Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 98

Artikel: Kann es eine Ästhetik der "Intensität" und der "Klangfarbe" geben? : Zum Komponieren von Rebecca Saunders = Existe-t-il une esthétique de l'"intensité" et de la "couleur sonore"? : Des compositions de Rebecca Saunders

Autor: Kiefer, Sebastian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927733

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KANN ES EINE ÄSTHETIK DER «INTENSITÄT» UND DER «KLANGFARBE» GEBEN?

VON SEBASTIAN KIEFER

Zum Komponieren von Rebecca Saunders

Existe-t-il une esthétique de l'« intensité » et de la « couleur sonore » ?

Des compositions de Rebecca Saunders

Rebecca Saunders se focalise, dans ses compositions, de façon presque obsédante, sur les catégories de « son », d'« intensité », de « débordement » et de l'« ineffable », dans le but d'échapper « intellectuellement » à des principes structurels décriés. Sebastian Kiefer abord de manière critique la musique de cette ancienne élève de Wolfgang Rihm, née en 1967 ; il se demande comment un flux d'énergie qu'aucune convention n'endigue peut se changer brusquement en un son décoratif d'appartement.

Am Anfang war das Auge des geübten Lehrers. Es riet: Auf den Kopf stellen, um auf die Füsse zu kommen.

Die Schülerin war aus der Peripherie gekommen, hatte, kaum 24 Jahre alt, in Edinburgh Geige und Komposition studiert, war des wohltemperierten, motivisch und metrisch glatten Konventionalismus der Briten müde geworden und suchte in Karlsruhe bei Wolfgang Rihm etwas, von dem sie nur wusste, dass es anders wäre. Sie wollte viel, die Partiturseiten waren üppig bedeckt mit einem babylonischen Arabeskenwerk aus Notenköpfen und Spielanweisungen. Rihm, von 1991 bis 1994 Lehrer und Mentor der 1967 in London geborenen Rebecca Saunders, spürte, dass Wollen und Textur zwei verschiedene Sprache sprachen. Er stellte – wir dürfen annehmen: nicht ohne Missmut – die Partiturseiten vor den Augen der Schülerin auf den Kopf wie um zu sagen: Musik, die sich nicht lesen lässt, sei vor allem ein Produkt von unklaren oder übermässigen Ambitionen. Er riet, was Béla Bartók oder auch György Ligeti womöglich geraten hätten: Ein Stück über eine *einzige* Note zu schreiben.

Rihm ahnte wohl: Das verwirrende Geschlinge von Spielanweisungen, Notentürmen, Kommentaren war Ausdruck des sich selbst noch unklaren Verlangens, aus einem Konzept von Musik auszubrechen, in dem einem Klang Sinn zukommt, weil er eine Funktion innerhalb eines Systems von Beziehungen fixierter Tonhöhen, Tondauern und dynamischen Vorschriften besitzt. Einem Konzept, in dem Zeit primär *eine Konsequenz* der «Organisation» von Dauern, Höhen und Dynamik ist. Das Gegenmodell wäre etwas, das man behelfsmässig metaphorisch ein nicht-zielgerichtetes Sich-Ereignen von Zeit nennen könnte. Oder auch: Die verweisungslose Präsenz von Klängen.

«INTENSIV-WÜTENDE LYRISCHE ENERGIE AUS STILLE»

Rihm riet mit seinem Abrüstungsvorschlag im Grunde, sich in eine kontinentale Tradition der Moderne zu stellen. In jene Tradition, die man als Radikalisierung der Versuche Schuberts und Liszts verstehen kann, ganze Thementeile aus einer einzigen, repetierten Melodienote zu bauen und nur die «Farbe» dieses Tons durch Änderung der harmonischen Einbettung zu wandeln. Diese Tradition kulminierte schliesslich in Scelsis *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota)* von 1959 und auf andere Weise in Bernd Alois Zimmermanns *Stille und Umkehr* (1970) – und nicht zu vergessen: auch in der avancierten improvisierten Musik. Einem zentralen Ton (inklusive Oktavversetzungen) oder einer zentralen Klangregion, die ostinato-, orgelpunkt- oder passacagliaartig durchgehalten, dabei (gegebenenfalls) mikrotonal variiert wird und durch verschiedene Instrumente wandert, werden komplementäre, wechselnde Massen, Figuren, Gesten entgegengesetzt, die die zentrale Klangmasse überlagern und einfärben, in neue Konstellationen der dynamischen und gestischen Gegensätze bringen, in andersartige Spannungszustände versetzen etc. Solche Musik ist kein entwickelndes Abarbeiten an Funktionsbeziehungen und finalen Ausrichtungen, sondern eine additive Abfolge von in sich ruhenden Konstellationen und Spannungszuständen und Erscheinungsweisen je neu zusammen- und gegeneinandergesetzter Grundgesten, Massen, Regionen.

Scelsi hatte diese Konzeption mit der Metapher vom Entfalten des «Inneren eines Tons» zusammengebracht. Saunders spricht von «Auffächerung» einzelner Klangregionen, und davon, «mehr-dimensionale Perspektiven der Farbe eines Tons zu zeichnen.»[1] Auch Saunders' Weg ist der – für die Neue Musik ohnehin grundlegend gewordene – auf der Grenze von Klang und Geräusch. Auch sie beschreibt das Spiel der Nuancen nicht-funktionaler und nicht-teleologischer Liegeklänge als Dominanz der «Klangfarbe» über die organisatorische und entwickelnde Funktion: «Durch verschiedenfarbige Perspektiven einzelner Töne versuche ich, die Palette der Klangfarben von elf Solisten miteinander zu verschmelzen und dadurch eine intensiv-wütende lyrische Energie aus Stille zu modellieren.»[2] Allerdings: Scelsis (und auch Zimmermanns «Stille und Umkehr»-)Purismus interessiert Saunders nicht. Asketismus oder Minimalismus sind ihr völlig fremd. Sie operiert umgekehrt mit theatralisch überprononcierten gestischen Kontrastwirkungen. Nach aussen getriebene Komplementärfarben und antipodische Strukturen sind ihre Vokabeln, mit denen Konstantmassen und Haltetöne umgefärbt werden.

ZENTRALFARBKLANG ROT

Rebecca Saunders hat dabei die Metapher der «Klangfarbe» so aus- und nachdrücklich beansprucht wie niemand zuvor. Das erste aufbewahrte (und bei C.F. Peters gedruckte) Werk überschrieb sich *Behind the Velvet Curtain* (1991). Der samtene Vorhang war, wie Rihm erfuhr – selbstverständlich rot. Das Rote wurde zum symbolischen Lebensleitfaden:

1. Programmheft zum Festival Musikprotokoll Graz 1995, wo Saunders' Komposition *CRIMSON* uraufgeführt wurde.

2. Ebd.

Vermillion (Zinnober) nannte sich ein darauffolgendes Streichquartettstück (1992-94). Dem Blut- oder Karmesinrot (crimson) widmen sich zwei, 1995 und 1996 entstandene Ensemblestücke. Sie entzündeten sich, wie mehrere andere, an den assoziativen Strömen des Schlussmonolog von James Joyces *Ulysses. A thin red line* war der Untertitel eines Duos für Violine und Klavier von 1996, *cinnabar* entstand 1999, *vermillion* für elektrische Gitarre, B-Klarinette und Cello 2003, das Orchesterstück *miniata* (das ist Zinnober-koloriert oder -punktiert oder -artig) 2004. Als bildeten alle Stücke gemeinsam ein Meta-Werk aus einem Zentralklang und wechselnden Anti-Massen, so wurde das Rote, die glühende, zornige Energie im Zentrum, immer wieder konterkariert von anderen Farbcharakteren – *the under-side of the green* (1994), *Into the Blue* (1996), *dichroic seventeen* (1998), *albescere* (in Weiss übergehend) (2001).

Phänotypisch rein verwirklicht wurde der Typus einer statischen Musik, die in additiven Konstellationen von liegenden, in sich selbst modulierenden Klangzentren mit wechselnden Gegenmassen, Gesten, Überlagerungen fortschreitet, im ersten Satz des Stücks *CRIMSON. Molly's Song 1* für «12 soloists, mechanical metronomes, whistles, music-boxes and conductor» von 1995. Die erste Geige exponiert solistisch in zweitaktiger Phrase nichts als das repetierte e^2, das mikrotonal umspielt und durch Saiten- und Strichwechsel umgefärbt wird. Dieses Motto wird nach dem für Saunders grundlegenden, organizistischen Prinzip des atemartigen An- und Abschwellens und Nachhallens in eine Generalpause hinein geführt (siehe Abbildung). Dabei geht dieses Grundprinzip des atemartigen An- und Abschwellens bruchlos in fragmentarische lyrische Konturen über (was in anderen Werken Scelsis, etwa dem *Vierten Streichquartett*, vorgeprägt war.) Nach der Generalpause hebt das e^2-Motto erneut an, wiederum zweitaktig, doch jetzt im Wechsel mit einer quasi konzertierenden zweiten Geige, die ein eigenes e^2 flautando sempre ergänzt und die mikrotonal erzeugten Schwebungen vermehrt. Dieses permanent mikromodulierte e^2 ist – nach dem (unausgesprochenen) Vorbild Scelsis – der in sich aufgefächerte Fixklang des Stückes, dem das Ensemble wie in einer sublimen Spätform des *ripieno* wechselnde Massen, Fakturen, Gesten, Klangflächen entgegensetzt. Allermeist sind es Liegetöne oder (wie bei Scelsi) Repetitionsfiguren, fast durchweg werden sie nach dem Prinzip des expressiv raschen An- und Abschwellens im Pressatem präsentiert. Als dritte Schicht treten wie Spritzer und Schraffuren in umgebenden Farbflächen geräuschartige Akzente hinzu – vorschlagsartige Figuren, perkussive Schwellgesten, Schlagsignale. (Die Metronomgeräusche bilden Varianten der Repetitionsfiguren.)

Das Konzept ist klar und eindrucksvoll. Intensität und Energie der Farbpräsenzen, gestische Kontrastwirkungen und Abschattierungen der Stille sind die Kernworte der Saundersschen Ästhetik. Die theatralisch-unmittelbare Wirkung plastischer Kontraste der Massen und Figuren ist das erklärte Ziel dieser Musik – auch das wird im *CRIMSON*-Anfang programmatisch dargestellt: Zum mikromodulierenden e^2 der Geigen tritt nach einer ersten Generalpause ein «tonloser» Liegeton in denkbar grosser Entfernung, im tiefsten Kontrabassregister als Grundierung hinzu. Eine zweite e^2-Expositionsphrase schwillt an, verdichtet sich, reisst ab und zu hören ist nur noch wie ein Echo in fernen Registern ein aus dem Hauchen anschwellender Flatterzunge-Liegeton in den tiefsten Registern der Kontrabassklarinette. Er wird durch einen an- und abschwellenden tiefen Liegeton der Posaunen ergänzt, bevor das Geigen-«Concertino» erneut einsetzt. Beim ersten Übergang des *concertino* zu kleineren Notenwerten (Sechzehnteln) wird diese Verdichtung dann in geradezu schulmässiger Instrumentation markiert und massiert vom ersten Einsatz der Perkussion.

Konzertierendes Geigenspiel in Sopranlage, dazu als Kontrast der herabgestimmte (Sub-)Kontrabereich des Kontrabasses und der Kontrabassklarinette, die «Air-tones» der Posaunen; die Markierung der Verdichtungszonen des concertino durch Perkussion, das organische An- und Abschwellen der addierten und geschichteten Stimmen; die Übergänge des Punktuellen in angedeutete lyrische Konturen; das Abreissen in eine Pause hinein, die zelebrierte Stille, die mikrotonalen Umspielungen der Liegetöne – das Konzept ist evident und mit höchstem Fingerspitzengefühl ausgeführt, aber: Es beruht im Kern auf Routinemassnahmen des Gegenwartskomponierens.

INSZENIERUNG VON FRISCHE

Mit zunehmender Sicherheit und zunehmendem Erfolg ist Saunders weder von der Fixierung auf die «Intensität» des schlagenden theatralischen Augenblicks noch vom gewohnten Vokabular abgekommen. Eher das Gegenteil ist der Fall. Der anfangs noch spürbare Rest des Scelsi-Purismus beim Entfalten des «Inneren der Töne» ist passé. In *miniata* aus dem Jahre 2004 hören wir ein aus dem Stillsten anschwellendes tonloses Blasgeräusch der Bläser, das sich nach einigen Sekunden aushaucht und in nachklappernde Klappengeräusche der Bläser auströpfelt – schon das sind Repertoiretricks von approbierter Wirkung, die man durchaus mit Argwohn hören kann. Dann tritt das Akkordeon hinzu und zwar genau so, wie man es erwartet: Durch einen engräumigem Cluster in Sopranlage, der sich dann luftreich aushaucht. Abermals wird eine Generalpause zelebriert. Subito forte setzt ein nebengeräuschgesättigtes Unisono ein, das Akkordeon im Clustermuster dazu, tiefe Streicherknäuel, ein perkussiver Klaviertontraubenanschlag markiert die Massierung, dann eine zweite Anschwellphase des Klangfeldes, der vom seinerseits anschwellenden Schlagzeug verstärkt wird, wieder ein Staccatissimo-Klavierakzent (Pedaltreten plus Sekundtraube), tiefe Streicherschweller, Aushauchen, zelebrierte Generalpause etc. pp.

Spätestens in diesem Stück macht sich ein erheblicher Abrieb der Palette bemerkbar. Wer sich mit wohlapprobierten rhetorischen und koloristischen Mitteln der klassischen Moderne ganz auf die theatralische Kontrastwirkung des Augenblicks konzentriert und Musik allein als Abfolge von gleichermassen «intensiven» momentanen, verweisungslosen Spannungskonstellationen denkt, kann keine 25 Minuten architektonisch aufbauen. Die ersehnte Unmittelbarkeit diesseits von Ton-«Organisation» ist bald keine mehr, wenn bereits in den ersten Augenblicken ein halbes Dutzend einschlägiger koloristischer und rhetorischer Kontrast- und Spannungsmittel aufgeboten werden. Die Frische wird zur Inszenierung von Frische, die angestrebte Überwältigungswirkung eine Theatralik der Theatralik. Saunders arbeitet diesem notorischen Zug zur Theatralisierung des Augenblicks seltsamerweise keineswegs entgegen. Sie steigert ihn vielmehr zunehmend ins auch äusserlich Inszenierte und Performative hinein – durch Hinzunahme von Spieldosen bzw. music-boxes (*chroma* 2003), schliesslich in einer Kooperation mit der Tanztruppe von Sasha Waltz (*insideout* 2003).

Die Ästhetik Wolfgang Rihms steht in gewissem Sinne noch immer Pate. Gemeinsam ist die Gegnerschaft zu dem, was man abschätzig «Material- und Fortschrittsideologie»

nennt, und zu sophistischen Debatten über normative «Kunstbegriffe». Gemeinsam ist die (unausgesprochene) Überzeugung, jede Strategie könne wieder zu neuer Frische, Suggestionswirkung, Überraschung führen, wenn sie nur in die Hände der richtigen subjektiven Intuition gerate. Rihm verwandt ist sodann die Paarung einer Ästhetik der Ausdrucksunmittelbarkeit mit «schöngeistigen» Formen der Semantisierung oder Literarisierung. Es ist ebenso unentscheidbar wie unerheblich, ob und wie der Zusammenhang von *CRIMSON* oder *the under-side of green* durch James Joyce ein der Musik äusserlicher ist. Doch es ist bemerkenswert, dass Saunders den Joyce-Text nicht als artifizielles Konstrukt versteht, sondern als mehrschichtigen Fluss der Assoziation und Spontaneität selbst – und in diesem Sinne als Vorbild ihrer Musik empfindet.

Nichts könnte irreführender sein. Unser Bewusstseinsleben ist *in naturam* ein mehrkanaliges Labyrinth der Empfindungszustände, Bildanklänge, Erinnerungen, Momentanwahrnehmungen, Ungleichzeitigkeiten, Halbworte – und in keinster Weise ein lineares, einkanaliges, grammatisch und morphologisch konventionell regiertes Textgebilde. Wir können einen Sachverhalt wie etwa den, dass es heute windig war, erinnern, ohne Worte (explizit) zu gebrauchen. Wenn wir sagen: «Das habe ich verstanden», brauchen wir keineswegs den gemeinten Sachverhalt in Worten zu wiederholen – ja, meist können wir eben das nur höchst fragmentarisch. Das heisst: Joyces sogenannter «innerer Monolog» hat nichts mit einer «Abbildung» oder einem «Ausdruck» von psychischem Geschehen zu tun. Es ist eine artifizielle Konstruktion, deren Suggestionswert sich keiner «Direktverbindung» mit einem psychischen Leben verdankt, sondern dem Kontrast *mancher* der verwendeten Darstellungsmittel – gemessen an den Errungenschaften der Avantgarde von 1910 übrigens ausgesprochen konventionellen Darstellungsmitteln – zu anderen literarischen Verfahren.

Ein offensichtlicher Irrtum liegt auch Saunders' – lebensprägender – Attraktion durch die Äusserungen des Filmemachers Derek Jarman über visuelle Farben zugrunde. Auch diese werden von ihr (seit *Into the blue*) als unmittelbarster Niederschlag von «Intensität» und unverbrauchter «Emotion» und damit als Modell ihrer eigenen Arbeit verstanden. «Blau transzendiert die feierliche Geographie menschlicher Grenzen. // Das Blut der Empfindsamkeit ist Blau / Im Pandämonium der Bilderwelt / Präsentiere ich Dir das universelle Blau» oder «Zeitalter und Äonen verlassen das Zimmer / Das sich in die Zeitlosigkeit sprengt.»[3] Das ist kunstgewerblicher Kitsch der übelsten Sorte. Jedes Bewusstsein, dass und wie die Sprachformen unser *Empfindungsleben* ihrerseits prägen, fehlt: Die Hypostasierung einer sinnlichen Eigenschaft wie blau zu einem numinosen Gegenstand durch Nominalisierung gehört ohnehin zu den inflationär gebrauchten Tricks zur Auslösung «lyrischer» Entgrenzungsgefühle; die Identifikation dieses billig zu habenden Abstraktums mit der Genitivkombination zweier «lyrischer» Garantiervokabeln wie Blut und Empfindung ist schlechte Lyrik, die sich durch die Direktheit, mit der man Gefühle aus vermeintlich unbekannten, intuitiv erschauten Überwirklichkeiten zu *besitzen* glaubt, auszeichnet. Die Sprache – mit Wittgenstein gesagt – feiert. Daher stellt sich das Gefühl der Grenzenlosigkeit ein. Gerade weil die Klischees schlechter Lyrik abrollen, fühlt sich der Sprechende frei und spontan.

Die Verknüpfung feuilletonistischer oder popularphilosophischer Metaphorisierungen mit der Behauptung absoluter Unmittelbarkeit der musikalischen Wirkung diesseits aller «intellektualistischen» Überformung ist bei Saunders Programm. 2004, fast zehn Jahre nach Formulierungen wie «eine intensiv-wütende lyrische Energie aus Stille zu modellieren» heisst es etwa: «In gewisser Weise macht ein Klang die Stille hörbar – oder zumindest das, was wir als ‹Stille› bezeichnen. Wie das Licht, das die Dunkelheit sichtbar macht.» Und es werden immer wieder die Metaphern vom palpablen Wägen, Formen, Ertasten, Verkörperlichen der Klänge beansprucht, als wären sie keine. Als wären sie nicht ganz unabhängig von jeweiligen kompositorischen Strategien mit bedeutsamer Miene beanspruchte Gemeinplätze. Fast dieselben hypostasierenden Metaphern, die Saunders verwendet, wird man in feuilletonistischen Beschreibungen der Musik von Anton Webern, aber auch von John Cage oder Arvo Pärt finden. Das ist natürlich zunächst keine Frage der Musik selbst, sondern der sekundären, verbalen Selbstkommentierung. Doch in Saunders' Fall sind Verwandtschaften des Umgangs mit eingeübten und daher affektbesetzten *Verbal*formeln der öffentlichen Bildungssprache und der Umgang mit eingeübten *musikalischen* Wirkungsmodellen unübersehbar.

«Stille» ist kein Gegenstand, «in» dem etwas ist. Es ist die Abwesenheit von lauten oder hörbaren Ereignissen, die zu einer gewissen Aufmerksamkeit des Hörers auf Nachwirkungen und aufgebaute Erwartungsmuster lenken kann. Wenn man die Metaphern abrüsten würde, hätte das unmittelbare Konsequenzen für den Umgang mit musikalischer Zeit und Dynamik und Instrumentation.

«Farbe» ist keine intrinsische Eigenschaft von Klängen wie die Tonhöhe oder Tondauer, sondern eine Metapher für Obertonmischungen. Wir hören diese «Farben», falls sie von konventionellen Instrumenten gespielt werden, keineswegs so losgelöst von einem sie produzierenden Quell oder tragenden Material, wie wir visuelle Farben als solche wahrnehmen können. Seit das Wort «Farbe» ins Hörbare übertragen wurde, gibt es daher eine Tradition der Kritik, die den Sinn dieser Übertragung bezweifelte. Schon Castels Farbenklavier (das Telemann begeisterte!) wurde kritisiert, weil Farben an den Raum, Musik aber an die Zeit gebunden sei.[4] Saunders' Klänge, Kontrastwirkungen, Spannungsempfindungen entstammen dem gestischen und musiktheatralischen Gemeinbesitz der musikalischen Moderne – «Intensität» und Gefühlsunmittelbarkeit ist kein Quell von Musik und kein ästhetisches Kriterium von Musik, jedoch stets auch ein Produkt vorhergehender instrumentaler Praxis.

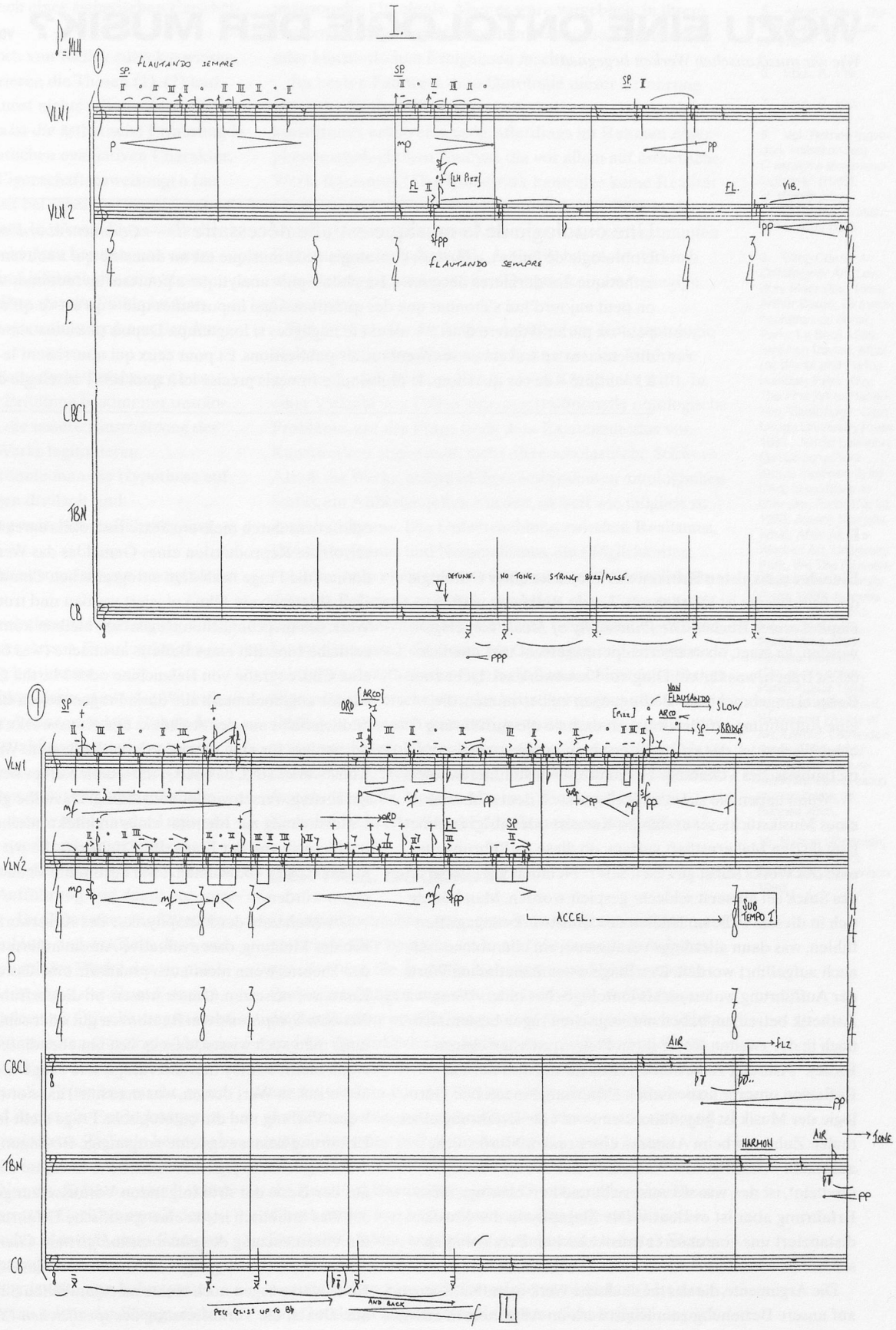
ÜBERSCHREITUNGSWÜNSCHE

Das superbe Nuancenempfinden von Rebecca Saunders zeigt nicht, dass jede vorhandene Kompositionsstrategie – der «Apparat» – eine zweite Unschuld erlangt, wenn sie mit der richtigen Intuition eingesetzt wird, sondern das Gegenteil: Dass auch eine eminente Begabung für die *Anwendung* der Mittel, falls sie nicht nur inszenieren, sondern erreichen will, was sie sich erträumt – «Blau transzendiert die feierliche Geographie menschlicher Grenzen» –, nicht umhin kommt, das Unmittelbarkeits- und Entgrenzungsverlangen mit der geschichtlichen Begründung der Mittel ins Verhältnis zu setzen. Tut sie das nicht, droht dieser feinsinnigen Musik das Schicksal des abstrakten Expressionismus, auf den sich Saunders (vor allem in Gestalt Mark Rothkos) beruft: Was von keiner Konvention gebremster Energiefluss und erhabene Entgrenzung zu sein glaubte, schlug um in wohnzimmertaugliches Dekor.

Der Grund für dieses Umschlagen, so liesse sich vermuten, ist dieser: Wo das subjektive «Intensitäts»-Empfinden als

3. Vgl. Derek Jarman, *Chroma: Ein Buch der Farben*, Berlin: Merve-Verlag 1995.

4. Vgl. Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges*, München: Mäander Kunstverlag 1979, S. 64.



Aus: Rebecca Saunders, «CRIMSON. Molly's Song 1» for 12 Soloists, mechanical metronomes, whistles, musicboxes and conductor (1995), Beginn.

© Edition Peters London

Leitmass fungiert, kann man nichts über die Musik selbst, über ihren Begriff erfahren, was man nicht zuvor ohnehin bereits wusste. Wenn man aber über die Musik selbst nichts Neues erfährt, muss der Wunsch nach absoluter Präsenz, reinem Aufgehen im Moment und vor allem nach Überschreitung und Entgrenzung illusorisch bleiben. Realisieren liessen sich diese Überschreitungswünsche nur, wenn man sich selbst – auch – fremd wird. Fremd, weil man etwas über die Musik, die jene gesuchte «Intensität» bewirken soll, erfährt, was man zuvor nicht wusste. Und das heisst: Weil man es zulässt, dass das Material, welches dieses «Intensitäts»-, also Präsenz- und Entgrenzungsverlangen erfüllt oder zu erfüllen scheint, erst einmal fremd wird. Wie eine sich ablebende Verführung – durch einen buchstäblichen eingängigen Begriff von Musik.