenzen von Sprache, denn musikalische Vorstellungen sind derart komplexe und immaterielle "Dinge" und von solcher Eigenheit, dass sie sich jeder genauen sprachlichen Erfassung entziehen. Jede Übersetzung führt zu Verlusten, ganz abgesehen davon, dass jede Aussage auch missverstanden werden kann. Daraus folgt, dass musikalische Vorstellungen nie vollkommen umgesetzt werden können, somit für den Komponisten immer ein Rest Unverwirklichtes, Unerfülltes bleibt als Sehnsucht, die ihn zu immer weiterer Suche treibt. Hat er sich aber einmal darauf eingelassen, gibt es kein Entrinnen mehr: Komponieren ist ein erst im Tod zu Ende kommender Prozess.

Was sind musikalische Vorstellungen. Ich möchte zwei Arten unterscheiden: zum einen die, die einem einfach so "einfallen", und zum andern die, die man sich nachher erarbeitet.

Die ersten tauchen meist völlig unerwartet auf, sind plötzlich einfach da. Was sie ausgelöst hat, kann im vorliegenden Fall immerhin vordergründig angegeben werden - die Begegnung mit den Felszeichnungen und den Bildbändern -, meist aber

bleibt auch dies im Dunkeln. Doch die Vorstellungen selbst sind derart deutlich da, derart "einleuchtend", "schlagend", dass man nicht mehr davon loskommt. Sie erscheinen dabei in ganz verschiedenen Formen, oft nur als eine Art Klang, eine Art Form, Bild oder Verlauf, manchmal sogar nur als eine Art Gefühl, allerdings als ein sehr bestimmtes und bestimmendes. Nicht selten widersprechen die einzelnen Details einander sogar. Trotzdem aber umfassen sie immer eine Art "Gesamtschau", eine "Vision eines Stücks", ein augenblicklich unvollständig vollständiges "Bild". Das hat etwas paradoxes, ist aber vermutlich aus dem "imperativischen" Charakter und der Augenblicklichkeit solcher "Initialzündungen" zu erklären.

Für mich gehören diese "visionären Augenblicke", in denen ein solches "Bild" einer künftigen Musik da ist - ich "erlebe" sie durchaus im Raum in einer bestimmten Situation -, zu den musikalischen Erlebnissen, die mich für den gewaltigen Aufwand, den Komponieren heute erfordert, mehr als genug entschädigen. Die momentweise geradezu rauschhafte Hochstimmung bei gleichwohl aufs Höchste gesteigertem Bewusstsein und das daraus folgende Glücksgefühl sind nämlich schlichtweg unbeschreiblich.

Zur zweiten Art musikalischer Vorstellungen.

Die eben beschriebenen plötzlichen "Eingebungen", "Zufälle" oder wie man sie nennen will, bilden so etwas wie die emotionale Grundlage für die Vorstellungen, die während der eigentlichen Arbeit am Stück entstehen. Diese beginnt lange vor der Niederschrift des ersten Tons und besteht im Wesentlichen darin, die anfängliche Vision schrittweise auszugestalten. Entscheidend ist dabei, das in der Vision verborgene Thema genau zu erfassen und sich mit möglichst allen Konsequenzen bewusst zu machen. Auf die Val Camonica-Musik bezogen heisst das, aus den Texten über die Felszeichnungen und Bildbänder das herauszukristallisieren, was für das ganze Stück wesentlich werden soll. Komponieren als Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit heisst nun, dass es primär nicht mehr um die direkte Auseinandersetzung mit den Felszeichnungen und Bildbändern geht - dies nur noch im Sinne einer ständigen Kontrolle und Optimierung -, als vielmehr um die Auseinandersetzung mit den Texten darüber, also mit der wahrgenommenen und bereits ein erstes Mal umgesetzten und dadurch sich angeeigneten Wirklichkeit. Dabei werden bestimmte Inhalte, Aussagen, Vergleichspunkte oder Gestaltungsprinzipien auf ihre Tauglichkeit hin geprüft und das Brauchbare dann zu einem komplexeren musikalischen "Gesamtbild" zusammengefügt. Daraus entsteht allmählich das "Konzept" des Stücks, in meinem Fall wiederum in Form eines Textes, der mir die Grundlagen schafft, die ich zur effektiven Ausarbeitung der Musik brauche. Auch dieser Prozess

verläuft in einer äusserst komplexen Wechselseitigkeit zwischen emotionalen und intellektuellen Komponenten: weder ist ganz erklärbar, warum das eine verworfen, das andere aber angenommen wird, noch besteht das, was daraus resultiert, eindeutig aus einem Text oder einer tatsächlich vollständigen Vorstellung von Musik. Wenn ich also im folgenden meine ersten Formulierungen zum Konzept zitiere, ist immer mitzubedenken, dass das zwar Worte sind mit einer bestimmten Aussage, dahinter aber immer auch Vorstellungen einer ebenso bestimmten, in der Vorstellung auch tatsächlich klingenden Musik stehen. Wenn ich diese Worte höre, höre ich ein Stück Musik.

Und damit zum Konzept.

Was mich im Nachhinein einigermaßen überrascht, ist die Feststellung, dass ich die ersten Tagebucheinträge schon am 21., respektive 26. Juni, also wenige Tage vor der Fahrt ins Val Camonica, gemacht habe. Überraschend deshalb, weil die grundsätzlich wesentlichen Vorstellungen bereits fast vollständig darin enthalten sind. Der Fernsehfilm über Fritsch und die Vorbereitungen der Reise müssen also bereits als "Initialzündung" gewirkt haben, was danach folgte, war bereits nur noch Vertiefung und Ausarbeitung.

Daher der originale Wortlaut des ersten Eintrags im Ganzen:

Ein endlos langes Stück, eine unendliche Folge von Pulsschlägen, unerbittlich und hart -
darin Gestalten, die wiederkehren, verändert, doch ohne eigentliche Entwicklung -
nur so, dass das Geflecht immer dichter wird, die Gestalten sich auflösen, verschwinden, und etwas Neues plötzlich da ist -

Gestalten,
die zu Zeichen werden -
die etwas längst Vergessenes wieder auftauchen lassen, Archaisches hervorholen -
die selbst wie längst Vergessenes erscheinen, wie Reste einer längst vergangenen Zeit, verwitternde Bruchstücke -
und die selber wieder vergessen werden, kaum sind sie erklingen, und erst recht, wenn sie versteinern im dichten Geflecht, zurückgeführt an den Ursprung, in die Gestaltlosigkeit, ins Nichts -

Grabungsarbeit, Archäologie:

Sich erinnern, die Dinge dem Vergessen entreissen, doch nur für beschränkte Zeit, denn nichts bleibt bestehen, alles vergeht -

Zwei Tage später habe ich begonnen, diesen Eintrag zu präzisieren, was mit Unterbrüchen bis zum 19. Oktober dauerte. Daraus die wichtigsten Abschnitte:

Zu den Gestalten, den Zeichen

- wie die Felszeichnungen, archaisch, rudimentär -

reduziert auf das Wesentlichste, "gereift": alles Überflüssige, Vordergründige, Oberflächliche ist von ihnen abgefallen

- Zeitgebunden und zugleich Zeitlos -

zum einen "postmodern": behaftet mit vielerlei Anklängen an Vergangenes, an "vorgeschichtliche" Musik, Mittelalter, frühe Renaissance: an Gregorianik und byzantinische Musik, Ars antiqua und mozarabische, an Ars nova, Perotin und Ockeghem -

zum andern zeitlos in ihrem elementaren Charakter: im zweifellos utopischen Versuch, die Gestalt wirken zu lassen, als wäre sie aus ursprünglichsten, blosser Klangproduktion entstanden: durch schlagen, zupfen, streichen, aus Geräuschen und Klängen noch ohne den Ballast von Geschichte - und zeitlos in ihrer Isoliertheit: eingespannt in den Amboss aus Pulsschlägen und Pausen - wie Findlinge in Moränen -

Gestalten, Zeichen

- aus denen Strukturen werden

was in den Gestalten, den Zeichen steckt, wird zum generativen Ordnungsprinzip einer Struktur, einer gestalteten Dauer

"verdichtet": "Vergessen" geschieht nicht, weil die Gestalten sich auflösen in der Zeit, in ihrer äusseren, fassbaren Form, und so ihre Grenzen und Zeichenhaftigkeit verlieren, sondern weil sie - obwohl unabänderlich in ihrer grundsätzlichen Gestalt, dennoch gedehnt, erweitert, wiederholt und überlagert - sich zu einem Netzwerk verknüpfen, worin sie aufgehen mehr noch als Kieselsteine in der Nagelfluh oder Atomkerne in der Materie, zu einer Art "Hintergrund", in den sie sich verziehen, zwar noch da und trotzdem weggetreten -

wie in Fellinis Sequenz in "Roma", wo die eben erst entdeckten Fresken beim ersten Luftzug, der sie berührt, verblassen und verschwinden, Rückzug in die Mauern, die Wände, Flucht aus den Augen -

- Musik, die versteinert

"Versteinerung": die Metapher für einen Prozess, in dem Zeit erfahrbar und zugleich aufgehoben wird

Und zur Form:

Noch einmal die Zweiteiligkeit früherer Stücke -

Zeichen - Fels; Tal - See; Weg - Ausblick;

Nah - Fern; Leben - Tod; Zeit - Ewigkeit;

nur sind die Teile keine Teile mehr, kein Einschnitt, keine Gliederung, kein Bruch, vielmehr nur Übergang, Durchgang, Unsicherheit und mangelnde Orientierung: irgendwann ist einfach der andere Zustand da, ohne dass die Erwartung weiterer Veränderung nachgelassen hätte -

Die beiden Teile: "der Puls" und "die Versteinerung"

"Der Puls" als Symbol für "Zeit" bezieht sich auf das Wasser, den Fluss Oglio und auf das Tal und seine "Kultur", die Felszeichnungen und die Gestalten samt ihrer Verdichtung, und

"Die Versteinerung", das endlose Fortspinnen einer Zeichen-Struktur zur weiten, offenen Form, geht vom Bild des Lago d'Iseo aus, dem See am unteren Ende des Tals, und vom Gletscherschliff und der Verwitterung der Zeichen - "Zeit" ist da Ausblick, Zukunft -

Und zur Wiederholung der Zeichen-Struktur:

die sich wiederholenden Elemente der Zeichen-Struktur verändern sich vor allem dadurch, dass es den Interpreten nicht gelingt, jede Wiederholung genau gleich zu spielen -

so wird die Wahrnehmung der Musik zur Wahrnehmung des Körpers: zunächst des Körpers der Interpreten und der Instrumente, dann des eigenen Körpers, und fällt so zurück auf die Wahrnehmung selbst, auf das Hören und seine Bedingungen. Der Hörer hört sein Hören -

Der Versuch, das Konzept derart auszuformulieren, führt natürlich zu gewissen Schwierigkeiten. Jeder Text - das gilt später auch fürs Komponieren selbst - entwickelt eine Eigendynamik: eine erste Formulierung löst weitere Vorstellungen aus, ein Gedanke führt zu neuen Folgerungen, das Beziehungsnetz wird immer dichter und damit die Wahrscheinlichkeit, das alles musikalisch umsetzen zu können, immer geringer. Der Text verselbständigt sich und wird selber zum Werk. Trotzdem sehe ich entscheidende Vorteile: einmal wird mir durch dieses Vorgehen eher bewusst, was ich will und was es bedeuten könnte, und zum andern trägt mich die Sprache selbst über mich hinaus in Bereiche, die sich vielleicht zwar nie realisieren lassen, mich dafür aber ungemein beflügeln. Die Eigendynamik solcher konzeptuellen

Denkens führt nicht selten zu konkretem Überschreiten bis anhin als möglich erachteter Wirklichkeit, damit aber auch dazu, mehr der eben auch noch denkbaren und daher vorhandenen Möglichkeiten in die konkrete Wirklichkeit einzuholen.

Ein weiteres Problem besteht darin, dass eine solche Ausarbeitung nur aus einer zunehmenden Differenzierung bestehen kann, aus einer Zerlegung der ursprünglichen Vision in seine Bestandteile, mithin bis zu ihrer vollständigen Auflösung. Dies geschieht in einem Text immer sukzessiv, eines nach dem andern, und ist daher potentiell unbegrenzt. Da nun jeder Bestandteil seine spezifische Problematik besitzt, die separat betrachtet und aufgelöst werden kann, führt dies zu einem additiven Kompositionsprinzip mit scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten, indem nämlich beliebig Elemente zu ganzen Schichten zusammengebaut und einander überlagert werden können. Dieses additive Prinzip ist aber keineswegs unbegrenzt durchführbar, denn Musik ist immer mehr als die Summe seiner Teile, wenn nicht gar etwas grundsätzlich anderes. Die Aufgabe besteht also darin, aus all den Details des ausdifferenzierten Projekts die wesentlichen Punkte herauszunehmen und sie wieder, jedoch ohne das Bewusstsein für die jeweiligen Differenzierungen zu verlieren, zu einem neuen Ganzen, zu einer neuen Einheit zusammenzufügen. Doch noch sind wir nicht soweit, kommen aber der Sache immer näher.

SECHSTENS:

ÜBER DIE FELSZEICHEN UND WIE ICH SIE IN MUSIKALISCHE GESTALTEN UMGESETZT HABE

Die zentralen Begriffe meiner ersten Vorstellungen waren "Zeichen" und "Gestalten". Zeichen meint zunächst einmal die in den Fels geschlagenen Zeichen, Gestalten hingegen die musikalischen Formen, die ich aus den Zeichen abgeleitet habe. Im folgenden geht es also um das Verhältnis zwischen Zeichen und Gestalt: was sind Zeichen und was könnten sie bedeuten, wie lassen sie sich in Musik umsetzen und wo liegen der Sinn aber auch die Schwierigkeiten solcher Umsetzung.

Sehen wir uns zunächst die neun Zeichen an, respektive die elf Bilder, die ich aus den zahlreichen Photos, die ich damals im Val Camonica mehr oder weniger wahl- und ziellos einfach so "geschossen" hatte, für die Umsetzung in Musik ausgewählt habe.

(Wiederholung) DIA 13: Konzentrische Kreise

- noch einmal die konzentrischen Kreise mit einem kleinen Schälchen im Zentrum aus dem "Parco comunale di Luine", wie gesagt, gegen 8000 Jahre alt

DIA 18: Rad

- ein Rad mit vier kreuzförmigen Speichen aus der Eisenzeit, ab 1000 v. Chr.

DIA 19: Rosa camuna

- eine "Rosa camuna", diese Form soll aus der Svastika, dem Hakenkreuz, entstanden sein, Bronze- und Eisenzeit, 1500-500 v. Chr.

DIA 20: Prozession

- Menschen in Gebetshaltung, die Reihe wird als Prozession gedeutet, wiederum sehr alt, 4000-2000 v. Chr.

DIA 21: Menschengruppe

- Menschenformen in grosser Zahl, die eine Art Struktur ergeben, vielleicht noch älter als die Prozession auf dem vorigen Bild

DIA 22: Tier

- ein hundeähnliches Tier aus der Eisenzeit

DIA 23: ein einfaches Haus

- eine einfache Hausform mit einer Art Sockel, die Form wird als Tempel mit Altar gedeutet, um 1000 v. Chr.

DIA 24: komplexe Häuser

- komplexe Hausformen, die sehr hohe Holzhäuser abbilden, mehrfach überschlagen, ebenfalls aus der Eisenzeit

DIA 25: Häuser mit Himmelsleitern

- Hausformen mit Himmelsleitern, Eisenzeit

DIA 26: Schaufeln

- Schaufeln, rituelle Gegenstände, die vor allem im Totenkult verwendet worden sein sollen, nach 1200 v. Chr.

DIA 27: Labyrinth

- ein Labyrinth aus der Bronze- und Eisenzeit, 1500-500 v. Chr.

DIA 28: Wagen

- und quasi als Zugabe noch dieses Bild eines vierrädrigen Wagens mit zwei Zugpferden oder -ochsen, das ich aber nicht verwendet habe.

Warum uns all diese Zeichen auch heute noch derart unmittelbar ansprechen und fesseln, ist schwer zu verstehen. Dazu im folgenden einige Überlegungen, deren Fragwürdigkeit mir durchaus bewusst ist.

Die Zeichen fassen kollektive Erfahrungen, Wahrnehmungen oder Vorstellungen in einem einzigen, unmittelbar einleuchtenden Bild zusammen. Daher spricht das gelungene Zeichen auch über alle Zeiten hinweg dieselben kollektiven Grunderfahrungen an, verweist auf dieselben Wahrnehmungen und weckt dieselben Vorstellungen, erinnert somit an das allen Gemeinsame. Um diese Form, die nur noch das Wesentliche beinhaltet, zu finden, ist höchste Abstraktion vonnöten, radikalste Reduktion der Mittel und Stilisierung der Formen. Diese Arbeit aber ist immer von einem einzelnen zu leisten, denn jede Erfindung ist zunächst einmal subjektiv und individuell, erst nachher kann sie übernommen werden und sich durchsetzen. Das Problem solch abstrakter Kunst ist es nun, dass durch die verallgemeinernde Reduktion unvermeidbar ein Wirklichkeitsverlust entsteht, sodass das Resultat leicht in völlige Bedeutungslosigkeit umschlägt. Anders ausgedrückt: das Zeichen hat zwar höchste Präsenz, formale Eindeutigkeit und Klarheit, doch je eindeutiger seine Form ist, desto offener und damit unfassbarer und bedeutungsloser ist auch das Assoziationsfeld, das es eröffnet. In diesem Sinn stellen Zeichen immer nur Fragen. Was bedeutet ein Kreis, ein Rad oder die "Rosa camuna"? Alles und nichts.

Zeichen haben immer auch Hinweis- und Verweischarakter, man denke nur an die Verkehrszeichen oder die Pictogramme in Bahnhöfen. Was sie bedeuten, beinhaltet immer auch eine Aufforderung, nämlich die, "zur Sache" zu kommen, hinter dem Zeichen das Gemeinte zu finden. Im Falle dieser prähistorischen Zeichen ist das Gemeinte - Mensch, Haus, Tier - derart offensichtlich aber auch derart offen, dass es nicht das Ziel sein kann. Die Zeichen verweisen daher nicht auf ein erreichbares Ziel, sondern zunächst nur auf weitere ähnliche Zeichen. Tatsächlich gerät man im Val Camonica in eine Art Sog, der einen zwingt, nach immer weiteren Zeichen zu suchen, sie richtiggehend zu verfolgen wie bei einer Schnitzeljagd, und dies auch auf der inhaltlichen Ebene. Denn indem man die Zeichen miteinander vergleicht, differenziert man seine Wahrnehmung und reichert gleichzeitig die eigenen Vorstellungen mit immer weiteren Details an, wie gesagt, um "zur Sache" zu kommen. Diese aber entzieht sich fortwährend, je länger man sucht und je mehr man sieht, desto unverständlicher wird das Gesehene. Denn was bedeutet das letztlich: tausende und abertausende betender Menschen kreuz und quer und überall und in allen Grössen und Lagen? Das lässt sich vielleicht ahnen, mehr nicht, oder vielleicht müsste man selber zum betenden Menschen werden und betende Menschen in den Fels schlagen -

Dieses sich wiederholende und endlos fortsetzende Suchen ist auch für die Erfahrung von Musik wesentlich. Was beim Lesen der Felszeichnungen im Val Camonica geschieht, geschieht auch beim Hören der Musik. "Wiederholung" im wahrsten Sinn bedeutet nicht nur die Konstitution eines Weges, Formbildung, sondern viel mehr noch die Wiederherstellung einer Art "Glücksgefühls", selbst dann, wenn die Erfahrung selber schmerzlich ist. Nicht nur, dass man Bekanntes wiedererkennt und sich darüber freut, als vielmehr, dass man sich erinnert, doch aus Distanz, geläutert und gereift, bewirkt den kathartischen Charakter von Musik. Wiederholung bedeutet sich ergeben in die Unerbittlichkeit der Zeit, dass nichts bleibt wie es ist.

Doch nun zu den Gestalten und damit zum Prozess der Umsetzung wahrgenommener Wirklichkeit in musikalische Struktur, zu dem Prozess also, der für mein kompositorisches Denken so zentral ist. Auch dies wird einige Zeit in Anspruch nehmen, denn dieser Prozess ist keineswegs selbstverständlich, im Gegenteil: das Verfahren ist im Grunde höchst virtuell, künstlich in allem, aber deswegen nicht weniger bedeutendsvoll. Auch Musik entsteht nicht aus dem luftleeren Raum, auch wenn es am Ende vielleicht so scheinen mag, sie hat ihren Ursprung in den Dingen wie alles andere auch. Dem gilt es nachzuspüren.

Im Umsetzungsprozess wird ein Damals mit einem Heute verbunden und in die Zukunft gesetzt. Das Damals ist das Zeichen als Verdichtung aller damaligen Vorstellungen "Hund" oder "Haus" und das Heute besteht aus meiner, selbstverständlich von allen heutigen Vorstellungen mitgeprägten Sicht davon und aus der Umsetzung dieser meiner subjektiven Sicht in eine verbindliche Gestalt. Diese Gestalt als das neue Zeichen steht in die Zukunft, einen vergangenen Augenblick markierend, Wegmarke und Station. Doch sie verschwindet auch wieder wie das Zeichen verwittert, abbröckelt und sich auflöst. In diesem Sinne sind Zeichen und Klänge vergleichbar, beide vergehen, die einen langsam, die andern schnell.

Komponieren als Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, sagte ich. Was in Musik umgesetzt wird, ist aber nicht die Wirklichkeit selbst, sondern allenfalls, wenn überhaupt, die Wirklichkeit als Zeichen, das heisst, das Zeichen selbst. Das Zeichen ist der Vergleichspunkt zwischen Wirklichkeit und Musik, die Umsetzung kann sich zunächst nur daran orientieren.

Das Bildzeichen wird über bestimmte Zuordnungen in eine musikalische "Gestalt" umgesetzt. Gestalten sind "akustisches Zeichen", die auf direkteste Weise Bedeutung repräsentieren. Es sind kürzere, überschaubare Formen mit mehr oder weniger

markanten Eigenschaften klanglicher oder struktureller Art. Somit besitzt jede Gestalt einen bestimmten Ausdruck, einen bestimmten Affektgehalt, der sowohl "einfach" wie auch "zusammengesetzt" sein kann. Ein wesentliches Merkmal ist ihre leichte Wiedererkennbarkeit, sie bleiben sofort im Gedächtnis haften, aber auch ihre Variantenbreite, sie werden wiedererkannt, selbst wenn sie in ganz an-derer Form erscheinen. In diesem Sinn gleichen sie Worten, und eine Musik, die mit ihnen umgeht, erhält Sprachcharakter. In der Zeit entsteht nämlich eine Art Syn-tax, ein Netzwerk von Beziehungen, aber auch, auf der emotionalen Ebene, ein komplexes Spiel mit Affekten. Ich sage bewusst "Affekte" und nicht "Gefühle", denn Musik drückt nie Gefühle aus, weder die des Komponisten noch die des Hörers. Sie spielt nur mit Gefühlen und das ist heute nicht anders als zur Zeit des Barocks, als die Affektenlehre ihre Blüten trieb. Nur die damaligen Begründungen über Ana-logien dürften so kaum noch aufrecht zu erhalten sein.

Musikalische Gestalten eröffnen immer völlig andere Assoziationsfelder als die ihnen zugrunde liegenden Zeichen. Sie beziehen sich nicht mehr auf die Wirklichkeit konkreter Dinge, betreffen nicht das begriffliche Denken, sondern zielen vielmehr auf Gefühle, Stimmungen, Atmosphärisches. Gemeinsam ist beiden nur, dass sie Erinnerungen wecken, "berühren" und dadurch "Denkprozesse", verstanden als innere Bewegungen, auslösen, nur eben sehr verschiedene. Allerdings, in einem können die Assoziationsfelder auch äusserst unangenehm konkret werden, sofern man sie dem Zufall überlässt, nämlich dann, wenn sie unbeabsichtigt andere musikalische Erfahrungen ansprechen, wenn sie ungewollt an andere Musik, an andere Stile erinnern und damit unvorhergesehen "Semantisches" transportieren. Ich denke dabei weniger an die Wirkung direkter Werk- oder Stilzitate, sondern vielmehr an das, was dem Komponisten "passieren" kann, wenn er glaubt, derart abgegriffen Bekanntes wie tonale Kadenzen oder Hornquinten noch verwenden zu können. In meinen Stücken gehe ich diese Risiken allerdings öfters geradezu mit Vergnügen ein.

Gestalten als akustische Zeichen haben immer auch Signalcharakter. Was man wiedererkennt, lässt einen aufmerken. Für das Erlebnis entscheidend ist das Verhältnis von Wiedererkanntem und noch nicht Erkanntem. Über das Wiedererkannte werden die normativen Massstäbe gebildet, an denen das noch nicht Erkannte gemessen, eingeordnet und später wiederum erkannt werden kann. Oder anders ausgedrückt: Neues, Unbekanntes, Unerwartetes lässt einen sehr schnell ermüden - dabei können alle möglichen Gefühle auftreten von Hilflosigkeit, nicht ernst genom-

men werden bis hin zum völligen überfordert- und ausgeliefert sein. Auch der häufig gehörte Vorwurf, neue Musik sei unsinnig und vor allem langweilig, ist meist nur eine Folge dieser Erscheinung - während umgekehrt aber das, was man wiedererkennt oder auf schon Bekanntes zurückführen kann, die Sinne belebt, die Aufmerksamkeit neu anstachelt und dadurch Interesse weckt auch für noch Unbekanntes, Fremdes. Es scheint paradox, aber es ist das Bekannte, das zu neuem Hören führt. Neugier bezeichnet nicht einen absoluten Wert, sondern ein Abhängigkeitsverhältnis: ohne Aha-Erlebnisse erlischt jede Neugier früher oder später.

Überlegungen zum "Wiedererkennbaren" und damit zum Prinzip "Wiederholung" scheinen mir sowohl für die Konzeption wie für die Rezeption der Val Camonica-Musik wesentlich. Ich möchte daher noch kurz dabei verweilen.

Wiedererkennen setzt voraus, dass etwas wiederholt wird. Dieses Etwas kann grundsätzlich alles sein, was Musik ausmacht, vom Geräusch und Ton über sämtliche Parameter und alle möglichen Gestaltungsprinzipien bis hin zur Gestalt und abgeschlossenen, "fertigen" Musik. Damit eröffnet sich für den Komponisten zwar ein unendliches Feld möglicher Wiederholungen, aber auch der Zwang, sich für ein Was und Wie zu entscheiden. Denn soll der Hörer zuhören und nicht "aussteigen", so muss sorgfältig gestaltet werden, was wiederholt und mit welcher Eindeutigkeit es wiederholt wird. Beides führt nämlich zu Redundanz und damit zur Langeweile: wenn der Hörer zu viel wiedererkennt, zu viel "versteht" - wie auch immer -, oder eben zu wenig.

Zum zweiten: Wiedererkennen heisst grundsätzlich, etwas bewusst als auf etwas Vorheriges bezogen wahrzunehmen, so zu "verstehen" und darüber hinaus, sofern man überhaupt über Musik reden will, auch zu benennen. Hören ist eine äusserst komplexe Tätigkeit, die immer mit Erinnerungsvermögen und Verstand zu tun hat. "In Musik denken" gilt nicht nur für den Komponisten, der dieses "Denken" zu gestalten hat, sondern ebenso auch für den Hörer, der es nicht nur nachvollziehen, sondern um seine subjektiven Möglichkeiten erweitern muss. Je umfassender all die Beziehungen wahrgenommen und "verstanden" werden, desto mehr wird die Musik zu einer Sprache, die durchaus eindeutig Fassbares mitzuteilen vermag.

Doch nun zurück zum Umsetzungsprozess, vorab zu den Begriffen "Zuordnung" und "Setzung". Damit meine ich folgendes: Die Analyse eines Zeichens ergibt einen bestimmten Tatbestand, dem ich auf der musikalischen Ebene eine Entsprechung zuordne. Das Zeichen ist letztlich nicht mehr aber auch nicht weniger als der

Katalysator, der mich zu musikalischen Vorstellungen treibt, auf die ich anders nie gekommen wäre. In diesem Sinn und letztlich nur in diesem bleibt das Zeichen mit der Musik verbunden, denn sonst ist diese etwas grundsätzlich Neues, Eigenständiges und hat nichts, aber auch gar nichts mit Programmmusik oder ähnlichem Geschichtenerzählen zu tun.

Zuordnungen beruhen immer auf subjektiv gefällten Entscheidungen, sind also immer mehr oder weniger willkürliche Setzungen. Einmal gesetzt, haben sie etwas Axiomatisches, sie lassen sich nur noch grundsätzlich kritisieren. Denn akzeptiert man sie nicht, macht das Ganze keinen Sinn. Zwangsläufig bewegen sie solche Zuordnungen immer in verschiedenen Spannungsfeldern, zwischen einsichtig und uneinsichtig, trivial naturalistisch und abstrakt spekulativ, zwischen logisch und konsequent und andererseits subjektiv irrational. Entsprechend gibt es verschiedene Stufen der Wahrnehmbarkeit: sie können unmittelbar einleuchten - der Preis: sie sind trivial -, sie können durch Analyse entdeckt und nachher meist auch gehörs-mässig nachvollzogen werden, oder sie können ganz verborgen bleiben, sofern sie der Komponist nicht enthüllt. Auf jeden Fall aber gilt, dass keine dieser Zuordnungen je verstanden werden muss, um die Musik als solche zu verstehen, denn Musik ist immer ein in sich geschlossenes System, das in sich verstanden werden muss. Die Frage, warum dann der ganze Aufwand, wird sich schon noch beantworten. Im Augenblick nur soviel: Ob eine Musik "sinnvoll" und damit "wertvoll" ist, hängt zwar auch davon ab, was der einzelne Hörer daraus macht, wenn er sie hört, doch viel wesentlicher scheint mir, was grundsätzlich in ihr liegt an Bezügen jeglicher Art. Nicht das, was der einzelne Hörer jeweils hört, ist entscheidend, vielmehr das, was grundsätzlich gehört werden könnte. Daher kann eine Musik nie vielschichtig und dicht genug sein.

Eine weitere Eigenschaft solcher Zuordnungen ist es, dass sie immer nur in eine Richtung lesbar sind: vom Resultat kann nicht mehr auf den Ausgangspunkt zurückgeschlossen werden. Über Zuordnungen wird der Ausgangspunkt transzendiert, über sich hinaus geführt in etwas Neues. Musik verlässt die Welt der Dinge. Oder anders ausgedrückt: Setzungen haben, eben weil sie durch solche Zuordnungen entstehen, über das rein Musikalische hinaus immer auch eine aussermusikalische Bedeutung. Was da steht, steht immer auch für etwas anderes. Dieses Andere ist da, auch wenn es weder bewusst wahrgenommen noch genau benannt werden kann. Man hört nie nur das, was man zu hören glaubt.

Und noch ein Punkt scheint mir für das Verständnis dieser Art Komposition wichtig. Jede Zuordnung entwickelt eine Eigendynamik mit einer immanenten Logik der Verarbeitung, und sobald mehrere Zuordnungen gesetzt sind, ergibt sich zwangsläufig ein Netz von Beziehungen und Abhängigkeiten. Was eine Setzung tatsächlich ist, zeigt sich erst in der Ausarbeitung, wohin sie führt und welche Beziehungen zu anderen Setzungen und deren Entwicklungen zum Vorschein kommen. Interessant sind dabei die Wechselwirkungen im Spannungsfeld Vorstellung, Setzung, kompositorische Arbeit und Resultat. Die Setzung erscheint dabei als unabänderliche Konstante, während die kompositorische Arbeit sowohl das Resultat entwickelt, gleichzeitig aber auch die ursprüngliche Vorstellung verändert. Einmal mehr zeigt sich, dass Musik tatsächlich in jeder Beziehung Zeitkunst ist, das heisst, dass sie sich in jedem Augenblick verändert, in der Vorstellung, während ihrer Hervorbringung und hinterher in der Erinnerung. Musik als endgültig Ganzes ist grundsätzlich nie zu fassen, sie entzieht sich jedem Zugriff.

Und wiederum zurück zur Umsetzung.

Die Umsetzung könne sich nur am Zeichen orientieren, habe ich eingangs festgestellt, das Zeichen werde über Zuordnungen zur musikalischen Gestalt. Das Zeichen schränkt also die an sich unendlichen Möglichkeiten von musikalischen Gestalten ein. Dies weniger rein faktisch, denn grundsätzlich ist jede Zuordnung und jede denkbare Umsetzungsweise möglich, als vielmehr ideell, nämlich als selbstgewählte Verpflichtung, das Bild auf möglichst vielen Ebenen ernst zu nehmen. Es geht also darum, für komplexe bildhaft gestaltete Sachverhalte musikalisch unmittelbar einleuchtende Formen zu finden. Dass dem in der Praxis recht enge Grenzen gesetzt sind, ergibt sich vor allem daraus, dass komplexe Sachverhalte in der Musik entweder viel Zeit brauchen oder aber zu völlig undurchhörbaren Strukturen oder sonstwie charakterlosen Formen führen, somit die Bedingungen für Gestalten überschreiten. Zudem gilt auch für diese Arbeitsweise, dass die musikalische Stimmigkeit immer Vorrang hat vor jeder Absicht und allenfalls intendierten Aussage und deren Bedeutung. Nur wenn das, was man hört, überzeugt, ist auch der Gedanke, der dahinter steht, wahr, oder anders gesagt: keine Musik lässt sich durch richtig Gedachtes oder gute Absichten rechtfertigen. Damit soll aber die Bedeutung dieser Art zu denken lediglich ein wenig relativiert, keineswegs aber geschmälert werden. Es mag andere Auffassungen geben und früher anders gewesen sein, doch heute gehört für mich eine Musik ohne diese Dimension dahinter selbst dann, wenn sie noch so gut klingt, nicht zu der Musik, die "Kunst" und daher notwendig ist.

Bevor ich anhand von Beispielen die Arbeitsweise im Detail zeige, noch einige Bemerkungen zu den drei Grundtypen möglicher Umsetzungsweisen.

Ein erster Typ geht von der graphischen Form des Zeichens aus und versucht, diese ins Notenbild zu übertragen. Das stilisierte Abbild eines Tiers zum Beispiel wird zu einem vergleichbaren "Notenbild", das an ein stilisiertes Abbild eines Tiers erinnert. Es geht also um das Freilegen von verborgenen Analogien, ausgehend von der Annahme, dass, wenn das "Notenbild" gespielt und somit ganz anderen, nämlich musikalischen Gesetzmässigkeiten unterworfen wird, das Wesentliche des Urbildes trotzdem mittransportiert wird, lediglich auf einer nicht direkt wahrnehmbaren, un- oder unterbewussten Ebene. Und noch ein weiterer Gedanke steht dahinter, nämlich der, dass im Abbild das Abgebildete gegenwärtig bleibe auch dann, wenn das Abbild etwas grundsätzlich anderes ist als das Abgebildete. Wie bei einer Ikone, wo Christus als Gott gegenwärtig geglaubt wird, obwohl er doch nur ein wenig Farbe auf einem Holzbrett ist. Selbstverständlich gilt auch hier, dass die musikalische Gestalt, die man hört, überzeugen muss, ein gelungenes Notenbild entschuldigt keine falschen Töne.

Ein zweiter Typ von Umsetzung versucht, das inhaltliche Gemeinte eines Zeichens durch analoge musikalische Strukturen darzustellen. Das Verfahren besteht darin, von einer Aussage ausgehend eine Gestalt zu suchen, die mit ihren musikalischen Mitteln eine möglichst ähnliche Aussage macht. Die Aussage kann sich dabei auf Inhaltliches im Sinne der formalen Bildgestaltung beziehen, indem zum Beispiel das Prinzip "Symmetrie" analysiert und musikalisch dargestellt wird, oder sie kann sich auf Inhaltliches im Sinne einer Deutung des Zeichens beziehen. Ein verkürzt dargestelltes Beispiel dazu: die "Schaufel" ist ein Requisit des Begräbnisritus, als musikalische Entsprechung erscheint der Rhythmus eines Trauermarsches.

Der dritte Typ, den ich nur selten, wenn überhaupt, verwende, geht assoziativ vor. Es geht darum, über Lautmalerisches oder anderswie "Naturalistisches" an das, was das Zeichen darstellt, zu erinnern, sodass im Hörer entsprechende Bilder auftauchen. Solche Umsetzungen sind nur sehr beschränkt möglich und meistens zwar unmittelbar einleuchtend, dafür aber auch trivial. Man denke nur an das über-genug strapazierte Beispiel "Wasser" gleich wellenartige Arpeggien hinauf und hin-unter. Ausser in sehr komplexen Zusammenhängen kann diese Art von Semantik wohl nur noch ironisch eingesetzt und verstanden werden.

IMMER NOCH UNTER SECHSTENS:

ZUERST ZUR ZAHLENSYMBOLIK UND DANACH DIE UMSETZUNG AM BEISPIEL "MENSCH"

Insgesamt habe ich neun Zeichen umgesetzt. Die Analyse der neun Zeichen und ihrer Umsetzung umfasst etwas mehr als dreissig Seiten, ich werde mich daher auf einige exemplarische Punkte beschränken. Dabei wird ein wenig, jedoch meist elementare Musiktheorie nicht zu umgehen sein.

Zunächst zur Zahl Neun.

Zahlen und ihre Symbolik spielen im ganzen Stück eine grosse Rolle, auch wenn davon natürlich kaum etwas bewusst wahrgenommen werden kann. Harmonie sei Zahl wie auch das Wesen aller Dinge, soll schon Pythagoras gelehrt haben, und um dies zu erkennen, seien asketische Übungen des Körpers und reinigende der Seele vonnöten. Wie dem auch sei, die Zahl Neun jedenfalls bestimmt im Wesentlichen die Ebene der Gestalten. Ich will dies anhand einiger Beispiele aus den drei Bereichen Zeichen, Tonsysteme und Gitarre aufzeigen.

Zum ersten: es sind 9 Zeichen, die 3 Bereiche ansprechen:

2 Zeichen: "Mensch" und "Tier" verweisen auf Dualität und Gegensatz und zugleich auf das Lebendige schlechthin;

3 Zeichen: "Kreis", "Rad" und "Rosa camuna" als Triade, die das Geistige an sich zeigt;

und 4 Zeichen: "Schaufel", "Leiter", "Haus" und "Labyrinth" als die Welt der Dinge.

Zum zweiten: die 9 Zahlen 0 / 1 / 3 / 4 / 5 / 7 / 9 / 11 / 12 bilden die Grundlage für verschiedene Formen und Verfahren und zwar die Zahlen im einzelnen wie auch als ganze Reihe:

NOTENBEISPIEL 1: "Modus Valcamonica" / Intervalle

die 9 Zahlen ergeben zum einen die 9 Intervalle, die das Stück wesentlich bestimmen:

0 = Prim / 1 = kleine Sekunde / 3 = kleine Terz / 4 = grosse Terz /
5 = Quarte / 7 = Quinte / 9 = grosse Sexte / 11 = grosse Septime /
12 = Oktave;

zum andern ergeben sie eine Tonleiter, den "Modus Valcamonica", aus 8, respektive 9 Tönen, denn der wiederholte Grundton D, die Oktave, ist durchaus von Bedeutung: D - es - f - fis - g - a - h - cis - (d)

Unter "Modus" verstehe ich, im Prinzip Messiaen folgend, eine "künstliche", das heisst, weder tonale noch diatonische noch sonstwie bekannte Tonleiter, die aus beliebig vielen Tönen in beliebigem Umfang gebaut sein kann, jedoch ganz bestimmte Eigenschaften aufweist, bestimmte Intervallfolgen, Symmetrien oder andere Gesetzmässigkeiten.

Die Zahlenreihe bewirkt einen asymmetrischen Aufbau des Modus, je 4 Halb- und Ganztöne in unvorhersehbarer Folge:

$1/2 - 1 - 1/2 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2$

Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch 2 in sich symmetrische Gruppen ausmachen: eine 4-Tongruppe im Umfang der grossen Terz d - fis und eine komplementäre 6-Tongruppe im Umfang der kleinen Sexte fis - d.

Der "Modus Valcamonica" zeigt somit zwei gegensätzliche Aspekte, die die Erfahrungen im Val Camonica und mit den Zeichen spiegeln: im unteren Bereich hat er etwas phrygisch Enges, depressiv sich Zusammenziehendes, im oberen aber etwas lydisch Helles, dissonant Aufbrechendes. Das eine verweist auf das Erdgebundene und Konzentrierte der Zeichen, das andere auf die durch sie himmelwärts geöffneten Dimensionen.

Varianten bilden zum Beispiel der "Modus Leiter", er besteht aus 3 x 3 Tönen innerhalb 3 Oktaven, sowie der "Modus Mensch", auf den ich zurückkommen werde.

Auch im Bereich der eigentlichen Realisation spielt die 9 eine gewisse Rolle. Durch Umstimmen der 1., 3. und 6. Saite der Gitarren werden aus den üblichen 6 leeren Saiten 9. Dies wirkt sich im spieltechnischen Bereich aus, bestimmt aber vor allem die Klanglichkeit des Stücks.

Im folgenden soll die Umsetzung des Zeichens "Mensch" detailliert gezeigt werden. Zunächst die Stichworte zu den beiden Bildern, von denen ich ausgegangen bin:

(W) DIA 20: Prozession

Beschreibung: Das erste Bild "Prozession" zeigt eine Reihe stark stilisierter Menschen eng nebeneinander. Sie sind frontal dargestellt, Arme und Beine in gleicher Grösse und Haltung: zu deuten entweder als Tanz mit erhobenen

Armen oder als Gebets- oder Anrufungsgestik. Die Form ist punktsymmetrisch: dem Kopf zwischen den Armen entspricht ein lediglich etwas kleinerer Kreis zwischen den Beinen, der wohl die Geschlechtsorgane meint. Auf andern Bildern erkennt man bei weiblichen Figuren links und rechts neben dem Rumpf zwei Punkte für die Brüste.

(W) DIA 21: Menschengruppe

Das zweite Bild zeigt mehrere solcher Menschen in verschiedener Grösse und Dicke, zwar gleichgerichtet, sonst aber frei auf eine grössere Fläche verteilt, sodass ein fast abstraktes Netzwerk entsteht. Arme und Beine sind nicht immer eindeutig zu identifizieren.

Ort und Zeit: Capodiponte, zwischen 4000 und 2000 v. Chr.

Herkunft: Die Schematisierung bis zum Äussersten ist typisch für beginnende Agrarkulturen

Dargestellte Szenen: Tanz, Kult, Anbetung, Paarung. Die Menschenformen treten einzeln oder innerhalb ganzer Szenen auf, häufig in Verbindung mit Sonnensymbolen verbunden

Zur Symbolik: Ganzheit, das Ich als Mittelpunkt der Welt und Gottes Gegenüber

Für die Umsetzung in die konkrete musikalische Gestalt "Mensch" musste dieser Stichwortkatalog weiter reduziert werden. Die folgenden Punkte schienen mir verwendbar:

Zur Form: eine punktsymmetrische Form als X-Kreuz: der Rumpf als Zentrum, Arme und Beine, Kopf und Geschlecht als symmetrische Entsprechungen;

Zur Symbolik: zum einen Ganzheit und Mittelpunkt, zum andern stehen Zwei- und Vierheit gegen Dreiheit: die Arme und Beine im Achsenkreuz der Welt, dagegen Kopf, Körper und Geschlecht in der Senkrechten Gottes;

Als Grundzahl die 4 und als Nebenzahlen 1 und 2 sowie 3 und 12;

Die Gestalten treten in 4 Kategorien auf: als einzelne Gestalten in verschiedensten Varianten; als Doppelgestalten, "Mensch mit Schatten"; in Reihen geordnet, Stichwort: "Prozession", und zu ganzen Strukturen verdichtet, Stichwort: "Netzwerk"; sie werden von beiden Gitarren gespielt;

Und zur Umsetzung selbst: Versuch einer Umsetzung der Form des Zeichens ins Notenbild, sodass eine kreuzförmige Struktur entsteht, die einerseits Varianten zulässt und andererseits zu einer Netzstruktur verdichten werden kann; in der Harmonik scheinen Anklänge an verschiedene Zeiten auf.

Dies die Formulierung meiner Vorstellungen, nun im Einzelnen, was ich gemacht habe. Dazu ist eine längere musikalische Analyse mit einiger, wie gesagt nur elementarer Musiktheorie unumgänglich.

NOTENBEISPIEL 2: "Modus Mensch" mit Transpositionen

Zunächst zum "Modus Mensch":

Grundton: E; die verwendeten Töne sind zu denen des "Modus Tier" mit Ausnahme des Zentraltons komplementär;

Transpositionen: (E) C, Fis, B; die 4 Formen bestimmen die Lage der Gestalten im Klangraum); der Akkord der Grundtöne C - E - Fis - B bildet eine unendliche Reihe mit der wiederholten Intervallfolge 4 - 2, also grosse Terz - grosse Sekunde;

Umfang: 9 Töne innerhalb einer Oktave + kleiner Sexte; 3 x 3, respektive 2 x 4 Töne symmetrisch um den Zentralton D;

Intervalle: 4 grosse Terzen und 4 kleine Sekunden in der Anordnung 4 - 1 - 4 - 1 / 1 - 4 - 1 - 4, was 4 Quarten entspricht.

NOTENBEISPIEL 3: Rhythmen "Mensch"

Zu den Gestalten "Mensch": Aus jedem Modus werden 3 Gestalten entwickelt, somit ergeben sich 12 "Menschen" in 4 Tonräumen. Je 3 Gestalten bestehen aus gleich vielen Dauern: 9, 10, 11 und 12, die aber in rhythmisch leicht variiert, asymmetrischer Form auftreten. Die Anzahl der Dauern hängt von der Lage der Gestalten im Tonraum ab: je höher der Grundton, desto mehr Dauern. Bei aufgeteilten Dauern können Töne aus Transpositionen, jedoch nur innerhalb des entsprechenden Tonumfangs, frei eingefügt werden.

Der Rhythmus der Gestalten besteht aus einer Grundform von 3 x 3 Dauern, die links, Mitte und rechts des Zeichens repräsentieren. Die 3 mittleren Dauern sind gleich lang und werden von 2 Pausen so eingerahmt, dass sie synkopisch in der Zeit stehen. Ihre Dichte beträgt $4 + 1 + 4 = 9$ Töne.

Die rhythmische Grundform besteht aus folgender Dauernfolge, die Zahlen bedeuten Sechzehntel:

(1 = Pause) 3 - 6 - 4 / (1) 2 - 2 - 2 (1) / 4 - 6 - 3 (1)

Varianten entstehen dadurch, dass die Randdauern aufgeteilt werden bis maximal $4 + 3 + 5 = 12$ Dauern. Die Gestalten sind zwar variiert und in Bewegung, bleiben aber dennoch statisch, auf die Mitte konzentriert;

oder symbolisch: dies meint den Menschen mit seiner Fähigkeit, den Augenblick als in die Vergangenheit und die Zukunft gedehnte Gegenwart zu erfahren.

Um eine kompaktere, überschaubarere Form zu erhalten, wurden die fertig ausgearbeiteten Gestalten zum Teil rhythmisch leicht zusammengezogen.

NOTENBEISPIEL 4: die Harmoniefolge der Gestalt "Mensch"

Zur Harmonik: Jede Gestalt besteht aus einer bestimmten Folge von insgesamt 9 Ein-, Zwei-, Drei- und Vierklängen in weiter, offener Lage mit Anklängen an verschiedene Zeitepochen: an Archaisches - die Quarten -, an Tonales - die Dreiklänge und am Ende der unvollständige Dominantseptakkord - und an Atonales, an "Neue Musik". Dies meint den Menschen, der aufrecht stehend, weitsichtig und mit der Fähigkeit, sich zu erinnern begabt und daher "überlegen" und "schön" ist, das heisst, zur Kultur fähig.

Das Prinzip der Klangfolge und der Wirkung der Klangverbindungen sieht so aus: bei immer stärker herausgearbeiteten Gegensätzen in den harmonischen Spannungen ereignet sich 3 x eine Öffnung zu einem dominantischen Klang und 2 mal ein Rückfall ohne eigentliche Auflösung der vorangegangenen dominantischen Klänge. Im letzten Klang wird die grösste Offenheit erreicht: der Mensch gesehen als zukunftsorientiertes Wesen, das trotz aller Rückschläge voller Hoffnung bleibt.

Nun die Klänge und die Wirkung der Klangverbindungen im einzelnen, auch wenn das letztere natürlich weitgehend subjektiv bleiben muss, denn jeder Hörer wird ein wenig anders empfinden:

Klang I eine kleine Sexte in weiter Lage

Klang II eine grosse Terz in weiter Lage

Verbindung I-II Eröffnung und eine klagende Auflösung von moll zu Dur

Klang III eine kleine Septime

Verbindung II-III kadenzartig: von der Tonika zu einer unvollständigen Dominante

Klang IV ein Vierklang aus den Intervallen $9 + 3 + 5 = 17$, also
grosse Sexte - verminderte Terz - Quarte

Verbindung III-IV eine "falsche" Auflösung und Verdichtung mit gleichzeitiger Verdunkelung: von der Dominante zu einer moll-sextakkordartigen Tonika

Klang V der Zentralton

Verbindung IV-V Zusammenzug der weiten Klänge auf 1 Ton

Klang VI symmetrisch zu Klang IV ein Vierklang aus den Intervallen 5 + 3 + 9 = 17 in umgekehrter Reihenfolge, also Quarte - verminderte Terz - grosse Sexte

Verbindung V-VI eine plötzliche Öffnung zum hellsten, quartsextakkord-artigen Klang

Klang VII eine kleine Septime

Verbindung VI-VII wie eine Zwischendominante zu einem "leeren" Dominantseptakkord

Klang VIII eine Quarte

Verbindung VII-VIII ein völlig unerwarteter Einbruch, Absturz in ein "Loch": die "leere" Quarte mit unbestimmter, archaischer Wirkung

Klang IX ein Dominantseptakkord ohne Quinte

Verbindung VIII-IX dem Einbruch entgegengesetzt noch eine letzte Öffnung, der Öffnung von V zu VI vergleichbar: die Quarte wird Leitklang zu einem sehr auffälligen Dominantseptakkord, der ohne Auflösung stehen bleibt

NOTENBEISPIEL 5: Karten (1-4) Mensch 1-12

Die einzelnen Gestalten habe ich auf kleinen Karten im Format C5 fertig ausgearbeitet. Dass im Prinzip jede einzeln auf einer Karte steht, betont zunächst ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, dann aber auch ihren Materialcharakter. Sie sind im wahrsten Sinn des Wortes handhabbar und werden auch so behandelt: ausgelegt, kombiniert, zerschnitten, kopiert, zusammengeklebt und übereinander-gelegt.

Im Notenbild ist die leicht asymmetrische Punktsymmetrie der kreuzförmigen Anlage leicht zu erkennen, ebenso die Varianten der beiden Randteile und die Verdichtung der Gestalt, je höher sie im Tonraum liegen. Doch was im Notenbild mit einem Blick überschaut werden kann, entfaltet sich beim Hören sukzessiv und wird daher ganz anders erlebt. Wie eine solche Symmetrie tatsächlich wahrgenommen wird, weiss ich aber kaum zu sagen. Vielleicht ist es bei dieser Gestalt "Mensch" gerade noch möglich, sie so genau zu erfassen und in Erinnerung zu behalten, dass sie sich in der Vorstellung wiederum zu einem symmetrischen Bild zusammenfügt oder mindestens den Eindruck von etwas Symmetrischem hervorruft. Sicher aber ist, dass Symmetrien, die etwas derart in sich Geschlossenes haben, immer zu einer

gewissen Statik neigen. Die Zeit bleibt für einen Augenblick stehen, gerade solange wie das Bild steht, und springt dann ruckartig weiter. Symmetrien verweisen auf das architektonische Moment in der Musik, dass sie nämlich nicht bloss ein Stück klingender Zeit ist, ein beliebiger Ausschnitt aus dem unendlichen Fliessen der Zeit, sondern ein Stück mittels Klang bewusst gestalteter Zeit, quasi ein Ding in der Zeit, das sich von ihr substantiell unterscheidet.

Soviel zu den 12 Grundgestalten "Mensch". Im folgenden nun, wie sie erscheinen und was ich mit ihm gemacht habe.

Wie oben schon erwähnt, treten die "Menschen" in 4 zunehmend komplexeren Formen auf:

als einzelne Gestalten; als Doppelgestalten, "Mensch mit Schatten"; als Reihe, die "Prozession"; und als Menschengruppe.

(W Notenbeispiel 4) NOTENBEISPIEL 6: Tonräume

Über den 4 Grundtönen E, C, Fis und B sind 4 gleich grosse Tonräume festgelegt, innerhalb derer die Gestalten erscheinen:

e - c"; c' - as"; fis' - d"', unten bis zum a erweitert; und b' - ges"', unten bis zum e erweitert.

Qualitativ werden 2 Spielarten eingesetzt: wenn die Gestalten im Vordergrund erscheinen, dann wird ordinario, jedoch farbig gespielt, erscheinen sie aber im Hintergrund, werden alle Töne ausser den leeren Saiten quasi flageolett ausgeführt.

Zu den 4 Formen im einzelnen:

Zu den Einzelgestalten: von den 4 x 3 Grundgestalten werden lediglich 7 verwendet: 4 davon, nämlich 1 pro Tonraum als isolierte Einzelgestalten und 3 weitere in Kombination mit anderen Gestalten: mit einer "Kreis"-, einer "Tier"- und einer "Haus"-Gestalt. Sie erscheinen im Vordergrund, werden also ordinario gespielt.

Die 4 einzelnen Gestalten sind so ausgewählt und angeordnet, dass ihre Dauern zunehmen, die mittleren beiden einander leicht überlappen und die Tonraumfolge c' - e - b' - fis' eine Art schiefes Kreuz ergibt.

GRAPHIK 2: TONRAUMBILDER (Einzelgestalten / Prozession / Gruppe)

Bild:
B
FIS
C
E

....M 11

M 9

M 5

M 1

Zu den Doppelgestalten: es werden 4 Kombinationen aus je 2 Grundgestalten gebildet. Bei der Auswahl und Zuordnung zu den beiden Gitarren spielt der Tonraum eine wichtige Rolle, ebenso die Spielweise, indem die eine Gitarre ordinaro spielt, die andere aber im Hintergrund quasi flageolet, sodass eine Art "Schatten" entsteht, Tiefenwirkung und Distanz. Die Anordnung der Tonräume ergibt klare Symmetrien tief-hoch hoch-tief, die Spielweisen werden gelegentlich vertauscht, sodass sich die Räume links-rechts und hoch-tief umkehren.

Zur Prozession, zu den "Menschen" in einer Reihe: die beiden Gitarren spielen beide quasi flageolett $5 + 4 = 9$ Grundgestalten einander überlagernd und zwar so, dass eine im Prinzip absteigende, symmetrische Reihe entsteht. Dies ergibt folgendes Bild:

Bild:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
B									
FIS	M 9	M 8		M 7					
C			M 6		M 5		M 4		
E						M 3		M 2	M 1

Die Menschengruppen werden nach demselben Prinzip wie die Menschenreihe gebildet, es ändert lediglich die Form der Überlagerung. Geplant waren zwei Ausgestaltungen: die "Berg-Tal"-Gruppe und die "Versteinerung". Die "Berg-Tal"-Gruppe besteht aus einer Anordnung von 12 Gestalten in 3 Reihen: 4 aufwärts, 4 in Kreuzform und 4 abwärts, wobei jeweils die erste Gestalt weggelassen wird. Dies ergibt folgendes Bild:

	Bild:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
[M12 / B]	B			M 10		M 11				
[M 8 / FIS]	FIS		M 7					M 9		
	C	M 4			M 5				M 6	
[M 1 / E]	E						M 2			M 3

Die Menschengruppe "die Versteinerung" stellte ich mir vor als ein komplexes, wiederholbares Modell, bestehend aus einer Kombination von Menschengestalten mit anderem Material. Diese Struktur sollte als "Leiter"-Struktur den Schluss des ganzen Stücks bestimmen. Doch diese Vorstellung hat sich im Laufe der Arbeit verändert.

Soviel zur Umsetzung des Zeichens "Mensch". Die anderen 8 Zeichen habe ich im Prinzip gleich behandelt. Am Ende dieser Arbeitsphase lag ein ziemlich umfangreiches Material bereit, eine Kartei von 46 Karten als Grundstock zum Aufbau des formalen Ablauf im einzelnen und damit zur Form des Stücks.

SIEBTENS:

ÜBER DIE ZEITGESTALTUNG UND DAMIT ZUM KONZEPT "DER PULS" ALS EINE "UNENDLICHE FOLGE VON SCHLÄGEN"

Um diesen Aufbau verstehen zu können, ist es nötig, über Zeitgestaltung zu reden und die zweite für das Stück konstitutive Vorstellung zu behandeln, nämlich die Vorstellung einer "unendlichen Folge von Schlägen", die das ganze Stück durchziehen sollte. Sie steht im Konzept sogar an erster Stelle: "Ein endlos langes Stück, eine unendliche Folge von Pulsschlägen, unerbittlich und hart -", und tatsächlich habe ich sie auch vor den Gestalten ausgearbeitet. Klar war mir von Anfang an, dass ein derart langes Stück nach einer besonderen Zeitgestaltung verlangt, nach einem ruhig fließenden Zeitverlauf, in den der Hörer einschwingen kann und der ihn mit sich forträgt, der aber gleichzeitig alle Möglichkeiten offen lässt, auch komplexere

Zeit- und Tempoverhältnisse darzustellen. Dies schien mir durch eine "un-endliche Folge von Schlägen" gewährleistet.

Eine solche Folge ist nun aber ein sehr komplexes zeit-räumliches Phänomen, das auf grundsätzliche Probleme der Zeitgestaltung verweist. Ich möchte daher die folgenden Stichworte dazu etwas ausführlicher erläutern. Es geht dabei wiederum um zweierlei: einmal um das konzeptionelle Entwickeln der konkreten musikalischen Vorstellungen als Ausgangspunkt für die Komposition, und zum andern um den Versuch, sich dem zu nähern, was die verwendeten Begriffe und die Dinge, die sie bezeichnen, bedeuten könnten.

Die Stichworte sind: die "unendliche Folge von Schlägen" und deren Eigenschaften: langsam, regelmässig, gestaltet, farbig, zyklisch und progressiv.

Zunächst also einige Überlegungen oder Assoziationen zu dem, was eine "unendlichen Folge" sein könnte.

- Pars pro toto: die Folge ist zwar endlich, nur ein Ausschnitt, verweist aufgrund ihrer Struktur aber dennoch auf das Ganze, auf Unendlichkeit und Ewigkeit. Sie ist nicht vollkommen, weder unendlich noch ewig, sie deutet nur hin auf die entsprechenden Begriffe, genauer gesagt, auf unsere Vorstellungen, die wir gemeinhin mit ihnen verbinden.

Dies Verweisen geschieht dank "extrapolierendem Wahrnehmen/Denken", das ermöglicht, den Sinn einer Struktur zu erfassen, ihre Bedeutung - bewusst oder unbewusst -, dies wiederum setzt aber "analogiebildendes Wahrnehmen/Denken" voraus, durch das die Form einer Struktur, ihre Gestalt erst als eigentlicher Bedeutungsträger erkannt werden kann.

- Die Folge läuft von Anfang bis Ende des Stücks ohne jede Unterbrechung durch, lückenlos vollständig, und verweist so noch einmal aufs Ganze, auf Vollkommenheit, Unteilbarkeit, Einheit, aber auch, als festgelegter Rahmen, auf Unerbittlichkeit und Unentrinnbarkeit, in diesem Sinn auf Sterben und Tod.

- Die scheinbare Unendlichkeit der Folge macht Endlichkeit bewusst, denn jede Erscheinung bezieht sich notwendigerweise auf sie und kann nur an ihr gemessen werden. Die Schläge der Folge bestimmen nicht nur Anfang und Ende aller Erscheinungen - lassen sie also zum endlichen Zeichen werden -, sondern geben ihnen auch ihre eigene Zeit: die auftretenden Gestalten werden zu lebendigen Organismen und als solche zum weiteren Hinweis auf Leben und Tod.

Der Ausdruck "eigene Zeit" meint dabei sowohl die "Lebenszeit" einer Gestalt - musikalisch gesprochen, ihre Dauer -, aber auch die spezifische innere Gestaltung dieser "Lebenszeit" durch Tempo, Rhythmus, Metrik, Dynamik und anderes mehr.

- Die Folge bildet einen Zeit-Raumraster: eine Einteilung, aber keine Teilung der Zeit. Sie entspricht dem Ticken einer Uhr, was bedeutet, dass sie allein, als bloße Folge gleicher Schläge, Zeit nicht erfahrbar werden lässt. Gleichwohl wird Zeit natürlich wahrgenommen, zwangsläufig, denn das wahrnehmende Bewusstsein arbeitet und verarbeitet jeden Augenblick, sodass es keinen Stillstand geben kann. Eigentliche musikalische Zeitgestaltung aber entsteht erst, wenn Veränderungen eintreten, wenn die einzelnen Schläge sich ändern - zum Beispiel in der Klangfarbe, Lautstärke, Dichte oder in ihrer Lage im Raum -, oder wenn andere Ereignisse, Gestalten oder sonstige "akustische Zeichen" auftreten.

- Die unendliche Folge als elementarstes Gestaltungsprinzip wird schon nach kurzer Zeit als "einfach", bekannt, gewohnt, selbstverständlich und folglich redundant empfunden. Dem soll durch differenzierte Ausarbeitung jedes einzelnen Schläges begegnet werden. Einmal mehr geht es um die Dialektik von Erinnern und Vergessen.

- Die Folge an sich ist nicht nur zeitlos, sondern auch raumlos. Die Schläge lassen sich zwar orten, doch ein eigentliches Bewusstsein für den Raum entsteht erst durch die unterschiedliche Ausformung der einzelnen Schläge. Dazu ist anzumerken, dass Zeiterfahrung grundsätzlich an den Raum gebunden ist, denn der Raum ist das, was wir nie verlassen können, weder in der Erfahrung noch in der Vorstellung. Wir können uns nämlich nichts "unräumlich" vorstellen, dies wohl deshalb, weil wir den Raum grundsätzlich nur sehend wahrnehmen können. Natürlich können wir Räume auch hören oder ertasten, aber ohne Gesichtssinn hätten wir kein Bewusstsein für das, was Raum ist. Dies schon aufgrund der simplen Tatsache, dass bereits kleine Räume weit über unsere Hör- und Tastweiten hinausgehen. Dieses grundsätzliche Gebundensein an den Gesichtssinn mag der Grund sein, warum wir auch beim Hören von Musik immer wieder in bildhafte Vorstellungen verfallen. "Absolutes" Hören scheint fast unmöglich, denn - wie die Ausführungen über das Wahrnehmen von Symmetrien gezeigt haben - selbst dann, wenn quasi nur strukturell gehört wird, tauchen "aussermusikalische" Bilder auf. Sie zu verdrängen, ruft nach Arbeit. Vielleicht eignet sich Musik deswegen so gut zum Träumen - (um nicht missverstanden zu werden: beides hat seinen Sinn zu seiner Zeit, arbeiten wie träumen -)

Nun zum zweiten, zu den "Schlägen".

- Die "Schläge" sind Impulse, durch die die unendliche Folge erfahrbar wird. Sie bestehen aus einem kurzen Klang und einer nachfolgenden längeren Pause. Zwischen Klang und Pause steht grundsätzlich immer eine Art "Nachklang". Dieser entsteht zunächst einmal im Gehirn des Hörers, weil die Wahrnehmung und Verarbeitung eines Klangs ja Zeit benötigt, zuweilen aber ist er auch ganz real existent in Form eines auskomponierten Nachhalls. Komponiert ist also das, was beim Hören geschieht.

- Jeder Schlag ist grundsätzlich als eine einmalige, einzigartige, unwiederholbare Erscheinung zu betrachten, die Folge also nicht als eine Reihe gleichartiger, sondern als eine Abfolge ständig wechselnder Elemente. Wiederholungen gibt es demnach nur im Sinne der unendlichen Folge und ihrer grundsätzlichen Gestalt, nicht aber in Bezug auf die klangliche Erscheinungsform des einzelnen Impulses. Die Schläge spiegeln also in der Vergrößerung, wie Zeit im Prinzip verläuft: wie Augenblick auf Augenblick folgt, folgt Schlag auf Schlag, immer dieselben Struktur, immer ähnlich und doch immer anders.

- Die Schläge sind vor allem durch ihre Kürze und die nachfolgende Pause definiert. Als Folge der Ausarbeitung auch der anderen Parameter, erscheinen sie aber in allen Varianten von der einfachsten, elementarsten Form als einzelner Fuss- oder Handschlag bis zum komplexen Gebilde, entstanden aus der Überlagerung mehrerer grundverschiedener Spielweisen. Ihre "Struktur" besteht also vor allem in einem vertikalen Aufbau, der sich in die Horizontale nur sehr beschränkt auswirken kann, allenfalls im Zusammenhang mit dem "Nachklang" oder wenn einzelne Parameter über mehrere Schläge hinweg als weitere strukturelle Ebene auskomponiert werden.

- Die Schläge bestechen zwar durch höchste Präsenz - jeder Schlag ein "erfüllter Augenblick" -, werden aber durch jeden nachfolgenden relativiert und so schnell vergessen. Pausenlose, im Wesentlichen gleichförmige Information führt zum Verlust ihres Informationswertes. Die Unterschiede werden zwar augenblicklich wahrgenommen, vermögen sich aber nicht zu Strukturen zu verdichten, die in der Erinnerung haften bleiben. Und - was mich stark an die Felszeichnungen im Val Camonica erinnert -, je länger die Folge dauert, umso eher werden die Zeichen einfach "vergessen", obwohl sie noch da sind -

- Jeder Schlag besetzt aufgrund seiner klanglichen Eigenschaften eine bestimmte Menge Raum. "Raum" meint dabei beide Komponenten eines Klangs, den quasi "äusseren" Raum, die Position, und den "inneren", die Struktur des Klangs. "Äusserer" Raum meint also die Dinghaftigkeit der Klänge, die es erlaubt, ihre Position im Raum zu orten. Dies vor allem aufgrund ihrer Lautstärke, Klangfarben und Ton-

höhen. "Innerer" Raum hingegen meint die Körperhaftigkeit der Klänge, ihre Mehrdimensionalität, die verlangt, dass man in sie hineinhört. Sie wird durch den Aufbau der Klänge und ihre "Beschaffenheit" bestimmt, beruht also mindestens teilweise ebenfalls auf Tonhöhen und Klangfarben. Klänge im Raum zu orten, sind wir so gewöhnt, dass uns gar nicht mehr auffällt, dass wir es tun, während in die Klänge hinein zu hören, derart ungewohnt ist, dass wir nicht bemerken, dass wir es nicht schaffen. Auf beides soll die Reihe der Schläge aufmerksam machen.

- Hinzu kommt der "historische" Raum: was allenfalls an Erinnerungen wachgerufen wird. Auch dieser Raum meint zweierlei: zum einen das, was an vergangene Stile und Epochen erinnert, der historisch "äussere" Raum, und zum andern der Klang und seine Geschichte innerhalb dieser einen Komposition, der historisch "innere" Raum. Der äussere entsteht über das Erinnerungsvermögen des Hörers, indem es sein im Gedächtnis gespeichertes Bildungsgut reaktiviert, während der innere das Kurzzeitgedächtnis benutzt, um "historische" Beziehungen innerhalb des Gehörten herzustellen.

- Die Schläge haben auch eine optische Komponente, was zu einer weiteren Form der Raumwahrnehmung führt. Die Komplexität der Schläge erfordert meist eine bestimmte Spielhaltung, besondere Positionen, Griffe und zuweilen auch Schlägel, sodass sie nicht ohne Vorbereitung ausgeführt werden können. Daher sind die Pausen zwischen den Schlägen nicht einfach "leer", sondern durch Bewegung ausgefüllt. Indem die Pausen sichtbar werden, wird die Stille belebt. Die unendliche Folge der Schläge wird zu einem unendlichen Kontrapunkt von bewusst geführten, im Klang mitkomponierten Bewegungen der beiden Spieler.

- Die optische Komponente kann als mehrschichtiger Parameter betrachtet und bei der Komposition entsprechend behandelt werden. Sie betrifft erstens die Spielhaltung der Gitarre - Stichwort: statisch -, zweitens den Umgang mit Hilfsmitteln - Stichwort: instrumentell, drittens die Spielbewegungen - Stichwort: dynamisch, und viertens das Verhältnis der beiden Spieler zueinander - Stichwort: sozial.

- Die unendliche Folge der Schläge und Pausen ist im Grunde nichts anderes als die auskomponierte "ästhetische Wahrnehmung" selbst, denn diese besteht ja aus dem permanenten Wechselspiel zwischen Aufnehmen und Verarbeiten nach dem Modell aufnehmen, erfassen, gliedern, einordnen, in Beziehung setzen, werten, in Frage stellen, ablegen und vergessen.

Nun zu den Eigenschaften der "unendlichen Folge von Schlägen". Erstes Stichwort: langsam.

- Durch die langen Pausen zwischen den Schlägen wird der Puls bis an die Grenze dessen gedehnt, was gerade noch als "Puls" wahrnehmbar ist. Bestimmend ist also weniger die Vorstellung von Herzschlag oder Metrum als vielmehr die eines ruhigen Atmens mit schnellem, betontem Ausatmen und äusserst langgezogenem, kaum hörbarem Einatmen.

- Die Pausen schaffen auf verschiedenen Ebenen Raum: zunächst einmal hörbaren Raum für die musikalischen Gestalten, dann sichtbaren Raum für die Bewegungen, für die optische Komponente der Musik, und schliesslich denkbaren Raum für den Hörer, nämlich als Zeit zum Verarbeiten des Wahrgenommenen.

Zweites Stichwort: regelmässig.

- Regelmässig in Bezug auf die zeitliche Ordnung der Schläge: sie erscheinen in immer gleichen Abständen. Durch die Nachklänge entstehen aber prinzipiell Unschärfen und Asymmetrien, die gelegentlich durch Vor- oder Nachschläge noch verstärkt werden. "Gleiche Abstände" bezieht sich also nur auf den Schwerpunkt, auf das Zentrum der Schläge.

- Ein bestimmter Schlag von markanter Beschaffenheit kehrt in regelmässigen Abständen unverändert wieder. Es ist dies der 11. Schlag des Stücks. Die 11 gilt als unvollkommenste Zahl, denn sie steht als letzte vor der vollkommenen 12. Dieser 11. Schlag erscheint nun insgesamt 30 mal, die Dauer des Stücks beträgt also 330 Schläge. Die 30 ist eine Anspielung auf mein Oratorium "Der Vierte König", auf die Geschichte vom kleinen König aus Russland, der aufbricht, um dem neugeborenen Christus zu huldigen, sich aber verirrt und erst zu seiner Kreuzigung auf Golgatha ankommt. Sie verweist auf die dreissig Jahre Galeerenarbeit, die er zu verrichten hat, auf die dreissig Jahre, die auch dem Leben Christi entsprechen, seiner lebenslangen Passion. Nach 30 Wiederholungen wird dieser 11. Schlag zum letzten des Stücks, das heisst, das Stück ist nicht "offen", sondern auf ein bestimmtes Ende hin komponiert. Es gibt demnach zwei Folgen, die ineinander geschachtelt sind: eine unendliche und eine endliche. Während die unendliche Folge aller Schläge immer wieder Raum offen lässt für neue Gestalten, so setzt die Folge der immer gleichen Schläge dem Stück grundsätzlich ein Ende. Wenn man will, hat auch dies mit Tod, aber auch mit Erlösung zu tun.

Drittes Stichwort: gestaltet.

- Unter "Schlag" ist nicht einfach ein geräuschhafter, amorpher Knall zu verstehen, sondern ein mehr oder weniger komplexes, zumeist aus mehreren Elementen "vertikal" aufgebautes Klanggebilde. Komponiert werden in etwa der Reihe nach die Besetzung, davon abhängig die Klangkomponenten, dann die Spielweisen und Klangfarben, schliesslich die Dauer des Schlages und die nachfolgende, allenfalls mit einem Nachklang ausgestaltete Pause.
- Die unendliche Folge als eine prinzipiell horizontale Gestalt wird im Wesentlichen durch die Abfolge der Schläge, der Farben, durch die Entwicklung einzelner Parameter über mehrere Schläge, sowie durch den Verlauf der Dichte und Dynamik bestimmt. Dabei kommen zwei gegensätzliche Gestaltungsprinzipien zur Anwendung: im Kleinen wird zyklisch gestaltet, im Grossen aber progressiv. Das zyklische Prinzip reflektiert auf höherer Ebene das Prinzip der unendlichen Folge als ewige Wiederkehr, das progressive die Unumkehrbarkeit der Zeit oder die Wahrnehmung als permanentes Fortschreiten des Bewusstseins.
- "Gestalten" bedeutet in diesem Fall tatsächlich "Komponieren" im Sinne von "Zusammensetzen": durch analytisch separierendes Denken werden die Parametern zuerst isoliert und einzeln durchgeführt und anschliessend wieder zu einem Ganzen zusammengesetzt, dies sowohl in Bezug auf die jeweilige Gestalt der einzelnen Schläge wie auf die Folge als Ganzes. Ein apriori "ganzheitliches" Komponieren scheint mir mindestens im Falle von komplexerer Musik utopisch -

Viertes Stichwort: farbig.

- Die fünf Grundspielweisen Schlagen, Zupfen, Streichen, Sprechen und Singen ergeben fünf Kategorien Klangfarben. Möglich sind alle Klänge vom Geräusch bis zum vollen Akkord und alle Kombinationen von Spielarten, soweit sie sich mit zwei Spielern realisieren lassen
- Zu den verschiedenen Spielweisen: neben den gewohnten "traditionellen" Spielweisen und Klangfarben werden drei speziellere Arten eingesetzt. Zum einen werden Corpus und Saiten mit verschiedenen Schlagmitteln geschlagen, gezupft und gestrichen, und zum andern wird der Boden mit zwei verschiedenen Schuhen und mit der Ferse oder dem Fussballen geschlagen oder gerieben. Um verschiedenartigere und überzeugendere Klänge zu erhalten, werden die Schuhsohlen differenziert: Leder mit und ohne Beschläge, und ebenso die Unterlage: Holz, Blech, Eisen oder Stein. Die dritte Art betrifft die Stimme: die Schläge werden zuweilen durch verschiedene Explosiv-, Zisch- oder Reibelaute oder auch durch Vokale und gesprochene Silben umgefärbt. So entsteht eine weit engere Verbindung zwischen

Instrument, Musik und Spieler als üblicherweise. Da der ganze Körper mit all seinen spieltechnischen Möglichkeiten in den Spielprozess einbezogen ist, wird der Spieler selbst zum Instrument und damit wesentlicher Teil der Musik. Im Zusammenspiel der akustischen wie der optischen Kanäle wird die Hörerfahrung äusserst komplex: über die Körperlichkeit des Interpreten wird die Gebundenheit der Musik an die Körperwelt erlebt, aber auch wie sie darüber hinausführt, und dies wiederum lässt den Raum als mehrdimensional erfahren, was den eigenen Standpunkt relativiert oder gar grundsätzlich in Frage stellt. Darüber liesse sich weiter nachdenken, um nur einen Gedanken anzudeuten: auch aufgrund des Körperaspekts der Musik wird sie zum Gegenüber, mit dem ich zwar in eine Art Dialog treten kann, das mich aber letztlich immer wieder auf mich selbst zurückwirft. Musik macht einsam.

Nun zum fünften Stichwort: zyklisch.

- Spielweisen und Klangfarben erscheinen grundsätzlich in Zyklen. Dieses Denken in Zyklen ist sicher zunächst einmal Ausdruck des menschlichen Zwangs zu periodisierendem Gliedern, darüber hinaus aber verweist es auf die ewige Wiederkehr und damit auf Natur, Jahreszeiten oder Sternbewegungen, aber auch auf das In-sich-Kreisen der Zeit und ihre Mehrschichtigkeit. Denn indem die Parameter ihren eigenen Zyklen folgen, fächert sich "die Zeit" auf in ein mehrschichtiges Zeitgefüge.
- Die Zyklen können aufgrund des letztlich doch sehr beschränkten Materials und der vielen spieltechnischen Einschränkungen im Zusammenhang mit der übrigen Musik der Gestalten nur sehr frei, sprich andeutungsweise oder inkonsequent entwickelt werden. Gegeben ist zum Beispiel nur das Prinzip Verdichtung - Auflösung innerhalb einer in gewissem Rahmen variablen Anzahl Schlägen, was die Gestaltung des Prozesses im Detail völlig offen lässt.

Letztes Stichwort: progressiv.

- Die Schläge "laden sich auf", einmal in der Musik selbst, indem sie über die einzelnen Zyklen hinaus immer mehrschichtiger und ausgedehnter werden. Dies ist im Grunde wiederum nichts anderes als der auskomponierte Hörprozess, bei dem die Schläge sich ja auch dadurch aufladen, dass jedes neu wahrgenommene Ereignis den Erinnerungsschatz bereichert und damit die Wahrnehmung des folgenden verändert. Das progressive Prinzip reflektiert also die Wahrnehmung, das Fortschreiten des Bewusstseins und damit die Unumkehrbarkeit der Zeit, das "panta rhei", alles fließt: komponiert ist die widersprüchliche Wahrnehmung von Zeit als einerseits lineares Fortschreiten, was zwangsläufig als "Entwicklung" empfunden wird, und andererseits als Zeitgefüge, als gleichzeitiges Ablaufen verschiedenster "Zeiten" mit

verschiedensten Entwicklungen, was interessanterweise die Möglichkeit in sich schliesst, von einer Zeitebene in die andere zu springen -

UNTER SIEBTENS ZUM ZWEITEN:

ZUR AUSARBEITUNG DER "UNENDLICHEN FOLGE VON SCHLÄGEN"

Soviel zum Konzept der "unendlichen Folge von Schlägen". Wie ich zu den 330 verschiedenen Schläge gekommen bin, möchte ich mehr nur andeuten. Im Prinzip geht es dabei nämlich nur um Ordnungsprinzipien, um einfache Kombinatorik, um das Erstellen von Listen und Tabellen, also um viel Schreibaarbeit.

Zuerst habe ich einen Katalog aller perkussiven Möglichkeiten, geordnet nach den verschiedenen Kategorien, und ihrer Kombinationen, geordnet nach zunehmender Komplexität, ausgearbeitet.

GRAPHIK 3: KATEGORIEN UND KOMBINATIONEN

Die Tabelle zeigt die vier Kategorien Füsse, Schlägel, Finger und Mund und deren Möglichkeiten, sowie eine Liste der möglichen Kombinationen.

GRAPHIK 4: KATALOG DER MÖGLICHKEITEN

Die folgende Liste zeigt die erste Seite des Katalogs der Möglichkeiten. Es handelt sich wie gesagt um einfache Kombinatorik, das wohl einfachste generative Prinzip überhaupt. Aber immerhin: es führt zu Klängen, die nicht unbedingt naheliegen. Allerdings ist immer auch Vorsicht am Platz: die in diesem Katalog aufgelisteten insgesamt 58 Formen mit 170 Varianten sind nicht etwa alle denkbaren Möglichkeiten, sondern lediglich die, die auch musikalisch einen Sinn ergeben.

GRAPHIK 5: KOMBINATIONEN GITARRE I

Das nächste Bild zeigt die erste Seite der möglichen Kombinationen für die erste Gitarre. Insgesamt sind es 7 Kategorien mit 42 Kombinationen und 102 Varianten. Die Liste für Gitarre II hat etwa denselben Umfang, sie unterscheidet sich im Prinzip nur dadurch, dass andere Schlägel verwendet werden.

GRAPHIK 6: ZYKLEN GITARRE I UND II

Aus all diesem aufgelisteten viel zu vielen Material werden nun zyklische Folgen gebildet, wobei eine weitere Selektion stattfindet, indem die am wenigsten überzeugenden Kombinationen wegfallen. Beide Gitarren spielen je 10 Zyklen, dabei werden zwei gegenläufige Prozesse ineinandergeschachtelt.

Als nächstes habe ich Kombinationen der 2 Gitarren gemacht und diese wiederum in Zyklen geordnet. Und zwar sind es 9 Zyklen mit einer von 18 bis auf 2 abnehmenden Anzahl von Schlägen.

Die Zyklen sind variiert, keiner ist wie der andere. Die Tendenz geht in Richtung Reduzierung der Anzahl Elemente und Abbau der einfacheren Formen, also hin zu den komplexeren Kombinationen. Im zyklischen Kreisen findet also eine spiralartige Entwicklung zu immer stärkerer Verdichtung statt: Die Zeit bleibt stehen und bleibt doch nicht stehen.

Schliesslich werden die Zyklen der drei verschiedenen Ebenen der ersten und der zweiten Gitarre und der Kombination beider Gitarren so ineinandergeschachtelt, dass wiederum dieselben Tendenzen wie schon innerhalb der einzelnen Zyklen zum Tragen kommen.

Gesamthaft gesehen besteht die unendliche Folge aus 5 Zeitschichten mit je unterschiedlichem Verlauf:

1. aus der Schicht der immergleichen Schläge: 30 Schläge in gleichen Abständen;
2. aus einer Schicht, die ich noch nicht erwähnt habe: in einem letzten Arbeitsgang wurden nämlich 30 Schläge ausgespart: und zwar in einer gemessen an der Schicht der immergleichen Schläge wellenartigen Folge;
3. aus der Schicht der Zyklen in der ersten Gitarre, die am Anfang dicht ist, sich dann aber zunehmend auflöst;
4. aus der Schicht der Zyklen in der zweiten Gitarre, die ähnlich wie die der ersten Gitarre verläuft; und schliesslich
5. aus der Schicht der Zyklen beider Gitarren, die sich allmählich verdichtet.

Auch der Verlauf der mit den Füßen und der mit den Fingern geriebenen Schläge ist durchgestaltet. Es wird nämlich nicht irgendwie, sondern in 6 verschiedenen Tempi gerieben: in Achteln, Achteltriolen, Sechzehnteln, Sechzehntelquintolen, Sechzehntelsextolen und Zweiunddreissigsteln, respektive so schnell wie möglich. Durch Überlagerung der Tempi lassen sich 5 sinnvolle Kombinationen ableiten was

mit den 6 Grundformen insgesamt 11 Möglichkeiten ergibt. Diese habe ich dann in bestimmter Reihenfolge in Feldern von je 30 Schlägen durchgeführt. Die Tendenzen sind: zunehmend schneller reiben, und was die Dauern betrifft: in un-regelmässigen Wellen länger und kürzer werdend. Selbstverständlich ist nicht bewusst wahrzunehmen, was da alles abläuft, das ist auch keineswegs so gedacht. Diese Prozesse gehören zu dem Bereich, der zwar nur unbewusst wahrgenommen wird, die Wahrnehmung aber ganz wesentlich mitbestimmt.

Die sechs Tempi und ihre Überlagerungen kommen nicht von ungefähr, sondern hängen mit der Grundkonzeption der Zeitgestaltung innerhalb dieses Stücks zusammen. Ich muss daher noch einmal auf dieses zentrale Problem "Zeitgestaltung" zurückkommen.

Selbstverständlich interessiert den unbefangenen Hörer nur die sogenannte "Erlebniszeit", wie er Zeit erlebt, wie schnell oder wie langsam sie vergeht, wie dicht sie ihm erscheint undsoweiter, das Schreckgespenst heisst Langeweile. Daher ist für den Komponisten entscheidend, wie er diese Erlebniszeit gestaltet, denn davon hängt ab, ob sein Werk überhaupt ankommt. Das heisst, er muss das, was im Grunde unfassbar ist, so etwas wie ein "Gefühl" für Zeit, in instrumentell handhabbare Strukturen übersetzen. Die Definition von Musik als ein Stück bewusst gestalteter Zeit geht von einem Zeitbegriff aus, der Zeit nicht nur als allumfassendes Ganzes versteht, was sie zweifellos ist, sondern als ein Konglomerat, ein Gefüge aus äusserst komplex zusammenwirkenden ganz verschiedenartigen "Zeiten". Ich habe einmal versucht, diese "Zeiten" aufzulisten und in etwa zu bestimmen, das Unterfangen ist aussichtslos. Die Spannweite und die Schwierigkeiten, die Begriffe zu definieren und vor allem, wie sie untereinander zusammenhängen, wird evident, sobald man einige davon anführt: was heisst kosmische Zeit, anthropologische Zeit, Gegenwartszeit, Lebenszeit, Materialzeit, oder was ist messbare Zeit im Gegensatz zur gemessenen Zeit, was Uhrzeit und fiktive Uhrzeit, Erinnerungszeit und die Zeit der Erinnerung, oder wie stehen Darstellungs-, Wahrnehmungs- und Verarbeitungszeit zueinander oder wie die Erlebniszeit zur Zeit des Bewusst-Seins undsoweiter. Damit wird aber auch klar, wie komplex unsere Zeitwahrnehmung ist, wieviel in unserem Bewusstsein permanent abläuft, denn alle diese Aspekte sind ja gespeicherte und jederzeit verfügbare Erfahrung, die unser "Gefühl" für Zeit in je-dem Augenblick mitbestimmen. Unsere Erfahrung von Zeit ist gerade die, dass Zeit nicht eindeutig ist sondern mehrdimensional, dass sie nicht linear verläuft - höchstens noch als "sterbende Zeit" -, sondern diskursiv, und dass alle Zeiten immer zugleich da sind.

Wir leben tatsächlich nicht in einer Zeit und daher ist von "Gegen-wart" zu reden zumindest fragwürdig.

Zurück zur musikalischen Zeitgestaltung.

"Zeit" wird also als Parameter betrachtet, der gestaltet werden kann wie jeder andere auch. Seine primären Ausdrucksmittel sind Dauern, Rhythmen, Metrik, Tempi und Dynamik, die sekundären das, woran sie gebunden sind, vornehmlich Tonhöhen und Klangfarben. Gemessen an der Komplexität der Zeit an sich bedeutet dies natürlich eine gewaltige Vereinfachung, die es aber dennoch erlaubt, die Komplexität unserer Zeiterfahrung so abzubilden, dass sie auf neue Weise erfahrbar wird. Und genau dies scheint mir die wesentlichste Aufgabe neuer, heutiger Musik zu sein: Da sie Zeitkunst ist, muss sie unsere Zeiterfahrung, den aktuellsten Stand dieser unserer jetzigen Zeiterfahrung, aufnehmen, umsetzen und erfahrbar machen. Wo Musik diesem Anspruch nicht genügt, ist sie gescheitert, und das war auch zu Bachs und Mozarts Zeiten so.

Und damit zurück zur Analyse der Val Camonica-Musik.

Die unendliche Folge der Schläge als "Puls" bildet die zeitliche Grundordnung, in der die Gestalten erscheinen. Jeder Schlag ist eine monadische Einheit und besteht aus 6 Vierteln in einem sehr langsamen Tempo. In der Vorstellung waren es etwa 54 Schläge pro Minute, somit eine Gesamtdauer von knapp 37 Minuten. Wie man aber immer schneller denkt als spricht, so dürfte auch das effektive Tempo der Aufführung langsamer sein und damit die Dauer des Stücks entsprechend länger.

GRAPHIK 7: ZEITSCHICHTEN / ZEITSCHICHTEN-ZYKLUS

Die 6 Viertel der Einheit "Schlag" werden nach folgender Proportionsreihe in eine Struktur von 6 "Zeitschichten" aufgelöst, die unterschiedlich deutlich auf den "Puls" bezogen wahrgenommen werden:

Tp (P)	1:1	54	6 Viertel / Schlag
Tp I	4:3	72	8 Punktierte Achtel / Schlag
Tp II	3:2	81	9 Triolenviertel / Schlag
Tp III	5:3	90	10 Punktierte Achtel-Quintolen / Schlag
Tp IV	2:1	108	12 Achtel / Schlag
Tp V	5:2	135	15 Achtel-Quintolen / Schlag
Tp VI	3:1	162	18 Triolenachtel / Schlag

Diese 6 Zeitschichten bilden einen in sich zyklischen Mikrokosmos, der mindestens ein gewisses "makrokosmischen Moment" in sich trägt, vielleicht sogar an so etwas wie Planetenbahnen denken lässt. Das Prinzip spiegelt einen Prozess, den man durchaus mit der "Verwitterung" vergleichen kann: eine anfangs eindeutige Struktur wird durch "Atomisierung", durch fortwährende Unterteilung in immer noch kleinere Einheiten, auflöst bis zur völligen Unkenntlichkeit oder bis sie in etwas qualitativ anderes umschlägt.

Die 6 Zeitschichten laufen während des ganzen Stückes quasi "subkutan" ab. Sie kommen nur zeitweise ins Bewusstsein, nämlich durch die Gestalten, die jeweils in einer der 6 Schichten auftauchen. Dieser Prozess macht hörbar, was man im Val Camonica sieht: zum einen die Felsen, die wie zufällig aus dem Humus auftauchen und wieder darin verschwinden, sich unsichtbar fortsetzend, "Ur-Grund", und zum andern, dass die Gestalten an den Zeitverlauf gebunden sind nicht anders als die Felszeichnungen an den Fels.

ACHTENS:

ZURÜCK ZU DEN GESTALTEN UND DAMIT ZUM AUFBAU DER FORM SAMT KRITIK UND OPTIMIERUNG

Sie erinnern sich, die Umsetzung und Ausarbeitung des Zeichens "Mensch" ergab insgesamt 12 mehr oder weniger komplexe Formen. Diese 12 Formen müssen nun auf die Dauer des Stückes verteilt, das heisst, auf die 330 Schläge des "Pulses" bezogen werden. Dies habe ich mittels einer aus dem "Modus Valcamonica" abgeleiteten Proportionsreihe getan, einer Reihe, die quasi einen Aspekt des Tonraums in die Zeit spiegelt. Sie ist wie der Modus symmetrisch und basiert auf dem Verhältnis 4:1 respektive 1:4, das allerdings je 3 mal. Da die Gestalten nur in der ersten Phase des Stückes vorkommen, also nur innerhalb der ersten 201 Schläge, bedeutet die 1 7 und die 4 26 Schläge. Daraus ergeben sich die folgenden Einsätze:

Schlag 2 - 28 - 35 - 61 - 68 - 94 (erste Hälfte 4:1, dann 1:4)

Schlag 101 - 108 - 134 - 141 - 167 - 174

Auf diese Weise bin ich im Prinzip auch mit den andern 8 Gestalten verfahren. Was daraus entsteht, ist ein schönes, wenn auch einfaches Beispiel für die Eigendynamik, die eine Setzung - hier die 9 Gestalten und ihre Umsetzung - als in sich stimmiges System entwickelt. Ihre Logik führt bei der Ausarbeitung nicht selten dazu, dass sich das Resultat immer weiter von den ursprünglichen Vorstellungen entfernt. So auch hier, denn die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, werden sofort be-

wusst, wenn man auflistet, wieviel Material sich aufhäuft, das auf die Schläge verteilt werden muss. So erscheinen neben den 12 "Menschen"formen 9 "Tier"-Gestalten und 7 "Kreise" in je 6 Einsätzen, 10 "Räder" in 9 und gar 28 "Häuser" in 16 Einsätzen. Insgesamt sind es rund 100 Gestalten in über 70 Einsätzen und mit einer Gesamtdauer, die allein ein ganzes Stück ergäbe. Einmal mehr zeigt sich die Tendenz jeder Ordnung, ins Chaos zurückzufallen, denn diese Vielzahl von Gestalten und Einsätzen in vielfach ineinandergeschachtelten Proportionsreihen ist kaum noch als irgendeine Ordnung wahrzunehmen. Dies entspricht zwar grundsätzlich dem Thema des Stücks - wie die Felszeichnungen verwittern oder über Erinnern und Vergessen -, befriedigt aber in dieser Darstellung nicht. Im folgenden also die Kritik des bisher Gemachten im einzelnen und dessen Optimierung.

BAND "DER PULS" (mit Einsätzen und Proportionen)

Um die Übersicht nicht zu verlieren, habe ich auf einem langen Papierband die Verteilung der Gestalten auf die Folge der Schläge aufgezeichnet. Zunächst fällt auf, dass die Einsätze alles in allem ein Netz von in etwa konstanter Dichte und mehr oder weniger gleichbleibend komplexer Struktur ergibt. Von den 201 Schlägen bleiben nur wenige "leer": am Anfang 18, dann bei Schlag 128 1 x 5, sonst aber nie mehr als 3 Schläge hintereinander und gegen Ende gar keine mehr. Dadurch entsteht eine zunehmende Verdichtung: die Gestalten schliessen mehr und mehr zusammen, während die Schläge in den Hintergrund treten. Die Vorstellung "Versteinerung" liegt nahe.

Gut ersichtlich sind auch die vier Schwerpunkte, die sich aus der Häufung gleicher Gestalten innerhalb eines Bereiches ergeben, so durch die "Räder" um Schlag 55, durch die "Schaufeln" um 99 und die "Häuser" um 162 und 190. Dadurch entsteht wiederum eine kaum wahrnehmbare Entwicklung, indem die Gestalten nämlich immer umfangreicher, vielschichtiger und somit auch "gitarristischer" werden, und vor allem, da die "Häuser" ja aus einer Art "Kadenz" bestehen, auch immer "tonaler" und daher eingängiger, verständlicher.

Die Gestalten selber sind bis auf die Schaufeln und die Kreise kompakt und äusserst dicht gearbeitet, weitgehend in "klassischer" Gitarrentechnik, suggerieren daher unmittelbare Präsenz und Vollständigkeit. Wiederholungen bringen zwar allerlei Varianten, doch am grundsätzlichen Befund einer sehr vordergründigen, beinahe virtuos und vor allem sehr dichten Musik ändert sich nichts.

Ebenso lässt auch die Verarbeitung der einzelnen Einsätze vorwiegend durch Überlagerungen und nur im Falle der "Haus-Kadenzen" durch Verdünnung und Umfärbung kaum Zwischenräume oder Durchblicke offen.

Aufgrund der starken Ausarbeitung der einzelnen Formen meist in beiden Gitarren zugleich erscheint im Wesentlichen Gestalt um Gestalt, es geschehen also kaum Überlagerungen verschiedener Gestalten. So entsteht letztlich doch ein linearer, im Prinzip einschichtiger Zeitablauf.

Für den Hörer schliesslich dürfte ausser den leichten Schwerpunktbildungen keinerlei System in der Abfolge der Einsätze erkennbar sein: sie erscheint zufällig, die Zeit verläuft ziellos. Zudem wird er permanent mit einer Überfülle Information bombardiert, was mit grösster Wahrscheinlichkeit zu Desinteresse führt.

Dass dieser Befund den ursprünglichen Vorstellungen kaum noch entspricht und daher nicht befriedigt, ist offensichtlich. Um ihnen wieder näher zu kommen, habe ich mir im Sinne eines Optimierungsversuchs einige Stichworte notiert, in welche Richtung das bisher Gemachte überarbeitet werden soll.

Erstens: die Gestalten und Einsätze müssen reduziert, elementarisiert und isoliert werden, Stichwort "Felszeichen",
tendenziell sollen sie in völlige Gestaltlosigkeit auflöst werden, Stichwort "verwitternde Bruchstücke",
und dadurch in neue Strukturen überführt, Stichwort "Versteinerung";
zweitens: es sollen vermehrt "leere" Schläge in den "Puls" eingefügt und "Löcher" in die Gestalten geschlagen werden;
und drittens muss der formale Ablauf im Ganzen von Fritschs Bildband her neu überdacht werden.

Praktisch bedeutet dies folgendes. Die bisher ausgearbeitete Ebene der Gestalten ist lediglich eine erste, vordergründige Schicht der Musik. Sie wird in einem ersten Arbeitsgang noch einmal überarbeitet, um sie den ursprünglichen Vorstellungen wiederum anzunähern. So sollen namentlich die Gegensätze zwischen Verdichtung und Auflösung, zwischen "ganzen" und "verwitterten" Zeichen vergrössert werden, um so den Verlauf der Dichte und damit der Zeit klarer zu strukturieren und die Tiefenwirkungen und dadurch die Mehrschichtigkeit der Musik stärker hervortreten zu lassen. Zudem soll eine Tendenz in Richtung Auflösung der Gestalten in eher Strukturhaftes oder Elementares erkennbar werden.

In einem zweiten Arbeitsgang wird eine zweite Schicht hinter die erste gelegt. Sie besteht ebenfalls aus den Gestalten und ihren Ableitungen, doch werden sie bis zur Beinahe völligen Unkenntlichkeit bearbeitet: aufgelöst, verfremdet, gelegentlich auch komprimiert, zumeist aber stark gedehnt und in die verschiedenen Zeitschichten transponiert. Einzelgestalten sind selten, vielmehr erscheinen sie zusammengefasst in strukturellen "Feldern", die an die Felsen mit mehrfach übereinander geschlagenen Zeichnungen erinnern. Übrig bleibt zuweilen fast nichts, ein paar Impulse in geräuschhaften Farben, leise, erstickt oder undeutlich verschwommen, bloße Erinnerung.

Auch die Form des ganzen Stücks wurde modifiziert. Die zwei Teile "der Puls" und "die Versteinerung" bleiben zwar, doch ändert sich die Proportionierung:

"der Puls" umfasst neu die Schläge 1-297, also beinahe die ganze Dauer des Stücks, erst dann setzt

"die Versteinerung" ein mit der endlos wiederholten Struktur, die der "Leiter" am oberen Ende des Bildbandes entspricht, und umfasst nur noch die letzten $3 \times 11 = 33$ Schläge.

Wesentlicher aber ist, dass dieser erste lange Teil der Struktur des Bildbandes folgend in zwei Phasen gegliedert wird und zwar im Verhältnis in etwa des "goldenen Schnitts":

in der ersten Phase von Schlag 1-202 sind beide Schichten, die vordergründige der mässig bearbeiteten Gestalten und die hintergründige der kaum noch erkennbaren, übereinander gelagert, während in der zweiten von Schlag 202-297 im Wesentlichen nur noch die hintergründige Schicht übrigbleibt. Der Übergang von der ersten zur zweiten Phase geschieht am Ende des langen "Labyrinths", indem die vordergründige Schicht einfach verschwindet.

Bei der Überarbeitung der Gestalten und der Ausarbeitung dieser neuen, hintergründigen Schicht habe ich 6 verschiedene Verfahren eingesetzt, zuweilen nur eines allein, meist aber zwei oder gar mehrere miteinander kombiniert. Es ist dies eine Art Variationstechnik, wie sie zu heutigem kompositorischen Handwerk gehört.

Zu den Verfahren im einzelnen:

- mittels absoluter, relativer oder gar verzerrter Transposition werden die Gestalten sowohl in andere Tonlagen- und Tonräume wie auch in andere Tempi und damit in andere Zeitschichten versetzt;
- mittels Augmentation, Diminution und Verzerrung nach linearen oder anderen Gesetzmässigkeiten werden sie in ihren Dauern und Proportionen verändert;
- eine Reduktion der Gestalten wird auf zwei Arten erreicht, einmal durch Fragmentierung, also durch Weglassen von ganzen Gestaltteilen am Anfang, Ende oder auch mitten in der Gestalt,
- und zum andern durch Ausdünnung, durch das Weglassen von einzelnen Tönen bis nur noch blosser Rhythmen übrig bleiben;
- die Umfärbung durch die Variation der Spielweise führt zu neuen Erscheinungsformen der Gestalten; und schliesslich werden diese durch
- Überlagerungen verschiedenster Art, indem gleiche und verschiedene Gestalten, Tempi und Farben gleichzeitig und verschoben übereinander überlagert werden, in bestimmte "Strukturfelder" überführt.

Die Klangfarben sind vor allem für die hintergründige zweite Schicht von entscheidender Bedeutung. Über sie wird das Klangbild derart aufgelöst, dass einerseits Durchblick und Tiefe entstehen und andererseits das Prinzip "Verwitterung" deutlich wird.

Die Gitarre bietet über die verschiedensten Spieltechniken eine immer wieder erstaunliche Vielfalt von Farben. So kann die Anschlagstelle differenziert werden, *sul tasto*, *sul ponticello* oder genau im Mittelpunkt der Saite geschlagen; die Saiten können so geschlagen werden, dass eigentliche "Scheppertöne" entstehen, oder sie können *Tambora*, auf dem Saitenhalter geschlagen werden, was je nach Griffen zu Klängen mit bestimmter Akkordfärbung führt; weitere Klangfarben ergeben sich, wenn hinter der linken Hand gezupft wird, sodass die Töne metallig schep-fern, oder indem mit den Fingern der linken Hand so hart auf das Griffbrett aufgeschlagen wird, dass beide Saitenteile schwingen, also ein verstimmter Doppelklang entsteht. Ebenso fremdartige Klänge werden durch das Spiel mit gekreuzten Saiten erreicht oder indem die Saiten mit verschiedenen Schlägeln geschlagen oder gerieben werden. Die tiefen Saiten können auch mit dem Fingernagel oder der Fingerkuppe gerieben werden: ersteres mit Impuls ergibt einen verhaltenen Ton, letzteres nur ein leicht gefärbtes Reibgeräusch. Schliesslich werden natürlich auch die gewohnten Flageolettklänge eingesetzt und die verschiedenen *Pizzicati* vom Bartok-*Pizzicato* bis

zu étouffé und quasi flageolet und selbst die langsam oder schnell ausgeführten Arpeggien ergeben zusätzliche Farbwerte.

UND DAMIT ZU NEUNTENS:

ZUR AUSARBEITUNG DER ZWEITEN SCHICHT UND WIE DARAUS DIE NEUE GESAMTFORM WIRD

Diese Schicht dahinter ist also eine Schicht "verwitterter Zeichen", die zuweilen hinter den vordergründigen Zeichen hörbar wird. Die Zeichen sind kaum oder gar nicht mehr zu erkennen und zeigen dadurch beides: ihr Archaisches, Ursprüngliches, Elementares und damit auch, dass sie noch am Anfang stehen, durchaus noch Zukunft in sich tragen, zugleich aber zeigen sie den Grad ihrer Versehrtheit, ihr Alter und dass sie verschwinden, sterben.

Von den 9 Grundgestalten werden nur 7 in die zweite Schicht transponiert, nämlich "Mensch" und "Tier", "Kreis", "Rad" und "Rosa camuna", sowie "Leiter" und "Haus". "Schaufel" und "Labyrinth" fallen weg: die mit gekreuzten Saiten gespielten Schaufeln aufgrund ihrer eigentlich bereits zur zweiten Schicht gehörenden Klangfarbe und das Labyrinth, weil es als einmalige Erscheinung die Schaltstelle einerseits zwischen den beiden Phasen des ersten Teiles und andererseits zwischen den beiden Schichten Vorder- und Hintergrund markiert.

Jede der 7 Gestalten wird nun mittels der 6 verschiedenen Verfahren, die zumeist miteinander kombiniert und grundsätzlich ziemlich frei behandelt werden, in die zweite Schicht transponiert. Ich wiederhole die Verfahren und was sie konkret bedeuten:

- (1) Transposition - im Raum: durch den Wechsel der Gitarren; im Tonraum: durch Transposition in andere Modi und andere Lagen; in der Zeit: durch Transposition in die anderen Tempi;
- (2) Augmentation - vor allem in der Zeit: durch Dehnung bis zu äusserst langen Dauern; gelegentlich auch im Tonraum: durch Vergrößerung der Intervalle bis in die extremsten Lagen;
- (3) Ausdünnung - durch Verkürzen von Tönen und Akkorden bis zum Wegfall oder bis zur nur noch geräuschhaften Markierung des Rhythmus;
- (4) Umfärbung - vom Ton bis zum Geräusch, wobei die leisen, eher unklar verschwommenen Töne und die geräuschhaften Klänge bevorzugt werden;

- (5) Überlagerung - Verschachtelung gleicher und verschiedener Gestalten in einer Gitarre, Überlagerung gleicher und verschiedener Gestalten, Tempi, Farben in beiden Gitarren;
- (6) Entwicklung von Strukturfeldern - aus einer oder mehreren Grundgestalten, in einer oder in beiden Gitarren, mehr oder weniger dicht: rhythmisch wie klanglich, vom Klangband bis zum Einzelgeräusch.

GRAPHIK 8: AUSARBEITUNG DER ZWEITEN SCHICHT - "MENSCH"

Zu zeigen, wie das alles aussieht, würde wiederum zu weit führen. Daher nur einige Details anhand dreier Listen: offensichtlich hat die Arbeitsweise, die ich bei der Ausarbeitung der Schläge entwickelt habe, auch auf die Ausarbeitung der zweiten Schicht abgefärbt.

Die erste Liste zur Gestalt "Mensch" zeigt die 6 Verfahren und wie ich sie auf die Grundgestalt angewendet habe.

Aus den 7 Grundgestalten werden so 66 neue Formen entwickelt. Hinzu kommen zwei verschiedene, jedoch ziemlich auffallende Elemente, die innerhalb des Hintergrundes eine weitere, wenn auch nur rudimentär vorhandene Schicht ausmachen:

zum einen sind es gesungene "Kadenzen": kadenzartige Tonfolgen mit von den "Stufen" I-IV-V abhängiger Vokalisation, die grundsätzlich von der Gestalt "Haus", gelegentlich aber auch von Basstönen anderer Gestalten ausgehen und die innerhalb des Ganzen als ziemlich verlorene Melodiefragmente unerwartet auftauchen und wieder verschwinden;

und zum andern sind es selbständige Sprachgestalten aus komplexen, jedoch nicht semantischen Vokal- und Konsonantverbindungen, die ursprünglich aus dem Labyrinth kommen, hier aber völlig unabhängig eingesetzt werden.

GRAPHIK 9: AUSARBEITUNG DER ZWEITEN SCHICHT - INVENTAR DER FORMEN

Die zweite Tabelle zeigt die erste Seite des Inventars der Formen: welche Formen der jeweiligen Grundgestalt verwendet wurden, in welcher Gitarre die Bearbeitung erscheint, in welchem Tempo und wieviel Schläge, respektive Takte sie umfasst.

Die erste Gitarre spielt 19 neue Formen mit 84 Schlägen, die zweite 18 Formen mit 97 Schlägen und beide Gitarren zusammen 29 Formen mit 187 Schlägen. Gesungene "Kadenzen" erscheinen in 10 Formen. Auch dieses wiederum immense Material muss natürlich in eine sinnvolle Form gebracht werden.

GRAPHIK 10: AUSARBEITUNG DER ZWEITEN SCHICHT - ABFOLGE DER GESTALTEN

Dies zeigt die folgende Liste, allerdings nur, in welcher Abfolge und bei welchem Schlag innerhalb der zwei Phasen des ersten Teils die neuen Formen erscheinen. Die weiteren Gesichtspunkte, die ich bei der Gestaltung einbezogen habe, müsste ich erst wieder analysieren, präsent ist mir nur noch, dass die 14 "Haus-Kadenzen" nach jeweils 13 Takten erscheinen, wobei die Einsatzschläge der Gestalten 1 - 7 von vorne, die von 8 - 14 aber von hinten berechnet werden, und dass in den 13 Zwischenräumen 12 ausgewählte Gestalten, die von beiden Gitarren ausgeführt werden müssen, eingefügt sind, während alle übrigen Formen frei verteilt wurden.

BAND "DER PULS" ZUM ZWEITEN

Die Konsequenzen der Verteilung der neuen Formen lassen sich aus dem langen Band mit der Verteilung der Gestalten besser ablesen. Unmittelbar ersichtlich wird, dass diese zweite Schicht einen fast lückenlosen Hintergrund bildet, was zwangsläufig zu spieltechnischen Komplikationen führen muss. Vierfache, gelegentlich sogar fünf- und sechsfache Überlagerungen sind nicht selten. Deswegen war es für mich einen Augenblick verlockend, mir das Stück auch in einer Fassung für 4 oder gar 6 Gitarren vorzustellen, was natürlich zu ganz anderen Problemen und dadurch zu einem andern Stück geführt hätte.

DAS GEKLEBTE NOTENBAND (Schläge 166-176)

Was diese Überlagerungen ganz praktisch bedeuten, zeigt die nächste Stufe der Ausarbeitung. Ich habe das soweit fertige Material sowohl der ersten wie auch der zweiten Schicht kopiert, wo nötig zusammengeschnitten und nachher auf die jeweiligen Einsatzschläge bezogen wieder zusammengeklebt. Dann habe ich die Taktstriche neu gezogen, damit ersichtlich wird, was alles genau zusammenfällt. In einem weiteren Arbeitsgang habe ich das gesamte Material, wo es nötig war, auf die untergründig ablaufende zyklische Schicht der Zeiten bezogen. Jede Gestalt oder

Struktur oder was auch immer auftritt, repräsentiert nun eine bestimmte Zeitebene, was zwar analytisch nachvollzogen, gehörmässig jedoch bestenfalls hie und da bewusst wahrgenommen werden kann.

Der nächste Schritt bestand darin, die Gesamtebene der Gestalten mit der unendlichen Folge der Schläge zusammenzubringen. Dies bereitete mir anfänglich beträchtliche Schwierigkeiten und zwar vor allem deshalb, weil ich merkte, dass es mir äusserst schwer fiel, dieses so "schön", vielschichtig und in sich stimmig ausgearbeitete Material wieder zu zerstören und teilweise sogar aufzugeben. "Verwitterung" als endgültiger Verlust. Natürlich muss man beim Komponieren immer Weglassen und Ausschliessen, sich Beschränken und Verzichten, dennoch aber geht es grundsätzlich immer um etwas Positives, um ein Aufbauen, ein Erzeugen, ein neu Schaffen: am Ende ist immer ein Mehr da. In diesem Fall aber ist es ganz anders: um überhaupt etwas hörbar machen zu können, muss das Vollständige, das Ganze zerstört werden. Das tut weh, denn dieses Ganze als etwas genau in dieser Form gültig Formuliertes ist ja ein Wert, und was nachher noch zu hören ist, sind nur noch Reste, Spuren, Überbleibsel des Ursprünglichen, nie mehr das, was es einmal war. In dieser Phase des Kompositionsprozesses, wo das so komplex Komponierte dergestalt ausnotiert werden muss, dass es auch spielbar ist und da-mit erst zu hörbarer Realität werden kann - bis jetzt war ja alles nur beschriebenes Papier, Spekulation -, geht es nur noch darum, so viel wie möglich von dem, was da aufgegeben werden muss, zu erfassen und zu bewahren und zugänglich zu machen in der Hoffnung, dass sich wenigstens für einen Augenblick noch eine Ahnung einstellt von dem, was einmal war. Der Komponist als Konservator und Restaurateur, als Gegenspieler zur alles fressenden Zeit. So wird die Musik tatsächlich zum Äquivalent für die Felszeichnungen und der Hörer zum Archäologen, der da gräbt und immer weiter gräbt und krampfhaft zu verstehen sucht, was vom längst Vergangenen noch zu verstehen ist.

Vom ersten gescheiterten Versuch, die beiden Ebenen zusammenzubringen, zeugen noch die fragmentarisch ausgefüllten Notensysteme am unteren Rand des Bandes. Ich wollte erst aus der Ebene der Gestalten das herausholen, was für die Ebene der Schläge bestimmend sein sollte, dann davon ausgehend die Schläge selbst ausarbeiten mit all den damit verbundenen Vorstellungen und Bedingungen, und zuletzt dann die verbleibenden "Löcher" mit Material aus der Gestaltebene auffüllen. Ich glaubte, die "unendliche Folge von Schlägen" aus dem bereits Vorliegenden herleiten zu können, denn die Ausarbeitung der Folge, wie ich sie oben beschrieben habe, war zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht vorhanden. Diese Her-

leitung gelang natürlich nicht, denn aus dem Fragmentarischen, was da auf die Notenkarten zu stehen kam, liess sich kein stimmiges, überzeugendes System entwickeln, im Gegenteil, es verhinderte sogar, die Fülle der Möglichkeiten irgendwie in den Griff zu bekommen. Daher war ich genötigt, erst die Folge der Schläge auszuarbeiten, was zwar viel Zeit in Anspruch nahm, mich aber dadurch wohl nicht unbedeutend von meinen Fixationen auf die Ebene der Gestalten abbrachte. Jedenfalls schrieb ich anschliessend alle 330 Schläge auf 110 vorbereiteten Notenblättern vollständig aus und daran wurde nachher ausser ein paar geringfügigen Anpassungen nichts mehr geändert. Dass die Folge der Schläge unabänderlich sein sollte, war eine dieser willkürlichen Setzungen, deren Konsequenzen aber diesmal durchaus hilfreich waren, denn so wurde sie zu der Konstruktion, die mich zwang, die zuvor ausgearbeitete Gestaltebene radikal anzugehen, so zu verdünnen, zu durchlöchern und aufzulösen, dass sich das ursprünglich Gemeinte durchzusetzen vermochte: "Verwitterte Musik", oder um noch einmal den originalen Wortlaut der ersten Tagebucheintragungen zu wiederholen:

Ein endlos langes Stück, eine unendliche Folge von Pulsschlägen, unerbittlich und hart -

darin Gestalten, die wiederkehren, verändert, doch ohne eigentliche Entwicklung -

nur so, dass das Geflecht immer dichter wird, die Gestalten sich auflösen, verschwinden, und etwas Neues plötzlich da ist -

Gestalten,

die zu Zeichen werden -

die etwas längst Vergessenes wieder auftauchen lassen, Archaisches hervorholen -

die selbst wie längst Vergessenes erscheinen, wie Reste einer längst vergangenen Zeit, verwitternde Bruchstücke -

und die selber wieder vergessen werden, kaum sind sie erklungen, und erst recht, wenn sie versteinern im dichten Geflecht, zurückgeführt an den Ursprung, in die Gestaltlosigkeit, ins Nichts -

Grabungsarbeit, Archäologie:

Sich erinnern, die Dinge dem Vergessen entreissen, doch nur für beschränkte Zeit, denn nichts bleibt bestehen, alles vergeht -

Diese letzte Phase der Ausarbeitung geschah dann mehr oder weniger spontan. Von der zusammengeklebten Fassung ausgehend habe ich von Takt zu Takt notiert, was mir notwendig, sinnvoll und möglich schien oder was mir ganz einfach nur gefiel. Natürlich versuchte ich, die Grossform im Auge zu behalten und, meinem Zeitgefühl beim Schreiben vertrauend, gewisse Schwerpunkte zu setzen - weniger nach dem gewohnten Prinzip zunehmender Belegung und Verdichtung, sondern eher gegenteilig, indem auf besonders dichte Partien äusserst dünne folgen -, doch liegt dem allem kein bewusst durchdachtes System zu Grunde, und ich denke, das ist auch gut so.

DAMIT WÄHRE ICH BEI ZEHNTENS ANGELANGT: ZUM LETZTEN TEIL, BETITELT DIE "DIE VERSTEINERUNG"

Noch sind also die letzten 33 Schläge ausstehend, "die Versteinerung". Somit zurück zum Konzept: Angespielt wird dort zunächst auf die Gegensätzlichkeit von Zeichen und Fels, Tal und See, Weg und Ausblick, Nah und Fern, Leben und Tod oder Zeit und Ewigkeit; und wörtlich steht dann:

"Die Versteinerung", das endlose Fortspinnen einer Zeichen-Struktur zur weiten, offenen Form, geht vom Bild des Lago d'Iseo aus, dem See am unteren Ende des Tals, und vom Gletscherschliff und der Verwitterung der Zeichen - "Zeit" ist da Ausblick, Zukunft -

Die Umsetzung dieser ursprünglich sehr konkreten und sehr "schönen", ich möchte fast sagen "tröstlichen" Vorstellungen erwies sich nochmals als äusserst schwierig. Dies mag auf eine gewisse Ermüdung zurückzuführen sein, denn die lange Zeit der Auseinandersetzung mit den Zeichen und deren Umsetzung in Gestalten, dann die Ausarbeitung der Schläge und schliesslich der ganzen Musik dauerte nicht nur gegen acht Monate, sondern brachte mich auch innerlich an ein Ende. Die Arbeit war aber noch nicht zu Ende, das wusste ich sehr wohl, nur fiel mir die Lösung für den Schluss nicht ein. Diese Phasen sind immer besonders mühsam, in denen man unruhig im Arbeitszimmer auf und abgeht, am Schreibtisch sitzt und grübelt, Löcher in die Luft starrt, wahllos das eine liest und sich jenes anhört, irgendwas ausprobiert und wieder verwirft, im Grunde aber nichts anderes tut als zu warten. Dies sind immer auch die Phasen, in denen man zu zweifeln beginnt, ob das, was da vorliegt, auch Sinn macht. Man erkennt, dass es auch ganz andere Lösungen gegeben hätte, und beginnt mehr und mehr die Distanz zwischen den Vorstellungen und dem

Erreichten festzustellen. Es braucht dann relativ viel "Stehvermögen", wie man im Sport sagen würde, um das Begonnene zu Ende zu führen.

Jedenfalls kam ich irgendwie nach mehreren gescheiterten Versuchen auf die folgende, an sich sehr einfache, aber wie mir scheint, trotzdem wirkungsvolle Lösung. Ich ging ganz direkt von Fritschs Bildband aus und zwar von der Leiterstruktur am oberen Ende des Bandes mit den 11 Sprossen und dem dachähnlichem, jedoch aufgebrochenen Abschluss. Diese setzte ich in eine musikalische Struktur um, die aus Wiederholungen einer relativ dichten und eher schwierig auszuführenden, mehrteiligen Gestalt besteht. Diese wird insgesamt 11 mal wiederholt und dabei lediglich an die noch immer fortlaufenden Schläge des "Pulses" angepasst, sodass es wirkt, als mühten sich die Spieler unablässig ab, immer wieder dasselbe immer wieder gleich zu spielen, was ihnen nie gelingen kann.

Und, mehr der Vollständigkeit halber, noch einige Bemerkungen zur Form dieser wiederholten Gestalt. Sie umfasst 6 Takte, also 18 Viertel. Grundsätzlich erscheint nur jeder 2. Viertel als Musik, dazwischen liegen Pausen. Die 9 Viertel Musik bestehen je aus einem charakteristischen Fragment der 9 Gestalten und zwar in der Reihenfolge "Mensch", "Tier", "Kreis", "Rad", "Rosa camuna", "Schaufel", "Leiter", "Haus" und "Labyrinth", wobei die Musik meistens in die Pausen ausstrahlt. Die Gestalt selber aber beginnt immer mit einer Pause.

Zu erwähnen bleibt noch, dass die Gestalt innerhalb der zweiten Phase des ersten Teils, wo an sich nur noch die hintergründige Schicht zu hören ist, in 7 Fragmenten als quasi 12. und letzte Wiederholung vorweggenommen wird. Es entspricht dies auf dem Bildband den deutlich erkennbaren Zeichen, die von der vordergründigen Zeichenschicht des unteren Bildteils übrig geblieben sind.

UND ENDLICH ELFTENS: NIEDERSCHRIFT UND AUSBLICK

Damit ist zwar der Kompositionsprozess im Wesentlichen abgeschlossen, jedoch noch lange nicht das, was man als "Werk" zu bezeichnen gewohnt ist und schon gar nicht, was damit geschieht und was ein allfälliger Hörer irgendwann darunter verstehen wird. Abschluss ist Öffnung.

NOTENBEISPIEL 7: Entwurf Schläge 166-168

Zuerst zum rein Praktischen.

Die erste vollständige Ausarbeitung eines Konzepts zu einer Partitur betrachte ich lediglich als Entwurf, den es durchzusehen und wenn nötig zu überarbeiten gilt. Dies betrifft in der Regel nur Details, die allerdings recht entscheidend sein können. Dann geht der Entwurf quasi in die Vernehmlassung zu den Interpreten, die ihn da-raufhin überprüfen, ob alles nicht nur spielbar, sondern auch sinnvoll ist. Sinnvoll bezogen auf das Verhältnis von Aufwand und Ertrag, aber auch auf das klangliche Ergebnis im einzelnen. Da in diesem Fall die Interpreten schon das Ausgangsmaterial, die Grundgestalten, durchgesehen hatten, gab es in der Endfassung nicht mehr allzuviel zu korrigieren. Übrigens entscheidet sich in dieser Phase oft das Überleben eines Stücks, denn spricht es die Interpreten nicht an, kommt es kaum zu überzeugenden Aufführungen, sodass das Stück in der Schublade landet wie wohl das meiste, was so landauf landab täglich und zuhauf komponiert wird.

Nach der Vernehmlassung folgt die Reinschrift der endgültigen Partitur. Meist nehme ich auch in dieser letzten Phase nochmals leichte Änderungen vor, zumeist völlig willkürlich oder aus eigentlich unzulässigen Gründen wie zum Beispiel dem, dass etwas nicht auf eine Seite geht oder umgekehrt zuviel Platz da ist. Dies durchaus mit Absicht: es ist Ausdruck meiner grundsätzlichen Skepsis gegenüber allem scheinbar Stimmigen, Perfekten und Konsequenzen und somit Abgeschlossenen und Vollendeten. Die bekannten Sprüche über sogenannte "Meisterwerke", bei denen jeder Ton so sein müsse wie er sei und keiner weggelassen werden könne, halte ich für lächerlich, denn an diese Art Einmaligkeit kann ich nicht glauben. Selbstverständlich können bei einem Werk keine Töne weggelassen werden, das verbietet schon das Urheberrecht und die Sorgfaltspflicht des Interpreten, aber der Komponist hätte sämtliche Töne auch ganz anders setzen können. Es gibt keine endgültige "Wahrheit" als Ding, kein Gesetz oder verborgenes Prinzip, das die Din-

ge so ordnet, dass sie nur so und nicht anders sein können. Auch "Meisterwerke" sind nur Wille und Zufall und im besten Fall Verweis, dass es so etwas wie "Wahrheit" geben könnte. Deswegen ist es nur scheinbar paradox, wenn ich an dieser Skepsis festhalte und sie bewusst in meine Stücke hineintrage, obwohl mir natürlich bei der Arbeit zugegebenermassen immer gerade solch stimmig Vollendetes vorschwebt -

NOTENBEISPIEL 8: Reinschrift (Schläge 166-168)

Aus praktischen Gründen schreibe ich meine Partituren gewöhnlich mit Tusche auf Transparentpapier. Ich kann so das Layout selber gestalten, Schreibfehler leicht korrigieren und die Schrift selber sieht fast wie gesetzt und gedruckt aus, was die Lesbarkeit wesentlich steigert und damit die Aufführung erleichtert. Das Schreiben selber empfinde ich als sehr schön: die damit verbundene Ruhe, das Gemachte noch einmal überdenken und sich vorstellen zu können, dann durchaus auch, trotz der Unsicherheit, ob das Ganze auch gelungen ist - was man ja immer wünscht -, die Vorfreude auf die Aufführung, und ganz sicher nicht unwesentlich, die Möglichkeit, während des Schreibens langsam loszulassen, das Stück für sich zu verarbeiten und Distanz zu gewinnen, um sich nachher neuen Aufgaben öffnen zu können. Und ganz besonders fasziniert mich immer wieder, mitverfolgen zu können, wie aus dem leeren Grauweiss des Papiers, diesem reinen Nichts, oft auch optisch sehr schöne Bilder herauswachsen, Gestalten und Strukturen, die mehr und mehr zu einer Wirklichkeit werden, die in ihren Wirkungen die der Dinge meist bei weitem übersteigt. Um die Analyse des Anfangs wieder aufzunehmen: Musik hat eine allumfassende Präsenz und eine verändernde Kraft, die höchstens noch von allgemeinen Ideen religiöser, philosophischer oder soziologischer Art übertroffen wird. Diese Kraft sehe ich sichtbar werden, in diesem Augenblick auf diesem Papier, dann ist sie da und ist nicht mehr zu beeinflussen. Das Werk existiert und ist nicht mehr zu halten und die Folgen sind und bleiben unabsehbar. Im Grunde ist das unglaublich und viel mehr als jede Aufführung und jedes noch so schöne musikalische Erlebnis. Allein dies lohnt die ganzen Mühen.

Ich breche hier ab, obwohl es noch viel zu sagen gäbe. Der Umsetzungsprozess geht ja weiter: die Interpreten lesen die Partitur, bilden sich ihre eigene Vorstellung, übertragen sie auf ihr Instrument und versuchen, sie dem Hörer verständlich zu machen. Bei all diesen Umsetzungen gibt es Verluste, aber auch Gewinne: das, was man so gemeinhin "Werk" nennt, verändert sich ständig. Dem wäre genauer nachzugehen: was ist denn ein "Werk" und was heisst "Wahrnehmung", "Hören"? Und

wie "funktioniert" dieses komplexe und immer instabile "psycho-physische System" Hörer, das da hört und permanent verarbeitet: filtert, vergleicht, ordnet, bewertet und relativiert, während es weiter hört und ob all dem Neuen das alte mehr und mehr vergisst. Und wenn die Musik verklungen ist, bleibt nur ein Teil davon in Erinnerung, und dieser Teil ist dann das Werk, der ganze Rest verloren. Und fatal ist alleweil: je länger und differenzierter die Musik ist, desto gründlicher wird sie vergessen, und so ist es auch mit diesem Vortrag: die Menge des Gesagten hinterlässt die grösste Leere und dies ist durchaus Absicht. Hören heisst nämlich nichts anderes, als immer wieder von vorne zu beginnen.

Oder anders gesagt:

Man kann über Musik zu wenig sagen und man kann zu viel sagen. Einerlei, denn so oder so entzieht sie sich. Sagt man zu wenig, bleibt sie blosser Eindruck, ein Augenblick lang Klang, gehört und schon vergessen, sagt man aber zu viel, dann wird klar, was sie ist: ein Geheimnis, nie zu verstehen, nicht einmal ansatzweise zu fassen. Musik entzieht sich immer, nicht nur, indem sie verklingt, denn das ist das einzige Gewisse, dass sie vergeht, unwiederbringlich. Daher spricht Musik immer von Abschied, Verlust, von Trauer und Vergessen. Musik ist "der kleine Tod" - und wie dieser doppeldeutig: denn nur aus Tod kommt neues Leben -

Es gibt keine fröhliche Musik.

Ich danke Ihnen für ihre Aufmerksamkeit.

Weinfelden, den 15. Juli 1993