

Eine Ästhetik des Speicherns : Archiv-Konzepte bei Arnold Dreyblatt und Peter Ablinger = Une esthétique de l'archivage : les concepts d'archive chez Arnold Dreyblatt et Peter Ablinger

Autor(en): **Sanio, Sabine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 94

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927580>

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.

Une esthétique de l'archivage — Les concepts d'archive chez Arnold Dreyblatt et Peter Ablinger

Arnold Dreyblatt, né à New York en 1953, débuta sa carrière en tant que vidéaste et composa plus tard de la musique microtonale. Depuis les années quatre-vingt dix, il effectue des performances, des installations et travaille pour le théâtre. Peter Ablinger, né en 1959 à Lenzingen en Autriche, fit d'abord des études de graphisme. C'est seulement plus tard qu'il se décida pour le piano jazz et des études de composition. Pour tous les deux, le développement de stratégies esthétiques permettant de rendre perceptible les possibilités techniques de l'archivage fait partie intégrante de leur démarche artistique.

Die technische Entwicklung im 20. Jahrhundert hat die Künste von Grund auf verändert und nicht nur zahlreiche neue Gattungen und Genres hervorgebracht. In Abgrenzung dazu kultiviert man in den etablierten Künsten inzwischen gerne solche Momente, die sich durch technische Reproduktion nicht realisieren lassen und somit Sinn, Notwendigkeit, ja Unersetzlichkeit der traditionellen Künste belegen – vielleicht ist das schlagendste Beispiel dafür die Abstraktion in der Malerei. Ausserdem gibt es jedoch ästhetische Konzepte, die die Techniken und Medien in ihrem Funktionieren vorführen – hier avancieren die Künste gewissermassen zu einer Reflexionsinstanz für die technische Entwicklung.

Die ästhetische Reflexion der Technik verlangt einen Blick für die Besonderheiten der Künste wie der Technik sowie insgesamt für die Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Vergegenwärtigung. Daher überrascht es nicht, dass Künstler, die sich solchen Fragestellungen widmen, häufig über Doppel- oder Mehrfachbegabungen verfügen, also mit den Eigenheiten verschiedener Künste vertraut sind. Dies gilt auch für die beiden Künstler, deren Werk hier vorgestellt werden soll: Arnold Dreyblatt, 1953 in New York geboren, begann seine Karriere in der Videokunst, komponierte später mikrotonale Musik und arbeitet seit den neunziger Jahren in Performance, Theater und Installation. Peter Ablinger, 1959 im österreichischen Lenzing geboren, studierte zunächst Graphik, erst danach wechselte er zum Jazzklavier und Kompositionsstudium. Bei beiden gehört das Entwerfen ästhetischer Strategien, die technischen Möglichkeiten des Speicherns sinnlich erfahrbar zu machen, zu den zentralen Themen ihrer künstlerischen Arbeit.

IM INNERN DES ARCHIVS

In der bildenden Kunst sind Speichern und Archivieren heute sehr beliebte und verbreitete Themen¹, und auch in der Musik nimmt die Bedeutung von Techniken wie dem digitalen Speichern im Sampling kontinuierlich zu. Während sich die meisten Künstler mit der entsprechenden Tätigkeit, also mit dem Sammeln und Anhäufen von Gegenständen, mit der beliebigen Wiederholung von Klängen und Rhythmen oder mit bestimmten, sehr persönlichen Formen der Konstruktion von Vergangenheit beschäftigen oder einfach bestimmte Dinge dem drohenden Vergessen entziehen wollen, interessieren sich Dreyblatt und Ablinger, jeder in ganz eigener Weise, mit dem Speichern selbst, mit seinen Konsequenzen und ästhetischen Möglichkeiten.

Das Speichern ist für die Künste schon deshalb ein besonderes Thema, weil es vor allem eine Organisations-technik verlangt, die sich den gängigen ästhetischen

Darstellungsmitteln weitgehend entzieht. Daher zeichnen sich die Objekte, Kompositionen und Installationen von Dreyblatt und Ablinger durch ungewöhnliche Hermetik aus, ihr äusseres Erscheinungsbild steht in starker Spannung zur inneren Konstruktionsform, ganz der strikten Entgegensetzung zwischen den noch unbearbeiteten Daten und ihrer Archivierung (also ihrer Organisation) entsprechend. So vermittelt das äussere Erscheinungsbild der Werke dieser beiden Künstler zwar einen Einblick in das verwendete Material, aber keine Erklärung für die Art seiner Organisation. Schon deshalb stellen diese Arbeiten für die Rezipienten eine grosse Herausforderung dar. Inwiefern sie für das Speichern jedoch neue, ungewöhnliche und einprägsame Bilder gefunden haben, soll an einigen exemplarisch ausgewählten Arbeiten diskutiert werden.

VON DER GEDÄCHTNISKUNST

Schon bei Arnold Dreyblatts postminimalistischen Kompositionen der siebziger und achtziger Jahre, erst recht aber bei seiner Videooper *Who's Who in Central and East Europe 1933* Anfang der neunziger Jahre gehörte der Zugriff auf das ästhetische Material – eine für das Speichern von Daten bedeutende Frage – zu den zentralen Themen.² Seit Ende der siebziger Jahre spielte Dreyblatt in eigenen Ensembles und baute eigene Instrumente (bei seinem *Orchestra of Excited Strings* war der Name Programm), dadurch verfügte er über detaillierte Kenntnisse in verschiedenen Tonsystemen, die ihrerseits wiederum als Formen der Organisation eines musikalischen Datenvorrats beschrieben werden können – ein Aspekt, der auch in den modernen Theorien des Speicherns eine wichtige Rolle spielt. Bei Dreyblatt genauso wie in der Instrumentalmusik insgesamt dienen die Musikinstrumente zwar als Speicher, doch Instrument und Klang, Speicher und Gespeichertes sind nicht ungetrennt, ein Klang kann nicht unabhängig vom Instrument gespielt und auch nicht an einen anderen Ort, in einen anderen Speicher transferiert werden. Erst die modernen Aufzeichnungstechniken erlauben die Trennung von Instrument und Klang, von Speicher und Gespeichertem.

Die Problematik des Archivs und des Gedächtnisses ist jedoch nicht nur musikalisch von Bedeutung, man kann sie grundsätzlich als eine übergeordnete ästhetische Fragestellung verstehen. In dieser allgemeinen Betrachtungsweise steht diese Thematik im Zentrum der Installationen und Objekte, die Dreyblatt seit Ende der neunziger Jahre entwickelt hat und die Fragen des Speicherns von Daten mit solchen nach der Funktionsweise unseres Gedächtnisses verbinden. So lieferten die Texte aus dem *Who's Who* mehrfach

1. Vgl. dazu etwa Ingrid Schaffner u.a. (Hrsg.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München, New York 1997.

2. Dreyblatt studierte in den siebziger Jahren am Media Institute in Buffalo, einem der ersten Institute dieser Art. Sein Interesse für die visuelle Wahrnehmung brachte ihn zum Video und zu Techniken wie dem Videoflicker, wo man durch die Anordnung der Einzelbilder den Prozess der visuellen Wahrnehmung selbst beeinflussen kann. Nach dem Ende dieses Studiums trat die Musik zusehends stärker in den Vordergrund, hier waren Komponisten wie La Monte Young, Phil Niblock und Alvin Lucier von zentraler Bedeutung.

Mit der Speicherthematik beschäftigt sich Dreyblatt seit Mitte der achtziger Jahre. Damals stiess er in einem Antiquariat in Istanbul⁴ auf ein *Who's Who in Central and East Europe 1933* in der Auflage von 1934, Zeugnis einer Epoche, die nur wenig später vernichtet und unwiederbringlich verloren sein sollte.⁵ Mit den Lebensdaten eines bestimmten Ausschnitts aus der Gesamtbevölkerung – ihrer sogenannten Elite – liefert ein *Who's Who* eine Art Panorama; ähnlich wie ein Foto oder eine alte Tageszeitung führt es uns zurück in die Zeit seiner Entstehung. Die Einträge zu den vorgestellten Personen sind von diesen selbst formuliert, weshalb sie bei aller Knappheit doch persönlich wirken. Fasziniert von der Authentizität, der Nähe zum «wirklichen Leben» wusste Dreyblatt von Anfang an, dass er dieses Lexikon wie ein gefundenes Material verwenden würde. Doch lange Zeit war völlig ungeklärt, auf welche Weise und in welcher Form sich dieses Material ästhetisch umsetzen liesse. Es war diese Frage, die Dreyblatt schliesslich zur Medienkunst brachte.

Die zentrale Schwierigkeit bei der Suche nach adäquaten Präsentationsformen war die der Organisation einer ungewöhnlich grossen Textmenge – es ist das eigentliche Problem jeglicher Form des Speicherns und Archivierens. Dreyblatt entschied sich schliesslich dafür, aus den Einträgen des Lexikons eine bestimmte Auswahl zu erstellen. Ihn interessierte nicht der Text als ganzer, sondern die konkrete Erfahrung der Lektüre sowie die unterschiedlichen Formen des Zugriffs auf eine Textstelle oder eine Information. Dennoch stellt der Eindruck des Überdimensionalen und der Überwältigung durch die Menge an Informationen ein zentrales Moment in seinen Konzepten der Vergegenwärtigung von Archivierungstechniken dar.

Der erste Versuch eines adäquaten ästhetischen Zugriffs auf dieses Material erfolgte in der Videooper *Who's Who in Central and East Europe 1933*, die 1991 im Rahmen des Berliner Festivals Inventionen uraufgeführt wurde. In den folgenden Jahren inszenierte Dreyblatt in zahlreichen europäischen Städten sogenannte «Leseprojekte», bei denen mit der lauten Lektüre eine kollektive Vergegenwärtigung intendiert war – die Bühne verwandelte sich in ein grosses Archiv, die Akteure trugen eigens für sie ausgewählte Texte aus dem Lexikon vor. Schliesslich entstand 1995 ein Katalog und eine Datenbank. Auf der Basis von 734 ausgewählten biographischen Einträgen erstellte er einen Hypertext.

Die verschiedenen Informationen wurden aus der ursprünglichen Struktur der biographischen Angaben gelöst und in eine thematisch organisierte Anordnung gebracht, bei der eine Vielzahl von Verweisen den Informationszugang weiter erleichtert: «Gezieltes Umherschweifen durch das Netzwerk des *Who's Who* kann als ein Aufspüren, Berühren, Verfolgen von Gedächtnisorten gesehen werden. Vergessene Archive werden begehbar gemacht, nie erzählte Geschichten werden durch intensive Lesebewegungen aus dem Schlaf des Vergessens erweckt.»⁶ Entscheidend war für Dreyblatt aber nicht der Hypertext selbst – den er als Buch kaum hätte realisieren können –, er wollte vielmehr die Möglichkeiten erkunden, wie sich die Informationen aus dem Lexikon darstellen und durch ein Verweisungssystem untereinander vernetzen lassen.⁷

Die Arbeit mit dem Material des *Who's Who* weckte Dreyblatts Interesse für das Archiv als solches, für die Formen des Aufbewahrens und des Gedächtnisses sowie für entsprechende Theorien, die angesichts der technischen Entwicklung immer grössere Aufmerksamkeit auf sich ziehen

das Datenmaterial für Objekte, bei denen Dreyblatt Paradoxien und Aporien des Gedächtnisses, des Erinnerns und Vergessens demonstrierte, zuletzt etwa bei *The ReCollection Mechanism* (1999) und *The Great Archive* (1993). Dem abstrakten Charakter der Thematik trägt Dreyblatt insofern Rechnung, als er sich häufig auf Modelle und Theorien bezieht, die wissenschaftsgeschichtlich die Vorstellungen über das Erinnern und Vergessen prägen. Er verdichtet diese Theorien zu konkreten Objekten und Installationen.

The Wunderblock (2000) bezieht sich auf Freuds berühmten Text, in dem ein Kinderspielzeug, der sogenannte Wunderblock, das Modell für das Zusammenspiel von Wahrnehmung, Bewusstsein und Gedächtnis liefert.³ Dreyblatt übertrug Freuds Modell in die digitale Ästhetik des Computers, dieser verliert damit seine abstrakte und bloss virtuelle Qualität und wird zu einem anschaulichen Objekt, das allerdings dennoch sehr geheimnisvoll, ja unzugänglich erscheint. Dreyblatts Installation ist einem solchen Wunderblock nachempfunden, der, in einen Tisch eingelassen, sich dem Betrachter zur Lektüre darbietet (Abbildungen auf Seite 25). Doch hier hat man es nicht mit einer kleinen, doch sehr intelligenten Mechanik zu tun, sondern mit digitalem High-Tech: Auf der Schreibfläche des Spielzeugs schreiben sich ständig neue Textbruchstücke, die vorher von einer Festplatte in einen Arbeitsspeicher wandern, doch meist lange bevor der Betrachter sie lesen und verstehen könnte, wieder verschwinden und von anderen Fragmenten überschrieben und verdeckt werden. Die bei Freud diskutierte Verkopplung von Wahrnehmung, Bewusstsein und Gedächtnis wird hier ersetzt durch die Abrufung von Daten aus dem Speicher der Festplatte – offen bleibt die Frage, ob überhaupt jemals neue Daten auf die Festplatte transferiert werden.

Bei *Recovery Rotation* (2003) bildet die Theorie von den vier per Blitzlicht im Gedächtnis eingravierten traumatischen Erlebnissen, die nicht mehr gelöscht, also nicht mehr vergessen werden können, die Basis für eine ebenso streng wie blendend konstruierte Lichtinstallation. In kurzen Abständen beleuchten 100 Blitzlichter momentweise einen im inaktiven Zustand unsichtbaren Text auf der Oberfläche eines an einen Lampenschirm erinnernden Zylinder. Der Text referiert wissenschaftliche Studien zum sogenannten «flashbulb memory». Lesbar wird für den Betrachter aber weniger der Text auf dem Zylinder als vielmehr die Nachbilder, die er auf der Retina hinterlässt – diese werden so ihrerseits zu einem Bild für die Theorie, von der sie berichten. In ihrer digitalen Künstlichkeit rückt diese Installation die mentalen Leistungen in ungewohnte Distanz und macht Gemeinsamkeiten zwischen den modernen Speicherformen und den unwillkürlichen Gedächtnisleistungen des Menschen anschaulich.

3. Darstellungen der Objekte und Installationen Dreyblatts finden sich in dem Katalog zu einer Ausstellung in Saarbrücken: Arnold Dreyblatt: *Aus den Archiven – Multimediale Installationen 1991-2003*, hrsg. von Ernest W. Uthermann, Heidelberg 2003.

4. Dreyblatt ging 1983 nach Europa, er lebte überwiegend – und auch heute – in Berlin, zwischenzeitlich längere Zeit in Belgien und Budapest.

5. Für die Anziehungskraft, die der Band auf Dreyblatt ausübte, war sicher von Bedeutung, dass seine eigene Familie aus Osteuropa stammte. Doch die persönlichen Bezüge alleine erklären nicht die künstlerische Produktivität, die er bei Dreyblatt freisetzte.

6. Heiko Idensen, *Auforderung zur Reise*, in: Arnold Dreyblatt, *Who's Who in Central and East Europe 1933. Eine Reise in den Text*, S. 8-10, hier S. 10.

7. Vgl. Arnold Dreyblatt, *Zur Geschichte dieses Buches*, in: ders., *Who's Who in Central and East Europe 1933. Eine Reise in den Text*, Berlin 1995, S. 5-8, hier S. 6.

und intensiv diskutiert werden. Das breite Spektrum unterschiedlicher Konzepte und Medien von der Performance über die mikrotonale Musik bis zu Objekten und Installationen bringt nicht nur Dreyblatts künstlerische Vielseitigkeit zum Ausdruck, es ist ebenso sehr der Komplexität einer Ästhetik des Speicherns geschuldet, bei der ganz verschiedene, in ihren Darstellungsmöglichkeiten sich bisweilen widerstreitende Aspekte berücksichtigt werden müssen.

Man kann beispielsweise den Speicher zusammen mit den gespeicherten Daten als überdimensionales Objekt betrachten, das eine räumlich-bildliche Darstellungsform nahelegt. Dagegen verlangt der konkrete Zugriff auf ein Archiv, bei dem es stets zu einer Vergegenwärtigung des Gespeicherten kommt, nach einer zeitgebundenen Darstellungsform. In jedem Fall werden so die beiden grundlegenden Parameter für die Organisation des Archivs erkennbar: Es sind Zeit – insbesondere das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart – und Raum – er bietet den Dokumenten und Datenträgern Platz und ermöglicht zugleich ihre Anordnung. Dass diese beiden Parameter sich nicht gleichzeitig anschaulich machen lassen, ist vielleicht der entscheidende Grund für die Komplexität der Thematik.

MUSIKALISCHE SPEICHERTECHNIKEN

Während sich Dreyblatt hauptsächlich mit dem menschlichen Gedächtnis und, allgemeiner, dem Speichern von Daten befasst, konzentriert sich Ablinger auf die musikalischen Konsequenzen, die sich aus der modernen Klangspeicherung ergeben. Dafür hat er aber eine äusserst ungewöhnliche Art der Betrachtung von musikalischen Phänomenen entwickelt. Erst wenn man diese versteht, zeigen sich auch die Gemeinsamkeiten mit Dreyblatts Ansätzen zu einer Ästhetik des Speicherns. Ablingers entscheidende Idee besteht darin, durch Verdichtung des musikalischen Materials einen ungewöhnlichen Zugriff auf musikalische Speicher zu erreichen. Das musikalische Material ist dabei zunächst völlig beliebig, doch durch seine Verdichtung wird es nicht mehr als zeitliche Folge, sondern in ein und demselben Moment generiert. Dies ist insofern ein Zugriff auf den musikalischen Speicher, als in einem Moment alle «vorrätigen», also alle gespeicherten Klänge hörbar werden. In den Werkreihen der letzten Jahre hat Ablinger diese Idee immer weiter entfaltet.

Ausgangspunkt dieses kompositorischen Konzepts war die Trennung der Klänge von der Form ihrer Generierung, die durch die modernen Audiotechniken möglich geworden ist. Ablinger hat in den letzten zehn Jahren konsequent an der Integration elektronisch generierter Klänge in seine Instrumentalkompositionen gearbeitet, die eine ungewöhnliche Verfremdung des musikalischen Geschehens bewirkt, da die elektronisch generierten Klänge sich in ihrem Charakter grundsätzlich von den Instrumentalklängen unterscheiden, eine andere Zeitlichkeit aufweisen. So wird nicht nur das ästhetische Potenzial der modernen Speichertechniken musikalisch erfahrbar, auch die Wahrnehmung selbst ist Thema des Rezeptionsprozesses. Und für Ablinger ist die Musik zuallererst ein Wahrnehmungsphänomen, bei dem ihn, als ausgebildetem Graphiker mit umfangreichen Kenntnissen im Bereich der visuellen Darstellung, die Besonderheiten im Vergleich zur visuellen Wahrnehmung interessieren. Ausgehend von der Überlegung, dass das Hören, gerade wenn es sich auf statische Klangflächen bezieht, dem Betrachten von Bildern in vielerlei Hinsicht ähnelt, legt er seine Kompositionen häufig als musikalische Bilder an. Ganz so wie man die Buchstaben eines Textes oder die Farben von Bildern auf

weisses Papier aufträgt, bildet das weisse Rauschen eine Art All-over-structure mit völlig gleichmässiger Klangverteilung, die den neutralen Hintergrund für akustische Phänomene darstellt.

RAUSCHENDE VERDICHTUNG

Man kann den Hintergrund, auf dem sich akustische Phänomene abbilden, als Rauschen denken, also als wechselseitige Neutralisierung aller akustischen Phänomene, die dabei gewissermassen potentialiter alle anwesend sind. Ablinger will die Aufmerksamkeit des Hörers auf diesen Hintergrund lenken, damit wir nicht allein das einzelne akustische Ereignis, sondern auch die gesamte Situation erfassen, in der es sich uns präsentiert. Dies erreicht er dadurch, dass er den Hintergrund, das Rauschen selbst zum Kompositionsthema erklärt, also in den Vordergrund rückt. Dafür nutzt er die Möglichkeit, Rauschen – also die gleichmässige Verteilung aller Frequenzbereiche – durch jedes beliebige musikalische Material abzubilden und transformiert unterschiedlichste Ausgangsmaterialien in Rauschen. Seit Anfang der neunziger Jahre befasste er sich in der Werkreihe *Weiss/Weisslich* ausschliesslich mit dem Rauschen selbst und entwickelte unterschiedlichste Techniken, um es zu generieren.

Im Laufe der Zeit entstanden so unterschiedlichste Schattierungen und Färbungen des Rauschens, die zugleich die Vielfältigkeit dieses Phänomens anschaulich machen.⁸ So ist *Weiss/Weisslich 22* ein Konzeptstück, das die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung erkundet. Das Ausgangsmaterial der sechsteiligen Komposition bildet die Orchestermusik von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner und Mahler. Es wurde mit Hilfe eines speziellen Computerprogramms auf eine Dauer von 40 Sekunden verdichtet.⁹ Das umfangreiche Œuvre dieser Komponisten lieferte aussergewöhnlich dichte, ans Rauschen gemahnende Klänge: Sehr statische, weitgehend ereignislose Klangflächen, die sich nur in Dichte und Farbe unterscheiden. Dem Ohr geht mit zunehmender Dauer der Wahrnehmungsgegenstand verloren, die Aufmerksamkeit ermüdet sehr schnell. Ähnlich wie Barnett Newman auf seinen Bildern monochrome Flächen übergangslos nebeneinander stellt, trennen die einzelnen Stücke nur harte Schnitte und kurze Pausen voneinander.

In den folgenden Werkreihen erkundete Ablinger Möglichkeiten, elektronische und instrumentale Klänge so miteinander zu kombinieren, dass man beider Besonderheit erkennen kann. Die elektronisch generierten Klänge dienen als Rauschhintergrund, das Ausgangsmaterial dafür lieferten die im Konzert verwendeten Instrumente, deren Klangfarbe mit einem im elektronischen Studio der Grazer Musikhochschule entwickelten Verfahren – Ablinger bezeichnet es als «ElektroAkustische Ortsbezogene Verdichtung», gleichzeitig auch Titel für die daraus entstandene Werkreihe – elektronisch hörbar gemacht werden. In Echtzeit wird ein im Frequenzspektrum des Ausgangsmaterials «gefärbtes» Rauschen generiert. Direkt vor einer Aufführung werden mikrotonale Skalen der im Konzert verwendeten Instrumente live eingespielt und an Ort und Stelle elektronisch zu einem Rauschen verdichtet, das die Farbe der verwendeten Instrumente hat. Dieses Rauschen verändert die gesamte Rezeptionssituation von Grund auf, die live gespielten Instrumente verlieren Prägnanz und Farbe, der gesamte Klangeindruck wird flächig. Nur Abweichungen vom elektronischen Klang sind deutlich zu hören, infolgedessen verliert der gesamte Hörraum seine gewohnte Tiefe.

8. In der Reihe *Weiss/Weisslich* finden sich Ablingers Kompositionen zum Thema Rauschen, von Tonaufnahmen (*Weiss/Weisslich 18* ist ein Zusammenschritt von sieben verschiedenen, weitgehend unbearbeiteten Tonaufzeichnungen von rauschenden Bäumen: Birke, Eberesche, Esche, Erle, Weide, Weissdorn, Eiche) über Formen synthetisch erzeugten Rauschens bis zu musikalischen Annäherungen an das Phänomen (vgl. auch die Titelseite dieses Heftes).

9. *Weiss/Weisslich 22* ist eine Hommage an die ausgewählten Komponisten und die technische Umsetzung von John Cages Idee, einmal alle Beethoven-Sinfonien gleichzeitig aufzuführen.

10. Basis war die Filterbank im elektronischen Studio der Freiburger Heinrich-Strobel-Stiftung; sie ermöglicht eine «vertikale» Rasterung einzelner Klangmomente in ganztonbreite «Streifen».

11. Bei *Quadraturen IV*, der ersten unmittelbaren Umsetzung dieses Konzepts, wird das musikalische Ausgangsmaterial in komplexe Abfolgen verschiedener Rauschwerte transformiert. Weil Ablinger dafür einen in Berlin entstandenen Tonbandmitschnitt verwendete, heisst das Stück im Untertitel *Selbstporträt mit Berlin*.

MUSIKALISCHE RASTERUNG

In seiner jüngsten Werkreihe, den *Quadraturen*, geht Ablinger einen weiteren Schritt im Umgang mit dem Rauschen: Er integriert es in den zeitlichen Prozess, indem er nun für jeden einzelnen Moment des musikalischen Geschehens – und die Dauer dieses Moments kann vorher festgelegt und also auch variiert werden – Rauschwerte erstellt. Es wird also nicht mehr das gesamte Klangmaterial zu einem Rauschen verdichtet, sondern der «Rauschwert» eines bestimmten Zeitausschnitts ermittelt. Dieser Rauschwert ist nichts anderes als die Möglichkeit, einen komplexen, mehrstimmigen Instrumentalklang elektronisch darzustellen. Um die Eigenart der Instrumentalmusik gegenüber den akustischen Speichertechniken zu demonstrieren, orientiert sich Ablinger erneut an Konzepten der bildenden Künste und ihrer Auseinandersetzung mit technischen Neuerungen. So sind die *Quadraturen* inspiriert vom Fotorealismus, der Fotografien und fotografische Verfahren imitiert – erst aus der Nähe, durch Pinselstrich und die verwendeten Materialien erkennt man die ungewöhnliche Variation «klassischer» Ölgemälde. Ein weiteres Vorbild für Ablingers *Quadraturen* ist die Imitation des Rasterdrucks bei Zeitungsfotos durch Pop-Art-Künstler wie Roy Liechtenstein oder Sigmar Polke.

Für gerasterte Abbilder akustischer Vorgänge ist eine Rasterung in der Zeit erforderlich, für die man im Grazer Studio ein eigenes Computerprogramm erstellte.¹⁰ So wie beim fotografischen Raster alle Details innerhalb eines Rasterquadrats einen mittleren Grauwert erhalten, wird bei akustischen Vorgängen ein mittlerer Rauschanteil für ein Quadrat aus Frequenz mal Zeit – also z. B. eine Sekunde Frequenz mal eine Sekunde Zeit – ermittelt. In Graz verwendet man dafür einen Halbtonfilter, der grundsätzlich jede Intervallbreite zulässt und jeden einzelnen Rasterstreifen sofort, also in Echtzeit, hörbar macht.¹¹ Ablinger hat diese Rastertechnik anschliessend auch auf das klassische Instrumentarium übertragen: Dafür werden die Rasterwerte der Vorlage in Notenwerte transkribiert, die dann die Grundlage für die Partitur liefern.

Nach der elektronischen Rasterung bedeutet die Rückübertragung auf traditionelle Instrumente eine weitere Verfremdung – mit elektronischen Mitteln verwandelt sich die Komposition erneut in Instrumentalmusik, die sich erheblich von der elektronischen Musik unterscheidet, da der Instrumentalklang nicht aus Sinustönen besteht, sondern ein komplexes Obertonspektrum besitzt. Doch Ablinger verwendet die Instrumente in den *Quadraturen* so, als lieferten sie ausschliesslich die für die Rasterung erforderlichen Sinustöne. So wird nicht einfach der ursprüngliche Instrumentalklang reproduziert, sondern die Übersetzung der elektronischen Rasterung in Instrumentalklang macht noch im Instrumentalklang die Verfremdung hörbar, die die elektronische Rasterung bewirkt.

Für *Quadraturen V*, die im Jahr 2000 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurden, hat Ablinger die alte DDR-Hymne als Vorlage verwendet. Das spektrale Raster ist durchgehend 3/4-tönig, die einzelnen Sätze unterscheiden sich allein in den Rastertempi, doch diese verändern den Charakter der Musik bisweilen erheblich. Als Hörer findet man sich in einem Zwischenbereich, in dem sich der Klang und die Erinnerung an eine vertraute Melodie auf ungewöhnliche Weise verbinden. Manchmal sind Übereinstimmungen mit der Hymne kaum zu überhören, dann wieder verschwimmen alle Ähnlichkeiten, als wäre man einem völlig abstrakten Klanggeschehen ausgesetzt.

Arnold
Dreyblatt, «The
Wunderblock»
(2000).
Fotos:
A. Dreyblatt

