

## Das Zwischen

### Überlegungen zu Oberfläche und Volumen in Musik

Volumen werden durch Oberflächen begrenzt. Ob es Oberflächen ohne Volumen gibt ist streitbar. Wenn es ein Oben gibt, gibt es auch ein Unten. Zwischen oben und unten ist immer ein Zwischen. Oberflächen können sich innerhalb und außerhalb von Räumen befinden und erschaffen und begrenzen gleichzeitig eigene Räume.

#### **Verschiedene Perspektiven**

Was als musikalische Oberfläche bezeichnet werden kann, liegt ganz in der Perspektive, die man hierfür wählt. Sehr häufig findet sich der Begriff innerhalb der zeitgenössischen Musik in Zusammenhang mit dekorativem Ästhetizismus und meint hierbei als direkter Vertreter von »Oberflächlichkeit« Fassade bzw. das Unreflektierte. Als Aufdruck bekommt ihn nicht selten solche neue Musik, gegen die sich die Kritik einer mittlerweile nicht mehr kleinen und nicht mehr nur jungen Gruppe von Komponisten richtet. Nämlich diejenige Musik, die einer nicht hinterfragten Materialdifferenzierungslogik folgt, die ihre Legitimation in der Variation und Neu-Kombination von mittlerweile zu »Neue Musik-Klischees« degradierten Klängen und letztlich in der Präsentation ihrer Beschaffenheit sieht. Es werden hierbei nicht etwa Ideen umgesetzt, die sich zum Beispiel mit einer Neudefinition von Musik, mit Wahrnehmungsprozessen oder der Reflexion von Wirklichkeit beschäftigen, sondern solche, die ein rein ästhetisches Funktionieren betreffen und sich auf diese Weise oftmals esoterisch in sich selbst verlieren: Ein künstlerischer Mehrwert, der hinaus führt über das Erleben einer ausdifferenzierten klanglichen Struktur ist nicht zu bemerken. »Am ehesten zielt die Aversion auf musikalische Exponate, die sich damit bescheiden, eine Sachkunde dekorativer Materialanwendung zu demonstrieren, ohne nach der Originalität oder, teleologisch gefragt, nach der Notwendigkeit des Formulierten zu fragen. Sie gilt Komponisten, deren polierte Oberflächen allzu kunsthandwerklich daherkommen – einer Musik, die ungebrochen einem selbstbezüglichen Klangfetischismus verfallen ist.«<sup>1</sup>

Nimmt man das Bild der Oberfläche als Begrenzung eines Volumens stellt sich die Frage, womit in diesem Fall das Volumen gefüllt ist? Mit der Suche nach »Schönheit« im Auftrag eines naiven Kunstbegriffs? Oder handelt es sich womöglich um ein Vakuum?

---

<sup>1</sup> Michael Rebhahn in „Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus“.

## Morton Feldman

Eine andere Sichtweise bildet die Oberfläche als das bewusst strukturell Unverarbeitete. Ein Beispiel hierfür wäre die Musik von Morton Feldman, die kein Beziehungsgefüge von Einzelheiten mehr darstellt, sondern eher ein gleichwertiges Nebeneinander unabhängiger Klänge.<sup>2</sup> Feldman, der sich intensiv mit dem Phänomen der Oberfläche in Musik und Malerei beschäftigt hat, schreibt in seinem Text *Between Categories* von 1985<sup>3</sup>: „Die Musik hat wie die Malerei ihren Gegenstand und ihre Oberfläche. Der Gegenstand der Musik scheint mir von Machaut bis Boulez immer ihre Konstruktion gewesen zu sein. Man kann Melodien oder Zwölftonreihen nicht ›spontan‹ erfinden. Man muss sie konstruieren. Es ist Aufgabe der Konstruktion, eine formale Idee in der Musik aufzuzeigen, sei es Struktur oder »Striktur«, wobei die Methodik den kontrollierenden Ausdruck der Komposition vermittelt. Aber wenn wir die Oberfläche einer musikalischen Komposition beschreiben, geraten wir in Schwierigkeiten.«<sup>4</sup>

Um sich dem Phänomen der Oberfläche in der Musik zu nähern, zeigt Feldman Analogien in der Malerei auf: Zum Beispiel ließe sich bei Cézanne und in noch weiter entwickelter Form bei den Malern des abstrakten Expressionismus erkennen, dass durch den Wegfall der Darstellung von Erinnerungswelten und durch das Verschwinden von Konstruktion etwas Unmittelbares – die Oberfläche – zu Tage trete. In der Musik seien Oberflächen jedoch schwerer fassbar: »Ich befürchte, dass die Zeit noch nicht gekommen ist, das Problem in Angriff zu nehmen, die Oberfläche der Musik, das Hörbare zu definieren. Sind es die Konturen der Intervalle, denen wir folgen, während wir zuhören? Kann es die vertikale oder harmonische Klangerzeugung sein, die unseren Ohren Brillanz vorspiegelt? Gibt es Musik, die eine Oberfläche hat, während andere sie entbehrt? Ist es überhaupt möglich, eine Oberfläche in der Musik zu realisieren – oder ist es nicht ein Phänomen, das zu einem anderen Medium, der Malerei, gehört?«<sup>5</sup>

Feldmans Beschäftigung mit Zeit steht in direktem Verhältnis zu seinen Überlegungen zu Oberflächen. »Mein Interesse an der Oberfläche ist das Thema meiner Musik. In diesem Sinne sind meine Kompositionen gar keine ›Kompositionen‹. Man könnte sie mit einer Zeit-Leinwand vergleichen. Ich bemale diese Leinwand mit Musikfarbe. (...) Ich ziehe es vor, an meine Arbeit so zu denken: zwischen den Kategorien. Zwischen Zeit und Raum. Zwischen Malerei und Musik. Zwischen Konstruktion der Musik und ihrer Oberfläche.«<sup>6</sup>

Dieses »Dazwischen« bildet eine neue Art von Musik, hinter der andere Interessen stehen: Eine

<sup>2</sup> Brian O'Doherty über Feldmans „The Swallows of Salangan.“, *The additive voices do not introduce any idea of succession. They stabilize attention, keep it on a high wire as it were. We are not sure whether the piece goes on a long or a short time. There is, as with Rothko, a singular, powerful idea, and a delusion of process (the additional voices entering in).*“ Brian O'Doherty, *The Voice and the Myth*, New York 1988, S. 166

<sup>3</sup> Morton Feldman, *Zwischen den Kategorien (Between Categories)*, in: *Morton Feldman Essays*, Hrsg.: Walter Zimmermann, Beginner Press 1985; S. 82-84.

<sup>4</sup> Ebda., S. 82.

<sup>5</sup> A.a.O.

<sup>6</sup> Ebda., S. 84

Musik, die keiner Fortspinnungslogik oder rhythmischen Zeitgestaltung folgt, sondern Zeit in ihrem unstrukturierten Zustand thematisiert. »Das heißt, mich interessiert, wie dieses wilde Tier im Dschungel, nicht im Zoo lebt. Mich interessiert die Art, wie Zeit existiert, bevor wir unsere Klauen hineinschlagen, unsere Ideen und Vorstellungen.«<sup>7</sup>

Als Oberfläche in Feldmans Musik sehe ich vor allem die Unmittelbarkeit für sich selbst stehender Klänge, die Zeit befüllen, aber nicht strukturieren. Dies gilt auch für die Musik der anderen Vertreter der New York School of Music: Christian Wolff, Earle Brown und John Cage. »And in connection with musical continuity, Cowell remarked at the New School before a concert of works by Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman, and myself, that here were four composers who were getting rid of glue. That is: Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we four felt the oppisite necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves.«<sup>8</sup>

Auch das von Feldman verwendete Bild von der Zeit-Leinwand, die mit Musikfarbe bemalt wird, stützt diese Assoziation von Oberfläche. Reduktion von Konstruktion als reflektierte Vereinfachung, um Oberfläche und somit Konzentration auf Kategorien wie Zeit, Klang und Raum bzw. ihr »Dazwischen« zu erzeugen.

### **Klangband und Klangskulptur**

Zu einer ähnlichen Art der Oberfläche lassen sich auch einige, sehr minimal gehaltene Stücke von Giacinto Scelsi zählen. Ebenso die auf der Wiederholung von Patterns beruhende Musik der amerikanischen Minimalisten wie Terry Riley und Steve Reich, aber auch Stücke von Phil Niblock und Klaus Lang. Durch die Fokussierung und Beibehaltung bzw. geringe Veränderung eines musikalischen Grundelements – ob Klang, Melodie oder Rhythmus – entsteht eine reduzierte Schicht, die durch die Änderungen von Nuancen Klangbeschaffenheiten und Wahrnehmungsmechanismen in den Vordergrund rückt. Stücke wie *In C* von Terry Riley oder *Drumming* von Steve Reich beschreiben mit ihren sich fast unmerklich verändernden, überlagerten Patterns eine Form von Zeitlosigkeit und somit eine Oberfläche. Die Musik changiert ständig, tritt aber gleichzeitig auf der Stelle, da ihre dauernden Wechsel durch immer gleiche Techniken für eine Art »belebte Statik« sorgen.

Bei Phil Niblocks stehenden Klangblöcken dagegen wird eine rhythmisch-melodische Ebene nahezu negiert. Sie provozieren durch die nur in Nuancen vor sich gehenden Änderungen eine Aufmerksamkeit für den Klang an sich. Dieser wird als ein sich in der Zeit ausbreitendes Gebilde von immer wieder unterschiedlicher Oberflächenbeschaffenheit als quasi hörbare Skulptur erfahrbar

---

<sup>7</sup> Ebda. S. 83

<sup>8</sup> John Cage („History of experimental music in the United States“, zitiert nach der Buchausgabe: *Silence. Lectures and writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1961, S. 71 f.).

gemacht.

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich in vielen Stücken von Klaus Lang beobachten. Seine Idee von Klang als hörbare Zeit führt zu Ergebnissen, in denen die Musik als Klangband zu hören ist und dazu einlädt, das Vor-sich-hin-Fließen des Klanges als Oberfläche zu abstrahieren.

### **Konzeptueller Kern und Ummantelung**

Eine weitere Betrachtungsmöglichkeit der Oberfläche wäre die Kategorie der Ummantelung eines konzeptuellen Kerns. Oberfläche ist hierbei die sinnlich erfahrbare Ebene eines Konzepts; also die von der Idee evozierte äußere Erscheinungsform. Diese wird durch das Konzept gestaltet, ist Resultat der Idee und somit untrennbar vom Gehalt.

Im Folgenden ein Beispiel für einen solchen konzeptuellen Kern:

In Peter Ablingers Stück *Wachstum und Massenmord* für Titel, Streichquartett und Programmnote hört das Publikum den Interpreten beim Proben zu: Die Musiker spielen, brechen ab, sprechen über einige Stellen, wiederholen Abschnitte. Offen bleibt, was wir erleben: Befinden wir uns in einer inszenierten Probe, die eine tatsächliche Probe repräsentiert? Befinden wir uns in einer echten Probe? Inwieweit kann die Probe aber echt sein, wenn gleichzeitig ein Aufführungs-Rahmen besteht? Oder beeinflusst womöglich das Geschehen auf der Bühne selbst den Rahmen? Wer oder was ist es, der oder das den Rahmen setzt? Und in welchem befinden wir uns in diesem Fall?<sup>9</sup>

In der Partitur ist vermerkt, dass die Musiker in üblicher Art die Bühne betreten, dann jedoch versuchen sollen, das Publikum zu ignorieren und ohne Theater zu spielen so zu proben, wie sie es auch in normaler Probensituation machen. Wir erleben auf diese Weise das Experiment von Privatheit in einer Bühnensituation, was sich zunächst einmal auszuschließen scheint. Hierbei stellt sich dann die Frage, was es nun eigentlich ist, das diese Privatheit ausmacht?

Und was passiert, wenn wir die Probe, die gemeinhin als Vorstufe der eigentlichen Kunst gilt – also das Unfertige, das normalerweise unter Ausschluss von Publikum stattfindet – als Kunst bewerten?

Nicht nur, dass in selbstreferenzieller Schleife eben genau all diese gerade gestellten Fragen aufgeworfen werden und auch die Definition von Kunst generell thematisiert wird. Es verändert sich auch der Fokus hin zum Menschen: Wie gut wird gespielt? Nicht wie gut wird Geige gespielt, sondern wie gut wird »Probe« gespielt beziehungsweise wenn davon ausgegangen wird, dass die Probe ja gerade nicht gespielt wird: Wie gut können die Musiker in einer Bühnensituation proben? Bemerken wir vielleicht Unsicherheiten? Bemerken wir, dass jemand doch anfängt nicht er selbst zu sein, sondern beginnt, eine Rolle zu spielen? Und hier gelangen wir an einen spannenden Punkt: Normalerweise werden in Konzertsituationen erfundene Wirklichkeiten erfahrbar gemacht, in Ablingers Stück geht es nun um die reale oder scheinbar reale Wirklichkeit, die uns begegnet und

---

<sup>9</sup> Auf einer mehr ins Detail führenden Ebene lassen sich Rahmungen ebenfalls als Oberflächen beschreiben.

uns zum Beispiel darauf aufmerksam macht, dass komplexe musikalische Prozesse in der Probenarbeit selbst stattfinden: Was, wenn wir das Wiederholen einer Phrase zur Einübung oder die Unterbrechung bei Fehlern als rhythmisch-melodische Elemente hören?

Ablinger stellt also durch eine einfache Setzung eine Menge Fragen, die ebenso den Musikbegriff wie auch unsere Wahrnehmung von Bühnensituationen, Rahmensetzungen sowie unser gesamtes ästhetisches Erleben betreffen. Bezogen auf das Bild der Oberfläche bedeutet dies: Unter der einfachen Oberfläche »Probe« brodeln die existenziellsten Überlegungen; das Volumen dehnt sich aus ins nicht mehr Fassbare.

Einige spannende konzeptuelle Ansätze gibt es zur Zeit auch in der improvisierten Musik: Diego Chamy oder mattin zum Beispiel entwickeln Performances, in denen es – häufig durch die Erzeugung von Unsicherheit, Uneindeutigkeit und Überraschung – um anderes geht als um rein ästhetische Ansätze: nämlich um politische oder philosophische Fragen und Institutionskritik. In einer Performance von mattin wird ein einfaches Gespräch über das momentane Befinden der Performenden zu improvisierter Musik. Die Frage wird damit aufgeworfen, was passiert, wenn das hierbei als Oberfläche zu begreifende Gespräch als »Musik« gerahmt wird beziehungsweise was mit dem Gespräch unter diesem Aspekt der Rezeption geschieht. Ebenso die Frage, was das Musikalische an einem solchen Gespräch ist beziehungsweise was »das Musikalische« überhaupt ist. Sprache als noise wahrgenommen, aber nicht als reine Fetischisierung von Sprachklängen. Stattdessen als Möglichkeit Sprachklang neu zu hören und gleichzeitig ein Bewusstsein zu bekommen für die Situation, die gerade stattfindet, eben durch das Sprechen über die Wahrnehmung genau dieser Situation.

In *The Kōken Performance* von Diego Chamy<sup>10</sup> improvisieren Axel Dörner (Trompete) und Seijiro Murayama (Stimme, kleine Trommel), während Diego Chamy zwischen den beiden Musikern sitzt und das ganze Stück über nichts macht, als mit regungsloser Miene dazusitzen. Er hat hierbei die Rolle des Kōken – eine Person des klassischen japanischen Tanztheaters: ein Assistent auf der Bühne, der zum Beispiel beim Kostümwechsel hilft und im Notfall einspringen kann. Da während Chamys »Kōken-Performance« weder eingesprungen, noch assistiert werden musste, blieb er ruhig sitzen. Nach der Aufführung wurde jedem der fragte, die Rolle des Kōken erklärt.

Hinter der Oberfläche eines sich in einer Bühnensituation befindenden, aber scheinbar nicht mitspielenden Menschen, tritt die Frage nach Präsenz und Performance hervor. Dass jemand als anscheinend gleichwertiges Mitglied auf der Bühne anwesend ist, jedoch nur dasitzt, während die anderen beiden spielen, lässt zunächst Erwartungen entstehen: Wann wird er etwas tun? Was wird er tun? Über diese Erwartungen entwickelt sich eine große Präsenz von Chamy, die in meinem Erleben sogar über die Präsenz der tatsächlich spielenden Musiker hinausgeht. Spannend wird

---

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rEI5DVGbXZ8>

hierbei dann die Möglichkeit, reine Präsenz als Improvisation und somit Performance zu denken und gleichsam die eigene Wahrnehmung zu beobachten: Wie konzentriert sich Aufmerksamkeit und was hat dies mit unserer Konditionierung als Rezipient zu tun?

### **Warum?**

Warum diese Oberflächen-Betrachtungen? Oft nehme ich Metaphern als dekorative Ausschmückungen wahr, die eher für Verwirrung, statt für Klarheit sorgen. In diesem Fall empfinde ich den Gebrauch des Bildes der Oberfläche jedoch als schlüssig und herausfordernd. Und zwar als Modell zur Analyse, als kritisches Gedankenspiel: Zum einen lässt einen die Übertragung vom Akustischen auf das Visuelle neue Perspektiven auf den zu betrachtenden Gegenstand gewinnen. Zum anderen stellt sich durch die Tatsache, dass sich hinter der Oberfläche ein Volumen beziehungsweise ein Raum befindet auch immer die Frage danach, womit dieser gefüllt ist. In diesem Sinne soll das Oberflächen-Volumen-Modell auch Anstoß zur kritischen Betrachtung von Kunst sein.

Sicherlich gibt es auch noch weitere Möglichkeiten der Definition, zum Beispiel Oberfläche als eine Form von Unversehrtheit oder Oberfläche als Alltagsrealität. Und auch der Blickwinkel der Betrachtung verändert natürlich die Wahrnehmung von Klang als musikalischer Oberfläche. Als etwas Absolutes, Feststehendes gemeint sind meine Beispiele deshalb keinesfalls, eher als eine Einladung zur Wahrnehmung unter einem bestimmten Aspekt, als Changieren zwischen Abstraktion und Konkretion.