

Zwischen Raum und Zeit : zu den "Figuren" von Salvatore Sciarrino

Autor(en): **Graccho, Grazia / Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 65

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927984>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der schwarze Umschlag eines beinahe quadratischen Buches. Feine, konzentrische Rechtecke mit orangen Konturen schaffen die Illusion eines Fotoapparates vom Beginn des (vergangenen) Jahrhunderts. In der Mitte die Reproduktion eines Werkes von Alberto Burri, *Tempera su cartone* (1948). Der Umschlag ist von Salvatore Sciarrino, dessen Name in Grossbuchstaben erscheint, gefolgt vom Titel: «LE FIGURE DELLA MUSICA, da Beethoven a oggi» (Ricordi, 1998).

GENESE DER FIGUREN

In seinem Werdegang ständig mit der Notwendigkeit konfrontiert, den jungen Komponisten neue Formkonzepte anzubieten, und vom Verlangen getrieben, den Hörern das Vergnügen des *Neuen* zu verschaffen, hat sich Sciarrino auf eine Art Ethik der Form verlegt, nicht im Vorgeben von Modellen oder (wieder)aufgewärmten Rezepten, sondern durch einen *naturalistischen* und interdisziplinären Zugang. Dadurch werden auch neue Hörweisen angeregt, gegründet auf dem Erkennen und Wiedererkennen von Grundkonzepten der musikalischen Konstruktion.

Im Wunsch, seine Eingebungen mit einer grösseren Öffentlichkeit zu teilen, realisierte Sciarrino 1992 ein Seminar in Reggio Emilia unter dem Titel *Strutture percettive della musica moderna*. Diese Erfahrungen führten einige Jahre später – 1995 in Rom – zu einem Zyklus von Vorträgen, diesmal mit dem Titel *Le figure della musica, da Beethoven a oggi* (die im Jahr 1998 publiziert wurden).

DER BEGRIFF DER FIGUR

«Die Figuren der Musik. Was bedeutet dies? Man mag an die Beobachtung von Klangkonfigurationen denken, an die Weise, mit der solche Konfigurationen durch den Komponisten gestaltet werden. [...] Durch diese Schlüsselbegriffe der musikalischen Konstruktion kann man die gegenwärtige Sprache und ihre Verbindungen zu anderen Denkbereichen verstehen. Die Sprachen verändern sich schnell. Gleichwohl bleiben manche Figuren der Musik für längere Zeit gültig, trotz entfernter Stile und Zeiten. Ist eine Figur einmal definiert, so suchen wir nach ihren Ursprüngen. [...] In diesem Augenblick eröffnet sich uns ein Weg von der Tradition bis in unsere Tage.»

Die Einzigartigkeit von Sciarrinos Denken beruht auf der Reflexion über die verschiedenen Beziehungen zwischen Musik und Raum, zwischen Musik und Bild, zwischen Ton und Schrift, schliesslich auf der Vielfalt der Quellen, auf die er sich bezieht: Malerei, Bildhauerei, Architektur verschiedener Stile und Zeiten.

Auch wenn seine *Figuren* der Moderne angehören, so können sie doch bereits bei Künstlern früherer Generationen begegnen, und sie schliessen sich, auch wo sie zeitlich weit auseinander liegen, als einzelne Anhaltspunkte zu einer fortlaufenden Geschichte zusammen. Die herangezogenen Beispiele der figurativen Kunst und der Musikgeschichte – von der Renaissance bis in unsere Tage, von Europa bis Japan – sind zahlreich, scheinbar ohne Kontinuität und Zusammenhang: Caravaggio, Liotard, Degas, Burri, Hokusai, Beethoven, Stockhausen, Mahler, Grisey, Sciarrino. Doch diese Annäherung von Musik und «Materialien, die aus anderen Sprachen, zumal aus der figurativen Sprache stammen», erhellt Sciarrinos Überlegungen: «die gleichen konstruktiven Anforderungen stellen, in anderen Kontexten handeln» (ebd.).

Die *Figur* ist als Begriff gebunden an die Organisation, an das Organische. Gerade auf dieser Grundlage wird auch verständlich, was beim ersten Hinblick wie ein Widerspruch anmutet zwischen dem, was Sciarrino als *logische Struktur*, und dem, was er als eine Art *Naturalismus* bezeichnet:

«Die logischen Strukturen der Moderne gehen nach und nach, doch zwingend aus der Geschichte hervor. Sie werden den Naturalismus unserer Epoche ausmachen. Dieser entwickelt sich seit den Anfängen der Renaissance und erstreckt sich bereits auf das, was die Charakteristik des aktuellen Denkens ausmachen wird. Gerade mit diesem Naturalismus wollten die Musikästhetiker der vergangenen Jahrhunderte nichts zu schaffen haben. Deshalb führt ein etwaiges Bewusstwerden beim Musiker zu einem inneren Konflikt. Wir Musiker sind durchdrungen von Naturalismen, aber niemand ist bereit, dies auch zuzugeben.» (S. 23)

Die *logischen Strukturen* sind demnach Organisationsmechanismen, die mit der menschlichen Geistestätigkeit in engem Zusammenhang stehen. Die Analysemethode Sciarrinos gründet sich auf der Überzeugung, dass «die menschliche Wahrnehmung vom Allgemeinen zum Besonderen voranschreitet» (S. 22). Die Fähigkeit zu verallgemeinern ermög-

1. Einführungstext zum Seminar *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*, Rom, Oktober 1995.

Salvatore
Sciarrino:
Sonata II
für Klavier
(1983), S. 4

© Ricordi

licht es, eine «Gesamtansicht» des musikalischen Prozesses zu gewinnen und unser Bewusstsein nicht auf das Niveau einer «musikalischen Grammatik» zu beschränken, die «allzu weit von allen anderen Problemen der Konstruktion und des Sinnes» entfernt ist (S. 22).

Für Sciarrino geht es demnach um die «Aktivität unseres Geistes» (S. 22): Die Begriffe, mit denen die einzelnen Kapitel überschrieben sind – *Akkumulation, Multiplikation, Little-Bang, genetische Transformationen, Fensterform* – nehmen Bezug nicht nur auf *wahrnehmbare Figuren*, sondern repräsentieren Organisationsweisen, die unserer Wahrnehmung, unserer Physiologie eigen sind – sie sind demnach *Wahrnehmungsstrukturen*, worauf bereits der Titel der ersten Seminare in Reggio Emilia hinwies.

ERSTES FENSTER: DER LITTLE-BANG, FIGUR DER GENESE

Immer in Verbindung zu Phänomenen der Natur und unserer Physiologie inspiriert sich Sciarrino in diesem Falle an der bekannten Theorie aus der ersten Jahrhunderthälfte² und bestimmt Konfigurationen, die mit dem Modell des kosmischen Urknalls beschreibbar sind. Doch geht es ihm keineswegs um den Wahrheitsgehalt der Theorie, sein Interesse ist vielmehr auf «das mit der Theorie in Verbindung stehende konzeptuelle Bild» (S. 67) gerichtet: Er bestimmt in einigen Werken den Augenblick, wo ein *auslösendes Element* zu einem Wechsel von einer Situation zur nächsten führt (beispielsweise von einer Situation der Stagnation, des Stillstands, zu einer Bewegungssituation). Die Überzeugung, dass es unumgänglich sei, die «allgemeinen Aspekte mit den besonderen zu vermitteln» (S. 67), führt Sciarrino ein weiteres Mal dazu, von einer «elementaren Kombination» auszugehen, um ausgedehntere Prozesse zu erklären:

«Erinnern Sie sich an die Metrik? Arsis ist ein starker Akzent, der einem schwachen folgt (~). Thesis ist ein schwacher Akzent, der einem starken folgt (~): diese elementare Kombination ist uns sehr nützlich. Versuchen Sie nun, sich eine Thesis in gigantischen Proportionen und ausgeweitet auf zwei Klanggruppen vorzustellen. Die erste Gruppe ist energiegeladener, die zweite ist leicht wie eine Wolke, und sie scheint unmittelbar aus der Spur der ersten zu entstehen. Das Anfangsereignis tendiert dazu, sich zusammenzu-

ziehen: es kann gar momenthaft sein, ein einzelner Akkord, und dies macht ihn noch energiegeladener, während sich das folgende Spurenelement entfaltet, verflüchtigt. Die auf ein sehr kurzes Ereignis konzentrierte Energie ist grösser als die Energie, die auf eine Gruppe von Klängen verteilt ist; dort zersplittert die Energie.» (S. 67f.)

Warum «Little Bang»? Sciarrino präzisiert, dass das auslösende Anfangselement nicht von disproportionierter Grösse sein darf, damit

«die beiden Bestandteile – der energiegeladener und seine Spur, die Explosion und die ausgelösten Elemente – miteinander verbunden bleiben. Der Bang kann wirklich ein kleiner Bang sein, reduziert in seinen Dimensionen und als kürzerer Effekt. Es braucht sehr wenig, dass ein Element Vorherrschaft gewinnt und schwächere Elemente anzieht. Umgekehrt scheinen letztere in die Bahn des gewichtigeren Elementes gezogen zu werden.» (S. 68)

Sciarrino identifiziert zwei Typen des *Little-Bang*: Der eine ist «ein unvorhersehbares Element, das in eine statische Situation eingreift und nicht ohne Konsequenzen bleibt» (S. 68) wie etwa beim *Pizzicato* im zweiten Satz von Franz Schuberts Streichquartett op. 161 (1826); der andere Typ kann Auslöser des eigentlichen Anfangs eines Stückes sein, ein starker Impuls, ein generierender Akkord, wie etwa am Beginn von Pierre Boulez' *Pli selon pli* (1967).

In Sciarrinos *Sonata II* für Klavier (1983; siehe Notenbeispiel) haben die Schläge demnach die doppelte Funktion von Zeichensetzung und Vortriebskraft. Zu Beginn fahren die Akkorde in die Stille, in gewissem Sinn begrenzen sie den Raum und beginnen, ihn zu füllen. Diese *Fortissimo*-Akkorde haben die Funktion von Ursprungselementen: Ihre Klangfarbe ist äusserst charakteristisch, da sie aus Tönen des höchsten und tiefsten Klavierregisters bestehen.

DER RAUM «IN» DER MUSIK

Sciarrino schreibt: «Die Entwicklung der Musik nach [Beethoven] verläuft so, dass sie aus der Zeit heraustritt und sich in einem Klangfeld realisiert. Der Begriff des Feldes macht unmittelbar einsichtig, dass man von akustischen zu visuellen und räumlichen Organisationskriterien übergegangen ist» (S. 27). Und weiter: «[...] wir haben es mit einer spezifischen Erfahrung des Raumes zu tun, der der Musik zu

2. Die Theorie des Big Bang (1927–30) beruht auf der Hypothese, dass sich das Universum vor rund 15 Milliarden Jahren in einem äusserst dichten Zustand befand (mehrere Milliarden von Milliarden von Milliarden Tonnen pro cm³) und dass es explodierte, worauf eine Ausdehnungsphase begann.

Grunde liegt. Ich meine damit nicht den realen Raum, sondern den *mentalen*. Noch bevor die Organisationsregeln einer Komposition festgelegt werden, organisiert der Raum die musikalische Wahrnehmung» (S. 60). Sciarrino beobachtet zudem, dass die Musik «nach einem tausendjährigen Weg die Illusion von Nähe und Entfernung, also des *umgebenden* Raumes, ausdrücken kann» (S. 67). Hat also die Musik den Raum in sich selbst aufgenommen, so gilt es zwei verschiedene Räume zu unterscheiden: den Raum *für* die Musik (oder die Musik *für* den Raum) und den Raum *in* der Musik, oder besser: in der Art und Weise, den musikalischen Diskurs zu organisieren.

Es ist eher zweiteres, worin Sciarrino *seinen* Raum findet: «Vom Leeren zum Vollen überzugehen heisst, den Raum zu füllen. Diese Prozesse sind auch in den Verläufen traditioneller Musik erkennbar, denn sie heben die Zeit auf und organisieren die Klänge nach räumlichen Kriterien» (S. 27).

FÜR EINE RADIKALE SYNÄSTHESIE

Die Problematisierung der Form und des Hörens führt bei Sciarrino zu einem weniger dogmatischen Blick auf die Tradition, und sein interdisziplinärer, auf den «Figuren» gegründeter Zugang bestimmt eine Haltung, die oft als *synästhetisch* definiert wird. Mit dem Begriff Synästhesie gilt es aber im Falle Sciarrinos vorsichtig zu sein. Er selbst erachtet sich in dieser Hinsicht als *radikal*. Zunächst, weil die visuellen Hilfsmittel beim Komponieren derart wichtig wurden für die Imagination der Komponisten, dass das *Visuelle* mit dem musikalischen Schaffen selbst untrennbar verbunden ist. Vor allem aber gründet sich das Denken Sciarrinos auf der Überzeugung, dass die Wahrnehmung eine *perzeptive Gesamtheit* darstellt. Die menschlichen Sinne beeinflussen sich bei der wahrnehmenden Tätigkeit gegenseitig. Das Seh- und das Hörbare teilen sich Raum und Zeit in einem durch das Gedächtnis wunderbar geleiteten Austausch.

Bei Sciarrino von *Synästhesie* zu sprechen heisst, das Konzept eines Phänomens zu erweitern, bei welchem die Wahrnehmung einzelner Stimuli von bestimmten Bildern begleitet wird, die einem anderen Sinnmodus angehören. Die Einzigartigkeit seines Diskurses beruht gerade auf dem Gebrauch visueller Kriterien, um das Klangmaterial zu organisieren: «Ich glaube nicht, dass das Visuelle das Klangliche unterstützen oder einen Anlass bieten soll, um dieses deutbar zu machen [...] Ich möchte das Bewusstsein zu einem forcierten, aber durchaus möglichen Schritt veranlassen: im Visuellen unmittelbar die Kriterien zu erkennen, mit denen wir das Klangliche anordnen und organisieren» (S. 92). Sciarrino definiert das Aktionsfeld der Musik im Sinne einer «stark verräumlichten Zeitlichkeit» (S. 60), mit der Präzisierung allerdings, dass Musik nicht visuell wird, denn sie «ist und bleibt Hörkunst» (S. 60). Die Radikalität der *synästhetischen* Konzeption beruht auf dem Gedanken, dass die Organisation der Musik, ihre «logischen Verbindungen aus der sichtbaren, räumlichen Welt in unseren Geist gelangen» (S. 60). Doch Sciarrinos Buch *Die Figuren der Musik* möchte keine *synästhetische* Abhandlung sein: eher verweist es auf einen *synästhetischen* Zugang zu den Künsten. Die Suche nach «Grundkonzepten» der musikalischen Konstruktion, die sämtlichen künstlerischen Erfahrungen gemeinsam sind – vielleicht sogar auch gewissen wissenschaftlichen Entdeckungen oder der menschlichen Physiologie im Allgemeinen –, gibt den Blick frei für eine Studie paralleler Organisationsprozesse, die durch die Formulierung der Figuren zu einer *Synthese* geführt werden.

ZWEITES FENSTER: AKKUMULATION, MULTIPLIKATION, TRANSFORMATION

Mit der Akkumulation, der Multiplikation und den genetischen Transformationen identifiziert Sciarrino Organisationsprinzipien, die unserer Physiologie und der Natur im Allgemeinen nahe stehen. Wenn der Gedanke des Wachstums hier in den Vordergrund tritt, so nicht nur im Sinne einer Verwandlung des Kleinen zum Grossen hin; mehr noch zielt der Komponist damit auf den Übergang, auf die Veränderung eines Anfangs- zu einem Endzustand. Immer wieder kommt Sciarrino darauf zurück, dass es unabdingbar sei, in einem Stück Übergangspassagen erkennen zu können; er nennt sie *Zonen des Alternierens*:

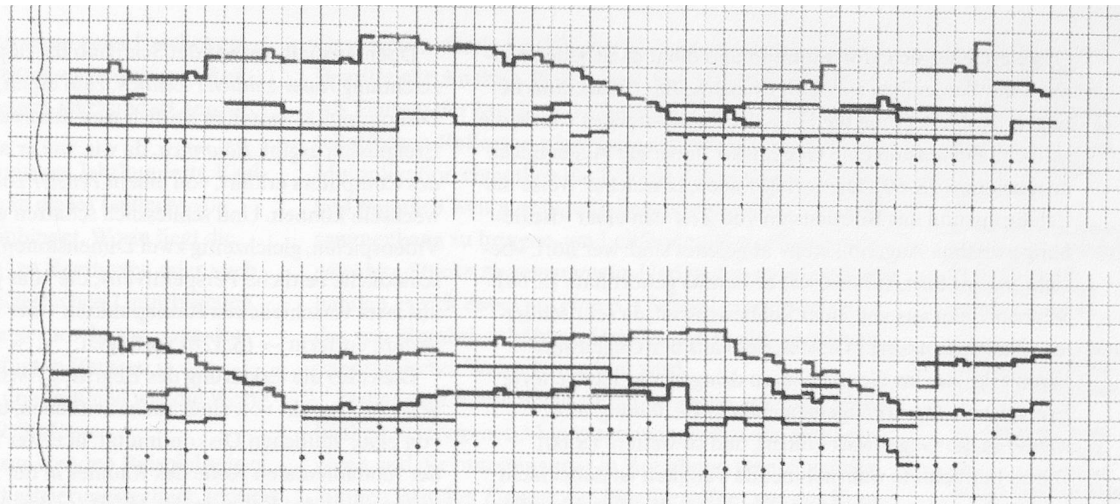
«Es ist für das Ohr schwierig, Konstanten zu erkennen in einer Musik, die von A–Z komplex und chaotisch ist (nur gewisse Naturphänomene können so beschaffen sein). Deshalb muss ein zwar nicht deklariertes, aber für die Perzeption dennoch bestimmendes Prinzip zur Anwendung kommen: das Prinzip des Alternierens. Was aber alterniert in einer zugleich geometrischen wie unendlich wandelbaren Sprache? Die langsamen und ausgedünnten Zonen; wenn die Akkumulationskerne sich abwechseln und sich nach und nach auflösen, so geht dies aus einem Prozess der Ausdünnung hervor. Zu dieser Art von Periodizität gibt es mehr als eine physiologische Ähnlichkeit. Wir begegnen dem Atem der Materie.» (S. 80).

Der Akkumulationsprozess ist durch ein chaotisches und heterogenes Wachstum gekennzeichnet, das meist «einen Punkt der Sättigung oder des Bruches» erreicht und «eine Explosion vorbereitet, in der sich die Energie zersplittert» (S. 27). Die Besonderheit der Multiplikationsprozesse beruht demgegenüber auf einem geordneten, «aus homogenen Elementen bestehenden» Wachstum (S. 27). Wenn bei der Akkumulation «die Zeit sich zu beschleunigen scheint und sich verdichtet», so dehnt sie sich bei der Multiplikation scheinbar aus, «und die Musik scheint im Raum zu treiben» (S. 27). Von der Physiologie bis zur Theorie der Fraktale herrscht dabei die Überzeugung, dass

Mario Ceroli:
«La scala»
(1965)



Diagramm
des Beginns des
Variationen-
satzes (Nr. 4)
von Beethovens
Streichquartett
op. 131 (1826)



«der Makrokosmos und der Mikrokosmos auf dieselbe Art und Weise konstruiert sind, dass die Struktur des Atoms derjenigen des Planetensystems gleicht, dass der grösste Ast eines Baumes sich krümmt wie der kleinste und wie die Adern eines Blattes, dass das einen Stein umgebende Wasser die Form eines maritimen Golfes annimmt.» (S. 56)

Bei einer «magmatischen» Musik führt die Ambivalenz von Makro- und Mikrokosmos zu «einer faszinierenden Vieldeutigkeit des Verhaltens» (S. 29). Gemäss Sciarrino oszilliert unsere Wahrnehmung

«zwischen der Summierung zahlreicher Klänge und der Synthese (oder dem Verschmelzen) zu einem Klang. So machen wir einmal die Erfahrung von der Vielgestaltigkeit der Welt und ein andermal, im Mikroskopischen, von der Einheit der Welt, das heisst von der Geburt des Klanges aus sich selbst heraus. Tatsächlich ist die Wahrnehmung des extrem Kleinen und des extrem Grossen relativ. Eine Galaxie, soviel wissen wir, gleicht auf unterschiedlicher Stufenleiter einem Atom.» (S. 29)

Eine kosmische Vision, eine «gigantische und übermenschliche» (S. 29) Dimension charakterisiert Karlheinz Stockhausens *Gruppen* (1955–57) oder den Beginn der 9. Sinfonie Beethovens (1822–24), das älteste Beispiel eines Akkumulationsprozesses: für Sciarrino wird «der Hörer zum Zeugen von Katastrophen, von grossen Naturereignissen» (S. 29).

Im Gegensatz zu den Akkumulationsprozessen ist die Regelmässigkeit bei den Multiplikationsprozessen offensichtlich. Dies hat mit der modularen Bauform zu tun, also mit der «Wiederholung wiedererkennbarer Elemente [...]», bei denen Veränderungen wahrnehmbar werden» (S. 43). So etwa in einer Plastik Mario Cerolis, *La Scala* (1965; siehe Abbildung), bei der sich «die Multiplikationsprozesse und die Variation der Module gegenseitig ergänzen» (S. 43).

In Bezug auf Gérard Griseys *Partiels* (1975, Fragment) weist Sciarrino auf die Langsamkeit hin, mit der sich die Module verändern, wodurch «zugleich gigantische und mikroskopische Proportionen entstehen: Klangaggregate; und gleichwohl kehren wir in den Klang zurück» (S. 47). Auch Beethoven geht im vierten Satz seiner 9. Sinfonie (*Allegro assai vivace. Alla Marcia*) von «den tiefsten Klängen des Orchesters aus. Undeutlich fügt er die höheren Noten des Akkordes hinzu und suggeriert dadurch die Entstehung eines Timbres» (S. 51).

Innerhalb des Konzeptes der genetischen Transformation interessiert sich Sciarrino für den Gedanken der *qualitativen Veränderung*. Er erklärt dies wie folgt: «Eine Sache ist gewiss: man muss wiederholen, um Veränderungen wahrnehmen zu können [...] Etwas zu variieren, ohne zu wiederholen, ist nicht möglich, doch auch nicht, zu wiederholen,

ohne zu variieren» (S. 81). Was ist es denn, was so kraftvoll aus einem Stück wie Stockhausens *Kontakte* hervorbricht? Eine unaufhörliche Suche nach Verschiedenheit und Instabilität, eine «Ungeduld der Verwandlung» (S. 79), letztlich entstanden aus einem Prozess der *Ausdünnung*.

War die traditionelle Form des Themas mit Variationen das Beispiel einer Verwandlung über mehrere Einzelstücke hinweg, so tritt die Variation heute «innerhalb eines kontinuierlichen Stromes» (S. 81) auf. Das von Sciarrino analysierte Streichquartett op. 131 (1826) von Beethoven, ein Scharnierwerk zwischen Tradition und Moderne, ist ein erstaunliches Beispiel. Das Variationsprinzip führt hier zu einem musikalischen Verlauf, der aus «Komprimierungen und Ausdehnungen, aus Verdichtungen und Ausdünnungen» besteht (S. 83; siehe Diagramm). Von einer Variation zur nächsten bleibt der jeweilige Übergang beinahe unbemerkt, und unsere Wahrnehmung bleibt wie stillgelegt.

In Griseys *Prologue* (1976) handelt es sich gemäss Sciarrino um eine vereinfachte Modulform. Die Verwandlungen der Klangelemente – die Impulspaare und die Tonfolgen – ereignen sich in ausgedehntem Zeithorizont, «wie ein Organismus in sehr langsamer Verwandlung» (S. 92).

DAS GEDÄCHTNIS, ODER DER RAUM DES OHRES

Zu Beginn des dritten Kapitels von *Figuren der Musik* untersucht Sciarrino die Frage der Zeit näher und betont: «Kann sich auch das Ohr in der Zeit so hin und her bewegen, wie das fiebrige Auge den Raum durchstreift? Eindeutig nein: die Musik vergeht, und man kann nicht zurückkehren, denn die Musik ist in der Zeit verankert» (S. 59).

Doch wenn die Oberfläche den Raum des Auges darstellt, was könnte der *Raum* des Ohres sein? Da das Hören unabänderlich an das Vergehen der Zeit gebunden ist, wird sein Raum keine objektiv bestimmbar Dimensionen haben: Es handelt sich vielmehr um einen Ort, an dem unsere Erfahrungen fixiert werden können, um eine Art unfassbare Oberfläche, die sich dem Verschwinden entgegenstellt. Handelt es sich dabei nicht einfach um das *Gedächtnis*? Vermittels des Gedächtnisses nämlich kann unsere hörende Wahrnehmung die Grenzen der Linearität (oder besser: der Gerichtetheit) des musikalischen Hörens überschreiten. Doch für Sciarrino

«handelt es sich um den mentalen Raum als Ganzes, nicht nur um das Gedächtnis, denn das Erinnernte muss ständig mit dem, was du hörst, verglichen werden, was automatisch passiert... du gehst hinein und hinaus, und dies betrifft den Raum, Hinein- und Hinausgehen... es ist die Unterbrechung.»³

3. Grazia Gracco, «Entretien avec S. Sciarrino», Paris 21./22. Juni 1999.

Diese ereignet sich «fortwährend und dient dazu, jeden Moment mit denjenigen zu vergleichen, die das Gedächtnis bereits erfasst hat. Ohne die Hilfe des Gedächtnisses würde die zeitliche Dimension eine Gegenwart flüchtiger Augenblicke produzieren» (S. 60). Dies erklärt auch, in welcher Weise die Erfahrung und das Bewusstsein von Zeit von einer «Beziehung zwischen Augenblicken» abgeleitet sind: wer hört, «bezieht, was er hört, auf das, was er bereits gehört hat» (S. 60). Sciarrino geht aus von einer «unbewussten, da sehr schnellen» Tätigkeit unseres Geistes, der «aus der Gegenwart heraustritt, um ins Gedächtnis zu dringen, das letztgehörte Ereignis mit den vorangegangenen in Beziehung setzt, wieder in die Gegenwart eintritt, und so weiter» (S. 60). Die so betrachtete wahrnehmende Tätigkeit ist dabei nicht im Zeitfluss (den man sich als Linearität der Zeit vorstellen muss) verankert, sondern sie hat die Fähigkeit, in ihn einzutreten und ihn wieder zu verlassen; es kommt dadurch zu «Diskontinuitäten des Bewusstseins» (S. 60). In Beziehung setzen heisst dabei, die Ereignisse miteinander zu konfrontieren.

Dies also ist der *mentale* Raum, der die musikalische Wahrnehmung nach einer – von Sciarrino so benannten – «räumlichen Logik» organisiert. Doch diese Logik ausserhalb des Zeitflusses bestimmt auch unsere Art und Weise des Denkens, des Organisierens, des Konstruierens von Musik, sie übernimmt demnach aus dem räumlichen Bereich die *logischen Verbindungen*. Das Zeitliche und das Räumliche führen somit zum Begriff Form: «Der Sinn der musikalischen Form ist ein architektonischer» (S. 60). Von der Architektur, die eigentlich «vermittels Gliederungen im Raum konstruiert» (S. 129), übernimmt die Musik Begriffe wie Wechsel, Kontrast, Durchdringung, Auflösung von Massen und Blöcken, zumal in der klassischen Sinfonik. Denn tatsächlich ist eine Sinfonie mittels «instrumentaler Massen und thematischer Blöcke» (S. 62) konzipiert – Begriffe also, die eng an die räumliche Wahrnehmung gebunden sind.

DRITTES FENSTER: DIE FENSTERFORM, RAUM-ZEITLICHE DISKONTINUITÄT

Wie können wir heute Zeit definieren? Diesbezüglich sagt Sciarrino, dass «der neue Begriff von Zeit nicht nur für die moderne Musik charakteristisch ist. Ein solcher Begriff tangiert vielmehr das gesamte menschliche Denken» (S. 97). Seine Reflexionen wollen nicht innerhalb des musikalischen Gebietes verbleiben, sondern öffnen sich anderen Kunstbereichen: Das Festhalten des Augenblicks – wie in der Photographie – und die Diskontinuität räumlicher und zeitlicher Gliederungen sind Ausdruck von Brüchen, die die gesamte Moderne kennzeichnen.

Die als *Fensterform* bezeichnete Figur ist Ausdruck der *Diskontinuität der zeitlichen Dimension*, die Sciarrino in der Musik identifiziert. Was ist damit gemeint?

«Heute verfliesst die Zeit nicht wie ehemals: sie ist diskontinuierlich, relativ, variabel geworden.

Variabel: indem wir von einer Ecke der Welt zu einer anderen reisen, komprimieren wir die Zeit und dehnen sie aus.

Relativ: wir können mit weit entfernten Ländern kommunizieren, wo die Uhren – im selben Augenblick – unterschiedliche Zeiten anzeigen.

Diskontinuierlich: wir können die Zeit anhalten, sie unterbrechen. Es genügt, eine Photographie zu machen. Danach, beim Anschauen, fügen wir in die Zeit, in der wir leben, ein Fenster der Vergangenheit ein.» (S. 97)

Das Bewusstsein dieser Vielfalt von Blickpunkten beginnt seit dem ersten Auftauchen heutiger Technologien Form anzunehmen, bei der Cinematographie und der Informatik.

Doch weshalb verwendet Sciarrino die doppelte Bezeichnung *raum-zeitlich*? *Zeitlich*, zum einen, da sich eine Diskontinuität zwischen zeitlich weit auseinander liegenden Ereignissen ergibt. *Räumlich*, da wir, wie er am Beispiel des Computers erklärt, von einem *Fenster* zum nächsten wechseln können. Und schliesslich schaffen wir, wie in den Videospiele, gleichzeitig zwei Dimensionen, «zwei unterschiedliche zeitliche Perspektiven», die «das gleiche Element aus zwei verschiedenen Raumpunkten – der eine nahe, der andere entfernt –» (S. 128) verfolgen.

Dies also die Erklärung des Begriffes *Fensterform*. Doch Sciarrino spricht von einer raum-zeitlichen, und nicht nur von einer zeitlichen Diskontinuität, in erster Linie wegen der fundamentalen Rolle des Raumes *in* der Musik. Bei Sciarrino ist der Raum *in* der Musik, *in* der Art und Weise gar, Musik zu denken. Die von den auseinanderliegenden musikalischen Ereignissen hervorgebrachten Unterbrechungen führen zwangsläufig nicht nur zu Diskontinuitäten in der Zeit, sondern auch im Raum.

Seit der Geburt der Photographie ist dem Menschen die Möglichkeit an die Hand gegeben, den Augenblick festzuhalten und dabei ein Fenster auf die Vergangenheit zu öffnen. Doch scheint Sciarrino in einigen Werken der Vergangenheit bereits jenen Begriff der Zeit zu finden, der mit dem Festhalten des Augenblicks in Verbindung steht, und den erst die Photographie einige Jahrhunderte später zu objektivieren vermochte. Dies verstärkt seine Überzeugung, dass die grossen Künstler in gewisser Weise «die Entdeckungen der Wissenschaft vorwegnehmen und deren technischen Anwendungen zuvorkommen» (S. 105) können.

Sciarrino entdeckt in Caravaggios *Kind, von einer Eidechse gebissen* die «erste Momentaufnahme der Geschichte» (S. 103). In der Entscheidung, «das Posieren zugunsten der Zufälligkeit des Augenblicks zu verwerfen», sieht er «das Konzept der photographischen Auslösung» entstehen (S. 100). Einige Jahrhunderte später erscheint Edgar Degas' *Place de la Concorde* als ein «durch die Photographie besonders beeinflusstes» Werk. Degas verwendet «mit Absicht» die Charakteristiken einer Momentaufnahme, «in Zuwendung der bildnerischen Tradition der Epoche». Sciarrino schreibt, dass «der Bruch der traditionellen Perspektive in Zusammenhang mit dem Bruch des Begriffes einer einheitlichen Zeit steht, besser vielleicht: diese fallen zusammen, das eine ist ohne das andere nicht vorstellbar» (S. 101). Der japanische Maler Hokusai (1760–1849) ist für den Komponisten der Beweis, dass diese «Geburt einer neuen raum-zeitlichen Sensibilität nicht auf eine einzige Kultur beschränkt bleibt, sondern eine generelle Erscheinung darstellt» (S. 107). Die Multidimensionalität – ein anderer Aspekt raum-zeitlicher Diskontinuität – wird in den Werken von Fontana⁴, Burri⁵ und Rosai⁶ in erster Linie zum Ausdruck existentieller Angst.

«Hinein- und herausgehen. Dies ist der Mechanismus der Fensterform, der Mechanismus unseres Geistes.» (S. 145) In der Musik eine Diskontinuität zu konstruieren bedeutet, den *Schnitt* genau zu bestimmen, denn «die Wahl des Ortes, wo sich der Bruch ereignet, ist für das ästhetische Resultat äusserst wichtig» (S. 141). Unterbrechung bedeutet Diskontinuität, Abschluss und Öffnung raum-zeitlicher Dimensionen. Der Beginn des vierten Satzes von Beethovens 9. Sinfonie nimmt somit das aktuelle Diskontinuitäts-Konzept vorweg. Wie eine Montage konstruiert, macht uns Beethoven mit der Fensterform zum Beobachter «des Schöpfungsaktes [...], führt uns in das Atelier seines Geistes», indem er dieses «wie einen Ort des Unbestimmten, des ursprünglichen Chaos» (S. 109) darstellt. Gemäss Sciarrinos Beobachtung «befinden wir uns nicht vor einer vereinzelt oder zufälli-

4. Lucio Fontana, Rosario de Santa Fé, Argentinien 1899–Varese 1968. Italienischer Maler, Bildhauer und Keramiker. Er war Begründer des sogenannten *spazialismo*.

5. Alberto Burri, Città di Castello, Perugia 1915–Nizza 1995. Seine Werke haben die abstrakte informelle Kunst geprägt.

6. Ottone Rosai, Florenz 1895–Ivrea 1957. Nach vom Futurismus geprägten Anfängen realisiert er Werke des primitiven Stils, gefolgt von der Auseinandersetzung mit einfachen Formen, Landschaften und figuralen Kompositionen.

gen Idee. In allen seinen Kompositionen zeigt Beethoven, dass er über einen sehr fortgeschrittenen Begriff von Zeit verfügt, ein Bewusstsein, das unserem Jahrhundert angehört» (S. 111).

Und es ist just ein Komponist unseres Jahrhunderts, Karlheinz Stockhausen, den Sciarrino in dieses Geflecht von Gegenwart und Vergangenheit einbindet. Worin liegt die Nähe von Stockhausens *Hymnen*⁷ zu Beethoven oder auch Sciarrino? Nicht nur in den raum-zeitlichen Unterbrüchen, sondern etwa auch darin, dass die gesprochenen, «um der Bedeutung willen» (S. 117) eingefügten Phrasen in den *Hymnen* eine ähnliche Funktion übernehmen wie die Worte im vierten Satz von Beethovens 9. Sinfonie.

In *Efebo con radio*⁸, einem faszinierenden Beispiel seiner über alle Zweifel erhabenen Orchestrierungstechnik, imitiert Sciarrino mit den Instrumenten Klänge und Störgeräusche eines alten Radioapparates. Das Werk besteht aus mehreren «Fenstern unterschiedlicher Dauer» (S. 119), in denen der Komponist vier verschiedene klangliche Organisationstypen unterscheidet: keine Störung; leichte Störung; starke Störung, die «die Übertragung nicht mehr zu verstehen erlaubt» (S. 119); schliesslich Störung allein. Im Chaos der Störungen «hören wir die Ansagerin (Nachrichten und Werbung) und hauptsächlich leichte Musik [...], amerikanische Chansons, exotische Reize, die sich in den italienischen Häusern der Nachkriegszeit verbreiteten» (S. 119). Die erste Funktion des Orchesters in *Efebo* ist es, «auf andere Orchester» (S. 119) zu verweisen. Jedoch hat dieses auch die Aufgabe, «mit instrumentalen Klängen die Störungen alter Transistorradios» nachzuempfinden, die unsere Wahrnehmung als Interferenzen katalogisiert. Doch hat das Stück die schillernde Macht, uns vor Ohren zu führen, dass wir, vielleicht auch erst nach mehrmaligem Hören, plötzlich und gerade umgekehrt die leichten Musikstücke als Interferenzen wahrnehmen und jene Störungen, die einem alten Radio anzugehören schienen, als die eigentliche Musik von Sciarrino. Kurz, wir verspüren einen gleichsam kaleidoskopischen Effekt, und unsere Wahrnehmung ist in der Leere einer Musik, deren wirkliche Natur man nicht kennt, wie aufgehoben.

*Cadenzario*⁹ basiert durchgehend auf einer Fensterform, «indem sie auf einen Vorgang der modernen Technik zurückgreift; eine formale Lösung, die auf Schnitten beruht» (S. 111). Sciarrino komponierte diese Anthologie von Kadenz in einem klassischen Stil, der einen noch grösseren Kontrast zum moderneren Begriff von Diskontinuität mit sich bringt. Die Explosionen des Schlagzeugs¹⁰ fahren in «traumatischer» (S. 112) Weise zwischen das melodische und harmonische Geschehen, zudem für unsere Erwartung in etwas ernüchternder Weise. Doch den Komponisten interessiert die Möglichkeit, «ein utopisches Projekt zu realisieren», dasjenige nämlich, «die für unterschiedliche Konzerte geschriebenen Kadenz in idealem Umfeld betrachten zu können, indem nur jeweils die Kadenz und ein Stück des orchestralen Rahmens, in den sie sich einfügt, zu Gehör kommt» (S. 112).

DER KOMPONIST ALS SAMMLER

Jorge Luis Borges schreibt über das Universum: «Der Spiegel und die Vaterschaft sind abscheulich, weil sie dieses [das Universum] vervielfältigen und verbreiten.»¹¹ Abstrahiert man von der Grausamkeit des Sinnes, so kann uns dieses Zitat einen letzten Zugang zu den ebenso einmaligen wie vielfältigen Reflexionen Salvatore Sciarrinos verschaffen. In der kaleidoskopischen Realität der zeitgenössischen Musik heben sich die Überlegungen in seinen Schriften und

Gesprächen durch die Fähigkeit hervor, *neue* Blicke auf Begriffe wie Analyse, Hören oder Form zu ermöglichen. Als Figuren der Musik und zugleich Bilder einer leidenschaftlichen Reflexion widerspiegeln Akkumulation und Multiplikation eigentlich die Fähigkeit Sciarrinos, zeitlich und räumlich weit auseinanderliegende Werke in einen Zusammenhang zu bringen, am Leitfaden seiner *Figuren* ausgewählte Stücke zu versammeln. Und in den meisten Fällen handelt es sich dabei um eine Art Schnitt eines Werkes, das von räumlich erhöhtem Standpunkt, in also gleichsam panoramischer Weise, betrachtet wird.

Daher sind Raum und Zeit bei Sciarrino aus einer Unendlichkeit heterogener Akte zusammengesetzt, die sich vereinigen und die untereinander in Beziehung gesetzt werden können. Mit den *Figuren der Musik* eröffnet uns der Komponist seine Haltung als *Sammler*, und er führt uns in die Galerie seines Geistes: Er öffnet uns seine Bibliothek, seine Musik- und Bildersammlung, voll von Gemälden, Photographien, Musik-Stücken aus verschiedenen Epochen und Stilen. Diesbezüglich mögen seine eigenen Ausführungen interessieren:

«Als ich gegen Dreissig ging, verspürte ich diesen Instinkt, ein Exemplar jeden Dinges wie in einer Arche zusammenzutragen: echte (und einige selbst gebastelte falsche) archäologische Fragmente, einige wenige griechische und römische Münzen, Schiffskiele, Petroleumlampen, Mineralien, Federn, Muscheln, dies alles zwischen einem gleichsam sakralisierten häuslichen Repertoire, das der Stille einer Rumpelkammer abgetrotzt ist. Meine Wunderkammer begann ärmlich, doch von welch fruchtbarem Wert kann sie sein, wenn sich ihr die Phantasie eines von den Museen noch nicht erschöpften Besuchers hinzufügt. Neugierig, ja, doch noch immer kindlich.»¹²

Gerade dank dieser Neugier kann sich Sciarrino unablässig innerhalb einer Zeit bewegen, die als stark verräumlichte nicht mehr linear, geradlinig ist; eine Zeit, in die wir eintreten und aus der wir ebenso mühelos wieder heraustreten können. Alles scheint sich wie in *Efebo con radio* zu ereignen: Der Geist des Komponisten bewegt sich durch die Epochen und Stile mit der Geschwindigkeit eines Einstellknopfes bei einem alten Radio.

Der tiefere Sinn der Fensterform liegt also in der Möglichkeit, die Geschichte selbst gemäss der *Kontinuität/Diskontinuität* logischer Begriffe zu betrachten: Die Basisbegriffe, die allen künstlerischen Sprachen der verschiedenen Epochen gemeinsam sind, begegnen an immer wieder anderen Orten und Augenblicken (Diskontinuität), schaffen aber gleichwohl einen starken Bezug zur Vergangenheit (Kontinuität). Die *logischen Begriffe* überleben das unabänderliche Vergehen der Zeit. In diesem Verständnis von Geschichte gibt es keine Heterogenität unabhängiger Ereignisse, die aufeinander folgen, sondern eine Reihe von Verbindungen, die jegliche Fragmentierung zur Einheit fügt. Das Komponieren selbst ist bei Sciarrino ein Prozess, der sich fragmentarischer Elemente bedient: er nennt dies die *Kurzschlüsse* des Gedächtnisses. Eine Pluralität von vergangenen Augenblicken wird zu einer unbegrenzten Zahl gegenwärtiger Erinnerungen, worin die Vergangenheit selbst in der imaginären Kontinuität der Zeit zutage zu treten scheint.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

7. Karlheinz Stockhausen, *Hymnen* (1966–67) für elektronische und konkrete Klänge. Im dritten der vier Abschnitte wurde 1969 das Orchester hinzugefügt.

8. Salvatore Sciarrino, *Efebo con radio* (1981) für Stimmen und Orchester, Text von Salvatore Sciarrino.

9. Salvatore Sciarrino, *Cadenzario* (1991) für Orchester mit Solisten.

10. «Ungewöhnliche Klänge, die der traditionellen japanischen Kunst angehören. Eine Kultur, die heute in der unseren präsent ist, wiewohl sie nichts mit dem europäischen Stil des 18. Jahrhunderts gemeinsam hat; dadurch können wir den hohen Grad der Interferenzen begründen, der sich in *Cadenzario* ereignet.» (Sciarrino, *op. cit.*, S. 112).

11. Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in: *Fiktionen* (*Ficciones*, Buenos Aires 1935–44), München 1992, S. 16.

12. Salvatore Sciarrino, *Annales de mes tables*, in: *Entretiens* Nr. 9, Paris 1990, S. 110.