



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Hand hinters Ohr halten / wegnehmen“
Einblicke in Peter Ablingers kompositorische Arbeit am
Beispiel des Werkzyklus *Weiss/Weisslich*

Verfasserin

Bakk.art. Katrin Hauk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner

Inhalt

Danksagung	4
Einleitung	5
1. Aspekte zur Veränderung von Hörerfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert	10
1.1. Zur Wahrnehmung und Gestaltung der akustischen Umwelt	10
1.1.1. <i>Acoustic Design – Sound Environments</i>	11
1.1.2. <i>Klanginstallationen – Kunst im öffentlichen Raum</i>	16
1.2. Zur Wahrnehmung von Musik	22
1.2.1. <i>Wandelweiser-Komponisten</i>	24
1.2.2. <i>Helmut Lachenmann</i>	30
1.2.3. <i>Peter Ablinger</i>	34
1.3. Exkurs: Aufbau, Funktionen und Eigenschaften des Gehörs	37
1.4. Zusammenfassung	40
2. Zur Rolle des Hörens bei Peter Ablinger	42
2.1. HÖREN hören	42
2.2. Beweggründe / Methoden	48
2.2.1. <i>„Musik und Illusion“ oder „Das Spiel mit Erwartungen“</i>	50
2.2.2. <i>Alternative Hör- und Konzertsäle</i>	52
2.3. Zusammenfassung	55
3. Weiss/Weisslich	57
3.1. Eine Annäherung	57
3.2. Merkmale des Zyklus	61
3.2.1. <i>Serie</i>	61
3.2.2. <i>Von Instrumentalstück bis Installation</i>	68
3.2.3. <i>Weiß und Rauschen</i>	74
3.3. Werkbeschreibungen	78
3.3.1. <i>Weiss/Weisslich 1 – 5</i>	78
3.3.2. <i>Weiss/Weisslich 6</i>	81
3.3.3. <i>Weiss/Weisslich 7</i>	82

3.3.4.	<i>Weiss/Weisslich 8-10</i>	83
3.3.5.	<i>Weiss/Weisslich 11</i>	83
3.3.6.	<i>Weiss/Weisslich 12-14</i>	86
3.3.7.	<i>Weiss/Weisslich 15, 16</i>	87
3.3.8.	<i>Weiss/Weisslich 17</i>	88
3.3.9.	<i>Weiss/Weisslich 18, 19</i>	89
3.3.10.	<i>Weiss/Weisslich 20-22</i>	90
3.3.11.	<i>Weiss/Weisslich 23-25</i>	90
3.3.12.	<i>Weiss/Weisslich 26</i>	91
3.3.13.	<i>Weiss/Weisslich 27</i>	92
3.3.14.	<i>Weiss/Weisslich 28-30</i>	93
3.3.15.	<i>Weiss/Weisslich 31, 32</i>	93
3.3.16.	<i>Weiss/Weisslich 33</i>	95
3.3.17.	<i>Weiss/Weisslich 34, 35</i>	95
3.3.18.	<i>Weiss/Weisslich 36</i>	96
3.4.	Verbindungen und Querverweise	97
3.5.	Zusammenfassung	99
4.	Resümee und Ausblick	101
	Literaturverzeichnis	104
	Primärquellen	104
	Sekundärquellen	104
	Diskographie	108
	Anhang	109
	Werkliste: Weiss/Weisslich (1980-1999)	109
	Auszüge aus einem Interview mit Peter Ablinger am 18.9.2009 beim KomponistInnenforum Mittersill	114
	Lebenslauf	119
	Eigenständigkeitserklärung	120
	Abstract	121

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Flat-line sounds & Impact sounds.....	12
Abb. 2 <i>Electrical Walks Darmstadt</i> (2009).....	17
Abb. 3 <i>Listening Piece in Four Parts</i> (2001).....	19
Abb. 4 Helmut Lachenmann: <i>Pression</i> (1969)	33
Abb. 5 Aufbau des menschlichen Ohres	38
Abb. 6 Alvin Lucier (li.) und Peter Ablinger (re.) in der Ausstellung <i>HÖREN hören</i>	43
Abb. 7 <i>A Letter from Schönberg</i> , Lesestück mit Selbstspielklavier (2006).....	47
Abb. 8 Kaninchen oder Hase?	48
Abb. 9 <i>Landschaftsoper Ulrichsberg</i> , 2.Akt Kulisse. Hör-Station 3: das Arboretum Seitelschlag, Hör-Station 10: das Altstoffsammelzentrum (2009)	55
Abb. 10 <i>Weiss/Weisslich 3</i> (1990).....	60
Abb. 11 Josef Albers: <i>Homage to the Square</i> (1969).....	64
Abb. 12 Barnett Newman: <i>Who's afraid of Red, Yellow an Blue I</i> (1966)	69
Abb. 13 <i>Weiss/Weisslich 1</i> (1980).....	79
Abb. 14 <i>Weiss/Weisslich 2a</i> , 1. Teil (1990).....	80
Abb. 15 Installationsplan zu <i>Weiss/Weisslich 6a</i> in Linz (1994).....	82
Abb. 16 Plan zur Realisierung von <i>Weiss/Weisslich 15</i> in der Neuen Galerie, Graz	88
Abb. 17 <i>Weiss/Weisslich 19, Hand hinters Ohr halten / wegnehmen</i> (1995).....	89
Abb. 18 Arboretum Seitelschlag, Ansicht vom Kardinalpunkt	92
Abb. 19 <i>Weiss/Weisslich 31b, Schlagzeug, Regen</i> (1999)	94
Abb. 20 Skizze zu <i>Weiss/Weisslich 32</i> (1997)	95

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 Chronologische Übersicht aller nummerierten <i>Weiss/Weisslich</i> -Stücke und ihrer Methoden.....	74
Tabelle 2 Verbindungen und Querverweise innerhalb der Werkreihe <i>Weiss/Weisslich</i>	98

Danksagung

Ich bedanke mich bei allen, die mich während meiner Recherchearbeit und während meiner Schreibphasen für diese Diplomarbeit unterstützten. Besonderen Dank möchte ich Peter Ablinger aussprechen, der mir in allen meinen Fragen sehr entgegengekommen ist. Außerdem möchte ich mich bei Radu Malfatti bedanken, der mir Material zu den Wandelweiser-Komponisten zukommen ließ und sich meinen Fragen zu ästhetischen und kompositorischen Einstellungen der Gruppe Wandelweiser stellte. Des Weiteren möchte ich mich bei meiner Lektorin Irmgard Jurkovich bedanken sowie bei meinem Betreuer Wolfgang Gratzner. Ein großer Dank gilt auch meinen unterschiedlichsten Gesprächs- und Diskussionspartnern, Studienkollegen und Freunden, welche mich stets in meinen Überlegungen und Ideen bestärkten.

Einleitung

„Die Frage nach der Wahrnehmung von Kunst und Musik wird von Künstlern nur selten als Bedingung der ästhetischen Erfahrung diskutiert. Eine Ausnahme bilden die Kompositionen des österreichischen Komponisten Peter Ablinger, der in seiner Musik das Hören bewusst macht, indem er es ähnlichen Bedingungen unterwirft wie das Sehen.“¹

Sabine Sanio bringt in diesem Kommentar die Besonderheit von Peter Ablingers Oeuvre gut zum Ausdruck. Mit Arbeiten wie der *Stadtoper Graz*, den *Quadraturen*, dem Zyklus *Weiss/Weisslich* oder seiner *Landschaftsoper Ulrichsberg* schafft Ablinger musikalische Situationen, welche das Publikum durch eine bewusste Unter- oder Überforderung des Gehörsinns an die Grenzen ihrer Wahrnehmung führen können. Er erzeugt Kunst, die nur für das Hören konzipiert ist und das Medium des Hörens auch als Gegenstand beinhaltet.

Ich habe im November 2008 im Rahmen des Festivals Wien Modern einige Arbeiten seiner Reihe *Weiss/Weisslich*, sowie einige Teile der *Quadraturen III (IIIc: Fidelity/La Revolución y las Mujeres, IIIf: A Letter from Schoenberg)* für computergesteuertes Klavier gehört. Seine innovativen und vielseitigen Arbeiten bewogen mich letztendlich dazu, meine Diplomarbeit über diesen Komponisten zu verfassen. Ich möchte in meiner Arbeit vor allem auf den Zyklus *Weiss/Weisslich*, welcher 36 Stücke beinhaltet, näher eingehen. Von den einzelnen Stücken dieses Zyklus gibt es keine Partituren im traditionellen Sinn. Sie bestehen meist aus Spielanweisungen, Höranleitungen oder Hinweisen. Ablinger arbeitet gerne in den Randbereichen von Musik und bildender Kunst. Für ihn ist dieser Grenzgang ganz natürlich:

„Der Wechsel zwischen Konzert- und Installationsstücken hat für mich nichts mit Überschreitungen zu tun. Als Kind habe ich gemalt, gedichtet, komponiert. Heute mache ich nichts anderes. Die Unterschiede in den Disziplinen sind für die meiner Arbeit zugrunde liegende Motivation irrelevant.“²

Die Beschäftigung mit Ablingers Kompositionen beeinflusste meine auditive Wahrnehmung nachhaltig. Das Hören seiner Werke sensibilisierte mich dafür, akustische Phänomene der Umwelt sowie Musik und Stille wieder bewusster wahrzunehmen. Infolgedessen stellen sich mir nun die Fragen: Warum stellt Peter Ablinger den Prozess des Hörens in den Mittelpunkt seiner kompositorischen Arbeit? Wie geht er da-

¹ Sabine Sanio: Musikalische Bildkonzepte, in: *Positionen* 59 (2004), S.7

² Peter Ablinger: *HÖREN hören*. Berlin: Kehrler 2008, S.86

mit im Zyklus *Weiss/Weisslich* um? Diese Diplomarbeit befasst sich demnach nicht mit dem gesamten Oeuvre Ablingers, sondern beschränkt sich auf den Zyklus *Weiss/Weisslich* und dessen Eigenheiten.

In Zusammenhang mit meinen Forschungsfragen eröffne ich diese Arbeit mit einer kurzen Erörterung zu der Veränderung von Hörerfahrungen bzw. zur Veränderung der Rolle des Hörens im 20. und 21. Jahrhundert. Anfänglichen Überlegungen zur Wahrnehmung und Erfahrung der akustischen Umwelt folgen Ausführungen zu Murray Schafers *World Soundscape Project* und der Disziplin des akustischen Designs. In einem weiteren Kapitel verweise ich auf die Rolle von Klanginstallationen. Diese musikalische Gattung führte zu Veränderungen der Wahrnehmung der akustischen Umwelt sowie zur Veränderung der Rolle des Rezipienten und stellt heutzutage eine weit verbreitete künstlerische Ausdrucksform dar. Einem einführenden Abschnitt zu dem Wesen von Klanginstallationen folgen kurze Werkbeschreibungen zu Arbeiten von Christina Kubisch, Peter Ablinger, Maryanne Amacher, Bill Fontana und Alvin Lucier. Das dritte Kapitel dieses Abschnittes präsentiert Werke und Gedanken dreier unterschiedlicher noch lebender Komponisten (Helmut Lachenmann, Peter Ablinger, die Gruppe Wandelweiser), welche sich in ihrem Werk intensiv mit dem Hören beschäftigen. Obwohl deren kompositorische und gedankliche Ansätze recht unterschiedlich sind, ist ihre Unterschiedlichkeit ein guter Ausgangspunkt zur Weckung weiterer Überlegungen auf diesem Gebiet. Ein Exkurs, welcher den Aufbau sowie die Funktionen des Gehörorgans beschreibt, beendet dieses Kapitel.

Ausführungen zu Ablingers Umgang mit dem Hören stehen im zweiten Abschnitt im Mittelpunkt. Dabei gehe ich zu Beginn auf die Ausstellung *HÖREN hören* ein, welche im Sommer 2008 in Berlin und im November 2008 in Wien stattfand, um Ablingers theoretische Ansätze anhand von Arbeiten dieser Ausstellung zu veranschaulichen. Daran anknüpfend diskutiere ich zwei Eigenheiten von Ablingers Kompositionen: das Entstehen von Hörillusionen sowie die Erschließung alternativer Hör- und Konzertsorte für seine Arbeiten.

Der dritte Teil ist ausschließlich dem Zyklus *Weiss/Weisslich* gewidmet. Einer einleitenden Beschreibung zu *Weiss/Weisslich*, welche sich mit der Entstehung und der Konzeption des Zyklus befasst, folgen genauere Ausführungen zu weiteren Merkmalen dessen. Werkbeschreibungen aller 36 *Weiss/Weisslich*-Teile beenden diesen Abschnitt.

Die einzelnen Kapitel beruhen einerseits auf musikwissenschaftlicher Sekundärliteratur und Texten einzelner Komponisten und Künstler (John Cage, Helmut Lachenmann, Josef Albers, Barnett Newman), und andererseits auf schriftlichen und mündlichen Äußerungen Ablingers. Über den inzwischen international sehr gefragten Komponisten und ehemaligen Jazzpianisten Ablinger gibt es keine umfangreiche Literatur. Eine Ausnahme bildet das Buch *HÖREN hören* (2008)³, welches anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus am Waldsee in Berlin veröffentlicht wurde. Dieser Ausstellungskatalog umfasst eine reichhaltige Dokumentation aller ausgestellten Werke sowie ergänzende Texte von Chico Mello und Christian Scheib. Egbert Hiller⁴ liefert in seinem Artikel „Unbefugten Betreten Verboten!“ ein ausführliches Portrait des Komponisten. Das aktuellste veröffentlichte Interview stammt von Andreas Fellingner⁵. Darüber hinaus sind einige Beiträge in Zeitschriften und Büchern, meist in Zusammenhang mit Musik und bildender Kunst oder Klangkunst zu finden. Helga de la Motte-Haber⁶ setzt sich in ihrem Artikel *Experimente mit dem Rahmen* mit dem Überschreiten von künstlerischen Grenzen auseinander. Friederike Kenneweg⁷ thematisiert in *Warum gelb, warum milch, warum rauschen?* Ablingers Umgang mit dem Rauschen als Material seiner Werke.

Hinsichtlich meiner Fragestellung ist es notwendig sich mit Aspekten der Wahrnehmung von Musik auseinander zu setzen. Ursula Brandstätters⁸ Buch *Bildende Kunst und Musik im Dialog* enthält prinzipielle Informationen zu neurobiologischen Grundlagen des Hörens, die Sammelpublikation *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*⁹ (1997) beinhaltet Informationen zu der Wahrnehmung und Rezeption von Musik. Die Lektüre von R. Murray Schafer¹⁰ Buch *The Tuning of the World* empfiehlt sich in Zusammenhang mit Überlegungen zu Soundscape und der Wahrnehmung der akustischen Umwelt. Schafer versucht in diesem Buch die akustische Umwelt zu systematisieren. Diese drei Publikationen eröffnen einen theoretischen und wahrnehmungspsychologischen Zugang. Um Aufschlüsse

³ Peter Ablinger: *Hören hören*. Heidelberg 2008

⁴ Egbert Hiller: Unbefugten Betreten Verboten, in: *MusikTexte* 111 (2006), S.7-12

⁵ Andreas Fellingner: Wahrnehmungslandschaften, in: *freiStil* 25 (2009), S.11-13

⁶ Helga de la Motte-Haber: Experimente mit dem Rahmen, in: *Positionen* 78 (2008), S.2-5

⁷ Friederike Kenneweg: Warum gelb, warum milch, warum rauschen, Von den Materialien der Klangkunst, in: *Positionen* 65 (2005), S.29-31

⁸ Ursula Brandstätter: *Bildende Kunst und Musik im Dialog*. Forum Musikpädagogik Band 60 Augsburg 2004

⁹ Wolfgang Gratzner (Hg.): *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Laaber: Laaber-Verlag 1997

¹⁰ R. Murray Schafer: *Our Sonic Environment and the Soundscape, the Tuning of the World*. Destiny Books 1977

über musik- und kunstgeschichtliche Einordnungen von Musik, welche sich mit dem Hören beschäftigt, zu erlangen, bietet sich die Lektüre von *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*¹¹ an. Darin befindet sich eine Anzahl von Beiträgen, welche verschiedene künstlerische Verfahrensweisen thematisieren und einzelne Künstler und Komponisten porträtieren. Es enthält außerdem einen von Ablinger¹² verfassten Artikel über den österreichischen Komponisten Josef Mathias Hauer, welcher sich mit dem Aspekt des Hörens in Hauers Schaffen auseinandersetzt. Alan Lichts¹³ Buch *Sound Art* ist eine der aktuellsten Publikationen zu Klangkunst. Er bezieht sich darin vor allem auf Klangkunst bildender Künstler. Brandon LaBelle¹⁴ konzentriert sich hingegen in seiner Publikation *Background Noise* auf experimentelle Arbeiten von John Cage, Alvin Lucier, La Monte Young, Max Neuhaus und Bill Fontana. WEISS in der Kunst des 20. Jahrhunderts von Barbara Oettl¹⁵ und *das rauschen*¹⁶ unterstützten mich bei der Auseinandersetzung mit dem Zyklus *Weiss/Weisslich*. Oettl befasst sich in ihrem Buch mit der Rolle der (Un-) Farbe Weiß und deren Bedeutung in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In *das rauschen* liefern einzelne Autoren Beiträge zu dem Phänomen des Rauschens.

Zusätzlich erachtete ich es für notwendig, mich mit Texten von Ablinger auseinander zu setzen, da nur eine Beschäftigung mit diesen teils sehr kritischen Aufsätzen und Textfragmenten zu ergänzenden Einblicken in die gedankliche Welt des Komponisten führt. Ablinger durchleuchtet in diesen Texten gewisse Themenstellungen stets sehr kritisch. Für mich kristallisierten sich bei der Lektüre der Texte gewisse Themen heraus, welche sich wie ein roter Faden durch seine Zyklen und Kompositionen ziehen. Ablinger beschäftigt sich intensiv mit Überlegungen zur Rezeption von Kunst, Hörbarkeit und Unhörbarkeit von Musik, mit dem Verhältnis von Rauschen und Stille. Er reflektiert über den Musik- und Konzertbetrieb und dessen Institutionen. Interviews mit dem Komponisten lieferten mir außerdem ergänzende Informationen zur Beantwortung meiner Forschungsfragen. Ich führte im Laufe meiner Forschungsarbeit zwei Interviews mit Ablinger durch. Auszüge des Interviews mit Ablinger am 18.9.2010 beim KomponistInnenforum Mittersill befinden sich im Anhang dieser Ar-

¹¹ Christoph Metzger (Hrsg.): *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003

¹² Peter Ablinger: 12 Töne im Exil, Hauer und die Konzeptkunst, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*. Saarbrücken 2003

¹³ Alan Licht: *Sound Art, Beyond Music, Between Categories*. New York 2007

¹⁴ Brandon LaBelle: *Background Noise, Perspectives on Sound Art*. New York 2006

¹⁵ Barbara Oettl: *WEISS in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*. Regensburg 2008 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte Band 5)

¹⁶ Sabine Sanio & Christian Scheib (Hrsg.): *das rauschen*. Hofheim 1995

beit. Zweck dieser Gespräche war es, genauere Informationen zu gewissen Sachverhalten und Problemstellungen wie etwa zur Entstehung des Zyklus *Weiss/Weisslich* oder Informationen über einzelne Arbeiten dieses Zyklus von Ablinger zu erhalten. Die Gespräche orientierten sich jeweils anhand eines grob strukturierten Fragenkatalogs. Zur Erhaltung des Leseflusses wird im Rahmen dieser Arbeit immer die männliche Schreibweise verwendet. Ausnahmen sind rein bei spezifischen Fällen wie bei Verweisen auf Einzelpersonen gegeben.

1. Aspekte zur Veränderung von Hörerfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert

Der erste Abschnitt greift Überlegungen zur Entwicklung der Veränderung von Hörerfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert auf. Die Ausführungen dazu orientieren sich an Methoden einer musikgeschichtlichen Herangehensweise. Einem Kapitel zur Wahrnehmung und Gestaltung der akustischen Umwelt, folgt eine Gegenüberstellung dreier unterschiedlicher Standpunkte noch lebender Komponisten zur Wahrnehmung von Musik. Beschreibungen zum Aufbau und zur Funktion des Gehörs bilden den Abschluss dieses Abschnitts.

1.1. Zur Wahrnehmung und Gestaltung der akustischen Umwelt

Das Verhältnis zur Wahrnehmung der akustischen Umwelt wandelte sich stark im Laufe des 20. Jahrhunderts.¹⁷ Erste Veränderungen in diesem Bereich erzielten Komponisten anfangs der 1950er Jahren: Der französische Komponist Pierre Schaeffer arbeitete mit Umweltgeräuschen zur Erstellung von Tonbandstücken. Sie dienten ihm als kompositorisches Material für seine Montagen. John Cage förderte mit Stücken, wie *4'33''* die Wahrnehmung von Klängen außerhalb des Konzertsaaes. Beeinflusst durch Schriften des amerikanischen Schriftstellers Henry David Thoreau sowie durch Arbeiten Marcel Duchamps, verwies Cage gerne auf die klanglichen Qualitäten von Alltagsgeräuschen und integrierte diese in seine Arbeiten. In dem Aufsatz *The Future of Music: Credo* (1958) äußert sich Cage zu der Rolle von Alltagsgeräuschen für unser Leben:

„Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain.“¹⁸

Personen sollten laut Cage Alltagsgeräusche bewusst wahrnehmen, um ein neues Verständnis für diese entwickeln zu können. Der kanadische Komponist und Klangforscher R. Murray Schafer strebte mit seiner Forschungsarbeit bei der Öffentlichkeit ei-

¹⁷ vgl. Hans Gercke: Kunst, die aus dem Rahmen fällt. Zur Genese der Klanginstallation, in: Positionen 65, S.2-7; Ursula Brandstätter: *Bildende Kunst und Musik im Dialog*. Forum Musikpädagogik Band 60, Wißner-Verlag 2004, Augsburg

¹⁸ John Cage: *Silence, Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press 1961, S.3

ne Ohrenreinigung an, ein „ear cleaning“.¹⁹ Er setzte sich in den 1970er Jahren mit Fragen zur Gestaltung der akustischen Umwelt auseinander. Seine Forschungen der 1970er Jahre deckten gravierende Veränderungen der akustischen Umwelt auf wie den dramatischen Anstieg des Schallpegels oder das Aussterben von Klängen aufgrund technischer Errungenschaften.

1.1.1. Acoustic Design – Sound Environments

Schafer war ein Wegbereiter auf dem Gebiet der Untersuchung der akustischen Umwelt. Er initiierte 1970 das *World Soundscape Project* an der Simon Fraser Universität in Burnaby, British Columbia. Das Projekt entstand aus dem Bedürfnis heraus, ein Zeichen gegen die ansteigende Geräuschverschmutzung durch immer lautere und dichtere Klänge zu setzen und erste Prinzipien für die Disziplin des akustischen Designs zu entwickeln. Schafer ging es bei diesem Projekt einerseits um die Durchführung einer systematischen Dokumentation der akustischen Umwelt, und andererseits um eine Veränderung der Stellung dieser im Bewusstsein der Bevölkerung. Ergebnisse seiner langjährigen Untersuchungen fasste er in der Publikation *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) zusammen. Der erste Teil dieses Buches beinhaltet eine historische Betrachtung zur Entwicklung der akustischen Umwelt. Schafer liefert Beschreibungen zu unterschiedlichen Soundscapes²⁰. Einem ersten Abschnitt zu den „Ur-Klanglandschaften“ (Naturgeräusche, Tiergeräusche, Geräusche des Lebens am Land) folgt ein Kapitel über die Veränderung der akustischen Umwelt durch Folgen der industriellen Revolution sowie durch technische Errungenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

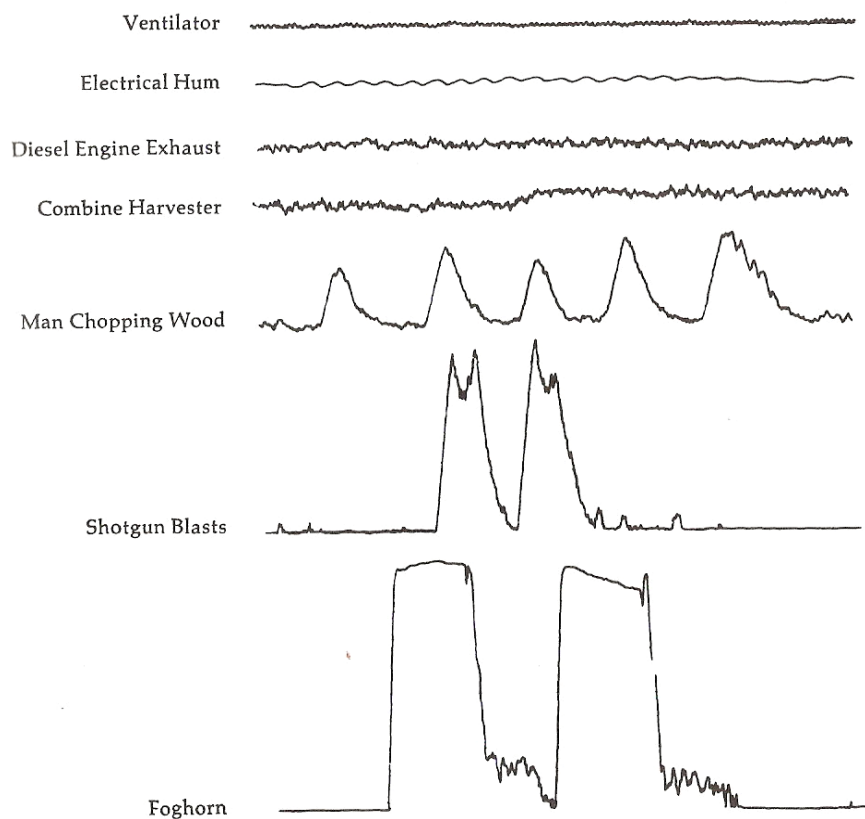
Schafer bezeichnet die ländliche Klanglandschaft als Hi-Fi Soundscape, im Gegensatz zur städtischen, welche er als Lo-Fi Soundscape definiert. Die Hi-Fi Soundscape beinhaltet einen niedrigen Level an Umgebungsgeräuschen. Weit entfernte Einzelereignisse wie Schritte im Schnee oder Vogelgezwitscher können hier ohne Probleme wahrgenommen werden. In einer Lo-Fi Soundscape ist dies jedoch aufgrund der großen Dichte an vorhandenen Klängen nicht mehr möglich. Einzelne Geräusche werden hier durch Flat-line sounds, konstante Klangereignisse wie das Rauschen des Verkehrs, maskiert.²¹ Flat-line sounds zeichnen sich durch ihre Konti-

¹⁹ R. Murray Schafer: *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books 1994, S.21

²⁰ Schafer kreierte den Begriff Soundscape, welcher eine Mutation des Begriffes landscape (eng. Landschaft) darstellt; Soundscape dient zur Beschreibung akustischer Umwelten

²¹ Schafer 1994, S.78ff

nuität und Gleichförmigkeit aus. Sie entwickelten sich durch den Einsatz von Maschinen während der Industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts. Schafer unterscheidet zwischen kontinuierlichen Geräuschen von Motoren oder Generatoren, welche er als *drone sounds* bezeichnet, und Geräuschen, welche konstante rhythmische Elemente beinhalten wie Geräusche von Webstühlen oder Nähmaschinen. Derartige Klänge, welche bis heute Bestand haben, stellen ein wesentliches Phänomen des Industriezeitalters dar. Flugzeuggeräusche, Klimaanlage, Motoren, das Rauschen von Strom- und Sendemasten, Zuggeräusche oder Straßenlärm sind *Flat-line sounds* der heutigen Zeit. Sie existieren nur selten in der Natur. Zikadenklänge stellen eine Ausnahme dar.



Quelle: Schafer 1994, S.79

Abb. 1 Flat-line sounds & Impact sounds

Kontinuierliche Klänge als Teil der Klanglandschaft intensivierten sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts, wie es Schafer beschreibt. Durch Erfindungen wie den Dynamo von Werner Siemens (1856) oder den Wechselstromgenerator von Nikola Tesla (1887) setzte die „Elektrische Revolution“ ein.²² Das Telefon, der Phonograph und das Radio entfalteten sich dabei zu den wichtigsten Errungenschaften für die

²² Schafer 1994, S.88

Übermittlung von Klängen. Sie ermöglichten es, dass Klänge nicht mehr auf einen bestimmten Ort fixiert blieben, sondern sich in Zeit und Raum beliebig ausbreiten konnten. Schafer bezeichnet dieses Phänomen als „Schizophonia“²³:

„Originally all sounds were originals. They occurred at one time in one place only. Sounds were then indissolubly tied to the mechanisms that produced them. The human voice traveled only as far as one could shout. Every sound was counterfeitable, unique. [...] Since the invention of electroacoustical equipment for the transmission and storage of sound, any sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged on tape or record for the generations of the future. We have split the sound from the maker of the sound. Sounds have been torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence.“²⁴

Jede beliebige klangliche Umgebung konnte ab diesem Zeitpunkt in eine andere umgewandelt werden. Geräusche konnten durch diese technischen Errungenschaften unabhängig von ihrer Quelle existieren. Der Einsatz von Muzak stellt ein derartiges Phänomen für das alltägliche Leben dar. Muzak, der kommerzielle Strang der Hintergrundmusik, wurde 1922 von General George Owen Squier eingeführt. Muzak, das Wort stellt eine Kombination von Musik und Kodak dar, sollte nicht bewusst gehört werden, wie es etwa auch Satie von seiner *Musique d'ameublement* (1917) erwartete, sondern funktionale Zwecke erfüllen. Muzak sollte störende Umgebungsgeräusche maskieren, um Personen gezielt in Stimmungen und Gefühlslagen zu versetzen. Schafer meint, dass Muzak klangliche Fiktionen erschaffe, um charakteristische Geräuschkulissen zu verdecken.²⁵ Ersten Massenübertragungen von Grammophonmusik in Restaurants folgten Bespielungen von Aufzügen, Banken, Spitälern, Kaufhäusern oder Geschäften, welche bis heute andauern. Innerhalb seiner Forschungsarbeit der 1970er Jahre interessierte Schafer besonders die Frage, inwieweit die akustische Umwelt durch die Öffentlichkeit überhaupt beeinflussbar sein kann:

„Is the soundscape of the world an indeterminate composition over which we have no control, or are we its composers and performers, responsible for giving it form and beauty?“²⁶

Anknüpfend an seine Fragestellung, inwieweit eine Verbesserung der akustischen Umwelt durch die Öffentlichkeit möglich sei, fordert er die Gründung einer eigenen Disziplin, welche sich mit derartigen Fragen auseinandersetzt. Er definiert diese als

²³ Schafer 1994, S.90

²⁴ Schafer 1994, S.90

²⁵ Schafer 1994, S.98

²⁶ Schafer 1994, S.5

Akustikdesign. Akustikdesign stellt heutzutage tatsächlich einen wichtigen Aufgabenbereich der angewandten Psychoakustik dar.²⁷ Sounddesigner tragen mit ihren Produkten zur Gestaltung der akustischen Umwelt bei. Sie kreieren Klänge für Produkte der Automobil- oder Lebensmittelindustrie, für Haushaltswaren wie Staubsauger, Geschirrspüler, Waschmaschinen oder Espressomaschinen. Akustikdesign ist für Schafer ein interdisziplinäres Unterfangen, in welchem Musiker, Akustiker, Psychologen und Soziologen zusammenarbeiten, um Umweltgeräusche zu dokumentieren, um auf neue Klänge aufmerksam zu machen bzw. um auch auf Klänge zu verweisen, welche vom Aussterben bedroht sind. Menschliches Verhalten in unterschiedlichen akustischen Umgebungen soll beobachtet werden.²⁸ Schafer vergleicht sein Unterfangen mit dem des deutschen Bauhauses, welches von Walter Gropius als Kunstschule gegründet wurde, und durch die Verbindung von Kunst und industriellem Gewerbe daraufhin zielte, industrielles Design als eine neue Disziplin zu begründen.²⁹ Schafer wünscht sich nun auch auf Seiten der Klangforschung eine Disziplin, welche sich künstlerisch wie auch wissenschaftlich mit der Erforschung von Klängen auseinandersetzt. Er beabsichtigt mit Hilfe der Disziplin des akustischen Designs, neue Methoden zu entwickeln, welche die Bedeutung von Umweltklängen für die Öffentlichkeit stärken sollen. Schafer meint, dass Personen zugleich Publikum, Ausführende und Komponisten der akustischen Umwelt sein sollten. Nur durch eine Würdigung dieser könnte das Bewusstsein für Geräusche des Alltags verändert werden:

„The best way to comprehend what I mean by acoustic design is to regard the soundscape of the world as a huge musical composition, unfolding around us ceaselessly. We are simultaneously its audience, its performers and its composers. Which sounds do we want to preserve, encourage, multiply? When we know this, the boring or destructive sounds will become conspicuous enough and we will know why we must eliminate them. Only a total appreciation of the acoustic environment can give us the resources for improving the orchestration of the soundscape.“³⁰

Für interessierte Personen und angehende Akustikdesigner führt er in *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) Hör-Übungen an, welche die Wahrnehmung der akustischen Umwelt fördern sollen. Eine Hör-Übung von Schafer wäre etwa, einen ganzen Tag lang zu schweigen, selbst keine Geräusche zu machen, damit andere klangliche Ereignisse wahrgenommen werden kön-

²⁷ Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez & Andreas C. Lehmann (Hg.): *Musikpsychologie, das neue Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2008, S.31

²⁸ Schafer 1994, S.4

²⁹ Schafer 1994, S.205

³⁰ Schafer 1994, S.205

nen und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit treten. Schafer erläutert, dass es für den akustischen Designer anfangs am Wichtigsten wäre, Stille zu akzeptieren und sie empfinden zu können. „Die Ohren sollten gereinigt werden“, wie er es im folgenden Zitat ausdrückt:

„The first task of the acoustic designer is to learn how to listen. Ear cleaning is the expression we use here. Many exercises can be devised to help cleanse the ears, but the most important at first are those which teach the listener to respect silence. This is especially important in a busy, nervous society.“³¹

Der kanadische Komponist Robin Minard möchte Musik in den öffentlichen Raum bringen, jedoch ohne dass sie als störend empfunden wird oder einen funktionalen Charakter, wie Muzak erhält. Er nimmt mit seinem Ansatz eine Position zwischen Klangkunst und Akustik-Design ein, wie es Bernd Schulz im Vorwort zum Buch *Silent Music* (1999) erläutert.³² Anders als Schafer verfolgt er in seinen Überlegungen auch einen künstlerischen Ansatz, indem er Ausdrucksformen wie Klanginstallationen als Lösungsvorschläge zur klanglichen Verbesserung der Umwelt versteht. Er möchte Sound Environments schaffen, also Klangwelten, welche „inmitten der Fülle von Reizen Refugien der Stille schaffen“, wie es Barbara Barthelmes formuliert:

„Musik, die Teil der Geräusche der Umgebung ist, sie sogar in ihre Gestaltung mit einbezieht, soll die Funktion haben den hörenden Menschen zu entlasten, und ihm neue Dimensionen der Raum- und Klangwahrnehmung der Orte zu eröffnen, in denen er lebt. So paradox es klingen mag, Sound Environments sollen inmitten der Fülle von Reizen Refugien der Stille schaffen, Räume akustisch angenehmer gestalten und die Wahrnehmung auf die klanglichen Qualitäten der Architektur und umgekehrt auf die architektonischen, sprich räumlichen Qualitäten von Klang lenken.“³³

Minard befasst sich in seinem Buch *Sound Environments, Music for public spaces* (1993)³⁴ kritisch mit der akustischen Umwelt und formuliert darin konkrete Ideen, wie diese verbessert werden könnte.³⁵ Ähnlich wie Schafer beschäftigte es auch Minard, inwieweit es überhaupt möglich wäre, die akustische Umwelt zu beeinflussen. Straßen, öffentliche Gebäude und Häuser wurden nur selten unter Berücksichtigung akustischer Faktoren gebaut.³⁶ Eine Ausnahme stellen Konzertsäle oder Theater dar,

³¹ Schafer 1994, S.208

³² Bernd Schulz (Hg.): *Robin Minard – Silent Music*. Heidelberg: Kehrler 1999, S.8

³³ Schulz 1999, S.47

³⁴ Robin Minard: *Sound Environments, Music for public spaces*. Berlin: Akademie der Künste Berlin 1993

³⁵ Eine ausführliche Reflexion zu diesem Textes findet sich in dem Buch *Silent Music* (1999), S.46-50

³⁶ Minard 1993, S.15-16

welche dazu konzipiert wurden, gute Klangeigenschaften zu besitzen und gleichzeitig akustische Rückzugsgebiete darzustellen. Neben diesen konzipierten Räumen möchte Minard nun Orte schaffen, welche ihre akustische Umwelt berücksichtigen. Ihm geht es darum, Räume akustisch angenehmer zu gestalten, um störende Klänge zu vermeiden und zu verringern. Arbeiten von Minard sind *Silent Music* (1994), eine Klanginstallation für Piezolautsprecher und computergesteuerte Midi-Instrumente, *Music for Passageways* (1985), ein skulpturaler Klangraum für 32 Röhren und Lautsprecher, gestimmt in einer wohltemperierten Skala oder *Neptun* (1996) für einen Klangraum mit einem 17 Meter langen, an der Wand befestigten Lautsprecherband und vier CDs. Minard arbeitet bei seinen Klanginstallationen einerseits mit statischen Klängen, wodurch Räume eine gewisse Farbe erhalten. Er bezeichnet dies als Raumkonditionierung. Andererseits beschäftigt er sich mit der Bewegung von Klängen im Raum, wodurch Klangarchitekturen erschaffen werden können. Diesen Ansatz beschreibt er als Raumartikulation, einer Lokalisierung von Klängen im Raum.³⁷

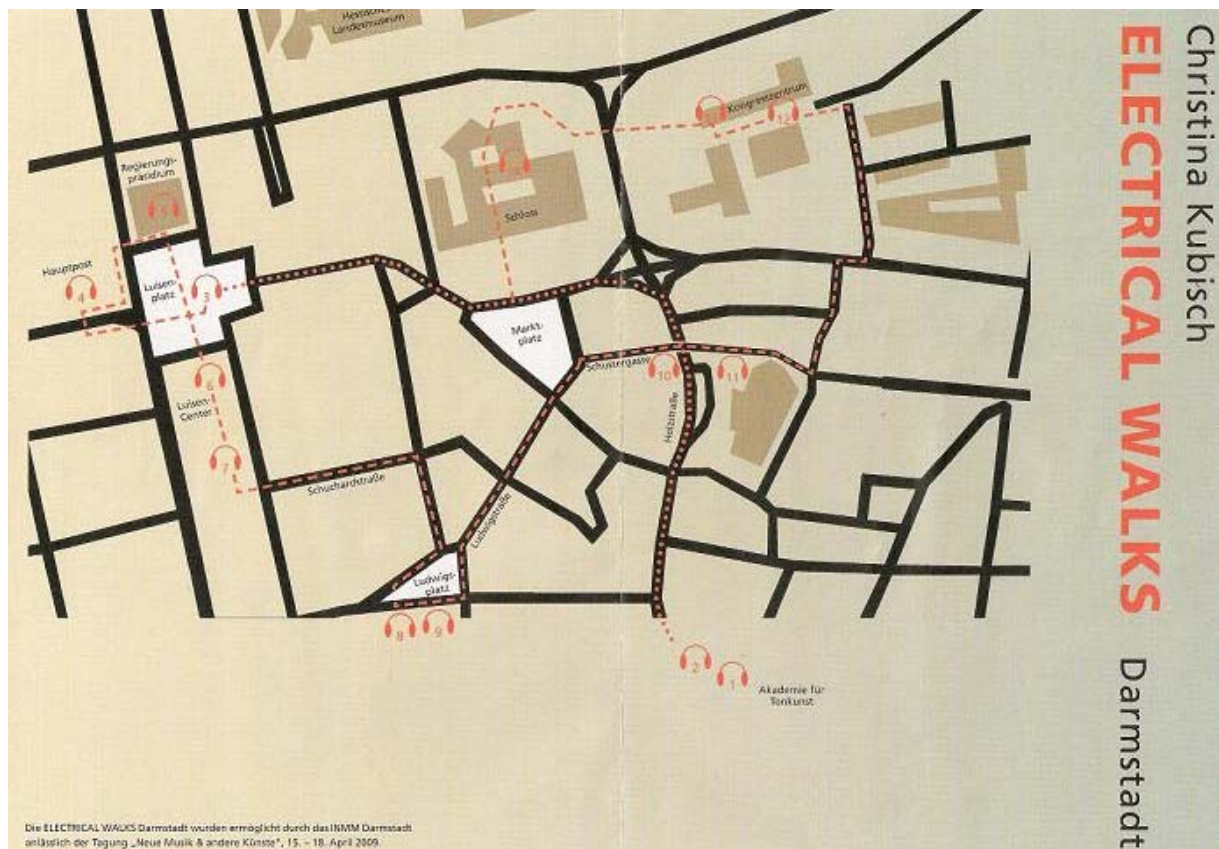
1.1.2. Klanginstallationen – Kunst im öffentlichen Raum

Barthelmes äußerte sich in dem Aufsatz *Der Hörer als Phänomenologe* gezielt zu der Veränderung von Hörerfahrungen durch Klanginstallationen. Sie meint darin, dass Klanginstallation vor allem für geübte Hörer der Neuen Musik neue Hörsituationen schaffen, da sie ein verändertes Rezeptionsverhalten einfordern.³⁸ Der Rezipient erhält hier eine neue Autorität und vervollständigt erst durch seine Präsenz das Werk. Klanginstallationen zeichnen sich durch Experimente mit der Akustik eines Raumes aus, wie auch durch die Integration psychoakustischer Verfahren, welche an die Stelle des traditionellen kompositorischen Handwerks treten.³⁹ Mit dem Aufkommen von Klanginstallationen veränderten sich außerdem die Aufführungsorte. Sie finden im öffentlichen Raum statt, in Galerien, Fabrikgebäuden, Schwimmbädern oder im Freien. Installative Arbeiten verlassen folglich den traditionellen Rahmen des Konzertsaaes, indem sie die Konfrontation mit der Umwelt suchen, wodurch die frontale Hörerposition aufgelöst wird und eine Öffnung erfährt. Bewegung im Raum verstärkt die akustische und visuelle Wahrnehmung. Distanzierungen vom Klanggeschehen werden dadurch eher schwierig, da der Hörer durch seine Präsenz im Raum zum aktiven Hören aufgefordert wird.

³⁷ Minard 1993, S.51ff

³⁸ Wolfgang Gratzner (Hg.): *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Laaber: Laaber-Verlag 1997, S.200

³⁹ Gratzner 1997, S.199



Quelle: Katrin Hauk, April 2009

Abb. 2 *Electrical Walks Darmstadt* (2009)

Künstler, die mit Klanginstallationen arbeiten, sind etwa Andreas Oldörp, Christina Kubisch, Peter Ablinger, Terry Fox, Paul DeMarinis, Alvin Lucier, Robin Minard, Bill Fontana, Maryanne Amacher, Max Neuhaus, Bernhard Gal, Rolf Julius. Klanginstallationen dieser Künstler wurden meistens für bestimmte Räume in der Öffentlichkeit konzipiert. Eine interessante Arbeit stellt *Electrical Walks* von Christina Kubisch dar, welche die deutsche Künstlerin seit 2004 bereits in etlichen Städten der Welt realisierte, u.a. in New York, Berlin, Mexico City, Darmstadt, London, Paris, Taipei, Bratislava. Im Rahmen von Spaziergängen können hier elektromagnetische Felder, welche uns ständig umgeben, wahrgenommen werden. „Jede Arbeit ist zugleich eine visuelle und akustische Erkundung des jeweiligen Ortes“, wie Kubisch es beschreibt.⁴⁰ Die Klanginstallation besteht darin, dass sich Rezipienten Kopfhörer aufsetzen, welche mit Hilfe von eingebauten Spulen elektromagnetische Signale der Umwelt in Klänge umwandeln. Die teilnehmenden Personen erhalten einen Plan der jeweiligen Stadt mit eingezeichneten Routen, welche auf besondere Stromfelder aufmerksam machen sollen. Sie können sich alleine oder in einer Gruppe frei bewegen und bestimmen,

⁴⁰ http://www.christinakubisch.de/deutsch/klangundlicht_frs.htm (abgefragt am 22.2.2010)

wie lange sie sich der Klanginstallation aussetzen möchten. Der Rezipient ist somit der wichtigste Teil dieser Arbeit. Kubisch macht mit ihrer Klanginstallation *Electrical Walks* auf eine komplexe Klangsicht der Umwelt aufmerksam, welche sonst nicht hörbar wäre, aber ständig vorhanden ist:

„Die Palette dieser Geräusche, ihre Klangfarben und Lautstärke variieren von Ort zu Ort, von Land zu Land. Eines haben sie gemeinsam: sie sind überall, auch dort, wo man sie nicht vermuten würde. Lichtsysteme, Transformatoren, Diebstahlsicherungen, Überwachungskameras, Handys, Computer, Aufzüge, Straßenbahnleitungen, Antennen, Navigationssysteme, Bankautomaten, Leuchtreklamen, Elektrogeräten etc. bilden Stromfelder, die wie unter einem Tarnmantel versteckt und doch von unglaublicher Präsenz sind.“⁴¹

Die Wahrnehmung des Alltags verändert sich, indem eine unbekannte akustische Welt dem Hörer durch Kubischs Arbeit *Electrical Walks* nahe gelegt wird. Neben der eigenen Wahrnehmung des Alltags wird durch Kubischs Klanginstallation auch das Umfeld beeinflusst. Vorbeigehende Passanten werden auf die *Electrical Walks* Spaziergänger aufmerksam und unterbrechen aufgrund von Neugier ihre routinierten Alltagshandlungen. Die Autorin erlebte derartige Reaktionen im Rahmen des *Electrical Walks Darmstadt* im April 2009. Vorbeigehende Personen, Kinder, ältere Damen oder Erwachsene waren von den Kopfhörern derartig fasziniert, dass sie diese selber ausprobieren mussten. Ablingers Arbeit *Weiss/Weisslich 29* stellt ebenso eine Installation für den öffentlichen Raum dar. Hier wird eine gewisse Anzahl von Stühlen in einer bestimmten Landschaft oder in Räumen aufgestellt. Wie Kubisch realisierte auch er *Weiss/Weisslich 29* an verschiedenen Orten der Welt, wie in Zürich, Los Angeles, Berlin. Ablinger organisierte mit dieser Installation Hör-Orte, welche ein Angebot an Personen im öffentlichen Raum darstellen, mit der Aufforderung sich hinzusetzen und sich den Geräuschen der Umwelt zu widmen. *Weiss/Weisslich 29* führt, ähnlich wie Kubischs *Electrical Walks*, zu einer Unterbrechung der Alltagshandlung, indem sich vorbeigehende Personen auf die Stühle setzen und einfach nur hören. Ablinger geht es hier, um eine Erfahrung des Hörprozesses selbst.⁴² *Listening Piece in Four Parts* ist eine vierteilige Realisation von *Weiss/Weisslich 29*, welche Ablinger im Dezember 2001 in den USA realisierte. Hierfür stellte er an vier Orten - Los Angeles, Dockweiler State Beach, Baywatch 53 / 54, Los Angeles, Baldwin Hills, Culver City Park, Baseball Field, Los Angeles, Downtown, 4th Street / Merrick Street, Parking Lot und Palm

⁴¹ http://www.christinakubisch.de/deutsch/klangundlicht_frs.htm (abgefragt am 22.2.2010)

⁴² <http://ablinger.mur.at/docu01.html> (abgefragt am 22.2.2010)

Springs Trail Station / Wind Farm - 20 Stühle 90 Minuten lang auf (vgl. Abb.3). „Die 4 Orte selbst verbleiben als (imaginäres) *Listening Piece*“, wie es Ablinger beschreibt.⁴³



Foto: Maria Tržan (<http://ablinger.mur.at/docu01.html#4parts>)

Abb. 3 *Listening Piece in Four Parts* (2001)

Besucher können mit Hilfe derartiger Klanginstallationen zu einer ästhetischen Erfahrung der Umwelt und ihres Lebensraums gelangen. Bill Fontana und Maryanne Amacher erzielen mit ihren Installationen ähnliche Phänomene, indem sie mit der Translokation von Klanglandschaften arbeiten. Golo Föllner erläutert in seinem Aufsatz *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, dass Amacher und Fontana Umweltatmosphären von Städten oder Naturlandschaften mit Hilfe von Satellitenübertragung an andere Orte live versetzen.⁴⁴ Die Künstler arbeiten häufig mit Radiostationen zusammen. Amachers Projekt *City Links* umfasst eine Serie von verschiedenen Klanginstallationen, welche sie bis zu ihrem Tod weiterverfolgte. Die im Oktober 2009 verstorbene Komponistin und Musikerin realisierte *City Links #1* bereits 1967. 22 weitere *City Links* folgten, bei welchen sie jeweils urbane Klanglandschaften mit Hilfe von Satellitenübertragung in Echtzeit in Galerieräume als kontinuierliche Klanginstallationen transferierte. In einem Interview mit Alan Licht äußerte sie sich zu dieser Idee:

⁴³ <http://ablinger.mur.at/docu01.html> (abgefragt am 22.2.2010)

⁴⁴ Golo Föllner: *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Klangkunst*. Laaber: Laaber-Verlag 1999, S.219

„I was particularly interested in the experience of ‘Synchronicity’, hearing spaces distant from each other at the same time, which we do not experience in our lives.“⁴⁵

Bei *City Links 15* mischte sie Geräusche von New York, Boston und Paris im Rahmen einer Live-Übertragung zusammen, welche gleichzeitig über eine Radiostation in New York und Paris zu hören war. Fontana arbeitet auch, ähnlich wie Amacher, mit der Versetzung unterschiedlicher Klanglandschaften an verschiedene Orte. Er versteht seine Arbeiten jedoch als Klangskulpturen, indem er Objekte und Gebäude, wie die Golden Gate Bridge oder den Kölner Dom mit fremden Klanglandschaften bespielt. Fontana realisierte bereits eine große Anzahl von Projekten, wie etwa *Distant Trains* (1984) in Berlin, *Sound-Bridge Köln-San Francisco* (1987), *Landscape Soundings* (1990) in Wien, *Pigeon Soundings* (2007) im Kolumba Museum in Köln. Er kooperierte auch mit Radiosendern. Fontanas Projekt *Landscape Soundings* entstand 1990 in Zusammenarbeit mit der Sendung *Kunstradio* des österreichischen Radiosenders Ö1 und den Wiener Festwochen, welche in diesem Jahr unter dem Motto „Kunst und Natur“ standen. Er transferierte bei diesem Projekt Geräusche der Hainburger Au auf den Maria-Theresien Platz in Wien, welcher sich zwischen dem Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum befindet, und realisierte eine Übertragung der *Landscape Soundings* im Rahmen der Sendung *Kunstradio*.⁴⁶ Fontanas Klangskulpturen finden im öffentlichen Raum statt, wodurch sie jeden ansprechen, der daran vorbei geht. Bei Fontanas Arbeiten treffen, wie bei *Landscape Soundings* oder auch bei *Soundsculpture through the Golden Gate Bridge* (1987), oft urbane Geräusche mit Umweltgeräuschen zusammen, wodurch er die Alltagswahrnehmung durchbricht und Klänge ihrer visuellen Kohärenz entzieht. Claudia Tittel charakterisierte im Artikel *Handschriften, Anmerkungen zu ästhetischen Ansätzen in der Klangkunst* (2005) Fontanas Arbeiten:

„Das Konzept dieser relocation-Arbeiten basiert auf der Idee, eine bestimmte klangliche Situation von einem Ort an einen fremden zu verschieben und damit ihrem ursprünglichen Kontext zu entheben, um sie dann in einen neuen implantieren zu können. Dabei wird der Zuhörer von ungewohnten und unerwarteten akustischen Situationen überrascht, indem er mit unerwarteten Klängen konfrontiert wird.“⁴⁷

Tittel meint weiter, dass Fontana durch das Durchbrechen der akustischen Alltagswahrnehmung eine Hinwendung zur akustischen Umwelt bei Personen erreicht. De

⁴⁵ <http://www.thewire.co.uk/articles/3220/> (abgefragt am 24.2.2010)

⁴⁶ http://resoundings.org/PDF/Bill_Fontana_Landscape_Soundings.pdf (abgefragt am 23.2.2010)

⁴⁷ Claudia Tittel: *Handschriften, Anmerkungen zu ästhetischen Ansätzen in der Klangkunst*, in: *Positionen* 65 (2005), S.14

la Motte Haber vertieft diesen Gedanken, und erläutert die innewohnenden Aufgaben von ortsspezifischen Klanginstallationen:

„Ortspezifische Klanginstallationen erfüllen andere Funktionen als sie in den ‘Klammern’ von Museum oder Konzertsaal möglich wären. Sie durchbrechen Alltagsroutinen der Wahrnehmung, heben Übersehenes ins Bewusstsein und genügen durch die Integration von räumlichen Elementen und zeitlicher Ausdehnung neuen Materialvorstellungen. Ihre fragilen Klammern sind individuell bestimmt durch die Verweildauer und die gewählten Wege des Rezipienten.“⁴⁸

Installationen besitzen folglich die Aufgabe, Alltagsroutinen aufzuheben und Übersehenes, wie Geräusche der akustischen Umwelt, bewusst werden zu lassen. Künstlich geschaffene Räume oder Soundscapes lösen Irritationen beim Publikum aus, wodurch Reflexionen über den Lebensraum und die natürliche Umwelt des Menschen und Wahrnehmungsprozesse an sich in Gang gesetzt werden. Minard meint im Text *Klanginstallationen und „nicht-übertragbare“ Kunst* (1994)⁴⁹, wie es die Musikwissenschaftlerin Barbara Barthelmes in ihrem Aufsatz *Der Hörer als Phänomenologe* anführt, dass die Intentionen von Klangkünstlern und Komponisten nicht mehr auf das Schaffen eines Werkes im traditionellen Sinne gerichtet seien, sondern mehr auf das Erstellen von Prozessen, welche unsere Wahrnehmung zum Gegenstand haben.⁵⁰ Künstler wie Terry Fox und Alvin Lucier inszenieren gewisse Räume durch Klang.⁵¹ Terry Fox konzipierte etwa in den 1970er Jahren Räume als Musikinstrumente. Fox spannte dazu Klaviersaiten von Wand zu Wand, welche er mit unterschiedlichen Gegenständen zum Klingen brachte. Je nach Raum veränderte sich die Charakteristik der Klänge sowie der Grad ihrer Reflexionen. Alvin Lucier entfaltete mit Arbeiten wie *Vespers* (1968), *Quasimodo the Great Lover* (1970) und *I am sitting in a room* (1970) die musikalischen Qualitäten eines Raumes.⁵² Er nutzte Klänge zur Artikulation und Abtastung von Räumen. Seine Arbeit zeichnet sich folglich durch die Erforschung von Klängen und ihrer physikalischen Grundlagen aus. Lucier arbeitete nur selten mit herkömmlichen Instrumenten, sondern vielmehr mit technischen Geräten: mit wissenschaftlichen und medizinischen Messgeräten, mit Tonbandgeräten oder elektronischem Spielzeug. Für *Vespers* (1968) verwendete er tragbare Echolote, deren Klicksignale einen abgedunkelten Raum akustisch abtasteten. Die Orientierung im Raum erfolgte mit Hilfe der Echolote, angeregt durch

⁴⁸ Helga de la Motte Haber: Experimente mit dem Rahmen, in: *Positionen* 78 (2008), S.2

⁴⁹ vgl. Robin Minard: Klanginstallationen und „nicht-übertragbare“ Kunst, in: *Positionen* (1994), S.32

⁵⁰ Gratzner 1997, S.199

⁵¹ Claudia Tittel: Installation Performance Umgebung, in: *Positionen* 78 (2009), S.20-21

⁵² Alvin Lucier: *Reflections/Reflektionen*. Köln: MusikTexte 2005, S.313

Raum erfolgte mit Hilfe der Echolote, angeregt durch das Ortungssystem von Fledermäusen. Die Handlungsanweisung zu *Vespers* lautet:

VESPERS

„For any number of players who would like to pay their respects to all living creatures who inhabit dark places and who, over the years, have developed acuity in the art of the echolocation, that is, sounds used as messengers which, when sent out into the environment, return as echoes carrying information as to the shape, size and substance of that environment and the objects in it. (1968)“⁵³

Luciers Stücke bestehen vorwiegend aus Verbalnotationen, welche Handlungsanweisungen für die ausführenden Personen wiedergeben. Diese Texte besitzen teilweise einen fast poetischen Charakter, wie der amerikanische Komponist James Tenney es betont.⁵⁴ Lucier setzte sich mit anderen Arbeiten intensiv mit Resonanzeigenschaften von Räumen auseinander. Sein Stück *I am sitting in a room* (1970) ist ein gutes Beispiel dafür. Resonanzeigenschaften eines Raumes werden hier durch das Aufnehmen und Abspielen eines Textes hörbar gemacht. Lucier verwendet folgenden Text für seine Aufführungen:

„I am sitting in a room different from the one you are in now.

I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but, more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.“⁵⁵

Lucier setzt mit *I am sitting in a room* den Hörer einer geschlossenen akustischen Situation aus, die durch den Ablauf eines gewissen zeitlichen Prozesses sowie dessen Veränderung bestimmt ist.

1.2. Zur Wahrnehmung von Musik

Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts setzen sich in ihren Kompositionen und Texten mit der Veränderung von Hörerfahrungen auseinander. Sie versuchen durch ihre Arbeiten etablierte Rezeptionsmuster zu sprengen, indem sie das Material der Stücke hinterfragen, den Aufführungsrahmen oder sogar die Disziplinen selbst. Das

⁵³ Lucier 2005, S.305

⁵⁴ Lucier 2005, S.19

⁵⁵ Lucier 2005, S.312

Erreichen eines veränderten Verständnisses für die Rolle von zeitgenössischer Musik und Kunst in der Gesellschaft steht dabei oft im Zentrum künstlerischer Überlegungen.⁵⁶ Innerhalb des 20. Jahrhunderts entwickelten sich unterschiedliche Wege, derartige Ideen umzusetzen. Starke Impulse gingen Anfang des 20. Jahrhunderts von verschiedenen Komponisten und Künstler-Gruppen Europas aus. Dadaisten, Futuristen, Mitglieder des Blauen Reiters, des Bauhauses oder der Gruppe rund um Arnold Schönberg oder Erik Satie trugen massiv zur Etablierung neuer ästhetischer Vorstellungen und Ideen bei. Nach dem zweiten Weltkrieg verlagerte sich dieses Bestreben in die USA mit Komponisten wie John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, La Monte Young, Alvin Lucier, James Tenney oder Maryanne Amacher. Ihre konzeptuellen und offenen kompositorischen Ansätze veränderten die Rolle der Wahrnehmung von Musik und Kunst in der Gesellschaft nachhaltig und führten zu einer Erweiterung ästhetischer Erfahrungen.⁵⁷ Durch das Einbinden von Zufallsoperationen sowie das Arbeiten mit alternativen Musikinstrumenten wie Radios, Spielzeug oder Alltagsobjekten und die Öffnung des traditionellen Konzertrahmens entwickelten Komponisten, Künstler und Musiker ein neues Bewusstsein dafür, was Musik außerhalb des Kanons der europäischen Musiktradition noch sein kann.

In den folgenden Abschnitten werden nun unterschiedliche Positionen noch lebender Komponisten zur Wahrnehmung von Musik aufgegriffen. Das in Deutschland gegründete, Komponistenkollektiv Wandelweiser eröffnet die Diskussion. Komponisten dieser noch eher unbekannten Gruppe arbeiten intensiv mit Stille und Reduktion im Material. Sie schließen mit ihrer Musik an Gedanken von Cage und fernöstlicher Kulturen an, indem sie diese auf eine neue künstlerische Ebene bringen. Die Wandelweise-Komponisten erschließen mit ihrer sinnlichen und direkten Musik neue Hörräume für das Publikum. Sie gewähren Rezipienten die Möglichkeit, sich puren Klängen und der Stille auszusetzen. Helmut Lachenmann, einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwartsmusik, führt die Erörterung fort. Lachenmanns kompositorischer Ansatz, er war von 1958 bis 1960 Schüler Luigi Nonos, zeichnet sich durch eine stark gesellschaftskritische Haltung aus, welcher er bis heute verbunden ist.⁵⁸ Er dekonstruierte das kompositorische Material, um Hörkategorien beim

⁵⁶ vgl. Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996; Peter Ablinger: *Hören um zu Sehen* (2002), *Ausdruck/Sonate* (2007)

⁵⁷ vgl. Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Klangkunst, Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 12)

⁵⁸ Christian Utz & Clemens Gadenstätter (Hg.): *Musik als Wahrnehmungskunst, Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008, S.73

Publikum zu öffnen und Musik als existentielle Erfahrung zu erleben. Neben Lachenmanns Überlegungen zur Wahrnehmung von Musik wird im Folgenden auch auf seine Komposition *Pression* (1969) näher eingegangen, welche ein gutes Beispiel für seine *Musique concrète instrumentale* ist. Peter Ablinger ist neben den Wandelweiser-Komponisten und Lachenmann der letzte Komponist innerhalb dieser Diskussion. Ablingers Oeuvre zeichnet sich durch facettenreiche Arbeiten aus. Er bindet in seine Kompositionen und Werkreihen konzeptuelle Ansätze sowie Techniken und Ideen aus der bildenden Kunst ein. In seinen Texten setzt er sich kritisch mit Fragen zur Wahrnehmung von Musik und Kunst auseinander. Er stellt den Hörer in den Mittelpunkt seiner Arbeit, wodurch er in der aktuellen Komponisten-Welt eine sehr eigenständige Position einnimmt.

1.2.1. Wandelweiser-Komponisten

Die Gruppe Wandelweiser, ein loses Komponistenkollektiv, welches durch Antoine Beuger und Burkhard Schlothauer in Deutschland gegründet wurde, existiert seit 1992. Die Motivation zur Instituierung lag vor allem darin, sich von Neue Musik-Bewegungen und entsprechenden Organisationen in Deutschland und der Schweiz abzugrenzen, um außerhalb davon agieren zu können, wie es Michael Pisaro beschreibt.⁵⁹ Zu den derzeitigen Mitgliedern zählen eine Komponistin und elf Komponisten: Antoine Beuger, Jürg Frey, Eva-Maria Houben, Carlo Inderhees, Marcus Kaiser, Radu Malfatti, Anastassis Philippakopoulos, Michael Pisaro, Burkhard Schlothauer, Craig Shepard, Thomas Stiegler, Manfred Werder. Die Komponisten, welche meistens zugleich auch ausführende Interpreten ihrer Stücke sind, stammen aus verschiedenen Ländern: Schweiz, Deutschland, Österreich, Niederlande, Asien, Amerika. Sie besitzen unterschiedliche musikalische Hintergründe. Ein Großteil der Mitglieder wie Frey, Beuger oder Stiegler entstammt der Komponistentradition, Pisaro und Malfatti dem Jazz- und Improvisationsbereich. Obwohl diese innewohnende Heterogenität ein wesentliches Merkmal der Wandelweiser-Komponisten ist, besitzen sie eine gewisse Grundhaltung gegenüber Fragen zu Musik und Kunst. Malfatti äußerte sich dazu im Gespräch mit der Autorin, und verglich den unterschiedlichen Umgang mit Stille innerhalb der Wandelweiser-Komponisten mit der unterschiedlichen Verwendung der 12-Tontechnik innerhalb der Gruppe rund um Arnold Schönberg:

⁵⁹ <http://erstwords.blogspot.com/2009/09/wandelweiser.html> (abgefragt am 12.3.2010)

„Wenn du mit Jürg Frey, Antoine Beuger oder Markus Kaiser darüber redest, was die Stille ist, würdest du leicht unterschiedliche Antworten hören, und das finde ich das Allerspannendste in dieser Gruppe. Wir versuchen uns nicht zu übertreffen, sondern wir haben ein Anliegen. Unglaublich spannend ist es, wie unterschiedlich die Leute mit diesem Anliegen umgehen. Man kann es schon mit der so genannten zweiten Wiener Schule vergleichen. Das Material war wohl das Wichtigste für diese Leute, die Zwölftontechnik. Aber wie unterschiedlich dann ein Berg, Webern, Schönberg oder auch Hauer damit umgegangen ist, ist das Spannende.“⁶⁰

Obwohl der Umgang mit Stille ein großes Anliegen innerhalb der Gruppe darstellt, unterscheiden sich die einzelnen Komponisten-Positionen dazu voneinander. Diskussionen und Konzerte sind bis heute wichtige Stationen der Wandelweiser-Komponisten, in welchen Fragen zu Ästhetik, zu Musik und Kunst, zur Rolle von Komponistenkollegen und deren Musik zur Sprache kommen. Dies wird einerseits verbal diskutiert, und andererseits auch innerhalb der Kompositionen selber. Jedes Konzert entspricht einem Forum, in welchem die gespielten Stücke dem Publikum und Kollegen präsentiert werden, um darüber zu reflektieren und zu argumentieren.⁶¹ Pisaro meint im Text *Wandelweiser* (2009), dass wichtige Momente des Austausches besonders während Proben des Wandelweiser-Komponisten Ensembles stattfanden. Durch das gemeinsame Spiel lernten hier die Mitglieder die musikalischen Vorstellungen sowie die interpretatorischen Qualitäten der einzelnen Personen besser kennen:

„Many important exchanges happened during the rehearsal process. We all spent a great deal of time getting to know each other's music by playing it. The Wandelweiser Composers Ensemble is a group of sympathetic performers who nonetheless bring their own styles of playing and thinking. One writes for individuals rather than instruments.“⁶²

Die Stücke der Wandelweiser-Komponisten zeichnen sich durch einen sehr sensiblen Umgang mit Klängen und deren Eigenschaften aus sowie durch den Einsatz von Stille, weswegen Parameter wie Rhythmus oder harmonische Strukturen oft keine Rolle spielen. „Durch einfache und klare Arbeitsweisen soll die Schönheit des Materials erfahrbar gemacht werden, um Sinn und Sinnlichkeit zu erleben und Empfindungen hervorzurufen“, wie es Frey beschreibt.⁶³ Das Material steht folglich im Vordergrund der meisten Kompositionen. Pisaro betrachtet neben Klängen auch Pausen als ein wichtiges musikalisches Material:

⁶⁰ Interview mit Radu Malfatti am 9.3.2010

⁶¹ Houben & Schlotauer 2008, S.5

⁶² <http://erstwords.blogspot.com/2009/09/wandelweiser.html> (abgefragt am 28.3.2010)

⁶³ Houben & Schlotauer 2008, S.21

„Eine Pause bedeutet: nichts machen; hören. Während den Pausen wird etwas passieren. Was immer klingt, was immer rauscht, mag man bewusst oder auch unbewusst hören. Die Stille besteht aus unendlich vielen kleinen und größeren Klängen, welche wie Bäume im Wald zusammenwachsen. Im Wald nimmt man alles zugleich wahr, ohne alle einzelnen Fäden zu trennen. [...] Diese Erfahrung von Stille beeinflusst das Hören, wenn die Musik wieder erklingt. Sie hat Auswirkungen auf die Ausführung, auf die Art, wie die Klänge im Einzelnen hervorgebracht werden. Sie ist Teil unserer allgemeinen musikalischen Erfahrung.“⁶⁴

Stille ist immer vorhanden - wie die Luft. Sie beeinflusst das Hören, indem der Hörer in der Stille Kontingenz erfährt und sich einer offenen Hörsituation ausliefert. Malfatti vergleicht im Gespräch mit der Autorin die Stille mit einem weißen Blatt Papier, auf welchem eine Linie gezogen und wieder ausradiert wird. Das Blatt veränderte sich durch die ausradierte Linie, wodurch es mit seinem vorherigen Zustand nicht mehr identisch ist. Ähnlich verhält es sich auch mit der Stille. Die Stille ist nicht mehr die gleiche wie vorher, wenn der Ton begonnen hat. Sie ist zwar noch dieselbe für sich selbst, jedoch nicht für den Hörer.⁶⁵ Der Verweis auf die gegenseitige Beeinflussung von Klang und Stille kommt bei den Wandelweiser-Komponisten oft zur Sprache. Beuger spricht derartiges auch im Text *Programmnotiz* an:

„mich interessiert eine musik, in der das erscheinen der klänge mit ihrem verschwinden zusammenfällt. im erscheinen verschwindend, im verschwinden erscheinend: die paradoxe natur des ereignisses das nie gegenwärtig ist.“⁶⁶

Beuergs Komposition *two* (für Erwin-Josef Speckmann)⁶⁷ verdeutlicht diesen Gedanken. Es ist ein Duo für Klarinette und Sopran, welches von Jürg Frey und Irene Kurka am 19. Juli 2009 in Düsseldorf uraufgeführt wurde. Das Stück dauert etwa eine Stunde und besitzt eine sehr ruhige Stimmung. Den formalen Aufbau des Stückes bestimmt eine Textzeile des amerikanischen Dichters Kenneth Rexroth⁶⁸:

as the full moon rises / the swan sings / in sleep / on the lake of the mind⁶⁹
(indes der Vollmond steigt / singt der Schwan / im Schlaf / auf des Geistes See)

Jedem Wort entspricht eine Tonhöhe. Einzelne Wörter des Textes werden sehr oft wiederholt, wie *moon*, *swan*, *sleep*, andere treten wiederum nur einmal auf. Der Unter-

⁶⁴ Houben & Schlotauer 2008, S.140

⁶⁵ Interview mit Radu Malfatti am 9.3.2010

⁶⁶ Houben & Schlotauer 2008, S.11

⁶⁷ Antoine Beuger: *two . too (for Erwin-Josef Speckmann)*. Haan: Edition Wandelweiser Records 2009

⁶⁸ Kenneth Rexroth, 1905-1982, amerikanischer Dichter, Literaturkritiker und Autor

⁶⁹ vgl. Begleittext zur CD: Antoine Beuger: *two . too (for Erwin-Josef Speckmann)*. Haan: Edition Wandelweiser Records 2009

titel dieser Komposition, *two, who are at one with another* (zwei, die sich einig sind), drückt das zugrunde liegende Prinzip dieses Stückes bereits aus. Klarinette und Stimme wechseln sich jeweils gegenseitig ab, wodurch *two* einem gemächlichen Hin- und Her-Spiel zwischen Klarinette und Stimme entspricht. Einschwing- und Ausschwingvorgänge der einzelnen Töne stellen dabei die spannendsten Momente dar. Von Seiten des Publikums als auch von Seiten der Interpreten bedarf es einer sehr feinfühligsten Herangehensweise an diese Musik. Malfatti spricht im Gespräch mit der Autorin von einer inneren bzw. verborgenen Virtuosität, welche die spielerische Grundhaltung der Gruppe auszeichnet. Es gehe darum, mit dem Material reduziert zu agieren, um die Räume dazwischen wahrnehmen zu können.⁷⁰ Malfattis Komposition *Kid Ailack 5* (2007) für Traversflöte, Posaune, Shô, Gitarre und Laptop, bestimmt neben stillen Passagen ein einziger Klang, welcher einen monolithischen, stationären Charakter besitzt. Folglich bedarf es auch hier einer großen Konzentration und Präsenz seitens der Musiker, eben dieser inneren Virtuosität, von welcher Malfatti spricht. *Kid Ailack 5* entstand 2007 im Rahmen eines Konzertes für die Kid Ailack Kunsthalle in Tokyo. Ausführende bei diesem Konzert am 24.11.2007 waren die drei Wandelweiser-Komponisten Beuger (Traversflöte), Malfatti (Posaune) und Manfred Werder (Shô) sowie die beiden japanischen Musiker Taku Sugimoto (Gitarre) und Taku Unami (Laptop).⁷¹ Das Stück dauert 50 Minuten und zeichnet sich durch leise Lautstärke, Stille und das Zusammenwirken der unterschiedlichen Schichten der Klangfarben der Instrumente aus. Es besitzt eine strenge Struktur und besteht aus acht Klangblöcken, welche sich durch zweiminütige Pausen voneinander abgrenzen. Die einzelnen Blöcke bestehen aus zwölf Wiederholungen des monolithischen Klanges. Die Komposition beginnt mit einer zweiminütigen Stille. Erst danach setzt der erste zwölfmalige Durchlauf des Klanges ein, welcher sich stetig verkürzt. Posaune, Laptop, Gitarre und Traversflöte bilden die Basis des Klanges. Der hohe durchdringende Ton der Shô dominiert ihn. Die Klangfläche beginnt aktiv und schwillt dann wieder langsam ab. Sie zeichnet sich durch eine vertikale Struktur aus, wodurch die Wahrnehmung von nachvollziehbaren Strukturen in den Hintergrund tritt, im Gegensatz zu der Wahrnehmung der Realität des Materials. Geräusche der Stadt und des anwesenden Publikums werden in den Pausen wahrnehmbar.⁷²

⁷⁰ Interview mit Radu Malfatti am 9.3.2010

⁷¹ Radu Malfatti: *kid ailack 5* (2007). b-boim records; b-boim records 014

⁷² vgl. CD zu *kid ailack 5*

Auch Pisaro schätzt Reduktion. Sein Stück *Hearing Metal 1* (2008-2009) reduziert sich auf die Verwendung eines 60-inch Tamtams in Verbindung mit Sinustönen. Das Stück entstand aus einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Pisaro und dem Musiker Greg Stuart, welcher nach Pisaros Angaben Testaufnahmen des Tamtams erstellte. Stockhausen verwendete dieses Instrument etwa auch für sein Stück *Mikrophonie I* (1964), in welchem er das Tamtam mit zwei Mikrofonen abnahm und diese Signale mit Hilfe zweier Filter bearbeitete. Pisaro arbeitet hier zusätzlich mit Sinustönen. *Hearing Metal 1* besitzt im Gegensatz zu Stockhausens Komposition *Mikrophonie 1* eine sehr sinnliche Ebene, indem der Hörer hier intensiv mit den Klangeigenschaften des Instruments konfrontiert wird, da kompositorische Strukturen im Hintergrund stehen. Pisaro schätzt das Tamtam aufgrund seiner reichen Klänge, wie er es im Werkkommentar beschreibt:

„Das Tamtam ist [...] eine unermessliche Klanglandschaft – ein Instrument, das schon beim geringsten Reiz zu klingen anfängt. Man braucht nur am Instrument entlang zu gehen oder es anzuhauchen, wenn man sein Ohr (oder ein Mikrofon) nah genug am Instrument hält, hört man schon eine Schwingung. Wo immer es mit einem Bogen oder mit der Hand berührt wird, antwortet es mit einer chaotischen, unberechenbaren Komplexität und nie bringt es zweimal den gleichen Klang hervor.“⁷³

Pisarro schätzt auch dessen visuelle Ästhetik. Er sieht das Tamtam als eine Art Protoskulptur des Bildhauers Constantin Brancusi⁷⁴, der sie vielleicht noch ein wenig umgestaltet hätte: „die Ränder etwas abgerundet, abgeschrägt; es oval statt kreisförmig gemacht; die Oberfläche zu einem weichen Gold geglättet.“⁷⁵ *Hearing Metal 1* besteht aus drei Teilen. Der erste Teil *Sleeping Muse* setzt sich mit gestrichenen Klängen am Instrument auseinander. Diese Klänge unterstützt eine Melodie von Sinustönen. Obertöne sind hier sehr gut hörbar, sowie die langen Ausschwingvorgänge des Instruments, wodurch die Musik sehr dicht ist und sich aus verschiedenen Klangflächen zusammensetzt. *The Endless Column*, der zweite Teil der Komposition, beschäftigt sich mit verschiedenen Arten des Anschlages am Tamtam. Eine aufsteigende Skala von Sinustönen begleitet hier sechzig sanfte Schläge, welche sehr nahe am Instrument in zufälliger Reihenfolge ausgeführt wurden. Diese Skala durchschreitet den zentralen Frequenzbereich des Instruments, welcher zwischen 50Hz und 671Hz liegt. Die Anschläge passierten an unterschiedlichen Stellen des Instruments, wodurch unterschiedliche Tonhöhen und Klangcharakteristiken gut wahrnehmbar sind. Der letzte

⁷³ vgl. Beleittext zur CD: Michael Pisaro: *Hearing Metal 1*. Haan: Edition Wandelweiser Records 2009

⁷⁴ Constantin Brancusi, 1876-1957, rumänisch-französischer Bildhauer der Moderne

⁷⁵ vgl. Begleittext zur CD: Michael Pisaro: *Hearing Metal 1*. Haan: Edition Wandelweiser Records 2009

Teil von *Hearing Metal 1* ist *Sculpture for the Blind*. Es besteht aus acht überlagerten Schichten von angestrichenen Klängen, welche anhand eines vorgegebenen Rasters immer länger frei ausklingen. Dabei wurden wieder Sinustöne in das Geschehen mit eingewoben. Die Titel dieser einzelnen Teile sind zugleich Titel von Arbeiten Brancusis – *Die schlummernde Muse*, *Die endlose Säule*, *Skulptur für Blinde*.

Hearing Metal 1 dauert insgesamt etwa 63 Minuten. Sich derartig lang diesen gleichförmigen Klängen auszusetzen, bedarf eines offenen Ohres. Pisaro beschäftigt sich bei diesem Stück intensiv mit den Klangmöglichkeiten eines Instruments, vielleicht ähnlich wie es auch Lachenmann bei *Pression* tat, jedoch ohne strikte Strukturen und Vorgaben, wodurch die Klänge für sich stehen können. Es existieren für den Hörer keine Anhaltspunkte zur Wahrnehmung von Strukturen, weswegen die Wahrnehmung von Klängen und deren Eigenschaften im Zentrum steht. Die Herausforderung besteht nun darin, das Ohr über einen längeren Zeitraum hinaus diesem auszusetzen. Bei konzentriertem Hören werden kleinste Veränderungen im Klangspektrum bewusst hörbar, wodurch die Feinfühligkeit des Gehörs stark stimuliert und sensibilisiert wird. Pisaro meint dazu im Aufsatz *Hit or Miss*:

„Als Komponist ist es also mein Interesse, das Ohr zu fordern. [...] Aus diesem Grund zielt meine Musik auf ein Hören, das die Grenzen der perzeptiven Möglichkeiten berührt: die winzigen, praktisch unhörbaren klanglichen Veränderungen, die sich in einem scheinbar stabilen Ton ereignen; die manchmal unmerkliche Grenze zwischen Klang und Stille; das kaum vorhandene Empfinden vom Vergehen der Zeit; der infinitesimale Unterschied zwischen etwas das nahezu simultan, und etwas, das tatsächlich simultan geschieht. In einem solchen Umfeld können die Sinne sich ihrer Feinfühligkeit gewahr werden, und wenn die Herausforderung gelingt, können wir das Glück zu leben fühlen.“⁷⁶

Pisaro wendet sich gegen Komplexität beim Komponieren. Er verzichtet dabei auf formale vordergründige Komplexität, wodurch das Werk direkt auf den Hörer wirkt. Jeder sollte dadurch in der Lage sein nachzuvollziehen, was passiert.⁷⁷

Die Wandelweiser-Komponisten reduzieren sich in ihren Kompositionen auf die wesentlichsten Elemente von Musik. Der Parameter des Klanges erhält eine enorme Wichtigkeit, mit welchem sie sehr fein und gewissenhaft umgehen. Sie bieten dadurch Personen Freiräume für das Hören an, was innerhalb komponierter Musikformen dem Hörer eher selten zur Verfügung gestellt wird.

⁷⁶ Houben & Schlotauer 2008, S.57-58

⁷⁷ Houben & Schlotauer 2008, S.58-59

1.2.2. Helmut Lachenmann

Ging es in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch oft darum, Hörgewohnheiten durch Musik zu befriedigen, wie es der deutsche Komponist Lachenmann in seinem Text *Hören ist wehrlos: Ohne Hören* (1985)⁷⁸ beschreibt, entwickelte sich mit Schönberg, Berg und Webern die Tendenz dorthin, Hörgewohnheiten herauszufordern, sei es durch das verwendete Material der Kompositionen oder durch deren Struktur, wie durch die Kürze und Konzentriertheit Anton Weberns *Fünf Stücke für Orchester op.10* (1911). Lachenmann führt nun diese Linie fort. Auch er wendet sich mit seinen expressiven Kompositionen gegen den traditionellen Musikbegriff, indem er dominierende Hörgewohnheiten und Hörkategorien durch eine Dekonstruktion des Materials zu verändern versucht. Lachenmann äußert sich in seinen Texten, welche gesammelt in dem Buch *Musik als existentielle Erfahrung* (1996)⁷⁹ veröffentlicht wurden, häufig zu der Rolle des Hörens und der Veränderung dessen durch Neue Musik. Er formuliert darin Klangtypologien, welche die Wahrnehmung von Musik beschreibbar machen sollen. Lachenmann setzt sich besonders in seinem Text *Hören ist wehrlos: Ohne Hören* (1985) kritisch mit Hörgewohnheiten von Musik auseinander. Er wendet sich darin stark gegen die Befriedung von Hörerwartungen durch Musik und meint, dass die Aufgabe von Komponisten darin bestehe, Hörerfahrungen im Sinne von Schönberg zu erweitern, um traditionelle Hörkategorien außer Kraft zu setzen.⁸⁰ Nur durch das Entdecken neuer Sensibilitäten und Sensorien der Wahrnehmung kann sich das Hören verändern. Lachenmann fordert vom Hörer ein „wahrnehmendes Hören“ ein, welches durch die Abkehr von traditionellen Hörgewohnheiten freigelegt werden sollte, wie er es im Text beschreibt:

„Denn solche Form des wahrnehmenden Hörens bietet sich nicht unbefangen an, sie muss erst freigelegt werden. Freilegen aber heißt, Dazwischenliegendes wegräumen, jene in der Gesellschaft vorgegebenen dominierenden Hörgewohnheiten, Hörkategorien außer Kraft setzen. Hören ist schließlich etwas anderes als verständnissinniges Zuhören, es meint: anders hören. In sich neue Antennen neue Sensorien, neue Sensibilitäten entdecken, heißt also auch, seine eigene Veränderbarkeit entdecken und sie der so erst bewusstgemachten Unfreiheit als Widerstand entgegenzusetzen; Hören heißt sich selbst neu zu entdecken, heißt: sich verändern.“⁸¹

⁷⁸ Helmut Lachenmann: Hören ist wehrlos – ohne Hören, in: Ders.: *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S.116

⁷⁹ Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996

⁸⁰ Lachenmann 1996, S.116

⁸¹ Lachenmann 1996, S.117-118

Neben neuen Klängen werden dadurch auch vertraute Klänge bewusster wahrgenommen. Bekannt klingende Werke oder bereits intensiv rezipierte Musik können durch eine derartige Sensibilisierung neu entdeckt werden. Wahrnehmendes Hören entstehe durch die Konzentration auf die Wahrnehmung von Zusammenhängen, wie Lachenmann es im Text betont, und führt Beispiele an, anhand welcher er diesen Gedanken zu veranschaulichen versucht.⁸² Neben dem ersten Satz von Beethovens Harfenquartett spricht er auch über Weberns viertes Stück der *Fünf Orchesterstücke op. 10*. Auf nur knappstem Raum wird hier durch eine Konzentration im Material und in der Form eine klanglich-expressive Einheit geschaffen, welche sich durch die dichte Abfolge von Klangereignissen auszeichnet. Er bezeichnet eine solche Gesamterfahrung, wie sie bei Weberns Stück auftritt, als „Strukturklang“:

„Jener Terminus Strukturklang, den ich – in Umstellung des Wortes Klangstruktur – hier eingefügt habe, geht von einer Klangvorstellung aus, die sich nicht als platter akustischer Reiz schnell mitteilt, sondern sich vielmehr erst allmählich erschließt in einem vielschichtigen, vieldeutigen Abtastprozess an der vorüberziehenden Konstruktion mit ihren charakteristisch aufeinander bezogenen Klangkomponenten.“⁸³

Er versteht unter Struktur ein mehrdeutiges Gefüge von Klängen, welche abgetastet und zueinander in Beziehung gesetzt werden und so als Ausdruck sowie auch als strukturell-klangliche Idee zu erfahren sind.⁸⁴ Das Wahrnehmen klanglicher Gemeinsamkeiten sowie deren innewohnender energetischer Prozesse bestimmt folglich Lachenmanns Vorstellung des Hörens von Musik. Lachenmanns Musik zeichnet sich durch den Einsatz von Geräuschen und geräuschhaften Klängen von Instrumenten aus, womit er ab Mitte der 1960er Jahre zu arbeiten begann. Er bezeichnete dies als *Musique concrète instrumentale*. Der Begriff *Musique concrète instrumentale* wurde von ihm an die französische *Musique concrète* der 1950er Jahre angelehnt, deren Protagonist der Franzose Pierre Schaeffer war. In einem Gespräch mit Reinhold Urmeter (1991) erläutert Lachenmann die Beweggründe für die Abkehr von tonalem Material:

„Für mein Komponieren ist es wichtig, dass die unmittelbare sinnliche Erfahrung bewusst freigelegt wird. Deshalb musste ich immer wieder von den vorgegebenen tonalen Bezügen abzulenken versuchen, sie aussperren oder still legen, damit sie das Hören nicht wieder auf die alten Gleise ziehen [...] Vertrautes

⁸² Lachenmann 1996, S.118

⁸³ Lachenmann 1996, S.123

⁸⁴ Utz & Gadenstätter (Hg.) 2008, S.75

musste ich verbergen, damit Unvertrautes dahinter wahrnehmbar wurde. Es ging mir von jeher weniger um neue Klänge als um ein verändertes Hören.“⁸⁵

Lachenmann wandte sich von tonalen Klängen ab, „damit sie das Hören nicht wieder auf die alten Gleise ziehen“, wie er es hier ausdrückt. Er empfindet das Arbeiten mit Geräuschen folglich als Notwendigkeit, um ein verändertes Hören zu evozieren. Lachenmann forderte dadurch auch die Erwartungshaltung des Publikums gegenüber traditionellen Orchesterinstrumenten heraus, indem er die klanglichen Charakteristiken dieser komplett reformierte. Lachenmanns Stück *Notturmo* (1966), ein Konzert für Orchester und Cello, stellt ein Schlüsselwerk innerhalb seines Schaffens dar, welches den Übergang zu seiner neuen Tonsprache einleitete, wie es Frank Hillberg erläutert.⁸⁶ Diesem Werk folgten Kompositionen wie *Consolation I, II* (1967/68) für Singstimmen, *temA* (1968) für Flöte, Stimme und Cello, *Pression* (1969) für Cello solo oder *Accanto* (1976) für Orchester und Klarinette solo. Diese Stücke stellen den Kern von Lachenmanns *Musique concrète instrumentale* dar. *Pression* ist innerhalb dieser wohl das plakativste. Tonhöhen sind bei diesem Stück, mit einer Ausnahme der leeren Saiten, welche eine veränderte Scordatur besitzen (As, G, des, f), nicht vorhanden. Lachenmann konfrontiert hier den Instrumentalisten mit einer Vielzahl an unterschiedlichen Spieltechniken, wodurch das Cello als ein perkussives Instrument empfunden wird.⁸⁷ Ein differenzierter Umgang mit dem Bogen steht folglich im Mittelpunkt dieser Komposition. Lachenmann äußerte sich 1972 im Werkkommentar zu *Pression* folgendermaßen:

„Abgewandelt und komponiert werden hier Druckverhältnisse bei Klang-Aktionen am Cello. Der reine, "schöne volle" Celloton ist darin also nur ein Sonderfall unter verschiedenen Möglichkeiten des Bogendrucks, der Bogenhaltung, der Bogenführung an einer bestimmten Strichstelle, bei besonderer Präparierung dieser Stelle durch die linke Hand des Spielers usw., wobei alle diese Gegebenheiten, die hier zusammenwirken, einzeln für sich abgewandelt werden können. [...] Das mag ein bloßes Spiel sein: Es ist auf jeden Fall ein Angebot an den Hörer, zu hören: anders zu hören und seine Hörgewohnheiten und die dahinter verborgenen ästhetischen Tabus anhand einer charakteristischen Provokation bewußt zu machen und zu überprüfen. Es ist außerdem ein Versuch über die Verständlichkeit, und dies anhand einfacher konkreter Spannungsprozesse, die es nicht zu entschlüsseln, sondern zunächst ganz realistisch zu erfahren gilt. Hören heißt hier auf keinen Fall wieder: zustimmend mitvollziehen, sondern heißt: Rückschlüsse ziehen, umschalten - denken.“⁸⁸

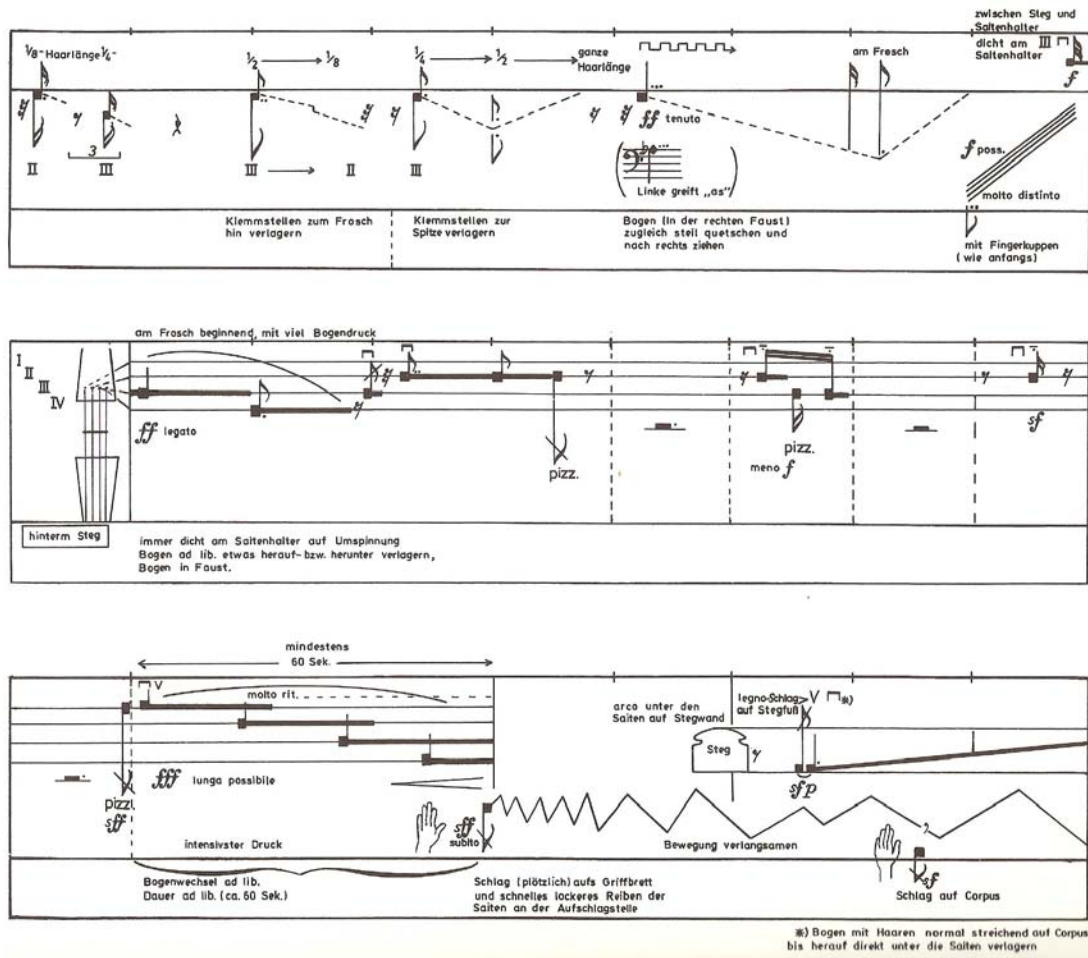
⁸⁵ Lachenmann 1996, S.355

⁸⁶ Frank Hillberg: Über Lachenmanns Klangwelt, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Musik-Konzepte 146, Helmut Lachenmann*. München: edition text+kritik 2009, S.65

⁸⁷ Utz & Gadenstätter (Hg.) 2008, S.83

⁸⁸ <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1129> (abgefragt am 19.4.2010)

Er versteht *Pression* als ein Angebot an den Hörer, anders zu hören und ästhetische Tabus, wie die Verwendung von Geräuschen, zu überwinden. Die Wahrnehmung von Spannungsverhältnissen steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Unterschiedliche Intensitäten der Lautstärke und des musikalischen Ausdrucks stellen folglich auch wichtige Elemente von *Pression* dar.



Quelle: Lachenmann 2001, S.4

Abb. 4 Helmut Lachenmann: *Pression* (1969)

Das Stück bewegt sich zwischen leisen, fast nicht hörbaren Passagen und extrem lauten und penetranten Klangausbrüchen, wie dem 60sekündigen Pressklang im Fortissimo, welchen Abb.4 zeigt. Lachenmann eröffnet *Pression* etwa mit einem gepressten Geräusche auf der ersten Saite des Cellos, welcher zu Beginn im Hintergrund stets präsent bleibt, gefolgt von sehr leisen, fast nicht hörbaren Glissandobewegungen mit der Fingerkuppe auf der ersten Saite des Instruments. Diese werden im weiteren Verlauf auf die zweite und dritte Saite des Cellos erweitert.

Hans Peter-Jahn erstellte für die *Musik-Konzepte 61/62* eine systematische Analyse zu *Pression*.⁸⁹ Laut Jahn zeichnet sich das verwendete Material durch vier unterschiedliche Klangsegmente aus: 1. kontinuierliche Klänge (Streichen am Steg, hinter dem Steg, auf dem Saitenhalter, Glissando und Scharren auf Saiten), 2. Repetitionen (saltando-Spiel auf dem Steg, auf den Saiten, auf dem Korpus), 3. punktuelle Klänge (Pizzicato, kurze Wischbewegungen auf den Saiten oder Schlägen auf dem Körper). Als viertes Klangsegment integrierte Lachenmann kombinierte Klänge, d.h. repetitive Kontinuitäten bzw. kontinuierliche Repetitionen wie gepresster vertikaler Bogenstrich, *Pression* oder Morsen.⁹⁰ Die klanglichen Verfremdungen dienen dazu, Irritationen beim Hörer zu erzeugen und dessen Aufmerksamkeit auf den Prozess des Produzierens von Klängen zu lenken.⁹¹

1.2.3. Peter Ablinger

Peter Ablinger besitzt innerhalb der heutigen Komponistenlandschaft eine sehr eigenständige Position. Er reflektiert in und mit seinen Kompositionen und Texten intensiv die Umstände seines Komponierens, die Kultur des Konzertbetriebes, die europäische Musiktradition und auch die Beziehung zu Aussage und Gehalt von Musik. Ablinger scheut sich nicht, Gattungsgrenzen zu überschreiten, Erwartungsebenen und ästhetische Positionierungen des Publikums herauszufordern, oder musikalische Experimente, wie die *Landschaftsoper Ulrichsberg* zu vollziehen. Wenige Komponisten der heutigen Zeit stellen das Hören bzw. Wahrnehmungsprozesse derartig in den Vordergrund. Sogar seine Texte umfassen zahlreiche Aussagen zu dieser Thematik. Ablingers Artikel *Hören um zu Sehen* (2000) beinhaltet einen Abschnitt, in welchem sich der Komponist zu der Rolle des Schweigens äußert. Er stellt darin die Vermutung auf, dass Leute nicht der Musik willen Konzerte besuchen. Sie nützen vielmehr diesen Augenblick, um zu schweigen und still zu sitzen:

Das Schweigen

„Ich frage mich manchmal, warum Leute ins Konzert gehen und obwohl die Musik völlig langweilig ist, trotzdem still sitzen bleiben. Die Musik selbst, das was ist, kann nicht recht der Grund sein. Wenn wir Gründe suchen, finden wir natürlich welche. Irgendwelche ausgedachten Gründe, die viel mehr Entschuldigungen sind als Gründe. Entschuldigungen fürs Stillsitzen. Die Entschuldigungen handeln natürlich immer vom Vorhandenen, von dem was ist. Oder sie handeln von

⁸⁹ Hans-Peter Jahn: *Pression*, in: Heinz-Klaus Metzger (Hg.): *Musik-Konzepte 61/62*, Helmut Lachenmann. München: edition text+kritik 1988, S.40-61

⁹⁰ Metzger (Hg.) 1988, S.43

⁹¹ Utz & Gadenstätter (Hg.) 2008, S.83

irgendwelchen angeblichen Vorlieben. Sie sitzen still und entschuldigen sich anschließend dafür. Auch das Kritisieren ist so eine Entschuldigung. Warum hört man es sich denn schön still die ganze Zeit an, wenn man es nicht mag. Man mag wahrscheinlich nicht das was ist. Aber warum sitzt man still.

Ich glaube man sitzt still, weil man das mag was nicht ist. Oder anderes ausgedrückt: Man liebt das Stillsitzen um seinetwillen. Man liebt es still zu sitzen und eine plausible und allgemein akzeptierte Erklärung dafür zu haben: "Ich gehe ins Konzert". Man liebt es, einen guten Grund dafür zu haben, schweigen zu müssen und auch alle anderen schweigen zu wissen. Aber was wird verschwiegen. Was ist das, das nicht da ist. Das um dessentwillen man schweigt. Wir brauchen keine Antwort. Aber wir brauchen dieses Schweigen. Brauchen dieses Nicht-Anwesende, das in der Musik vielleicht stärker zum Tragen kommt, als sonst wo."⁹²

Musik erzeugt körperliche und emotionale Erfahrungen. Es können Emotionen entstehen, Erinnerungen hervorgerufen und Denkprozesse angeregt werden. Im Rahmen einer traditionellen Konzertsituation liefert sich der Hörer einem Moment aus, in welchem Umwelt- und Alltagsgeräusche ausgeblendet werden. Kollektives Schweigen und Stillsitzen bestimmen eine derartige Situation. Ein Konzertbesucher kann sich nun frei entscheiden, ob er auf die Musik hinhört, ob er weghört, oder in sich selbst hineinhört. Das Musikhören bzw. der Moment des Schweigens ermöglicht unterschiedliche Ebenen der Wahrnehmung. Dieser wird in unserem technologischen Zeitalter gerne vergessen. Der heutige Mensch ist meist einer konstanten Reizüberflutung ausgesetzt, welche durch das Radio, Kaufhausmusik, Telefonieren, Fernsehen oder das Internet entsteht. Sogar die uns umgebende Umwelt ist durch Lärm und Störgeräusche, wie Verkehrslärm, Flugzeuge, das Rauschen von Strom- und Handymasten oder auch Klimaanlage oft beeinträchtigt, wodurch auch sie kein Rückzugsgebiet für das Erleben von absoluter Ruhe und Stille ist. Demnach erhält der Mensch nur wenige Möglichkeiten, sich von seiner oft störenden akustischen Umwelt abzugrenzen. Das Musikhören stellt wohl eine mögliche Lösung dar, vielleicht auch das Hören an sich, welches die Realität direkter und bewusster erfahrbar macht, wie es Ablinger in dem Text *Ausdruck/Sonate* (2007) beschreibt. Er reflektiert hier eine Aussage des französischen Philosophen Gilles Deleuze über die Kultur des Redens. Deleuze meint darin, dass Leute nicht zum Reden angeregt werden sollten, da dies die Mächte der Unterdrückung vollziehen. Stattdessen sollten Zwischenräume von Einsamkeit und Schweigen geschaffen werden, um Rares oder Aussprechenswertes entstehen zu lassen:

⁹² <http://ablinger.mur.at/docu04.html> (abgefragt am 21.4.2010)

„Einsamkeit und Schweigen sind schon ganz gut. Das Problem dabei: woher nehmen und nicht stehlen? Das Problem, mit dem wir konfrontiert sind, ist, dass in jeglicher vorstellbarer Einsamkeit der Text noch lange nicht schweigt: Jener Text, der uns schreibt und denkt Tag für Tag, Minute für Minute, und der – alle Institutionen hin oder her – die eigentlichste und umfassendste aller Hörigkeiten darstellt. Gegen die Hörigkeit aber hilft nur das Hören! Wem, wie mir, die Möglichkeit, mittels buddhistischer oder sonstiger Praktiken und Meditation das Aussetzen des inneren Monologs zu erreichen, verwehrt ist, dem bleibt immer noch das Hören. Ich scheue mich kein bisschen, dieses alternativ dazu als Übung zu empfehlen, einfach da, wo man gerade ist, zu hören, auf das, was gerade ist. Ich kenne keine wirkungsvollere Unterbrechung unserer dahinratternden Gedankenrädchen, nichts, was uns so unmittelbar in die Gegenwart befördert, statt uns im endlosen Konjunktiv unseres inneren Argumentations- und Redestroms zu belassen.

Dem Konzept der Unterbrechung aber, dem Austritt aus der Gefolgschaft der Kultur der Redner, der Pause, dem Schwarzfilm, vielleicht sogar der Kommunikationsverweigerung, korreliert eine Musik, die nicht das Gehörte zu seinem wichtigsten Gegenstand hat, sondern den Hörer; eine Musik die die Eigenbeteiligung des Publikums erfordert, die diesem mehr als nur einen einzigen Weg der Wahrnehmung und Interpretation offen lässt, und die unterschiedlichen Wege selbst bzw. die verschiedenen Blickwinkel auf die jeweilige Klangerbeit bis hin zu deren Infragestellung anbietet. Eine Musik, oder besser eine „Hörkunst“, die die Praxis und Einübung einer diversifizierten Wahrnehmung für wichtiger hält als das Vorgeführte (- das Werk).“⁹³

Bewusstes Hören stellt folglich eine Möglichkeit dar, gegenwärtige Ereignisse unmittelbar wahrzunehmen. Es unterstützt das Loskommen von komplexen Denkprozessen, indem es die Aufmerksamkeit auf das Hier und Jetzt lenkt. Derartiges Hören eröffnet neue Wege der Wahrnehmung. Es erweitert auditive Erfahrungen und lernt zu fokussieren. Darauf aufbauend formuliert Ablinger den Ansatz, dass es durch diesen Austritt aus der Gefolgschaft der Kultur der Redner einer Musik bedarf, welche nicht das Gehörte zu seinem wichtigsten Gegenstand hat, sondern den Hörer selbst. Er versteht unter Hörkunst eine angewandte Kunst, in welcher das Publikum der aktivste Teil ist. Das Werk selbst stellt darin nur ein Wahrnehmungsforum bzw. einen Wahrnehmungsort dar, um Freiräume für eine Auseinandersetzung zu schaffen. Ablinger schafft „eine Konzertform, die sich als solche erst gar nicht erfüllt, um statt dessen im Unerfüllten Freiräume für Fragestellungen aufzumachen [...]“.“⁹⁴

Was Ablinger in diesem Abschnitt vorbringt, spiegelt seine kompositorische Arbeit und deren Intention dahinter wider. Er möchte eine Hörkunst schaffen, bei welcher der Rezipient im Vordergrund steht, und nicht das Material. Er wendet sich gegen das Redner – Zuhörer Modell bzw. Sender – Empfänger Modell von Botschaf-

⁹³ Peter Ablinger: *Ausdruck / Sonate*. 2007, S.17-18

⁹⁴ Ablinger 2007, S.18

ten und stellt für das Publikum eher einen Vermittler dar.⁹⁵ Er kritisiert die heutige Informationsgesellschaft, indem er meint, dass der Moment des Innehaltens, also des Schweigens, durch die heutige Informationsflut unmöglich gemacht wird.⁹⁶ Ablingers Zyklus *Weiss/Weisslich* stellt nun eine Möglichkeit dar, sich derartigen Kommunikationsprozessen zu entziehen. Die *Weiss/Weisslich*-Arbeiten erinnern teilweise an Meditationsübungen. Der Zuhörer wird hier mit akustischen Begebenheiten konfrontiert, die jeden gestaltenden Eingriff vermissen lassen, wodurch nicht der musikalische Inhalt im Vordergrund, sondern der Hörer selbst. *Weiss/Weisslich* sowie der Großteil seiner Kompositionen verweigern sich traditionellen Herangehensweisen, mit denen Musik ansonsten angeeignet wird.⁹⁷

1.3. Exkurs: Aufbau, Funktionen und Eigenschaften des Gehörs

Das Gehör ist ein komplexes Organ. Es entspricht einem Bewegungsmelder, welcher stets dazu bereit ist Schallquellen in der Umwelt zu orten und Sprache wahrzunehmen. Die primäre Aufgabe des Gehörs ist demnach die Identifikation und Wahrnehmung von Situationen, Ereignissen und Objekten des Alltags.⁹⁸

Der Hörapparat besteht aus dem Außenohr, dem Mittelohr und dem Innenohr. Ausgangspunkte für die auditive Wahrnehmung sind Schallwellen, welche auf das Ohr treffen und mit Hilfe des Gehirns in elektrische Impulse umgewandelt werden. Durch den äußeren Gehörgang, welcher bei mittleren Frequenzen zwischen 3000Hz und 4000Hz schallverstärkend wirkt, gelangen die Schallwellen über das Trommelfell zu den drei Gehörknöchelchen Hammer, Amboss und Steigbügel. Sie sind Teil des Mittelohrs, dessen Grenze das Trommelfell ist. Das Mittelohr beinhaltet zusätzlich zwei kleine Muskeln, den Trommelfellspanner und den Steigbügelspanner. Sie schützen das Innenohr vor Überlastungen, indem sie große Amplituden des Trommelfells durch einen Hebelmechanismus in kleinere Amplituden umwandeln.⁹⁹ Der Steigbügel ist das Verbindungsglied zum Innenohr und sitzt auf dem ovalen Fenster. Er leitet die mechanischen Schwingungen des Trommelfells an die Schnecke weiter, an das eigentliche Hörorgan, welches auf einer knöchernen Spindel sitzt. Die Schnecke (lat. Cochlea) besitzt einen komplizierten Aufbau und besteht aus verschiedenen

⁹⁵ Ablinger 2007, S.18

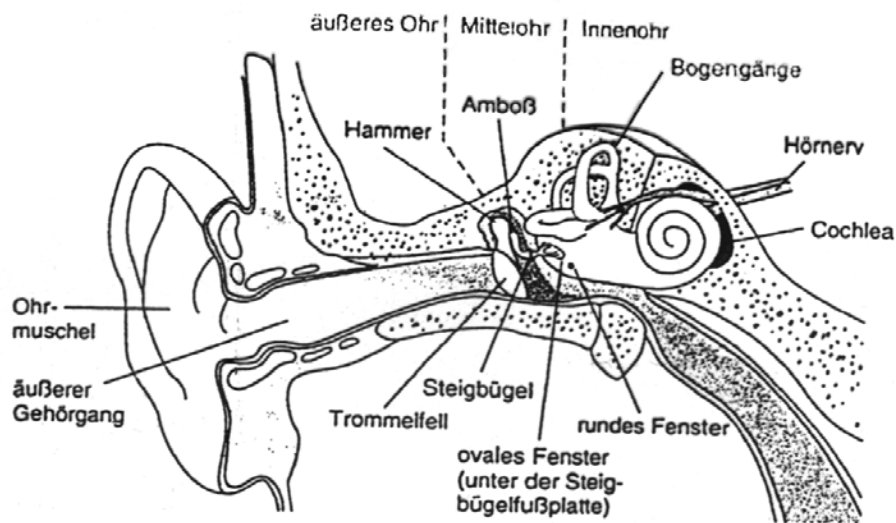
⁹⁶ Ablinger 2007, S.18

⁹⁷ Sabine Sanio, Muster, Ränder, tote Winkel, in: *Positionen* 44 (2000), S.3

⁹⁸ Manfred Spitzer: *Musik im Kopf*. Stuttgart: Schattauer-Verlag 2008, S.54

⁹⁹ Spitzer 2008, S.57ff

flüssigkeitsgefüllten Kammern. Akustische Informationen werden hier zu neuronalen Impulsen transformiert.



Quelle: <http://www-cg-hci.informatik.unioldenburg.de/~airweb/Seminarphase/JoergStumpe/html/Psychoakustik.html>

Abb. 5 Aufbau des menschlichen Ohres

Die Schnecke beinhaltet das Cortische Organ, welches Haarzellen und Nervenzellen enthält, und auf der Basilarmembran sitzt. Wird nun die Basilarmembran durch eine Druckwelle in Schwingung versetzt, entsteht hier an einem bestimmten Ort eine besonders hohe Schwingungsamplitude, wodurch die Haarzellen des Cortischen Organs an die Deckenmembran anstoßen. Die mit den Wurzeln dieser Haarzellen verbundenen Nervenzellen leiten nun die akustischen Informationen in Form von elektrischen Impulsen an das Gehirn weiter.¹⁰⁰ Auf der Basilarmembran gibt es für jede Frequenz eine Stelle, wo die Schwingungsamplitude am höchsten ist. Hohe Frequenzen werden am Beginn der Schnecke abgetastet, dort, wo die Basilarmembran am schmalsten ist, tiefe Frequenzen an der breitesten Stelle der Basilarmembran.¹⁰¹

„Hören geschieht immer und überall, da die Ohren nicht geschlossen werden können.“¹⁰² Das Ohr selektiert im alltäglichen Leben jedoch sehr wohl, was wahrgenommen wird oder nicht, wodurch die Erfassung der Wirklichkeit nur in bestimmten Ausschnitten passiert. Das Ohr blendet unerwünschte und störende Klänge aus, wie es Ablinger im Text *Notizen über das Wahrnehmen* (2009) erläutert:

¹⁰⁰ Bruhn, Kopiez, Lehmann (Hg.) 2008, S.394

¹⁰¹ Spitzer 2008, S.59f

¹⁰² Houben & Schlotauer 2008, S.114

„Es wird gern behauptet, das Ohr sei den akustischen Eigenschaften ungeschützter ausgesetzt als das Auge den optischen. [...] Tatsächlich aber gibt es kein anderes Organ, das selektiver arbeitet als das Ohr. Das fängt damit an, dass wir die akustischen Alltagswahrnehmungen in erster Linie auf Spracherkennung und darüber hinaus auf nur wenige funktionsnotwendige Reflexe (Autohupen, Handyklingeln) reduzieren. Der ganze komplexe Kosmos des tatsächlichen akustischen Alltags spielt für uns keine Rolle und wird weitgehend ausgeblendet. Und dieses kontinuierliche Ausblenden ist schon allein eine Leistung, die viel zu wenig gewürdigt wird. Weit mehr als mit dem Hören scheint das Ohr mit dem Überhören beschäftigt zu sein.“¹⁰³

Ablinger wendet sich hier gegen die Behauptung, dass sich das Ohr nicht gegen akustische Reize schützen könnte. Er meint, dass das Ohr besonders im Sprachbereich zu einer außerordentlichen Fokussierungs- und Filterarbeit fähig wäre, was Ablinger anhand des Cocktailparty-Effekts erläutert.¹⁰⁴ Dank der hohen Selektionsleistung des Gehörs ist Kommunikation in einer mit Musik beschallten Bar mit hohem Besucheranteil noch immer möglich. Die Selektion erfolgt natürlicherweise nach dem subjektiven Bedeutungsgehalt und der Wichtigkeit der Informationen. Ein Mikrofon oder Personen mit Hörprothese vernehmen hingegen aufgrund der objektiven Verstärkung ein flaches, komplettes Klangbild, weswegen einzelne Klangereignisse nicht selektierbar sind.¹⁰⁵

Für Jürgen Hellbrück besitzt das Gehör „die Funktion eines Wächters, der die Umwelt nach Vorgängen überprüft, die für ein Individuum von Bedeutung sind und auf die der Organismus in angepasster Weise reagieren muss.“¹⁰⁶ Schallereignisse können als aufregend empfunden werden, Neugier wecken, Erinnerungen hervorrufen, verärgern, Angst erzeugen, beruhigen. Hellbrück meint, dass Emotionen bei der Bewertung von Schallereignissen eine große Rolle spielen, da sie das Individuum mit seiner natürlichen, sozialen und kulturellen Umwelt verbinden, und so eine Grundlage für die Bewertung von Schallereignissen darstellen.¹⁰⁷ Bedeutungstragende Informationen können bereits anhand des Hörens eines Tons wahrgenommen werden.¹⁰⁸ Derartige Prozesse spielen natürlich auch beim Musikhören eine bedeutende Rolle. Das Musikhören unterscheidet sich vom alltäglichen Hören, indem Einzelergebnisse noch stärker zusammengefasst werden. Die Wahrnehmung von Gestalten rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Eine Person erlebt Töne folglich nicht als separate Schallereignisse, sondern stellt sie zueinander in Beziehungen. Das Gehirn

¹⁰³ Peter Ablinger: Kopfhören, Notizen über das Wahrnehmen, in: *MusikTexte 124* (2009b), S.13

¹⁰⁴ Ablinger 2009b, S.13

¹⁰⁵ Ablinger 2009b, S.14

¹⁰⁶ Bruhn, Kopiez, Lehmann (Hg.) 2008, S.18

¹⁰⁷ Bruhn, Kopiez & Lehmann (Hg.) 2008, S.18

¹⁰⁸ Bruhn, Kopiez & Lehmann (Hg.) 2008, S.394

fasst dabei kleinere Einheiten zu immer größeren Abschnitten zusammen, um das Gedächtnis zu entlasten.¹⁰⁹ Gestalten bzw. Strukturen können jedoch nur dann erkannt werden, wenn sie bereits bekannt sind und in gewisse Schablonen, welche im Gedächtnis gespeichert sind, hineinpassen. Treffen nun neue musikalische Reize ein, werden diese mit Hilfe der Prinzipien Ähnlichkeit, Nähe und Kontinuität zusammengefasst, und mit schon vorhandenen, eingespeicherten Schablonen und Mustern verglichen.¹¹⁰ Je mehr sich Personen nun gewissen Arten von Musik aussetzen, desto intensiver prägen sich gewisse Muster, Klänge und Charakteristiken dieser ein. Infolgedessen kann eine intensive oder regelmäßige Auseinandersetzung mit bestimmten Musik-, Film- oder Kunstformen, welche ein differenziertes Hören bzw. eine differenzierte Wahrnehmung fördern, eine Erweiterung von Wahrnehmungsstrukturen bewirken. Komponisten und Künstler, welche im Rahmen dieser Arbeit erwähnt werden, zielen mit ihren Werken auf derartige Ergebnisse hin.

1.4. Zusammenfassung

Rückblickend kann nun festgehalten werden, dass unterschiedliche Faktoren zu einer Veränderung von Hörerfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert führten. Starke Impulse auf diesem Gebiet setzte der amerikanische Komponist John Cage bereits in den 1950er Jahren, der Natur- und Alltagsgeräusche in seine Arbeiten integrierte und dadurch den kompositorischen Parameter Klang erweiterte. Cage evozierte eine Verschiebung ästhetischer Wahrnehmungsweisen, indem er Alltagsgeräusche zu ästhetischen Erfahrungen erhob, wodurch er gleichzeitig das Verhalten der Gesellschaft reflektierte.¹¹¹ Neben Cage interessierten sich auch andere Personen immer mehr für Fragen zur akustischen Umwelt. R. Murray Schafer führte Anfang der 1970er Jahre das World Soundscape Projekt durch, um einerseits Gründe für den Anstieg des Schallpegels und andererseits Lösungen für dessen Verbesserung mit Hilfe der Disziplin des akustischen Designs zu finden. Zur selben Zeit versuchten unterschiedliche Künstler und Komponisten das Bewusstsein der Bevölkerung zur Wahrnehmung der akustischen Umwelt durch ihre Klanginstallation zu stärken und zu verbessern. Werke von Alvin Lucier oder Terry Fox förderten Aspekte der räumlichen Wahrnehmung sowie der Lokalisation von Geräuschen. Heute setzen etwa Bill Fontana und Christine Kubisch mit ihren Arbeiten Zeichen im öffentlichen Raum, welche Besucher zu Reflexionen über die eigene Wahrnehmung sowie die Wahr-

¹⁰⁹ Brandstätter 2004, S.147

¹¹⁰ Bruhn, Kopiez & Lehmann (Hg.) 2008, S.396

¹¹¹ vgl. 1.1 Zur Wahrnehmung und Gestaltung der akustischen Umwelt S.10

nehmung der Umwelt veranlassen. Auch Komponisten befassten sich stark mit Fragen zu veränderten Hörerfahrungen. Lachenmann, Ablinger und die Wandelweiser-Komponisten entwickelten dazu unterschiedliche Ansätze. Die Wandelweiser-Komponisten erzielten Veränderungen der Wahrnehmung durch die Erforschung von Stille und Reduktion im Material. Ihre Musik ist Musik an Grenzen und stellt eine Einladung dar, sich der Heterogenität von feinen Klangereignissen auszusetzen. Sie kümmert sich um ihr Verschwinden ebenso wie um ihr Erscheinen und ermöglicht das Recht, still zu sein und sich diesem Zustand auszuliefern. Es geht darum, von traditionellen Hörerfahrungen los und um neue Hörerfahrungen zuzulassen. Lachenmann wandte sich Ende der 1960er Jahre geräuschhaften Klängen als Material seiner Kompositionen zu, um dadurch traditionellen Ästhetiken und Herangehensweisen an Musik entgegenzuwirken. Hörgewohnheiten sollten durch das Gehörte herausgefordert anstatt befriedigt werden. Er sieht eine Veränderung von Hörgewohnheiten durch das erweiterte Material, wodurch das Werk bei Lachenmann stark im Zentrum steht. Klänge sollten vom Hörer abgetastet und zueinander in Beziehung gesetzt werden, wodurch neue Sensibilitäten der Wahrnehmung entdeckt werden können. Lachenmann bezeichnet dies als „wahrnehmendes Hören“. Ablinger schafft eine Kunst, die den Hörer als Gegenstand hat und nicht das Gehörte. Er arbeitet in seinen Kompositionen und Werkzyklen die Essenz des Hörens bzw. Wahrnehmens heraus und stellt dadurch den Prozess dessen in den Mittelpunkt. Die meisten seiner Arbeiten werden erst durch eine Interaktion mit dem Publikum erfüllt. Er thematisiert Wahrnehmungsgegebenheiten des Rezipienten im und mit Klang, wodurch nicht das Werk, die Strukturierung des Klanggeschehens im Zentrum steht.

Die auditive Wahrnehmung beruht auf komplexen Verfahrensweisen des Körpers. Zwar besteht die primäre Aufgabe des Gehörs im Wahrnehmen der akustischen Umwelt und der Identifikation gewisser Geräusche und Situationen, dennoch stellt auch das Wahrnehmen von Musik einen wesentlichen Aufgabenbereich dar. Das Musikhören geschieht durch das Zusammenfassen von Einzelereignissen, welche im Gehirn zu komplexen Hörerfahrungen umgewandelt werden.

2. Zur Rolle des Hörens bei Peter Ablinger

Der zweite Abschnitt konzentriert sich auf die kompositorische Arbeit Peter Abingers und beschäftigt sich mit der Frage, warum Ablinger das Hören derartig in den Mittelpunkt dieser stellt. Beschreibungen zu der Ausstellung *HÖREN hören*, welche im Sommer 2008 in Berlin und im November 2008 in Wien stattfand, folgen Ausführungen zu Abingers Umgang mit dem Hören und der Erschließung alternativer Hör- und Konzertorte für seine Arbeiten. Hierzu ist festzuhalten, dass mich ein Besuch der Ausstellung *HÖREN hören* zur Verfassung dieser Arbeit veranlasst hat.

2.1. *HÖREN hören*

In einem E-Mail Interview mit dem Komponisten Trond Olav Reinholdtsen meint Ablinger auf die Frage, was „hören“ für ihn bedeute, dass „das Hören ein Werkzeug sei, mit dem wir unsere Welt wahrnehmen, und welches für uns ein persönliches Abbild dieser schafft“:

„Das Hören steht stellvertretend für jegliche Wahrnehmung, für die Art und Weise, wie wir auf die Welt reagieren, die wir durch eben dieselbe Wahrnehmung zuallererst einmal erzeugen müssen. Das Hören ist also das Mittel zur Wahrnehmung der Wahrnehmung.“¹¹²

HÖREN hören war die erste Einzelausstellung von Werken Abingers im Kunstkontext. Die Ausstellung präsentierte das nicht-konzertante Werk des Komponisten. Dementsprechend beinhaltete *HÖREN hören* eine Vielzahl an Installationen und Objektstücken. Traditionelle Instrumente im engeren Sinne waren hier nicht vorhanden. Es befand sich zwar ein Klavier im Raum. Dieses wurde jedoch durch Schaltkreise, Kabel und metallische Verkleidungen deformiert, wodurch das Instrument eher wie eine Maschine wirkte. Blickfänge der Ausstellung im WUK, Kunsthalle Exnergasse in Wien, waren neben dem Selbstspielklavier die Installation *Buch der Gesänge*, die Rauminstallation *Weißer Wäsche* (ein begehbare Labyrinth aus weißen Leintüchern), schnurlose Kopfhörer mit aufmontierten Mikrofonen, eine Installation mit 12 Kassettenrekordern auf 12 Sockeln, ausgestellte Schneckengehäuse oder an die Wand montierte Weltempfänger.¹¹³ Die Berliner Ausstellung im Haus am Waldsee

¹¹² Trond Olav Reinholdtsen: „Die Klänge interessieren mich nicht“, Ein E-Mail Interview mit Peter Ablinger, in: *MusikTexte 111* (2006), S.15

¹¹³ Die Ausstellung *HÖREN hören* in der Kunsthalle Exnergasse in Wien umfasste:

(vom 21.6.2008 bis 3.8.2008) umfasste aufgrund des dortigen größeren Platzangebots weitaus mehr Arbeiten und wurde zusätzlich durch Bilder des Malers Daniel Biesolds¹¹⁴ begleitet. Hier befanden sich auch im Außenbereich des Hauses Arbeiten des Komponisten. Eine genaue Auflistung der ausgestellten Werke in Berlin findet sich im dazugehörigen Ausstellungskatalog *HÖREN hören* (2008).



Foto: Michael Zacherl; Wien, WUK, Kunsthalle Exnergasse. November 2008
Abb. 6 Alvin Lucier (li.) und Peter Ablinger (re.) in der Ausstellung *HÖREN hören*

Wie der Titel der Ausstellung bereits ausdrückt, handelte es sich bei den ausgestellten Exponaten um Werke, welche dem Besucher das Hören neu entdecken ließen, sei es durch Veränderungen in der Raum- oder Sprachwahrnehmung, durch das Hören von Geräuschen des Alltags oder unterschiedlicher Formen des Rauschens. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke zählt zur Gattung der Hörstücke, welche größtenteils aus dem Zyklus *Weiss/Weisslich* stammen. Ablinger setzte sich in

Fallstudie, 1-Personen-Kino für Video und Stille (2004-08)
Das Buch der Gesänge (1997/99)
Weiss/Weisslich o. Nr., Weisse Wäsche (2003/08), Begehbare Labyrinth
Weiss/Weisslich 6 (1992, Version 2008)
Weiss/Weisslich 7, Rauschempfänger (1994), 6 Weltempfänger
Weiss/Weisslich 8, 3 Schnecken in E-Dur (1994, 2006)
Weiss/Weisslich 10, Orte (seit 1994)
Weiss/Weisslich 11b, Lesestück (1998), 18.8.98, 13:36-14:16, Sulztal an der Weinstraße
Weiss/Weisslich 13, Schallplatte (1995, Auflage: 7 Stück)
Weiss/Weisslich 19, Hand hinter Ohr halten, wegnehmen (1995)
Weiss/Weisslich 24, Kirchen von St. Lambrecht (1998)
Weiss/Weisslich 26, Skizzen für ein Arboretum (seit 1996), das Arboretum Seitelschlag, Ulrichberg (2008), Dokumentation
Weiss/Weisslich 34, Wiener Durchgangsstücke (1998)
Weiss/Weisslich 36, Kopfhörer (1999)

¹¹⁴ Daniel Bieshold, *1964 in Leipzig, deutscher Maler, lebt und arbeitet in Berlin

Weiss/Weisslich am intensivsten mit Fragen zur auditiven Wahrnehmung auseinander und entwickelte unterschiedliche Herangehensweisen dazu. Die Gattung der Hörstücke charakterisiert er folgendermaßen:

„Hörstück ist die Bezeichnung solcher Stücke, in denen tendenziell weniger das, was gehört wird (das Objekt), im Zentrum steht, sondern das Hören selbst (das Subjekt). Hörstücke können Tonbandstücke oder Installationen sein, aber auch sogenannte Hinweisstücke - also Stücke, die oft nur aus ihrem Titel bestehen und lediglich auf eine bestimmte Hörsituation hinweisen, - oder diverse Prosa-, Foto- oder Objektstücke, die physikalisch gar keinen Klang aufweisen, aber dennoch als Musik ('Musik ohne Klänge') verstanden werden wollen.“¹¹⁵

Ablinger stellt mit den Hörstücken den Prozess des Hörens selbst in den Mittelpunkt, und bringt die Bedingungen dessen ins Bewusstsein der Rezipienten zurück. Hörstücke bestehen oft nur aus einem Hinweis, aus Texten oder einem Objekt, wodurch sie auch ohne direkte Klänge existieren können. Eines der reduziertesten Stücke innerhalb der Gattung der Hörstücke stellt wohl *Hören* (2006) aus dem Zyklus *Weiss/Weisslich* dar, welches nur aus dem nackten Hinweis „Hören“ besteht. *Denken, Hören, Da Capo* (2006), auch ein Hinweisstück des Zyklus *Weiss/Weisslich*, versteht Ablinger als Hörübung. Dem Titel entsprechend wechselt die Hör-Übung zwischen 10 Sekunden denken und 10 Sekunden hören ab, das Zeitintervall sollte dabei gesteigert werden.¹¹⁶ Die Ausstellung *HÖREN hören* umfasste die Hörstücke: *Weiss/Weisslich 6*, 12 Kassettenrekorder (1992, Version 2008), *Weiss/Weisslich 7*, 6 Weltempfänger (1994), *Weiss/Weisslich 11b*, Lesestück (1998), *Weiss/Weisslich 19*, Hand hinter das Ohr halten/wegnehmen (1995), *Weiss/Weisslich 8*, Schneckengehäuse (1994/2006), *Weiss/Weisslich 34*, Wiener Durchgangsstücke (1998), *Weiss/Weisslich 36*, Kopfhörer (1999).¹¹⁷ Diese Arbeiten konnten vor Ort ausprobiert werden. Sie verwiesen auf Momente des Wahrnehmungswechsels, welche beim Hörer einen Ausstieg aus der ästhetischen Wahrnehmung verursachen können.¹¹⁸

Das Buch der Gesänge (1997/99), eine Installation für sechs Tische, Stühle und CD-Player, war ebenso Teil der Ausstellung *HÖREN hören*. Besucher hatten hier die Gelegenheit zwischen den sechs Tischen herumzuwandern, um sich insgesamt 100 Mikrofonaufnahmen anzuhören bzw. „100 Gesänge“, wie Ablinger die einzelnen Aufnahmen bezeichnet, welche zwischen 35” und 7’30” andauern. Die Anordnung der

¹¹⁵ <http://ablinger.mur.at/hoerstuecke.html> (abgefragt am 15.3.2010)

¹¹⁶ <http://ablinger.mur.at/denken-hoeren.html> (abgefragt am 5.7.2010)

¹¹⁷ Werkbeschreibungen zu den einzelnen Stücken finden sich ab S.22

¹¹⁸ Peter Ablinger: *Rauschen/Hypothesen 1991-95*. 2001, S.5. <http://ablinger.mur.at/docs/rauschen.pdf> (abgefragt am 10.3.2010)

Aufnahmen im Rahmen von sechs Büchern erinnert stark an Epen von Homer oder an große Gesänge der westlichen Kultur. Sie beinhalten Aufnahmen der akustischen Umwelt: Straßenlärm, Bahngeräusche, Geräusche eines Restaurants, einer Fußgängerzone, eines Kaufhauses, Kaffeehauses, Umweltgeräusche. Eine beiliegende Beschreibung bietet Personen genaue Informationen zu den einzelnen Fragmenten. Ablinger bildet mit dieser Installation eine Welt in akustischen Fragmenten ab.¹¹⁹ *Das Buch der Gesänge* ist demnach eine Quelle zur Wahrnehmung von Umweltgeräuschen des alltäglichen Lebens, welche im Kunstkontext neu erfahren werden. Nüchtern reihen sich hier unterschiedliche akustische Aufnahmen aneinander, welche für sich gehört werden können, ohne dabei etwas abbilden zu müssen oder in gewisse Kategorisierungen eingeteilt zu werden. Ablinger erhebt mit dem *Buch der Gesänge* das Wahrnehmen von Alltagsgeräuschen zu einer ästhetischen Erfahrung, was im visuellen Bereich als etwas Selbstverständliches empfunden wird, wie es Andy Warhol oder Marcel Duchamp mit ihren Werken vollzogen oder es auch heutige Street Art Künstler zelebrieren. Ablinger kritisiert den Umgang der Öffentlichkeit mit Alltagsgeräuschen im Text *Metaphern* (2004):

„Niemand legt sich zu Hause eine CD mit Autolärm auf. Ich denke, das liegt zumindest zum Teil daran, daß wir im Bereich des Klingenden noch immer an einem prinzipiellen und tief verwurzelten Unterschied von Musik und klingender Umwelt festhalten und letztere immer noch eher wie Tiere wahrnehmen: ausschließlich in Bezug auf ihre Funktion. Kein Wunder also, daß wir sie nicht 'schön' finden.“¹²⁰

Eine weitere Installation, welche innerhalb dieser Ausstellung hervorstach, war wohl *Weisse Wäsche* (2003/08), ein Gehörgang aus Leintüchern und Wäschestangen. Sie befand sich im Zentrum des Raumes im WUK in der Kunsthalle, Exnergasse. *Weisse Wäsche* ist eine begehbare Installation, deren Bedeutung nur durch ihre Benutzung für den Besucher erschlossen werden kann. Ihre labyrinthartige Form verweist auf den Aufbau des menschlichen Innenohrs. Beim Eintreten in dieses weiße Wäschelabyrinth wird der Besucher von Leintüchern umgeben, wodurch sich dessen Sehen und Hören zurückzieht und nach innen geleitet wird. Die Wahrnehmung der Realität des Augenblicks sowie der Realität des eigenen Körpers tritt hier in den Mittelpunkt. Geräusche im Raum werden nur mehr im Hintergrund wahrgenommen.

Das Stück *A Letter from Schönberg*, Lesestück mit Selbstspielklavier (2006) war ebenfalls Teil der Ausstellung. Es ist Teil des Zyklus *Quadraturen III*, an welchem

¹¹⁹ Ablinger 2008, S.107

¹²⁰ Ablinger 2004, S.22

Ablinger bereits seit 1996 arbeitet. Stücke dieser Serie sind Studien für mechanisches Klavier, in welchen das Klavier die menschliche Stimme imitiert, und als verfremdetes Aufnahme- und Wiedergabegerät fungiert.¹²¹ Ablinger entwickelte mit Hilfe von Winfried Ritsch¹²² ein Verfahren, durch das akustische Aufnahmen, wie Sprache, Straßengeräusche oder Musik, auf Klaviere abgebildet werden. Um eine wahrheitsgetreue Abbildung dieser Aufnahmen zu garantieren, bedarf es einer hohen Rasterung des Ausgangssignals, welches mittels einer mechanischen Vorrichtung auf das Klavier übertragen wird. Ablinger vergleicht dieses Rasterverfahren mit Techniken des Photorealismus, einer Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, die Fotografien mit den Möglichkeiten der Malerei imitiert, sowie mit Techniken der Gebrauchsgrafik, welche Fotos durch Rasterung in Drucke transformiert.¹²³ Das Abbild der akustischen Aufnahme hängt besonders vom Grad der Rasterung ab. Eine feinere Auflösung, wie sie für *A Letter from Schönberg* verwendet wurde, bildet demnach die menschliche Stimme oder Geräusche besser ab, als eine gröbere Rasterung. Grundlage von *A Letter from Schönberg* ist eine Audioaufnahme der Stimme Arnold Schönbergs. Ein beigestellter Lesetext erleichtert beim Hören dieses Stückes das Textverständnis.¹²⁴

Mister:

You.... In spite of my protest,
you have published
Leibowitz' performance
of my Ode to Napoleon
with a woman voice,
which I find
terrible.
(...behind the orchestra...)
I can only tell you now,
that you will
hear from me.
You will, I can tell you,
you will regret this act
severely.
I will
be busy to help you
to be ruined
by this
what I will do....
(Some of the instruments..in small...)

You are not only a bugger ...
You are not only a man who disregards an artist's
wishes,
his artistic beliefs,
you are also a man
who does not care
to keep a contract.
You know that you signed a contract,
according to which
you have to account to me regularly.
You must have sold
quite
a number of records
of my Violin Phantasy,
of the Trio,
and other things which you...
but which you issued without my consent.
I tell you,
You will hear from me also about these things,
and I hope it will cost you very much money.

Yours...

¹²¹ Ablinger 2008, S.99

¹²² Winfried Ritsch, Mitarbeiter des Instituts für Elektronische Musik und Akustik in Graz, Gründung und Betrieb des Grazer Netzwerkes: <http://mur.at/>

¹²³ Ablinger 2004, S.22

¹²⁴ Ablinger 2008, S.81



Foto: Michael Zacherl; Wien, WUK, Kunsthalle Exnergasse. November 2008
 Abb. 7 *A Letter from Schönberg*, Lesestück mit Selbstspielklavier (2006)

Ablinger vergleicht eintretende Wahrnehmungsprozesse bei den Stücken der *Quadraturen III* mit der visuellen Wahrnehmung von 3D-Bildern:

„Es ist wie bei diesen 3D-Bildern, wo man zuerst nur ein ornamentales Bild vor sich hat, aber schließlich und mit zunehmender Übung im Schielen, einen konkreten Gegenstand darin erkennen kann.“¹²⁵

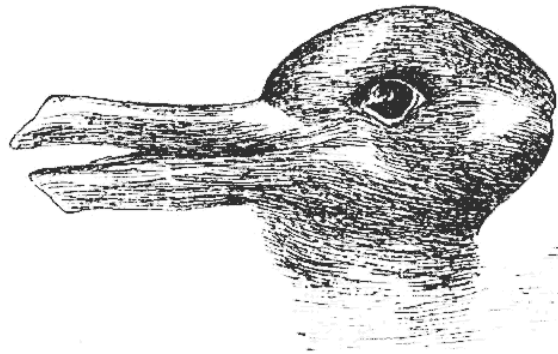
Bei den Selbstspielklavierstücken werden entweder Sprache oder Klavierornamente wahrgenommen. Dies hängt einerseits stark von der Konstruktionsarbeit unseres Denkens ab, und andererseits vom Grad der Rasterung des Originalsignals. Ähnliches ist auch bei der Wahrnehmung von Vexierbildern zu beobachten. Beim Bild *Kaninchen oder Hase?* (Abb.8) kann ein Hase oder eine Ente problemlos erlebt werden. Eine gleichzeitige Wahrnehmung beider Bilder ist jedoch nicht möglich.¹²⁶ Ablinger erläutert im Text *Metaphern* (2004), dass sein Hauptinteresse bei den *Quadraturen III* nicht in der Wahrnehmung der wörtlichen Übersetzung der akustischen Klangquelle liegt, sondern eben in der Wahrnehmung des Grenzbereichs zwischen abstrakter, musikalischer Struktur und dem Erkennen von Sprache.¹²⁷ Ablinger versucht demnach mit

¹²⁵ Polzer 2008, S.203

¹²⁶ E.H. Gombrich: *Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin: Phaidon-Verlag 2002, S.4

¹²⁷ Ablinger 2004, S.23

Stücken der Reihe *Quadraturen III* die Konstruktionsarbeit des Gehirns aufzudecken. Eintretende Hörerlebnisse bei *A Letter from Schönberg* ließen den Besucher nachzuvollziehen, wie flexibel und plastisch das menschliche Gehirn mit der akustischen Umwelt umgeht und wie durchlässig die Grenze zwischen Musik und Sprache tatsächlich ist.¹²⁸



Quelle: Gombrich 2002, S.4
Abb. 8 Kaninchen oder Hase?

Mit der Ausstellung *HÖREN hören* gelang es Ablinger das Hören und verschiedene Möglichkeiten auditiver Wahrnehmungsprozesse mit einfachen Verfahren zu veranschaulichen. Er hinterfragte mit dieser Werkschau ebenso den traditionell vorgegebenen „Konzertsaal – Auftragsgeber – Interpretationsrahmen“ sowie die Bedingungen des Komponierens an sich, indem er den Schritt in eine andere Disziplin wagte, was diese Ausstellung umso spannender machte.

2.2. Beweggründe / Methoden

Im Begleittext zu dem Stück *Weiss/Weisslich 18* schildert Ablinger ein Erlebnis, welches seine kompositorische Arbeit in eine neue Richtung führte und eine neue Ebene der Wahrnehmung für ihn erschloss:

„Einmal – ich glaube es war 1986, Hochsommer – bin ich bei einem Spaziergang durch die Felder östlich von Wien nahe der ungarischen Grenze – Haydns Geburtsort lag in der Nähe – auf etwas Merkwürdiges gestoßen. Das Getreide stand hoch und war wohl kurz vor der Ernte. Der heiße, sommerliche Ostwind strich durch die Felder und plötzlich hörte ich das Rauschen. Obwohl es mir oft erklärt wurde, kann ich immer noch nicht sagen wie sich Weizen- und Roggenpflanze voneinander unterscheiden. Aber ich hörte den Unterschied. Ich glaube, es war das erste mal, dass ich außerhalb eines ästhetischen Zusammenhangs (etwa eines Konzerts) wirklich hörte. Oder es war überhaupt das erste mal, dass ich hörte. Etwas war geschehen. Vorher und nachher waren kategorisch geschieden, hatten nichts mehr miteinander zu tun. Zumindest schien es mir so, damals. Im

¹²⁸ Polzer 2008, S.203

nachhinein erkenne/erinnere ich auch andere vergleichbare Erlebnisse, die mit einer ruckartigen Öffnung der Wahrnehmung zu tun haben, aber der Spaziergang durch die Getreidefelder war vielleicht das Folgenschwerste. Denn auf die ein oder andere Weise, scheint mir, haben alle Stücke, die ich seither gemacht habe, mit dieser Erfahrung zu tun. Auch solche Stücke, die sich nicht dem Rauschen widmen, oder mit traditionellen Instrumenten gespielt werden etc.“¹²⁹

Ablinger beschreibt hier, dass ihn 1986 ein Spaziergang durch Getreidefelder östlich von Wien erstmals zum richtigen Hören außerhalb eines ästhetischen Zusammenhanges anregte. Die Wahrnehmung der Differenz des Rauschens unterschiedlicher Getreidearten im Wind war der Auslöser dafür. Er erkannte, dass das Rauschen von Weizen anders klingt als das Rauschen von Roggen oder Hafer. Aufgrund dieses Ereignisses setzte sich Ablinger intensiv mit der Verknüpfung von Komposition und Fragen zur Wahrnehmung von Musik und der akustischen Umwelt auseinander, was sich zu einem Merkmal seines Schaffens entwickeln sollte und bis heute in seinen Kompositionen spürbar ist. Ablinger erweiterte dadurch auch für den Hörer das ästhetische Erleben von Musik. Zusätzlich entdeckte er für sich und seine Arbeit das Rauschen als kompositorisches Material. Diese Wahrnehmungserfahrung im Sommer 1986 setzte er konkret mit dem Hörstück *Weiss/Weisslich 18* um, welches sich aus Aufnahmen des Rauschens unterschiedlicher Bäume im Wind zusammensetzt. Ablinger näherte sich hier dicht an verschiedene Klangquellen und deren Spektrum heran, wodurch unbemerkte Eigenheiten dieser, wie die unterschiedliche Rauschcharakteristik von Bäumen, neu entdeckt werden. Chico Mello erläutert in dem Aufsatz *Zwischen Abbild und Selbstreferenzialität: Mimesis und Rauschen bei Peter Ablinger* (2008), dass Ablinger vor allem im Zyklus *Weiss/Weisslich* „das paradoxe Verhältnis von Klangereignissen und deren Abbildung erforscht“:

„Peter Ablinger thematisiert in einigen seiner Stücke der Reihe ‘Weiss/Weisslich’ mimetische Prozesse, indem er das paradoxe Verhältnis von Klangereignissen und ihrer Abbildung erforscht. Anstatt sich um die Nicht-Referenzialität der Klänge zu bemühen (‘abstrakte’ Musik), sucht er eine dichte Annäherung an die Klangquelle und an die Anatomie ihres Klangspektrums die vorübergehende Aufhebung der Abbildfunktion. Klangbilder sollen somit nicht als Stellvertreter der ‘wirklichen’ Quelle gehört werden [...], sondern die Aufmerksamkeit für unbeachtete Eigenschaften der Quelle soll intensiviert werden.“¹³⁰

Diese Wahrnehmung kleiner akustischer Unterschiede, wie sie bei *Weiss/Weisslich 18* oder *Weiss/Weisslich 19, Hand hinters Ohr halten/wegnehmen* auftritt, führt zu

¹²⁹ Peter Ablinger: *Weiss/Weisslich 18*. 1999b, S.1. <http://ablinger.mur.at/docs/ww18dt.pdf> (abgefragt am 12.2.2010)

¹³⁰ Ablinger 2008, S.99

einer intensiven Schulung des Gehörs, welche kulturell nicht gegeben ist. Es entsteht ein Zustand des Hineinhörens in Klänge. Das lineare Hören entlang der Zeit wird dadurch verlassen und erfährt eine Veränderung. Ablinger veranschaulicht diesen Ansatz im Text *Dissonanz des Einklanges* anhand der Komposition *Der Regen, das Glas, das Lachen* (1994) für 25 Instrumentalisten. „Dieser Prozess des Hineinhörens ist ein wesentlicher Teil des Stückes selbst, das eigentliche Ereignis, sein letztendliches Entstehen.“¹³¹ Charakteristisch an dieser Komposition ist, dass Ablinger hier in Schichten arbeitete, welche weitgehend gleichberechtigt sind, sich aber in einem steten Prozess der Veränderung befinden, wodurch das Stück sehr dicht ist. Er führte bei *Der Regen, das Glas, das Lachen* seine Eintonstücke mit Rauschflächen zusammen und bezeichnet es als polymetrisches Eintonstück, welches im Verlauf von 20 Minuten durch eine Oktave glissandierte und sich im Rauschen auflöst.¹³² Sechs gleichzeitig erklingende Schichten werden hier bestimmten Instrumentengruppen zugeordnet: ein Nonett aus sechs Bläsern und Streichtrio, ein Streichsextett, ein hohes Trio aus Altflöte, Klarinette und Sopransaxophon, ein tiefes Trio aus Bassflöte, Bariton und Kontrabass, ein Keyboard, welches Rauschflächen produziert und drei Schlagzeuger, die unterschiedlich große Becken spielen.¹³³ Der Hörer befindet sich hier in einer Situation, wo er sich nie sicher sein kann, ob er alles erfasst.

2.2.1. „Musik und Illusion“ oder „Das Spiel mit Erwartungen“

Bei *Der Regen, das Glas, das Lachen* können Melodien entstehen, die in keiner der Schichten enthalten sind, sondern sich aus der Summe des Gehörten entwickeln. Eine Über- oder Unterforderung im Material und in der Konzeption der Strukturen begünstigt das Entstehen von Hörillusionen. „Hörillusionen wirken wie ein Spiegel in den wir schauen, sie werfen etwas von uns selbst zurück, insofern wir etwas in sie hineininterpretieren“, meint Ablinger in einem Interview dazu.¹³⁴ Bei der konzertanten Installation *Weiss/Weisslich 6*, welche auch Teil der Ausstellung *HÖREN hören* war, kommt es aufgrund des gleichzeitigen Abspielens von 12 Kassettenrekorden zu einer ähnlichen Situation. Es tritt ein Zustand der Überforderung der Aufmerksamkeit des Hörers ein, wodurch es nicht mehr möglich ist, das Ausgangsmaterial der Aufnahmen, die weißen Tasten des Klaviers, wahrzunehmen. Ähnliches passiert auch

¹³¹ Peter Ablinger: *Dissonanz des Einklanges*. 1994/95, S.2. http://ablinger.mur.at/txt_dissonanz-des-1klangs.html (abgefragt am 10.2.2010)

¹³² Ablinger 1994/95, S.3

¹³³ Hiller 2006, S.8-9

¹³⁴ Reinholdtsen 2006, S.13

bei der Wahrnehmung eines Wasserfalls. Die Redundanz des Rauschens erzeugt im Ohr Projektionen, wodurch die Wahrnehmung selbst wichtiger wird als das Wahrgenommene. Im Text *Dissonanz des Einklanges* äußert sich Ablinger zu diesem Phänomen:

„Bei Über- und Unterforderung beginnt sich die Aufmerksamkeit zu verzweigen. Die traditionelle Erzählstruktur tritt außer Kraft. Es funktioniert nicht mehr zu sagen: Um diesen oder jenen Ton, dieses oder jenes Ereignis geht es jetzt gerade in diesem Augenblick, wenn ich es verpasse, werde ich die ganze Stelle nicht verstehen.“¹³⁵

Durch die Überschreitung einer gewissen noch fassbaren Informationsdichte erreicht er beim Hörer Irritation. Standardisierte Hörerfahrungen werden dadurch verlassen und neue Ebenen der Wahrnehmung freigelegt. Die amerikanische Künstlerin Maryanne Amacher erzielt derartige Effekte etwa durch extreme Schwankungen in der Dynamik. Amacher nutzte auch Möglichkeiten des Raumes zur Verstärkung der eintretenden Illusionen. Sie bezeichnet ihre Musik als „Third Ear Music“ und versteht die Ohren als neurophonische Instrumente, welche durch die „Third Ear Music“ angeregt werden, Klänge direkt vom Kopf aus zu senden:

„'Third Ear Music' is composed to stimulate our ears to sound their own tones and melodic shapes. When played at the right sound level, which is quite high and exciting, the tones in this music will cause your ears to act as neurophonic instruments that emit sounds that will seem to be issuing directly from your head. [...] These virtual tones are a natural and very real physical aspect of auditory perception, similar to the fusing of two images resulting in a third three dimensional image in binocular perception.“¹³⁶

Ablinger erzielt das Entstehen von Hörillusionen durch eine Über- oder Unterforderung des Gehörs, wie bei *Der Regen, das Glas, das Lachen* oder *Weiss/Weisslich 6*. Im Interview mit Markus Fein betont er, dass entstehende Wahrnehmungsillusionen innerhalb seiner Arbeiten nichts mit eintretenden Illusionen bei Kompositionen György Ligetis gemeinsam hätten. Bei Ligeti entwickle sich die Illusion aus dem Unterschied von Metrum und Rhythmus, wodurch jeder das gleiche hört. Ablinger vergleicht dies mit Scheinarchitekturen der barocken Malerei, welche das Vorhandensein baulicher Elemente wie Kuppeln und Fenster vortäuschen. Ihm gehe es jedoch um Illusionen, welche nicht konstruiert sind und stark mit dem jeweiligen Wissensstand und den Hörerfahrungen und Hörgewohnheiten einer Person zusammenhän-

¹³⁵ Ablinger 1994/95, S.2

¹³⁶ Begleittext zur CD: Maryanne Amacher, *Sound Characters (making the third ear)*. Tzadik 1999

gen. Jeder sollte etwas anderes hören.¹³⁷ Ein unvollständiges Bild kann die Fantasie des Betrachters dazu bringen, Nichtvorhandenes durch Projektion zu ergänzen. Derartige findet sich stark in der chinesischen Kunst, welche Gegenstände und Personen mit nur wenigen Pinselstrichen abbildet.¹³⁸ Gombrich meint, dass Maler, die sich auf Augentäuschungen – trompe l'oeil – spezialisierten, sich immer die Verstärkung der Illusion durch eine geschickt ausgenützte Erwartung seitens des Betrachters zunutze gemacht hätten, gemalte Fliegen auf einem Bild, gemalte Briefe in einem Briefgestell oder eine gesprungene Glasscheibe vor einem Gemälde.¹³⁹ Ähnliches erzielt Ablinger auch mit Hilfe von weißem Rauschen. Durch den Einsatz von lautem weißem Rauschen bei *Weiss/Weisslich 17* entstehen Maskierungseffekte. Instrumentale Linien werden hier von weißem Rauschen eingehüllt, wodurch sie nur mehr begrenzt hörbar sind. Das Entstehen von Hörillusionen beruht hier auf einer bestimmten Erwartungshaltung:

„Wahrnehmung ist immer eine Folge eines erwartungsgesteuerten Suchprozesses. d.h. Wahrnehmung ist Erwartung. bzw. Wahrnehmung ist die Resonanz des Außen auf die Erwartung. d.h. Wahrnehmung ist primär die Begegnung mit unserem Bild im Kopf, 'nur' die Vermittlerrolle. Das Außen vermittelt uns unser Innen. 'Wirklichkeit' das sind wir selber bzw. derjenige Teil von uns, der such außerhalb von uns widerspiegelt/verwirklicht.“¹⁴⁰

Erwartungshaltungen erzeugen Illusionen, wodurch eine Begegnung mit unseren Bildern im Kopf entsteht, wie es Ablinger beschreibt.

2.2.2. Alternative Hör- und Konzertorte

Die Erschließung alternativer Hör- und Konzertorte ist ein Merkmal von Ablingers Arbeitsweise. Er führt Experimente mit dem Rahmen durch, um diesen kritisch zu hinterfragen und über dessen Grenzen reflektieren zu können. Im Gespräch mit der Autorin äußerte er sich dazu:

„Wenn man drinnen ist, sieht man ja nicht, wo man eingezwängt ist. Man muss ein wenig Hinausgehen. Das ist dieses Rausgehen aus der klassischen Komponierform. Das heißt, wenn man drei Schritte zurückgeht, kann es sein, dass man auf dem Terrain der bildenden Kunst landet. Das ist aber gar nicht die Absicht. Es kann auch sein, dass, wenn man andere drei Schritte zurückgeht, auf dem Terrain der Gärtnerkunst landen könnte. Man betritt dann fremden Grund, aber es geht nicht um die Erweiterung. Der Blick bleibt weiterhin auf das Komponie-

¹³⁷ Markus Fein: Überschneidungen, Gespräch mit Peter Ablinger am 27.Mai 1995, in: *Positionen* 59 (2004), S.20

¹³⁸ Gombrich 2002, S.174

¹³⁹ Gombrich 2002, S.173

¹⁴⁰ Ablinger 2001, S.3-4

ren, auf die Musik gerichtet. Es geht nicht um ein Erweitern der musikalischen Form, sondern man bewegt sich ein paar Schritte zurück, damit man begreift, was das überhaupt ist und wie es zusammengestellt ist.“¹⁴¹

Ablinger vollzog diese Rahmenüberschreitung mit unterschiedlichen Werkreihen. Die *Weiss/Weisslich*-Serie, der Zyklus *Quadraturen* sowie seine neueste Serie *Instrumente &* (seit 2006) thematisieren Derartiges. Ablinger dekonstruiert im Besonderen bei dem noch nicht abgeschlossenen Werkzyklus *Instrumente &* den Rahmen bzw. die Gepflogenheiten bei Konzerten – wie Auftreten, Auftrittsapplaus, Aufführung durch die Musiker – indem er das Publikum sowie die Interpreten Situationen aussetzt, welche die strengen Beziehungen zwischen Komponist, Dirigent, Interpreten und Publikum verändern sollen. Das jüngste Stück dieser Reihe *Singdrossel, oder: der Antiprometheus* (2009/10) für drei Violinen veranschaulicht diesen Ansatz besonders gut. Dieses Stück, welches 17 Minuten dauert, wird 16 Mal gespielt. Nachdem die ersten acht Durchgänge gespielt wurden, (die ersten sieben dabei *con arco* und der letzte Durchgang mit einem Plektron im *pizzicato*, wobei die Violinen wie Mandolinen gehalten werden) sollten die Musiker den Eindruck erwecken, dass das Stück beendet sei und die Bühne verlassen. Das ganze wird nun in einem zweiten Durchlauf wiederholt. Im Vorwort zu *Singdrossel, oder: der Antiprometheus* weist Ablinger die Ausführenden darauf hin, das Stück mit einer seriösen Haltung auszuführen, egal wie das Publikum darauf reagiere:

„Keine ironische Haltung einnehmen, und - zumindest bis zum tatsächlichen/zweiten Schlussapplaus - kein Augenzwinkern mit dem Publikum, keinerlei Theater, alles so wie immer – nur eben dass es zweimal passiert.“¹⁴²

Auch bei *Weiss/Weisslich* setzt sich Ablinger besonders mit den Bedingungen des Komponierens auseinander, mit dem Gesamtrahmen, wie er es im Gespräch mit der Autorin erläutert. Er tritt mit dieser Serie ein Stück aus dem „Konzertsaal - Auftraggeber – Interpretenrahmen“ heraus, um die klassische Komponierform zu verlassen. Ablinger geht es darum, zu reflektieren und zu begreifen, worum es in der Musik eigentlich gehe:

„Das was sich – an meiner Arbeit – so präsentiert, als sei es außerhalb des Konzertrahmens angesiedelt, ist eigentlich nicht außerhalb, es ist der Konzertrahmen selbst, es sind die Bedingungen des Musikmachens, die Bedingungen des Hörens, die hier verhandelt werden. Nur, dass die übliche Konzertsituation die krea-

¹⁴¹ vgl. Interview mit Ablinger am 18.9.2009 beim KomponistInnenforum Mittersill

¹⁴² http://ablinger.mur.at/scores/i&_singdrossel-vorwort.pdf (abgefragt am 15.3.2010)

tive Reflexion auf ihre eigenen Bedingungen meist nicht erlaubt und daher nach draußen verbannt. Das ist im Kern der Grund, warum Konzert und andere Arbeitsweisen (Installation, etc.) uns als gegensätzlich erscheinen und als teilweise inkompatibel, und warum wir meinen, es handele sich um verschiedene Künste mit verschiedenen sozialen Umfeldern und Kontexten.“¹⁴³

Obwohl viele Komponisten Neuer Musik den Rahmen eines Konzertes bei der Aufführung ihrer Werke beibehalten, wie Lachenmann, Enno Poppe, Brian Ferneyhough oder Mathias Spahlinger, geht die Tendenz immer stärker in die Richtung alternative Hör- und Konzertsorte für das Publikum zu erschließen. Einerseits, um von den Konventionen des Musikbetriebs freizukommen, und andererseits, um eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen. 2009 ereignete sich etwa im Rahmen von Wien Modern ein Konzert mit kammermusikalischen Werken von Bernhard Gander im *Fluc* am Praterstern in Wien, einem Ort, welcher ansonsten vor allem Konzerte experimenteller Musikstile und Musiker der Electro-, Rock- oder Noise-Szene beherbergt. Dementsprechend nahmen an diesem Konzert neben Besuchern des Festivals auch andere Personen teil, welche sich ansonsten nur wenig mit komponierter Musik auseinandersetzen. Gander erreichte durch diese Öffnung des traditionellen Konzertrahmens eine neue Schicht an Hörern. Vergleichbares schaffte Ablinger auch mit den Arbeiten *Landschaftsoper Ulrichsberg* (2009) und *Stadtoper Graz* (2004). Er verließ mit diesen beiden „Opern“ den Konzertsaal, indem er sie in den öffentlichen Raum verlagerte. Ablinger verweist im Programmtext zur *Landschaftsoper Ulrichsberg* auf die dadurch veränderte Bedeutung des Begriffes Oper:

„‘Oper’ wird in diesem Zusammenhang als etwas Gesamtgesellschaftliches definiert. Beabsichtigt ist nicht ein elitärer, halbprivater Diskurs einiger pelzmanteltragender Menschen, sondern Oper meint hier vor allem etwas, einen möglichst großen Kreis Betreffendes. Erwartet wird nicht vorrangig, dass die Gesellschaft in die Oper geht, sondern die Oper geht in die Gesellschaft hinaus.“¹⁴⁴

Die *Landschaftsoper Ulrichsberg* ist ein 7-teiliges Werk, welches im Juni 2009 in der oberösterreichischen Gemeinde Ulrichsberg stattfand. Ablinger versteht die Landschaftsoper als einen Versuch eines kreativen Neubeginns der Gattung Oper.¹⁴⁵ Anhand unterschiedlichen künstlerischer Herangehensweisen entstand eine umfassende Auseinandersetzung mit der Gemeinde Ulrichsberg und deren umgebender Landschaft. Jeder der sieben Akte stellte ein abgeschlossenes Geschehen dar, dennoch verknüpfte Ablinger subtil die einzelnen Akte untereinander. In der Nähe des Dorfes

¹⁴³ Peter Ablinger: Keine Überschreitung, in: Positionen 78 (2009a), S.11

¹⁴⁴ vgl. Programmheft zur Landschaftsoper Ulrichsberg, S.4

¹⁴⁵ vgl. Programmheft zur Landschaftsoper Ulrichsberg, S.5

Seitelschlag verwirklichte Ablinger eine Baumpflanzung nach akustischen Gesichtspunkten, welche bereits seit 1996 als *Weiss/Weisslich 26*, Skizzen für ein Arboretum Teil des *Weiss/Weisslich*-Zyklus ist. Die spezielle Anordnung der zwanzig Bäume ermöglicht das Wahrnehmen ihrer unterschiedlichen Rauschcharakteristiken.



Foto: Katrin Hauk, Ulrichsberg. Juni 2009

Abb. 9 *Landschaftsoper Ulrichsberg*, 2. Akt Kulisse. Hör-Station 3: das Arboretum Seitelschlag, Hör-Station 10: das Altstoffsammelzentrum (2009)

Das Arboretum ist ebenso Teil des 2. Aktes: *Kulisse* der Landschaftsoper, welcher einen Wanderweg mit 14 Hör-Stationen darstellt. Hier hatten Besucher Gelegenheit, an den jeweiligen Hör-Stationen gehörte Klänge und Geräusche in ein Hör-Buch einzutragen, wodurch eine akustische Dokumentation der jeweiligen Station entstand. Für den 3. Akt: Klangarchiv erstellten unterschiedliche Aufnahmeteams Aufnahmen von unterschiedlichen Orten Ulrichsbergs und der Umgebung. Es erinnert stark an das Hörstück *Buch der Gesänge*.

2.3. Zusammenfassung

Ablingers Ausstellung *HÖREN hören* umfasste nicht-konzertante Arbeiten des Komponisten, vor allem Installation und Objektstücke. Dem Titel entsprechend stand die Erfahrung von unterschiedlichen Wahrnehmungsprozessen im Mittelpunkt dieser Werkschau, wobei ein Großteil der Arbeiten aus dem Werkzyklus *Weiss/Weisslich* stammte, in welchem sich Ablinger am intensivsten mit Fragen zur Wahrnehmung auseinandersetzt. Er veranschaulichte mit Arbeiten wie *Weiss/Weisslich 18*, Baumrauschen oder *Weiss/Weisslich 8*, Schneckengehäuse die Wahrnehmung von kleinen akustischen Differenzen, welche uns auf unsere Wahrnehmung selbst verweisen. Teil

dieser Ausstellung war auch ein Stück aus der Serie *Quadraturen III*, welche Selbstspielklavier-Stücke beinhaltet. *A Letter from Schönberg* besteht aus einer Audioaufnahme des Komponisten Arnold Schönberg, welche vom Klavier mit Hilfe einer mechanischen Vorrichtung wiedergegeben wird. Ablinger verweist auch hier wieder auf die Möglichkeiten der Wahrnehmung, welche bei diesem Stück der visuellen Wahrnehmung eines Vexierbildes ähnelt. Es können entweder Wörter oder Klavierornamente wahrgenommen werden; beides gleichzeitig funktioniert aufgrund der Konstruktionsarbeit des menschlichen Gehirns nicht. Ablinger arbeitet gerne mit Über- und Unterforderungsstrategien innerhalb seiner Arbeiten, welche beim Hörer Irritationen auslösen sollen. Derartige Prozesse treten etwa bei dem Stück *Der Regen, das Glas, das Lachen* oder *Weiss/Weisslich 6* auf, welche Hörillusionen entstehen lassen können. Das Rauschen, welches ein wichtiger Bestandteil von Ablingers kompositorischem Material darstellt, verstärkt die Illusionen umso mehr, indem es aufgrund seiner Redundanz wie ein Spiegel unserer Wahrnehmung wirkt, in welchen wir unsere akustischen oder musikalischen Erwartungen hineinprojizieren. Um traditionellen Herangehensweisen an Musik entgegenzuwirken, bedient sich Ablinger neben den angeführten Aspekten bezüglich musikalischer Strukturen und Verfahrensweisen auch alternativer Hör- und Konzertorte zur Aufführung seiner Arbeiten. Seine beiden Opern *Landschaftsoper Ulrichsberg* und *Stadtoper Graz* fanden nicht etwa in einem Opernhaus statt, sondern im öffentlichen Raum, in Zusammenarbeit mit der jeweiligen Bevölkerung.

3. Weiss/Weisslich

Dieses Kapitel gibt Einblicke in den Zyklus *Weiss/Weisslich* von Peter Ablinger. Einem einführenden Abschnitt zu *Weiss/Weisslich*, welcher die Entstehung des Zyklus skizziert und allgemeine Informationen dazu bietet, folgt das Kapitel 3.2. *Merkmale des Zyklus*. Hier werden Eigenheiten von *Weiss/Weisslich* herausgegriffen: Konzeption des Zyklus als Serie, das Arbeiten in unterschiedlichen Gattungen und Überlegungen zum Material, dem weißen Rauschen, welches Grundlage der meisten *Weiss/Weisslich*-Arbeiten ist. Diese drei Abschnitte beziehen sich auf veröffentlichte Texte und Textfragmente von Ablinger. Das letzte Kapitel beinhaltet Werkschreibungen aller 36 Stücke von *Weiss/Weisslich*.

3.1. Eine Annäherung

Ablinger beschäftigt sich seit dem Jahr 1990 mit *Weiss/Weisslich*, einem Zyklus der bis heute aus 36 Teilen besteht. Der größte Teil dieser Arbeiten entstand vorwiegend in den 1990er Jahren. Die Stücke basieren auf Bauplänen und Konzepten und verfolgen das gemeinsame Ziel das Hören bewusst zu machen. Obwohl Ablinger sich als Komponist und nicht als Maler oder Klangkünstler versteht, umfasst *Weiss/Weisslich* neben instrumentalen Kompositionen auch Installationen (Außeninstallationen, konzertante Installationen), elektroakustische Stücke, Prosastücke und Hinweisstücke, welche an Arbeiten und Ideen der Konzeptkunst anknüpfen. Zur Erstellung seiner Stücke bediente sich Ablinger an Phänomenen der Psychoakustik und Akustik, darunter Resonanz, Reflexionen, Klangabstrahlung und Klangübermittlung, Maskierung, Hörillusionen, welche er nutzte, um traditionelle Kompositionsweisen zu verlassen. Sabine Sanio äußert sich zum Zyklus *Weiss/Weisslich* in einem Artikel der Zeitschrift *Positionen*:

„In Peter Ablingers Kompositionsreihe *Weiss/Weisslich* finden sich einige extrem einfache Verfahren zur Konfrontation mit der Wirklichkeit. Der Titel ist eine Anspielung auf das weiße Rauschen, das technisch produzierbare Klangtotal, das alle Frequenzen vereint. Die Kompositionen stellen Abwandlungen und manchmal sehr primitiv erzeugte Annäherungen an dieses Phänomen dar.“¹⁴⁶

Sanio verdeutlicht mit dieser Aussage, dass die Einfachheit Ablingers künstlerischer Verfahren eine Konfrontation mit der Wirklichkeit bewirkt. Sie bezieht sich außerdem auf den Titel des Zyklus, welcher eine Anspielung an das Phänomen des weißen

¹⁴⁶ Sabine Sanio: Muster, Ränder, tote Winkel, in: *Positionen* 44 (2000), S.2

Rauschens darstellt. Reduktion ist demnach ein wichtiger Faktor für *Weiss/Weisslich*. Ablinger versucht durch seine "minimalistischen" Konzepte Formen bewussteren Hörens zugänglich zu machen. Mit *Weiss/Weisslich 14, Sitzen und Hören* stellt er beispielsweise den Hörvorgang selbst in den Mittelpunkt, indem dieses Stück nur aus dem Hinweis „Sitzen und Hören“ besteht. *Weiss/Weisslich 19* besteht aus der Aktion „Hand hinters Ohr halten / wegnehmen“, was die Wahrnehmung kleiner akustischer Veränderungen verdeutlichen soll. Diese Arbeitsweise erinnert an Arbeiten der Konzeptkunst der 1960er Jahre, wie etwa an Stücke von La Monte Young, Henry Flynt oder Yoko Ono.¹⁴⁷ Darüber hinaus stellt Ablinger mit *Weiss/Weisslich* den kompositorischen Rahmen in Frage. In einem Gespräch mit der Autorin äußerte sich der Komponist dazu folgendermaßen:

„Die wichtigste Klammer für den Zyklus ist das Hören, wenn auch ein paar Stücke herausfallen. Der größere Zusammenhang, in dem diese ganze Auseinandersetzung steht, also wenn man meine anderen Stücke und Zyklen auch mitbetrachtet bzw. wenn man alle Stücke zusammennimmt, die über das normale Komponisten-Setting hinausgehen, ist dann tatsächlich die Hinterfragung der Bedingungen dessen, was Komponieren noch ist, die Hinterfragung des Gesamtrahmens.“¹⁴⁸

Der größere Zusammenhang in dem diese Stücke stehen ist somit die Hinterfragung des Gesamtrahmens, was bereits in den 1960er Jahren innerhalb der amerikanischen Kunstszene passierte.¹⁴⁹ Ablinger versucht Auswege aus der klassischen Komponierform zu finden, um dem Hörer Alternativen zu dem traditionellen Konzertbetrieb zu bieten. Dementsprechend stellte er einige seiner *Weiss/Weisslich*-Arbeiten im Rahmen der Ausstellung *HÖREN hören* im Kunstkontext vor.

Ablinger besitzt eine große Hinwendung zur bildenden Kunst und bezieht sich in *Weiss/Weisslich* stark auf Gedanken und Vorstellungen verschiedener Künstler der 1950er und 1960er Jahre aus den USA wie Josef Albers, Barnett Newman, Andy Warhol oder Agnes Martin, deren Arbeiten sich durch Auseinandersetzungen mit Wahrnehmungsprozesse auszeichnen.¹⁵⁰ Seine Hinwendung zur bildenden Kunst zeigt sich nicht nur in der Konzeption der *Weiss/Weisslich*-Stücke, sondern auch im Umgang mit dem Material, welches er bei *Weiss/Weisslich* verwendet. Ein Besuch einer Ausstellung im Walter Gropius Bau in Berlin im Jahr 1990 veranlasste Ablinger

¹⁴⁷ vgl. Christoph Metzger (Hg.): *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003

¹⁴⁸ vgl. Interview mit Ablinger am 18.9.2009 in Mittersill

¹⁴⁹ vgl. Interview mit Ablinger am 18.9.2009 in Mittersill

¹⁵⁰ vgl. Schriften von Ablinger: *Metaphern* (2004), *Hören um zu Sehen* (2002)

zu der Arbeit an dem ersten Stück des Zyklus. Er beschreibt dieses Erlebnis im Text *Metaphern* (2004):

„Und da stand ich vor einem Bild, das nur aus vertikalen, hellgrauen Streifen bestand, nichts als zwei unterschiedliche Grautöne, die sich völlig regelmäßig abwechselten. Ich betrachtete das Bild weniger, als dass es mich betrachtete, wie ich eine Weile in Gedanken versunken davor stand, dann aber rasch den Ausstellungsbesuch abbrach und nach Hause ging um ein Stück zu skizzieren, das aus nichts anderem bestand als aus dem mehrmaligen, regelmäßigen Wechsel von 40 Sekunden Stille und 40“ Fast-Stille.“¹⁵¹

Das Stück, welches Ablinger hier in diesem Kommentar erwähnt, ist das heutige *Weiss/Weisslich 3* (1990) für Ensemble. Die Idee dazu entstand offensichtlich aufgrund dieses Gemäldes der minimalistischen Kunst. Ablinger meint im weiteren Verlauf des Textes, dass es sich bei diesem Bild um ein Gemälde der amerikanischen Künstlerin Agnes Martin gehandelt hätte.¹⁵² In einem Gespräch mit der Autorin im September 2009 distanzierte er sich jedoch von dieser Aussage, und meinte, dass er sich nicht mehr sicher sei, von welchem minimalistischen Künstler dieses Bild stammte.¹⁵³ Dieser Ausstellungsbesuch beeinflusste seine Arbeit nachhaltig. Ablinger begann eine grundsätzlich andere Haltung und Denkweise dem Komponieren gegenüber zu entwickeln. Er wollte nicht mehr in den Dimensionen Tonsatz und Ausdruck denken, so wie es in der abendländischen Musik sonst der Fall ist und abstrahierte, angeregt durch dieses minimalistische Bild sowie durch seine enge Beziehung zur bildenden Kunst, den Kompositionsprozess. Die ersten Stücke des Zyklus, *Weiss/Weisslich 1-5*, zeichnen sich infolgedessen durch ein musikalisches Denken in Flächen und Linien aus. *Weiss/Weisslich 3* stellt eine musikalische Adaption des minimalistischen Gemäldes dar. Anknüpfend an die abwechselnden Flächen von zwei Grautönen, spielen Musiker bei *Weiss/Weisslich 3* sechs Flächen von jeweils 40 Sekunden Dauer. Diese wechseln sich zwischen 40 Sekunden Stille und 40 Sekunden Fast-Stille ab, was den zwei Flächen von unterschiedlichen Grautönen entspricht. Ablinger reduziert die Musik hier auf übersichtliche Grundstrukturen, wodurch den Klängen gewährt wird, sich im Raum zu exponieren. Überlegungen zur Wahrnehmung stehen hier noch nicht so im Mittelpunkt. Es geht vor allem darum, einen neuen musikalischen Ansatz zu formulieren.

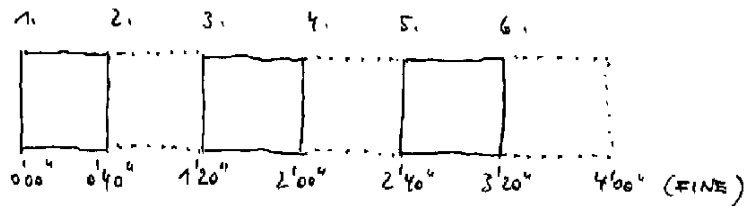
¹⁵¹ Ablinger 2004, S.19

¹⁵² Ablinger 2004, S.19

¹⁵³ vgl. Interview mit Ablinger am 18.9.2009 in Mittersill

WEISS/WEISSLICH 3

ENSEMBLE, VARIABLE BESETZUNG, MINDESTENS 6 SPIELER



DAS STÜCK BESTEHT AUS 6 „FLÄCHEN“ ZU JE 40"

2., 4., 6. FLÄCHE: STILLE

1., 3., 5. FLÄCHE: FAST-STILLE

Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww3.html>

Abb. 10 Weiss/Weisslich 3 (1990)

Weiss/Weisslich 3 folgte ein Stück für Ensemble und Klavier, *Weiss/Weisslich 4* (1990/1992), welches diese Grundidee weiterführte und erweiterte, indem Ablinger hier das Klavier integrierte. Für die Klavierstimme bei *Weiss/Weisslich 4* griff er auf ein älteres Klaviersolostück zurück, welches noch keinen Titel hatte, das spätere *Weiss/Weisslich 2* (1990). Letztendlich sollte dann ein weiteres Klaviersolostück aus 1980 den Zyklus anführen, *Weiss/Weisslich 1*, welches Ablinger bereits im Alter von 21 Jahren erstellte. Hier werden alle weißen Tasten des Klaviers zuerst von oben nach unten, dann von unten nach oben nacheinander angeschlagen. Ablinger äußert sich zu *Weiss/Weisslich 1* im Text *Metaphern*:

„In den Jahren 1979/80 schrieb ich in mehreren Fassungen ein Stück für Klavier, dessen einer Teil die weißen Tasten von oben nach unten und der andere von unten nach oben abschreitet. Zwei Vertikalen also. Zwei Linien. Für Bleistift – oder Klavier. Ganz bewusst gesetzt als Alternative zum Denken in Tonsatzkategorien und formalen Dramaturgien. Diese Linie war mein persönliches Manifest für das Grundsätzliche. Später habe ich es als die Nummer eins an die Spitze des *Weiss/Weisslich*-Zyklus gestellt.“¹⁵⁴

Die „weiße Tonleiter“ erinnert an die Bewegung einer Linie im Raum, an eine Diagonale, die auf einem quadratischen Blattpapier gezogen wird, wie es Ablinger im Gespräch mit der Autorin ausdrückte.¹⁵⁵ Diese Geste einer aufsteigenden und absteigenden Linie etablierte sich zu einem wesentlichen Element in Ablingers Arbeit und findet sich in Kompositionen wie *Der Regen, das Glas, das Lachen* (1996), *Grisailles 1-100* (1991-93) oder auch bei Stücken des *IEAOV*-Zyklus wieder. Weiterführend

¹⁵⁴ Ablinger 2004, S.4

¹⁵⁵ vgl. Interview mit Ablinger am 18.9.2009 in Mittersill

erläutert Ablinger im Text *Metaphern*, dass es nach 1982 kaum ein Stück gab, in dem er nicht eine Diagonale oder Linien einbaute. Stücke dieser Zeit endeten oft damit, dass ein Instrument seinen jeweiligen Tonumfang von oben nach unten abschritt.¹⁵⁶ Das Komponieren in Flächen und Linien führte er auch beim Zyklus *Weiss/Weisslich* kontinuierlich weiter. Er projizierte hier diesen Ansatz auf das Material, indem er mit weißem Rauschen zu arbeiten begann. *Weiss/Weisslich* umfasst tatsächlich eine Vielzahl an Arbeiten, welche Rauschen abbilden, sei es mit Hilfe von Lautsprechern, Kopfhörern oder Radios. *Weiss/Weisslich 7* stellt innerhalb des Zyklus ein Manifest für das Rauschen dar, indem Ablinger hier das Rauschen in seiner reinsten Form abzubilden versucht. *Weiss/Weisslich 18* beinhaltet Baumrauschen, *Weiss/Weisslich 12* und *24* das Grundrauschen von Kirchen, *Weiss/Weisslich 33* das Rauschen der Krimmler Wasserfälle des österreichischen Nationalparks Hohe Tauern.¹⁵⁷

3.2. Merkmale des Zyklus

Weiss/Weisslich ist eine bemerkenswerte Arbeit. Nicht nur, dass Ablinger hier mit den Konventionen bricht und mit dem Zyklus eine neue, noch nie da gewesene Ebene für die Neue Musik schafft, eröffnet er mit *Weiss/Weisslich* für das Publikum eine „Kunst mit Konsequenzen“, die nachhaltig auf deren Wahrnehmung wirkt. Neben den in Kapitel 2.2 *Beweggründe / Methoden* beschriebenen Faktoren verstärkt diesen Effekt sicherlich auch die Gestaltung des Zyklus als Serie, das Arbeiten in unterschiedlichen Gattungen sowie das Material der meisten Stücke, weißes Rauschen. Infolgedessen werden diese drei Punkte in den nachstehenden Abschnitten näher behandelt. Die drei Kapitel beziehen sich auf Schriften Ablingers. Im Text *Metaphern* (2004) äußerte er sich am häufigsten zu *Weiss/Weisslich*, weswegen dieser in den nachfolgenden Kapiteln oft zitiert wird.

3.2.1. Serie

Abgesehen von *Weiss/Weisslich* komponierte Ablinger zwischen 1995 und 2000 drei weitere Serien: *Instrumente und Rauschen*, *IEAOV* (Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung) und *Quadraturen*. An seiner neuesten Serie *Instrumente &* arbeitet er seit 2006. *Weiss/Weisslich* ist innerhalb dieser fünf Werkreihen wohl die heterogenste. Sie beinhaltet sehr viele unterschiedliche Stücke, die zwischen Musik und bildender Kunst angesiedelt sind. *Weiss/Weisslich* ist Ablingers ers-

¹⁵⁶ Ablinger 2004, S.6ff

¹⁵⁷ vgl. <http://ablinger.mur.at/werke.html#a2> (abgefragt am 14.7.2010)

ter Werkzyklus, in welchem er mit dem Material, den Gattungen und dem Aufführungsrahmen experimentierte, um zu einer eigenständigen musikalischen Sprache zu gelangen. Ablinger legte in *Weiss/Weisslich* die Grundbausteine für sein weiteres kompositorisches Schaffen. Die Stücke verfolgen zwar alle das Ziel, das Hören bewusst zu machen, unterscheiden sich jedoch von einander aufgrund ihrer unterschiedlichen Methoden. Ein entscheidendes Merkmal von *Weiss/Weisslich* ist, dass es als Serie angelegt ist. Ablinger äußert sich in seinen Texten über das Arbeiten in Serien mehrfach und widmete diesem Thema einen ganzen Abschnitt in dem Artikel *Metaphern* (2004). Ablinger erläutert darin, dass er die Idee zu der Konzeption von Serien aus der bildenden Kunst übernahm, da das Wort Serie in der Musik häufig mit dem Strukturprinzip der 12-Ton Technik oder dem des Serialismus gleichgesetzt wird.¹⁵⁸ Er orientierte sich demnach an Werkreihen von Malern wie Claude Monet, Andy Warhol, Josef Albers oder Ad Reinhard. Daneben spielten auch das Theater des italienischen Regisseurs Roberto Ciulli¹⁵⁹ eine Rolle, welches sich durch Wiederholungsprozesse auszeichnet, sowie Fresken der katalanischen Romanik, wie er es in *Metaphern* schildert:

„Aber noch vor Monets Serien begegnete ich den Fresken der katalanischen Romanik. Die Schönheit die in ihren langen Reihungen ähnlich dargestellter Personen lag, war wie ein vehementer Einspruch gegen die letzten Reste des Wiederholungsverbots, die, damals 1984, noch in meinem gerade der Akademie entronnenen, ästhetischen Gewissen herumspukten. 'Katalanisch' war in meinen Notizen und auch Werktiteln der Code für DIESE Version des Seriellen: die gleiche Geste immer und immer wiederholen.“¹⁶⁰

Die beiden Künstler Josef Albers und Josef Matthias Hauer sind in Zusammenhang mit Ablingers Überlegungen zu Serien zentrale Bezugspunkte. In dem Text *Hören um zu Sehen* (2000) bringt er ihre ästhetischen Berührungspunkte zum Ausdruck:

„Josef Matthias Hauer, Zwölftonspiel September 1956 für Klavier zu zwei Händen: Ich muss sofort an Josef Albers' Homage to the Square denken. Eine weitreichende und grundsätzliche Gemeinsamkeit ist sicher die Haltung die in solcher Arbeitsweise liegt und sich in dem auf Konzentration, Reduktion und Kontemplation ausgerichteten Serien-Produkt darbietet. Die Konzentration auf eine einfache Grundform: abgesehen von einer einfachen Rhythmik (Unterteilung des Schlags durch 1, durch 2, durch 3 und durch 4), lässt mich besonders die ausschließliche Verwendung von 4-Takt-Gruppen speziell an die Quadrat-Form den-

¹⁵⁸ Ablinger 2004, S.10

¹⁵⁹ Roberto Ciulli, *1934 in Mailand, italienischer Theaterregisseur, Leiter des Theaters an der Ruhr in Mülheim an der Ruhr seit 1981

¹⁶⁰ Ablinger 2004, S.10

ken. Reduktion auf eine völlig glatt aufgetragene Farbe, keine Überschneidungen von Farbwerten oder Formen.“¹⁶¹

Diesem Kommentar folgend zeichnen sich Albers und Hauer durch eine gemeinsame Haltung in ihrer Arbeitsweise aus, welche durch eine Konzentration, Reduktion und Kontemplation des Serien-Produkts bestimmt ist. Sie arbeiten mit einfachen Grundformen, um zu einer differenzierteren Wahrnehmung hinzuführen: Albers bei *Homage to the Square* mit dem Quadrat und Hauer im *Zwölftonspiel* mit 4-Taktgruppen und verdichtetem Material. Ablinger knüpft mit *Weiss/Weisslich* an diese Ideen an. Auch er verzichtet bei *Weiss/Weisslich* auf komplexe Grundformen und reduziert das Material sehr stark, um Wahrnehmungsprozesse in den Mittelpunkt zu stellen. Ablinger befasst sich im Text *Metaphern* (2004) ausführlich mit Albers Serie *Homage to the Square*. Neben kurzen Beschreibungen zu den zwölf Drucken des Berliner Kupferstichkabinetts lieferte er Beobachtungen und Gedanken zu dem Zyklus:

„Homage ans Quadrat.

Das Quadrat ließ – und läßt – mich nicht aus dem Griff. Eins der IEAOV Stücke, dessen abschließende Fertigstellung mir trotz mehrerer Aufführungen noch immer nicht gelungen ist, heißt IEAOV: ‘*HOMAGE TO THE SQUARE*’ nach der gleichnamigen über 1000-teiligen Bilder-Serie des Bauhaus-Malers Josef Albers. 12 davon habe ich im Berliner Kupferstichkabinett immer wieder eingehend betrachtet.

Homage to the square:

Rauschflächen wie Grundfarben erzeugen.

Später mischen, kombinieren, überlagern.

Das Ineinanderschieben von Farbflächen.

Bei Josef Albers sind es allerdings keine Überlagerungen sondern selbständig berechnete Farbkombinationen – eigentlich ja nur ein Nebeneinander von Farben – aber durch die – suggestiv – sich gegenseitig umrahmenden Quadrate ist es auch ein Ineinander, das sich – wenn man es sich nicht bewußt macht – auch wie ein Übereinander auswirken kann.

... Die Möglichkeit, die Farben einfach wirken zu lassen. Zu sehen, wie ein hohes und ein tiefes Band zusammen wirken, bzw. ein hohes körniges und ein tiefes glattes, bzw. ein dichtes (enges) und ein loses (weites) Spektrum...

... Wie die Farben sich gegenseitig beeinflussen

... Wie die Oberflächen einfach auf das Licht reagieren: auf die verschiedenen Räumlichkeiten und deren momentane akustische Situation“¹⁶²

Ablinger erläutert hier Albers künstlerischen Ansatz, welcher sich durch die Auseinandersetzung mit Farben auszeichnet. Der Bauhaus-Maler Albers stellte bei den

¹⁶¹ Peter Ablinger: *Hören um zu Sehen*. 2000, S.16. <http://ablinger.mur.at/docu04.html> (abgefragt am 11.2.10)

¹⁶² Ablinger 2004, S.16

Homage to the Square-Bildern berechnete Farbkombinationen nebeneinander. Durch deren Zusammenwirken können illusionistische Effekte wie Bewegung, Tiefe, Flimmern, Transparenz oder Raum beim Betrachter entstehen. Albers zeichnete seine Grundgedanken dazu in dem Buch *Interaction of Color* (1963)¹⁶³ auf. Er versuchte Farben zu neutralisieren, indem er sie von Formen und projizierten Inhalten befreite. Ihm ging es in seiner Arbeit darum, die Wahrnehmung von Farben zu schärfen und zu einem aktiven Sehen hinzuführen.¹⁶⁴ Albers Zyklus veranlasste Ablinger zu einer Komposition, welche denselben Namen wie Albers Werkreihe trägt und Teil der *IEAOV*-Reihe ist: *Homage to the Square* für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Violoncello (1995-99).



Quelle: http://ablinger.mur.at/ieaov5_homage.html

Abb. 11 Josef Albers: *Homage to the Square* (1969)

Albers (1888-1976) war Maler und ein bedeutsamer Lehrer. Er unterrichtete von 1923 bis 1933 am Bauhaus (Dessau, Weimar, Berlin), danach am Black Mountain College in North Carolina (1933-1949) und später in Yale sowie an verschiedenen amerikanischen und lateinamerikanischen Universitäten. Neben seiner Beschäftigung mit Glasbildern und Glas-Assemblagen aus zusammengesuchten Flaschenscherben in seinen Jahren am Bauhaus, setzte er sich am Black Mountain College intensiv mit Fragen zu linearer und flächigillusionistischer Kombinatorik auseinander, was ihn zunächst mehr interessierte als die Auseinandersetzung mit Farben.¹⁶⁵ 1949 begann er mit seiner Arbeit an dem Zyklus *Homage to the Square*, welchen er später *Homage to the Color* nannte.¹⁶⁶ Clark Poling erläutert in seiner Dissertation *Color Theories of the Bauhaus Artists* (1973), dass sich Albers Zyklus *Homage to the Square* durch drei Faktoren auszeichnet: aktives Sehen, Farbverwandtschaft und Farbautonomie.¹⁶⁷ Der Aufbau der Bilder ist einfach und folgt stets demselben Prin-

¹⁶³ Josef Albers, *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press 1963

¹⁶⁴ Clark Vandersall Poling: *Color Theories of the Bauhaus Artists*. New York: Dissertation Columbia University 1973, S.263

¹⁶⁵ Josef Albers: *Homage to the Square*, Hochschule für angewandte Kunst in Wien Heiligenkreuzerhof, 5. Juni bis 1. August 1992. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst 1992, S.6

¹⁶⁶ Albers 1992, S.6

¹⁶⁷ Poling 1973, S.290ff

zip: ein Quadrat, welches sich meist zentriert im Bild befindet, wird von zwei oder drei weiteren farbigen Quadraten umgeben. Die Oberflächen der Quadrate sind perfekt und die Abschlüsse gerade, wodurch die größtmögliche Autonomie zwischen den Farbflächen ermöglicht wird. Die Einfachheit und Unveränderlichkeit des Bildaufbaus erlaubt dem Betrachter sich primär auf die Farben zu konzentrieren sowie auf deren Wahrnehmung. Die geometrische Figur des Quadrats, meint Poling, spiele eine große Rolle, welche gleichzeitig ein Verweis auf Arbeiten von Kazimir Malevich und Piet Mondrian sei.¹⁶⁸ Ein weiterer Faktor, der die Faszination dieser Bilder ausmacht, ist, dass Albers sie als Serie konzipierte. Er wiederholte in unterschiedlichen Varianten immer wieder das gleiche formale Konzept, wodurch er für jegliche Farbkombinationen alle Möglichkeiten offen ließ.

Ablinger empfindet Albers systematische Erforschung der Farbkombinationen für seinen Zyklus *Homage to the Square* mit Hauers Tropenlehre vergleichbar, welche er in der Serie *Zwölftonspiele* anwandte.¹⁶⁹ Wie Albers entwickelte auch der österreichische Komponist Hauer in seinem Spätwerk die Idee einer Erstellung eines Werkzyklus, wobei er schon 1939, 10 Jahre früher als Albers damit anfang. Die annähernd tausend Werke, die Hauer nach *Zwölftonmusiken für Orchester Op.89* (1939) komponierte, besitzen alle denselben Titel: *Zwölftonspiel*. Ihre Besetzungen sind vielfältig. Hauer's *Zwölftonspiele* zeichnen sich durch rhythmische Vereinfachung, Viertaktigkeit und formale Strenge aus. Das musikalische Material organisierte er anhand seiner Tropenlehre, mit welcher er alle möglichen Kombinationen der zwölf Töne in ein System brachte. Tropen sind Tonkonstellationen, welche die zwölf Halbtöne in zwei Hexachorde aufteilen.¹⁷⁰ Der 1883, in Wiener Neustadt geborene Komponist und Theoretiker Hauer bezog sich stark auf chinesisches und altgriechisches Gedankengut sowie auf die Farbenlehren Johann Wolfgang von Goethes und des Bauhaus-Malers Johannes Ittens. Hauer beschäftigte sich bereits lange vor Cage mit dem *I Ging*. Er sah sich nicht wie Schönberg als Teil der musikhistorischen Entwicklung, sondern lehnte den bürgerlichen Musikbetrieb ab.¹⁷¹ Hauer – er war nur fünf Jahre älter als Albers – ist für Ablinger der „bedeutendste Unbekannte der Neuen Musik“ und „der wahre Erfinder der 12-Ton-Musik“, wie er es in dem Artikel *12 Töne im Exil, Hauer und die Konzeptkunst* (2003) ausdrückt:

¹⁶⁸ Poling 1973, S.291

¹⁶⁹ Peter Ablinger: *12 Töne im Exil, Hauer und die Konzeptkunst*. 2003, S.1 <http://ablinger.mur.at/docs/hauer.pdf> (abgefragt am 11.2.10)

¹⁷⁰ Barbara Boisits: Josef Matthias Hauer, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 8, Kassel: Bärenreiter 2002, 863

¹⁷¹ Boisits 2002, 861

„Josef Matthias Hauer, der ‘wahre Erfinder der 12-Ton-Musik’, ist wahrscheinlich der bedeutendste Unbekannte der Neuen Musik. Tatsächlich war es nicht Arnold Schoenberg, sondern Josef Matthias Hauer, der die 12-Ton-Technik – die vielleicht folgenreichste musikalische Entdeckung des 20. Jahrhunderts – erfunden hat. Aber viel mehr als die Beschäftigung mit 12-Ton-Reihen hat Hauer mit Schoenberg nicht gemeinsam.

Der Unterschied fängt schon beim Begriff der Reihe oder Serie an. Dieser ist bei Schoenberg und den seriellen Komponisten nicht mehr als eine Satztechnik, ein Strukturprinzip. Während Hauer auch darin der Erste war, auf musikalischem Bereich konsequent in Serien, im Sinne von Werkreihen, zu arbeiten, und dabei – lange vor Andy Warhol – so festverankerte Paradigmen, wie die von der Einzigartigkeit des künstlerischen Werkes auszuhebeln.¹⁷²

Durch das Komponieren einer Werkreihe versuchte Hauer die Einzigartigkeit des künstlerischen Werkes aufzuheben, indem er in einer einzigen Form komponierte, die keiner Form, sondern eher einem Schema entsprach. Er stellte mit seinen *Zwölftonspielen* den Kompositionsprozess in den Vordergrund und nicht das Werk. Angesichts dieser Haltung bezeichnet Ablinger Hauer als den ersten Konzeptkünstler.¹⁷³ Laut Ablinger, stelle er das Produzieren von Kunst in den Mittelpunkt seines Schaffens und räume dem Hörer selbst eine neue Rolle ein.¹⁷⁴ Hauer hinterfragte die Rolle des Hörens in der europäischen Kultur stets kritisch. In seiner Schrift *Deutung des Melos* (1923) beklagt er tatsächlich die Abkehr der Gesellschaft von der intuitiven Kultur des Hörens, hin zu einer idealistischen Kultur des Schauens.¹⁷⁵ Ablinger schätzt vor allem diese Haltung Hauers und bezeichnet ihn als „einen weit vorrauschauenden Vordenker seiner Zeit“.¹⁷⁶

Angeregt durch diese teils außermusikalischen Faktoren stellte sich Ablinger dem Wiederholungsverbot, welches durch die 12-Ton Technik und den Serialismus eingeführt wurde, indem er es in den Kompositionsprozess wieder eingliederte. Es ging ihm jedoch nicht darum Musik mit Hilfe von Wiederholungsprozessen einprägsamer zu gestalten, sondern die Wahrnehmung der Differenz des Gleichen erfahrbar zu machen.¹⁷⁷ *Weiss/Weisslich 18* (1992/96) verdeutlicht diese Vorstellung. Das Stück setzt sich aus drei Teilen zusammen, welche Aufnahmen von unterschiedlichem Baumrauschen beinhalten. Ablinger widmete *Weiss/Weisslich 18* dem engli-

¹⁷² Ablinger 2003 S.1

¹⁷³ Ablinger 2003, S.3

¹⁷⁴ Ablinger 2003, S.2

¹⁷⁵ Josef Matthias Hauer, *Deutung des Melos*. Leipzig: E.P. Tal 1923, S.27

¹⁷⁶ Ablinger 2003, S.2

¹⁷⁷ Ablinger 2004, S.10

schen Autor Robert Ranke-Graves¹⁷⁸, welcher in dem Buch *Die Weiße Göttin* (1948) über das keltische Baumalphabet schrieb.¹⁷⁹ Ranke-Graves Beschreibungen nahm Ablinger als Ausgangspunkt für seine Auswahl an Bäumen. Zwischen Mai 1996 und März 1997 erstellte er Aufnahmen von 18 verschiedenen Bäumen zwischen Ostsee und Adria. Bei *Weiss/Weisslich 18a* wechseln sich 40sekündige Aufnahmen von sieben Bäumen ab (Birke, Eberesche, Esche, Erle, Weide, Weißdorn und Eiche), bei *Weiss/Weisslich 18b* Aufnahmen von Steineiche, Hasel, Wein, Efeu, Schlehe, Hölzer und bei *Weiss/Weisslich 18c* die Bäume Tanne, Ginster, Heidekraut, Espe und Eibe. Ablinger beschränkte hier die Dauer der einzelnen Abschnitte auf jeweils 40 Sekunden, was er auch bei den elektroakustischen Stücken *Weiss/Weisslich 12* und *24* durchführte.¹⁸⁰ Obwohl das Ausgangsmaterial, das Rauschen der Blätter im Wind, bei allen Aufnahmen gleich ist, besitzt jeder der Bäume eine andere Rauschfarbe.

„Interessant am Baumrauschen finde ich nicht das Baumrauschen, sondern den Wechsel zwischen zwei Arten von Baumrauschen. Interessant an der Hand am Ohr [*Weiss/Weisslich 19*] ist nicht die Hand am Ohr, sondern das Wegnehmen. (Diese Übergänge zwischen zwei Zuständen, diese Momente in denen zwei Zustände einander zu berühren scheinen, in denen es fast denkbar scheint, dass sie für einen Augenblick BEIDE da sind. Das ist das UNMÖGLICHE. Dass wir gleichzeitig da sind und nicht da. Und doch ist dieses Unmögliche die einzige Erkenntnis die uns offen steht.)

Um die Objekte geht es also nicht. Vielleicht kann man sagen, es geht um die Wahrnehmung. Genauer: um die Wahrnehmung von Wahrnehmung. Und noch genauer: um den Punkt, wo Wahrnehmung ihr Ende findet. Es geht also – immer komm ich an diesen Punkt – ums Aufhören.“¹⁸¹

Diesem Kommentar von Ablinger folgend ist die Wahrnehmung der Differenz dieser unterschiedlichen Rauschfarben bei *Weiss/Weisslich 18* das Entscheidende. Bei dem Hinweisstück *Weiss/Weisslich 19, Hand hinters Ohr halten/wegnehmen* ist der Moment des Wegnehmens der Hand vom Ohr am wichtigsten. Ablinger erzielt dieses Phänomen des Übergangs zwischen zwei Zuständen bei einer Vielzahl der *Weiss/Weisslich*-Stücke, wie etwa bei *Weiss/Weisslich 12, Weiss/Weisslich 15, Weiss/Weisslich 16* oder auch bei den ersten Stücken der Serie *Weiss/Weisslich 3, 4, 5*, welche sich zwischen der Wahrnehmung von Stille und Nicht-Stille abwechseln. Diesen Gedanken, den Ablinger hier verfolgt, spiegelt bereits der Titel des Zyklus

¹⁷⁸ Robert Ranke-Graves 1895-1985, britischer Autor, verfasste Fachbücher mit vorwiegend historischen und mythologischen Themen

¹⁷⁹ Robert Ranke-Graves: *Die weiße Göttin*. Hamburg: Rowohlt 2002

¹⁸⁰ vgl. Werkbeschreibungen S.22

¹⁸¹ Peter Ablinger: *Mehr Wirklichkeit 2*. 1999, S.8. <http://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> (abgefragt am 11.2.10)

wider: *Weiss/Weisslich*, welcher wörtlich die Differenz der Farbe Weiß zu einem anderen Weiß beschreibt. Er führt im Text *Metaphern* die Bedeutung des Titels auf den Serien-Gedanken zurück, indem er meint: „*Weiss/Weisslich* bezeichnet eine (minimale) Differenz, die Differenz von Etwas und seiner Wiederholung“.¹⁸² Ablinger versucht demnach seine persönliche Erfahrung, welche er 1990 beim Betrachten des minimalistischen Gemäldes mit den unterschiedlichen Grautönen erlebte, mit *Weiss/Weisslich* auf seine kompositorische Arbeit anzuwenden.

3.2.2. Von Instrumentalstück bis Installation

Ablinger begründet sein Arbeiten mit unterschiedlichen Methoden bei *Weiss/Weisslich* im Text *Metaphern* (2004). Darin erklärt er, dass das Arbeiten in unterschiedlichen Gattungen die größtmögliche Differenz war, die ihm damals zur Verfügung stand:

„Der Sprung in eine andere Gattung war die größtmögliche Differenz, die mir damals zur Verfügung stand. (Mit Gattung sind hier die Unterschiede von Instrumentalkomposition, Elektronikstück, Performance(szenischer Anteil), Klanginstallation etc. gemeint.) Seither sind die Differenzen der unterschiedlichen Gattungen zu meinen ständigen Begleitern geworden. Lange Zeit allerdings in getrennten Stücken: ich machte entweder ein Instrumentalstück oder eine Installation.“¹⁸³

Ablinger erläutert im weiteren Verlauf dieses Textes, dass ihn dazu die Hard Edge Malerei beeinflusste.¹⁸⁴ Der Begriff Hard Edge stammt aus der amerikanischen Malerei der 1950er und 1960er Jahre und bedeutet wörtlich „harte Kante“. Vertreter dieser Kunstrichtung sind Josef Albers, Ellsworth Kelly, Alexander Libermann, Barnett Newman, Kenneth Noland, und Frank Stella.¹⁸⁵ Die Hard Edge Malerei des amerikanischen Künstlers Barnett Newmans¹⁸⁶ zeichnet sich durch hart abgegrenzte Farbfelder aus. Die vier Arbeiten von Newmans Serie *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* setzen sich aus drei monochromen Farbfeldern zusammen. Newman wählte die drei Primärfarben rot, blau und gelb. Das erste Bild der Serie, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue I*, entstand 1966.¹⁸⁷ Die intensive rote Farbfläche dominiert das Bild.

¹⁸² Ablinger 2004, S.11

¹⁸³ Ablinger 2004, S.12

¹⁸⁴ Ablinger 2004, S.12ff

¹⁸⁵ Sandro Bocola: *Die Kunst der Moderne 1870-2000*. Köln: Taschen 2001, S.90ff

¹⁸⁶ Barnett Newman, 1905-1970, amerikanischer Maler, Vertreter des Abstrakten Expressionismus

¹⁸⁷ Franz Meyer, *Barnett Newman, The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*. Düsseldorf: Richter Verlag 2003, S.147-148

Sie wird von zwei „zips“¹⁸⁸ in blau und gelb eingeschlossen. Der blaue Streifen ist dabei etwas breiter als der gelbe auf der rechten Bildseite.



Quelle: Meyer 2003, S.142

Abb. 12 Barnett Newman: *Who's afraid of Red, Yellow and Blue I* (1966)

Newman beschrieb die Arbeit an dem Bild rückblickend in einem Kommentar für die Zeitschrift *Art Now: New York* (1969) anlässlich seiner ersten Einzelausstellung nach 10jähriger Pause, bei Koedler & Co in New York, 25.März – 19.April 1969:

„I began this, my first painting in the series *Who's afraid of Red, Yellow and Blue*, as a 'first' painting, unpremeditated. I did have the desire that the painting be asymmetrical and that it create a space different from any I had ever done, sort of - off balance. It was only after I had built up the main body of red that the problem of color became crucial, when the only colors that would work were yellow and blue.“¹⁸⁹

Das Ungleichgewicht im Bildaufbau, welches Newman anstrebte, entsteht durch die unterschiedliche Rollenverteilung der Farben. Die rote Farbfläche steht im Zentrum des Bildes. Ihre Wirkung wird durch die beiden anderen Farben noch gesteigert. Durch die harte Aneinanderreihung der Farbflächen intensivieren sich die Kontraste zwischen kalten und warmen Farben, Hell und Dunkel. Alles ist hier auf eine Wahr-

¹⁸⁸ zip (dt. Reißverschluss): teilt das Bild in zwei Hälften bzw. hält diese beiden Hälften gleichzeitig auch zusammen; vgl. Hess 2005, S.40

¹⁸⁹ Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*. Berkley: University of California Press 1992, S.192

nehmung angelegt, welche von links nach rechts vollzogen wird.¹⁹⁰ *Who's afraid of Red, Yellow and Blue I* erinnert aufgrund seiner harten Schnitte an Arbeiten von Weiss/Weisslich wie *Weiss/Weisslich 18, Baumrauschen*. Das Stück besteht aus hart geschnittenen Aufnahmen von verschiedenen Arten des Baumrauschens, was als ein Verweis an die Hard Edge Malerei verstanden werden kann. Die Hard Edge Malerei inspirierte Ablinger zu einer Reihe von Kompositionen, welche zwischen 1986 und 1991 entstanden, wie *At the one hand/at the other hand* (1986) für Geige Solo.¹⁹¹ Dieses Stück ist zweiteilig, der erste Teil ist ein Instrumentalstück, der zweite Teil eine Performance. Zu Beginn besteht die Komposition aus 4sekündigen Fragmenten und dazwischen großen Pausen. Im zweiten Teil muss der Geigenspieler verkehrt herum spielen, also mit dem Bogen in der linken Hand, wodurch auf einer vollkommen anderen Ebene ein Maximum an Differenz erzeugt wird. Er versuchte bei dieser Arbeit dem Hard Edge Gedanken nachzueifern, indem er diesen auf eine musikalische Ebene projizierte. Aufgrund seiner zwei unterschiedlichen Teile beinhaltet das Stück den Sprung in etwas völlig anderes.¹⁹² Ablinger meint hierzu:

„Letztlich interessierten mich am Hard Edge nicht so sehr die beiden Flächen, die da aneinanderstießen, sondern das was zwischen den Flächen war, das Dazwischen, das was man nicht festhalten konnte, das Außerhalb, die Differenz selbst.“¹⁹³

Die Wahrnehmung des Rezipienten verändert sich bei *At the one hand/at the other hand*, indem die Differenz zwischen zwei Ebenen ins Zentrum rückt und zur Aussage des Stückes wird. Ablinger inszeniert derartige Effekte mit einem Großteil seiner Installationen. Christian Scheib setzt sich mit einigen dieser im Text *Ohne Titel* auseinander.¹⁹⁴ Neben *Weiss/Weisslich 22 Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner, Mahler* (1986, 96) und *Weiss/Weisslich 23, Kunstkopf/Kopfhörer* (1995) befasst er sich darin auch mit *Weiss/Weisslich 15* (1995). Es ist eine Rauminstallation, in welcher fünf Galerieräume mit leisem Rauschen in den Vokalen a, e, i, o, u bespielt werden. Das Entscheidende an dieser Installation ist der Wechsel von einem Raum in den anderen, was Ablinger als Handlungsanweisung anführt. Die Wahrnehmung kleiner akustischer Unterschiede tritt bei dieser Installation ins Bewusstsein.

¹⁹⁰ Meyer 2003, S.148

¹⁹¹ Ablinger 2004, S.12

¹⁹² Ablinger 2004, S.12

¹⁹³ Ablinger 2004, S.12

¹⁹⁴ Christian Scheib, *Ohne Titel*, Zu Peter Ablingers Installationen, in: Peter Ablinger, *HÖREN hören*. Berlin: Kehrler 2008, S.105-108

Ablinger arbeitet bei *Weiss/Weisslich* in unterschiedlichen Gattungen. Neben Instrumentalstücken beinhaltet der Zyklus Installationen (Außeninstallationen, Rauminstallation), elektroakustische Stücke, Hinweisstücke und Prosastücke. Die Stücke basieren größtenteils auf Konzepten und Verbalpartituren und besitzen keinen Notentext im traditionellen Sinn. Hinweisstücke bestehen etwa nur aus ihrem Titel. Instrumentalstücke setzen sich aus einfachen und klaren Spielanweisungen zusammen, wodurch Spieler sich auf die Akustik und Schallempfindlichkeit von Räumen sowie auf ihr eigenes Interagieren konzentrieren können. Sie sind die einzigen Arbeiten, welche sich traditioneller Ausführungsmittel wie Interpreten und Instrumenten bedienen. Ablinger formulierte besonders mit diesen Stücken sein Komponieren in Flächen und Linien. Zu den Instrumentalstücken zählen die Arbeiten *Weiss/Weisslich 1-5*, *Weiss/Weisslich 17*, *Instrumente und Rauschen*, *Weiss/Weisslich 20*, ein oder mehrere Becken und *Weiss/Weisslich 21*, *Becken und Instrumente*. Neben den bereits beschriebenen Rauminstallation enthält *Weiss/Weisslich* auch ortsspezifische Installationen, wie *Weiss/Weisslich 26*, *29* oder *30*. Helga de la Motte-Haber versteht unter ortsspezifischen Installationen künstlerische Arbeiten, welche Alltagsroutinen der Wahrnehmung durchbrechen und zu neuen Materialvorstellungen führen.¹⁹⁵ Ablinger arbeitet bei seinen Außeninstallationen stark mit Elementen der Natur. Er erhebt Natur- und Umweltgeräusche zu Materialien und führt die Hörer zur Natur zurück. 2008 realisierte er *Weiss/Weisslich 26*, *Skizze für ein Arboretum* im Zuge seiner *Landschaftsoper Ulrichsberg*. Für das Arboretum Seitelschlag bei Ulrichsberg in Oberösterreich pflanzte er 20 Bäume (drei davon wurden aus dem früheren Bestand übernommen) nach akustischen Gesichtspunkten. Die Bäume wurden dabei nach Klangfarbe und Lautstärke des Baumrauschens angeordnet. Sie sollten sich außerdem nicht überschneiden, wodurch sie von einem Kardinalpunkt aus sichtbar sind. Das Arboretum Seitelschlag vereint Elemente des Klanglichen (das Rauschen der Blätter im Wind) mit räumlichen und visuellen Faktoren. Das Entscheidende für installative Arbeiten, wie *Weiss/Weisslich 15*, *26* oder *29* ist, dass das Kunstwerk aktiv vom Rezipienten wahrgenommen werden muss, um nachvollziehbar zu sein, weswegen die Rezeption derartiger Arbeiten oft nur im Rahmen einer Ausstellung oder einer (konzertanten) Installation möglich ist. Andere *Weiss/Weisslich*-Teile wiederum, wie Hinweisstücke oder elektroakustische Arbeiten müssen nicht unbedingt in einem derartigen Rahmen erfahren werden.

¹⁹⁵ Ulrich Tadday (Hg.): *Musik-Konzepte Klangkunst*. München: edition text+kritik 2008, S.20ff

Die Hinweisstücke stellen eine weitere große Gruppe des Zyklus dar. Sie bestehen meist nur aus ihrem Titel oder einem Objekt und bieten dem Publikum Handlungsanweisungen an, welche durchgeführt oder einfach nur gedacht werden können. Die Hinweise stehen immer mit dem Hören in Verbindung. Sie erinnern an musikalische ready-mades, bei denen der Komponist neben der Auswahl der musikalischen Situation auf jede weitere Bearbeitung verzichtet.¹⁹⁶ Die Idee an sich ist somit das Werk, und wird von Ablinger als Impuls gesetzt, mentale Prozesse über die eigene Wahrnehmung sowie über die Wahrnehmung der Umwelt anzuregen. *Weiss/Weisslich* umfasst folgende Hinweisstücke:

Weiss/Weisslich 7a, Rauschempfänger (1994)

Weiss/Weisslich 7b, Rauschen (1998)

Weiss/Weisslich 8, Schneckengehäuse, Schneckengehäuse ans Ohr halten (1994)

Weiss/Weisslich 9, Wege (1986/93)

Weiss/Weisslich 10, Orte (seit 1994)

Weiss/Weisslich 14, Sitzen und Hören (1995)

Weiss/Weisslich 19, Hand hinters Ohr halten / wegnehmen (1995)

Weiss/Weisslich 25, Mund, Augen, Ohren zu (1996)

Weiss/Weisslich 28, Gehen Aufnehmen (1990/96)

Weiss/Weisslich 31c, Regenschirm (1999)

Weiss/Weisslich 34, Wiener Durchgangsstücke (1998)

Weiss/Weisslich 35, Schilderungen (1998)

Der Rezipient kann oder soll durch die Hinweisstücke angeleitet bzw. angeregt werden, aktiv zu agieren. Seine Alltagshandlung sollen unterbrochen werden, um das Gehör auf etwas anderes, als das Normale und Bekannte zu richten. Ähnliches erreicht Ablinger auch mit seinen Prosastücken, welche *Weiss/Weisslich 11* umfassen. *Weiss/Weisslich 11* beinhaltet Hörprotokolle sowie Notizen zu Hörerfahrungen und -erlebnissen von Ablinger. Nur durch das Zuhören bzw. Lesen dieser Texte entstehen adäquate Bilder im Kopf, eine Musik ohne Klänge.

¹⁹⁶ Sanio 2000, S.3

Gattungen	1980-1990	1991-1993	1994-1995	1996-2000
Installationen			<i>Weiss/Weisslich 7a</i> , Rauschempfänger (1994) <i>Weiss/Weisslich 8</i> , Schneckengehäuse (1994) <i>Weiss/Weisslich 13</i> , Schallplatte (1995) <i>Weiss/Weisslich 15</i> , Installation und Hinweis (1995) <i>Weiss/Weisslich 16</i> , Raumfolge (1995) <i>Weiss/Weisslich 23</i> , Kunstkopf/Kopfhörer (1995) <i>Weiss/Weisslich 27</i> , komplementäres Rauschen (1995)	<i>Weiss/Weisslich 6, 12</i> Kassettenrekorder (1996) <i>Weiss/Weisslich 26</i> , Skizzen für ein Arbore- tum (seit 1996) <i>Weiss/Weisslich 29, 6</i> Stühle auf winterlichem Feld (1996) <i>Weiss/Weisslich 30</i> , Schilf, Wind (1996) <i>Weiss/Weisslich 31</i> , Membrane, Regen (1996) <i>Weiss/Weisslich 32</i> , akustische Unterbre- chung (1997) <i>Weiss/Weisslich 36</i> , Kopfhörer (1999)
Instrumentalstücke	<i>Weiss/Weisslich 1</i> , Klavier solo (1980)	<i>Weiss/Weisslich 2</i> , Klavier solo (1990) <i>Weiss/Weisslich 3</i> , Ensemble (1990) <i>Weiss/Weisslich 4</i> , Klavier und En- semble (1990/92) <i>Weiss/Weisslich 5, 3</i> Ensemblegruppen in drei angrenzenden Räumen (1992/94) <i>Weiss/Weisslich 20</i> , ein oder mehrere Becken (1992/95)	<i>Weiss/Weisslich 17</i> , Instrumente und Rauschen (1994/95) <i>Weiss/Weisslich 21</i> , Becken und Instru- mente (1994,1996,1999)	
Prosastücke	<i>Weiss/Weisslich 11a</i> , Geräuschheft (1984- 86)		<i>Weiss/Weisslich 11b</i> , Sitzen und schreiben, (seit 1994)	<i>Weiss/Weisslich 11c</i> , Sitzen und schreiben, (2001) <i>Weiss/Weisslich 11d</i> , Sitzen und sagen was ich höre, (2005)
Elektroakustische Stücke		<i>Weiss/Weisslich 18</i> , CD, für Robert Ran- ke-Graves (1992,96)	<i>Weiss/Weisslich 12</i> , CD (1994-95) <i>Weiss/Weisslich 13</i> , Schallplatte (1995) <i>Weiss/Weisslich 24</i> , CD Kirchen von St.Lambrecht (1994/98)	<i>Weiss/Weisslich 22</i> , CD Haydn, Mozart, Beetho- ven, Schubert, Bruck- ner, Mahler (1986,96) <i>Weiss/Weisslich 33</i> , "Die Farbe der Nähe", Konzept und Stücke auf CD (1998/99)

Hinweisstücke			Weiss/Weisslich 7a, Rauschempfänger (1994)	Weiss/Weisslich 25, Mund, Augen, Ohren zu (1996)
			Weiss/Weisslich 8, Schneckengehäuse (1994)	Weiss/Weisslich 7b, Rauschen (1998)
			Weiss/Weisslich 9, Wege (1986,93)	Weiss/Weisslich 34, Wiener Durchgangsstü- cke (1998)
			Weiss/Weisslich 10, Orte (seit 1994)	Weiss/Weisslich 35, Schilderungen (1998)
			Weiss/Weisslich 14, Sitzen und hören (1995)	
			Weiss/Weisslich 19, Hand hinters Ohr halten, wegnehmen (1995)	

Tabelle 1 Chronologische Übersicht aller nummerierten *Weiss/Weisslich*-Stücke und ihrer Methoden

3.2.3. *Weiß und Rauschen*

Weiß zählt neben Grau und Schwarz zu den unbunten Farben. Es setzt sich gemäß Isaac Newtons Experiment der Aufspaltung des weißen Lichts anhand eines Prismas (1671/72) aus allen Farben des Farbspektrums zusammen. Folglich wird die Farbe Weiß oft mit dem Licht gleichgesetzt.¹⁹⁷ Auf der symbolischen Ebene steht Weiß für Reinheit, Unschuld, Jungfräulichkeit und Keuschheit. Weiß symbolisiert das Vollkommene, das Ideale und das Gute. Die Farbe ruft jedoch in gewissen Kulturkreisen negative Assoziationen hervor, wodurch der Farbe Weiß ein recht zwiespältiger Charakter innewohnt. Weiß wird häufig in asiatischen Kulturen als Synonym für Tod, Leere, Kälte, Unendlichkeit und Einsamkeit empfunden.¹⁹⁸ Für Ablinger ist die Farbe Weiß etwas Faszinierendes wie er es in dem Artikel *Metaphern* beschreibt:

„'Weiß' ist für mich vielleicht das Verführerischste aller Worte, ihm habe ich die meisten Stücke gewidmet, nicht nur die, die das Weiße im Namen führen.“¹⁹⁹

Mit diesem Satz eröffnet Ablinger das vierte Kapitel des Textes *Metaphern*, welches er mit „Weiß“ betitelte. Neben dieser anfänglichen Stellungnahme zur Farbe Weiß bezieht er sich innerhalb dieses Abschnittes von *Metaphern* auf das weiße Rauschen, welches das Material für einen großen Teil der *Weiss/Weisslich*-Arbeiten dar-

¹⁹⁷ Barbara Oettl: *Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*. Regensburg: Schnell & Steiner 2008, S.16-17

¹⁹⁸ Oettl 2008, S.73

¹⁹⁹ Ablinger 2004, S.14

stellt. Rauschen ist weiß, wenn es alle wahrnehmbaren Frequenzen (16Hz bis 20000Hz) vereint und ein Spektrum mit gleicher Energie bei allen Frequenzen besitzt. Rauschen bedeutet demnach maximale Dichte sowie maximale Information.²⁰⁰ Es besitzt weder Tonhöhe noch Rhythmus. Max Peter Baumann meint in dem Buch *das rauschen*²⁰¹, dass das Rauschen seit dem Beginn des Daseins der Welt vorhanden ist und alles begleitet was existiert und lebt. Bereits im Mutterleib nimmt ein Mensch Rauschen wahr. Das Grundrauschen im Kopf ist eine ständige Vergewisserung dafür am Leben zu sein; der Tod zeichnet sich hingegen durch Totenstille aus.²⁰² Ablinger spricht über dieses akustische Phänomen in einem E-Mail Interview mit dem Komponisten Trond Olav Reinholdtsen:

„Rauschen ist bestimmt einer der ältesten Klänge, derer sich Menschen bewusst wurden. Ein Wasserfall, das Meer oder ein Wald, der rauscht, können eine Erfahrung bedeuten, vergleichbar dem Anblick eines Gebirgsmassivs, der Wüste oder des Sternenhimmels. Solche Erfahrungen sind weitgehend leer von sinnvollen Informationen, aber sie wirken wie ein Spiegel in den wir schauen, sie werfen etwas von uns selbst zurück, insofern wir etwas in sie hineininterpretieren, etwas aus ihnen machen, was nur in uns selbst verankert ist. Wir erfahren uns selbst in solchen Situationen.“²⁰³

Ablinger beschreibt hier das Rauschen als eines der ältesten Klänge der Menschheit. Es kann Erfahrungen hervorrufen und Wahrnehmungsprozesse fördern. Er integrierte Rauschen auf unterschiedliche Arten in *Weiss/Weisslich*. Er setzte sich einerseits mit dem Grundrauschen von Räumen auseinander, mit synthetischem Rauschen, mit Rauschen in der Natur und andererseits mit Maskierungseffekten durch weißes Rauschen.

Jeder Raum besitzt bei völliger Stille ein meist deutlich hörbares Grundrauschen. Ablinger erstellte für das Hörstück *Weiss/Weisslich 12* Aufnahmen des unterschiedlichen Grundrauschens von 18 Dorfkirchen der Mark Brandenburg in Deutschland. Die 40sekündigen Aufnahmen wurden dabei extrem verstärkt. Das Grundrauschen von Räumen kann auch synthetisch erzeugt werden, was Ablinger bei *Weiss/Weisslich 15, 5 Räume, gefärbte Stille* durchführte. Ablinger arbeitet auch gezielt mit natürlichem Rauschen. Eine Hauptursache für derartige natürliche Rauschklänge, wie Meeresrauschen oder Wasserfälle, Rieselgeräusch von Sand und Schotter, ist die Überlagerung vieler unabhängiger Einzelereignisse, wie es Robert Hölde-

²⁰⁰ Sabine Sanio & Christian Scheib (Hg.): *das rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S.131

²⁰¹ Sanio & Scheib (Hg.) 1995, S.30

²⁰² Sanio & Scheib (Hg.) 1995, S.27ff

²⁰³ Reinholdtsen 2006, S.14

rich in der Publikation *das rauschen* (1995) erläutert. Ein ähnlicher Effekt meint er, entstehe auch bei den Blättern eines Baumes. Der unterschiedliche Klang von Birke, Esche oder Pappel kommt von den verschiedenen mechanischen Eigenschaften ihrer Blätter.²⁰⁴ Ablinger liefert auf seiner Homepage genaue Angaben zu den Rauschcharakteristiken der 20 Bäume des Arboretums Seitelschlag.²⁰⁵ Das Rauschen der Birke entspricht etwa weißem Rauschen (tsch), das Rauschen der Pappel ähnelt den Vokalen a-e(ä), die Esche e-ä-a + ch/h + tiefer Ton.²⁰⁶ *Weiss/Weisslich* beinhaltet einige Stücke, welche Naturgeräusche als klangliche Grundlage haben wie etwa das Rauschen des Windes in Gräsern (*Weiss/Weisslich* 30 *Schilf, Wind*) und Bäumen (*Weiss/Weisslich* 18, *Baumrauschen*, *Weiss/Weisslich* 26, *Skizzen für ein Arboretum*), das Geräusch des Regens (*Weiss/Weisslich* 31 *Membrane, Regen*) oder eines Wasserfalls (*Weiss/Weisslich* 33, *Die Farbe der Nähe*). Ablinger nutzte außerdem den Effekt der Maskierung durch weißes Rauschen, was er bei *Weiss/Weisslich* 17, *Instrumente und Rauschen* anwendet. In dem E-Mail Interview mit Reinholdtsen äußert sich Ablinger dazu folgendermaßen:

„In der Kombination von Rauschen mit Instrumenten geht es zusätzlich um die verhüllende Funktion des Rauschens. Schon wenn wir in der Nähe eines Springbrunnens sind und anderen beim Sprechen zu hören, können wir bemerken, dass von den Konsonanten der Sprache kaum noch etwas zu hören ist, weil sie vom Rauschen verhüllt werden und nur mehr die Vokale übrigbleiben, aus denen wir das Gesprochene dann erst wieder rekonstruieren. Das sind Momente, in denen wir bemerken wie unsere Wahrnehmung funktioniert, dass sie nämlich ständig (re)konstruiert und überhaupt nicht einfach nur aufzeichnet, was draußen passiert.“²⁰⁷

Ablinger spricht in diesem Kommentar über Maskierungseffekte, welche durch den Gebrauch von Rauschen erzielt werden können. Er realisiert derartige Effekte bei *Weiss/Weisslich* 17 durch den Einsatz von lautem weißem Rauschen. Durch die Verhüllung der einzelnen Klangereignisse bei diesem Stück bedarf es hier vor allem einer erhöhten Aufmerksamkeit und Konzentration, da das Ohr bei einer derartig hohen Dichte an akustischen Informationen nicht mehr fähig diese weiterzuverarbeiten und Wahrnehmungsillusionen erzeugt.

Ablinger arbeitet bei *Weiss/Weisslich* folglich nicht unmittelbar mit Instrumentalclängen und fassbaren Melodien, sondern reduziert das Material auf Flächen und Linien. Stücke wie *Weiss/Weisslich* 7 erinnern demnach aufgrund ihrer Konzeption

²⁰⁴ Sanio & Scheib 1995, S.140ff

²⁰⁵ <http://ablinger.mur.at/ww26.html> (abgefragt am 8.2.2010)

²⁰⁶ <http://ablinger.mur.at/ww26.html> (abgefragt am 8.2.2010)

²⁰⁷ Reinholdtsen 2006, S.13

stark an monochrome Gemälde der bildenden Kunst; vor allem an Arbeiten der weißen Monochromie. Weiße Monochromie ist laut der deutschen Kunstwissenschaftlerin Barbara Oettl „der Endpunkt jeder erdenklichen Reduktion in der Malerei“.²⁰⁸ Die Abwesenheit eines Bildgegenstandes und die daraus resultierende völlige Leere bietet dem Seh- und Erfahrungsprozess keinerlei Zerstreuung. Die Leere der Bildfläche eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, sich auf die Interaktion zwischen Oberflächen und dem Lichteinfall zu konzentrieren und feine Nuancen im Bildaufbau wahrzunehmen. Sie verlangt außerdem einen hohen Grad an Bildverständnis und die gleichzeitige Akzeptanz von nachhaltigen Bilderlebnissen.²⁰⁹ Diese Merkmale weißer Monochromie finden sich auch in gewissem Maße bei *Weiss/Weisslich* wieder. Der Zyklus zeichnet sich durch eine Reduktion des Materials aus. Ablinger reduziert außerdem die Form der Stücke, in dem er sie als Serie organisiert. Zu den *Weiss/Weisslich*-Arbeiten zählen hauptsächlich Hörstücke und Installationen, wodurch der Rezipient beim Hören weder durch ausführende Musiker noch durch den traditionellen Konzert-Rahmen abgelenkt wird, was zu gesteigerten Hörerfahrungen führen kann. Er erhält dadurch die Möglichkeit, sich selbst und seine eigene Wahrnehmung durch das Kunstwerk zu erfahren. Ablinger spricht im Text *Metaphern* über die monochrome Qualität seines Stücks *Quadrat für einen Lautsprecher*, welches Teil von *Weiss/Weisslich 7b* ist:

„Die erste Version von *Weiss/Weisslich 7* (1994) belässt das Rauschen ja noch genau so ungestaltet, unbearbeitet und unbegrenzt, wie das gewissermaßen seiner Natur entspricht. Aber zugleich skizzierte ich auch das Stück 'Quadrat' für 1 Lautsprecher, bestehend aus genau vier Minuten weißen Rauschens. Natürlich sollte das die bessere Übersetzung des weißen Quadrates sein. Besser, weil (lautes) Rauschen durch seine Absorptionsfähigkeiten und das Maskieren leiser Nebengeräusche (Magengrummeln!) gewissermaßen noch stiller (weil informationsloser) ist als die Stille und weil es im Gegensatz zu Cages 4'33" nicht auf die Zwischenübersetzung von Rauschenberg, sondern sozusagen auf den Urtext von Malewitsch zurückgreift.“²¹⁰

Tatsächlich bringt er hier *Quadrat für einen Lautsprecher* aus *Weiss/Weisslich 7*, bestehend aus vier Minuten weißem Rauschen, mit Malewitschs monochromem Bild *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (1918) in Zusammenhang. Das Gemälde besteht, wie der Titel bereits beschreibt, aus einem schräg nach oben versetztem weißen Quadrat auf einer weißen quadratischen Oberfläche. Von der Ferne aus betrachtet verzichtet das Gemälde auf Kontraste und Konturen. In Wirklichkeit besteht es

²⁰⁸ Oettl 2008, S.98

²⁰⁹ Oettl 2008, S.99

²¹⁰ Ablinger 2004, S.14

jedoch aus verschiedenen malerischen Strukturen, fein gearbeiteten Linien, sowie aus Nuancen der Farbe Weiss, wodurch es im Gegensatz zu Rauschenbergs *White Paintings* (1951) keine absolute monochrome Fläche ist.²¹¹ Malewitschs Gemälde lebt eindeutig von der Vielfalt und Uneindeutigkeit der Farbe Weiß, wodurch sich für den Betrachter ein tiefes Seherlebnis erstehen kann. Ablinger empfindet das Rauschen angesichts seiner Absorptionsfähigkeit und des Maskierens leiser Geräusche noch stiller und informationsloser als die Stille, wie er es in dem obigen Textabschnitt erläutert. Dadurch steht es Malewitschs Gemälde, dem „Urtext“, wie es in dem Kommentar nennt, viel näher als Rauschenbergs *White Paintings* (1951). Rauschenberg versuchte mit dieser Arbeit perfekte weiße Flächen zu erzeugen, um Projektionen von Licht und Schatten Raum zu schaffen. Ablinger versucht durch den Einsatz von weißem Rauschen geschlossene Flächen zu erzeugen, welche in der Musik in dieser Form nicht vorhanden sind.²¹²

3.3. Werkbeschreibungen

Nach anfänglichen Überlegungen nur eine Auswahl der *Weiss/Weisslich*-Stücke für den Rahmen dieser Arbeit herauszugreifen, entschied ich mich letztendlich doch dafür alle 36 Arbeiten gesammelt zu präsentieren. Die Werkbeschreibungen sollen dazu dienen, die vorherigen Kapitel abzurunden, um ein komplettes Portrait des Zyklus zu garantieren. Zusätzliche Informationen zu allen *Weiss/Weisslich*-Stücken finden sich auf der Homepage von Ablinger, wo interessierte Leser vorhandene Partituren, Hörbeispiele, ergänzende Abbildungen sowie Informationen zu der Produktion einzelner Stücke finden.²¹³ Gespräche mit dem Komponisten waren mir eine große Hilfe zur Erstellung der Werkbeschreibungen.

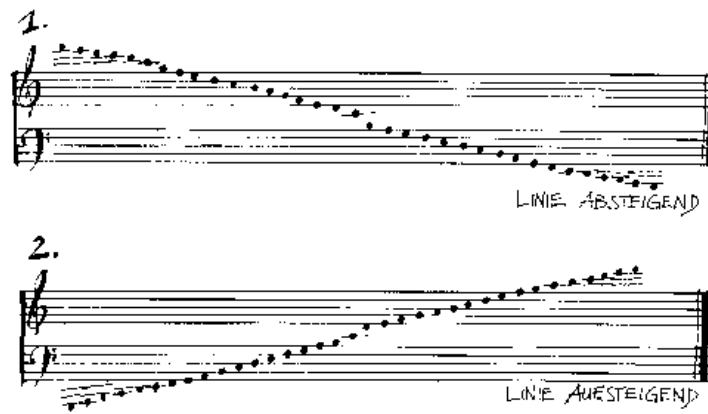
3.3.1. Weiss/Weisslich 1 – 5

Weiss/Weisslich 1 (1980) für Klavier solo besteht aus zwei Teilen. Bei *Weiss/Weisslich 1a, Linie absteigend* werden die weißen Tasten des Klaviers von oben nach unten gespielt, bei *Weiss/Weisslich 1b, Linie aufsteigend* von unten nach oben. Das Stück entspricht der Vorstellung zweier Diagonalen, welche sich im Raum ausbreiten.

²¹¹ Oettl 2008, S.120ff

²¹² Fein 2004, S.18

²¹³ <http://ablinger.mur.at>



Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww1.html>
Abb. 13 Weiss/Weisslich 1 (1980)

Weiss/Weisslich 2 (1990) ist zweiteilig und für Klavier solo. *Weiss/Weisslich 2a* besteht aus sechs Linien, welche jeweils abwechselnd mit dem Zeigefinger der linken Hand und dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt werden. Ein Spieler schreitet zuerst die weißen Tasten von unten nach oben ab, beginnend mit dem (1) Kontra-H bis e^4 , (2) Kontra-D bis a^4 , (3) Kontra-F bis h^4 , (4) Kontra-G bis g^4 , (5) Kontra-H bis f^4 und (6) Kontra-A bis d^4 . Sie sollen pianissimo gespielt werden, leiser als leise, so dass einzelne Töne ausbleiben. Diese sechs Linien sind rhythmisiert und wechseln willkürlich zwischen 3/16, 4/16 und 5/16 Metren. Es gibt keine Taktstriche. *Weiss/Weisslich 2b* setzt sich aus vier Linien zusammen, welche in derselben Weise wie bei *Weiss/Weisslich 2a* am Klavier gespielt werden sollen. Die Linien beginnen jetzt aber jeweils mit der tiefsten weißen Taste des Klaviers, mit einem Subkontra A, und erstrecken sich bis hin zur höchsten, zum c^5 . Sie unterscheiden sich gegenseitig nur durch ihre Rhythmisierung.

Bei *Weiss/Weisslich 3* (1990) produziert ein Ensemble in variabler Besetzung mit mindestens 6 Spielern sechs Flächen von jeweils 40 Sekunden, welche sich zwischen Stille und Fast-Stille abwechseln. Bei den Fast-Stille Blöcken soll so wenig gespielt werden, dass die Klänge beinahe nicht mehr gehört werden können, damit sie bemerkt werden, wenn die Stille eintritt. Ein Spieler sollte jeweils die 40 Sekunden mit Stoppuhr messen oder mitzählen.

Weiss/Weisslich 4 (1990, 92) für Klavier und Ensemble ist eine Kombination aus *Weiss/Weisslich 2a* und *Weiss/Weisslich 3*. Das Ensemble ist mit mindestens fünf Spielern auf variablen Instrumenten besetzt. Das Klavier spielt, wie in *Weiss/Weisslich 2a*, sechs Linien. Während das Klavier die Linien spielt, erzeugt das Ensemble wie in *Weiss/Weisslich 3* Flächen, welche sich zwischen 40 Sekunden

Fast-Stille und 40 Sekunden Stille abwechseln. Die 40 Sekunden sollte jedoch nicht von einer Stoppuhr gemessen, sondern von den Spielern empfunden werden.



Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww2.html>

Abb. 14 Weiss/Weisslich 2a, 1. Teil (1990)

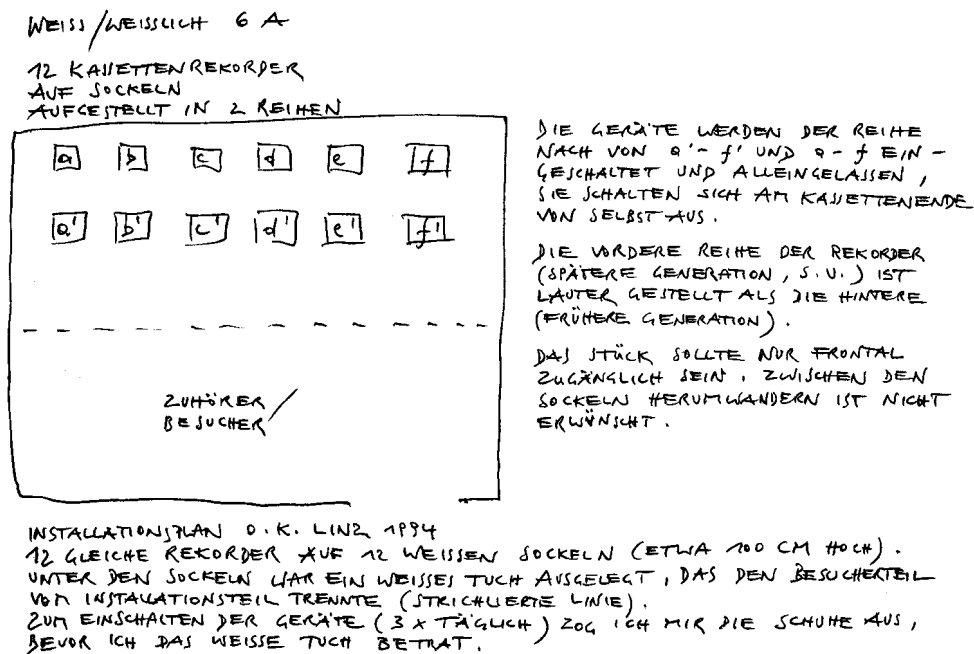
Weiss/Weisslich 5 (1992, 94) ist eine Arbeit für drei Ensemblegruppen zu je mindestens drei bis vier Spielern mit variabler Besetzung in drei angrenzenden Räumen. Die drei Gruppen wechseln sich stets zwischen Klang und Stille ab, wobei der Klang der Vorstellung von Fast-Stille, wie der in *Weiss/Weisslich 3* entsprechen soll. Die Spieler reduzieren sich auf nur einen Klang, welcher im Verlauf des Stückes beibehalten wird. Ein Spieler der Gruppe misst die Zeit mit einer Stoppuhr, er ist zugleich der Stimmführer. Bei 1'19" beginnen alle drei Gruppen gemeinsam mit ihren Klängen, mit Minute 43'00" endet bei allen Spielern der letzte Klang. Jede der drei Gruppen erhält eine vorgegebene Anzahl an Zeitfenstern, in denen sie ihre Klänge ausführen. Der Raum erhält bei *Weiss/Weisslich 5* eine wichtige Bedeutung. *Weiss/Weisslich 5b* stellt eine Realisation des Stückes dar, welche Ablinger 1997 für den Kirchenraum

der St. Anna Kirche in Zepernick bei Berlin konzipierte. Er reduzierte hier die Länge des Stückes auf 15 Minuten. Eine weitere Version von *Weiss/Weisslich 5* wurde etwa im Mai 2005 im Kunstraum Düsseldorf durch das Wandelweiser-Komponisten Ensemble aufgeführt. Sie verwendeten dabei keine Musikinstrumente, sondern reduzierten sich auf eine langsame kreisende Bewegung der rechten Hand auf der weißen Wandfläche.

3.3.2. Weiss/Weisslich 6

Für *Weiss/Weisslich 6*, 12 *Kassettenrekorder* werden 12 Kassettenrekorder mit eingebautem Mikrofon benötigt, welche auf Sockeln in zwei Reihen aufgestellt werden. *Weiss/Weisslich 6a* (1992, 1994) konzipierte Ablinger für einen Galerieraum. Mit *Weiss/Weisslich 6b* (1996) realisierte er eine konzertante Installation, welche auch im Rahmen einer Konzertsituation gespielt werden kann. *Weiss/Weisslich 6b* ist im Gegensatz zu *Weiss/Weisslich 6a* weitaus kürzer und dauert statt 30 Minuten nur 12 Minuten. Es änderte sich außerdem die Reihenfolge der bespielten Kassetten.²¹⁴ Das grundlegende Konzept ist bei beiden Teilen jedoch gleich. Bei einer Aufführung schaltet eine Person die 12 Kassettenrekorder, welche sich auf Sockeln in zwei Reihen befinden, nacheinander ein. Die vordere Reihe (a'-f') ist lauter, als die hintere Reihe (a-f). Am Ende des Stückes schalten sich die Geräte von alleine aus. Das Publikum sollte sich bei der Aufführung jeweils vor den Kassettenrekordern befinden. Anfangs entstehen sehr hohe und durchdringende Klänge, welche zum Schluss in Rauschen übergehen. Das gehörte Material des Stückes sind Klavierklänge. Ablinger produzierte es selbst, in dem er 30 Minuten lang frei die weißen Tasten des Klaviers von oben nach unten abschrift. Diese Klänge zeichnete er mit sechs Kassettenrekordern auf, welche das aufgenommene Material anschließend Zeit versetzt abspielten, damit die anderen sechs Kassettenrekorder es wiederum aufnahmen. Er wiederholte diesen Prozess noch einmal, bis er zwei weitere überlagerten Aufnahmen erhielt, welche Ausgangsmaterial für seine Aufführungen sind. *Weiss/Weisslich 6* ist das erste Stück des Zyklus, in welchem Ablinger das Hören in den Mittelpunkt stellt. Durch die Überlagerungen der Aufnahmen sowie durch das versetzte Abspielen der 12 Kassettenrekorder können Hörillusionen entstehen.

²¹⁴ vgl. http://ablinger.mur.at/scores/ww6b_2.gif (26.1.2010)



Quelle: http://ablinger.mur.at/scores/ww6a_1.gif

Abb. 15 Installationsplan zu Weiss/Weisslich 6a in Linz (1994)

3.3.3. Weiss/Weisslich 7

Weiss/Weisslich 7 stellt das weiße Rauschen in jeglicher Form, künstlich oder natürlich, ins Zentrum. Ablinger konfrontiert hier den Hörer mit der Totalität von weißem Rauschen, welche durch Flächigkeit und ein Maximum an Informationen bestimmt ist. Weiss/Weisslich 7 kann als Hinweisstück, Installation aber auch als Hörstück oder Performance verstanden werden. Bei Weiss/Weisslich 7a, *Rauschempfänger* (1994) geht es darum, weißes Rauschen zu empfangen, sei es durch ein Radio, welches zwischen zwei Sendern eingestellt ist oder durch einen Fernseher ohne Antenne. Weiss/Weisslich 7b (1998) widmet sich jeder Form des Rauschens, künstlich oder natürlich. Ablinger führt hierzu im Werkverzeichnis verschiedene Rauschquellen an: Wasserfall, Springbrunnen, Ventilator, Regen, Wind, Brausetablette, Ventilator, das Meer, Autobahnen. Neben diesen Rauschquellen-Hinweisen beinhaltet Weiss/Weisslich 7b noch weitere Arbeiten, wie *Quadrat für eine Lautsprecher* (1994), *Kreis für 12 Weltempfänger* (1996), *Walldrawing für 2 CD-Player und 4 Lautsprecher* (1999), oder *Panpiece für 2 Lautsprecher* (1999). *Quadrat für einen Lautsprecher* besteht aus vier Minuten weißem Rauschen, welches abrupt beginnen wie enden sollte, und in hoher Lautstärke über einen Lautsprecher abgespielt wird. *Kreis für 12 Weltempfänger* ist eine Performance, in welcher ein Ausführender zwölf Weltempfänger in einem Kreis um das Publikum platziert und nacheinander einschaltet, wodurch weißes Rauschen im Raum hörbar wird. Nachdem der letzte Weltempfänger

eingeschaltet wurde, bewegt sich der Ausführende wieder zum ersten Geräte zurück und stellt es aus. Dies vollzieht er auch mit den restlichen Weltempfängern. *Panpiece für 2 Lautsprecher* ist hingegen wieder eine vierminütige Installation, in welcher weißes Rauschen durch einen Filter in ein hohes und tiefes Register aufgeteilt wird. Der linke Lautsprecher spielt das hohe Register, der rechte Lautsprecher das tiefe. Innerhalb der vier Minuten wandern nun die beiden Rauschregister von einem Lautsprecher zum anderen. Das Stück endet, wenn diese Wanderung abgeschlossen ist. Das Entscheidende bei der Arbeit *Panpiece* ist der Moment in dem die beiden Register zusammenfließen und es zu einem Total des weißen Rauschens kommt.

3.3.4. Weiss/Weisslich 8-10

Weiss/Weisslich 8, 9 und 10 sind Hinweisstücke, mit welchen Ablinger dem Hörer Handlungsanweisungen anbietet bzw. ihn auf Orte aufmerksam macht, welche gewisse akustische Qualitäten besitzen. Schneckengehäuse besitzen die Eigenheit, Rauschen im menschlichen Ohr auszulösen, indem sie Umgebungsgeräusche in gefilterter Form wiedergeben. Ablinger nutzte dieses Phänomen für *Weiss/Weisslich 8, Schneckengehäuse* (1994). Es ist einerseits ein Hinweisstück mit dem Satz *Schneckengehäuse ans Ohr halten*, und andererseits auch eine Installation, bei welcher das Publikum die Möglichkeit erhält, sich in einer Ausstellungssituation Schneckengehäuse ans Ohr zu halten. Ablinger stellte 2008 bei der Ausstellung *HÖREN hören* drei Schneckengehäuse aus, welche aufgrund ihrer Beschaffenheit und ihrer unterschiedlichen Größe im Rauschen einen E-Dur Dreiklang bildeten.

Mit *Weiss/Weisslich 9, Wege* (1986, 93) stellte er die Wahrnehmung von Wasser- und Windgeräuschen ins Zentrum. Das Hinweisstück existiert nur als Titel und besteht aus zwei Hörvorschlägen: *Weiss/Weisslich 9a* Windweg: Gehen, und den Wind hören, *Weiss/Weisslich 9b* Wasserweg: Gehen, und das Wasser hören.

Weiss/Weisslich 10, Orte (seit 1994) verweist auf vier Orte, welche akustische Qualitäten besitzen, die weißem Rauschen ähneln. Zu den vier Orten zählen: Kreuzgang mit Brunnenhaus in Lilienfeld, Niederösterreich, Autobahntunnel, Plabutsch, Graz, Klamm, Burgau am Attersee, Weißdornhain, Grieben, Hiddensee. *Weiss/Weisslich 10* ist ein Angebot, diese Orte zu besuchen.

3.3.5. Weiss/Weisslich 11

Ablinger setzte sich auch in Prosaform mit dem Hören auseinander. Bereits in den 1980er Jahren entstanden Notizbücher voll mit Bemerkungen und Reflexionen über

Umweltklänge, welche er als Ausgangspunkt für *Weiss/Weisslich 11* nahm. Ursprünglich produzierte Ablinger diese Texte zum privaten Gebrauch, wie er es im Interview mit Reinholdtsen erläutert, bis er einen der Texte in der Öffentlichkeit vorlas.²¹⁵ In diesem Moment bemerkte er erst deren innewohnendes Potential und deren Bedeutung für seine Arbeit. Werden diese Texte nun in einer Konzertsituation vorgelesen, entstehen nur durch das Zuhören beim Hörer Bilder im Kopf, welche dieser in akustische Informationen umgewandelt. Es resultiert eine Musik ohne Klänge, durch die wir uns und unsere Wahrnehmung im Moment selbst erfahren. Ablinger versuchte in *Weiss/Weisslich 11* seine Idee des Notieren von Umweltgeräuschen und Klängen auf verschiedene Arten künstlerisch umzusetzen, wodurch es bis heute aus vier Teilen besteht: *Weiss/Weisslich 11a, Geräuschheft* (1984-86)²¹⁶, *Weisslich 11b, Sitzen und schreiben*, Buchprojekt und Hörstück (seit 1994), *Weiss/Weisslich 11c, Sitzen und schreiben*, Performance mit Tastatur und Schriftprojektion (2001), *Weiss/Weisslich 11d, Sitzen und sagen was ich höre*, Sprech-Performance (2005). *Weiss/Weisslich 11a, Geräuschheft* entstand zwischen 1984 und 1986. Es enthält Notizen über Geräusche, deren Auswirkungen, deren Assoziationen oder deren mögliche musikalische Konsequenzen.²¹⁷ Die ersten zwanzig Seiten von *Weiss/Weisslich 11a* beinhalten einen in Großbuchstaben notierten fortlaufenden Text, der jeweils auf den rechten Seiten abgedruckt ist. Die kurzen Textfragmente auf der linken Seite ergänzen oder erläutern diesen. Der Text umfasst Notizen zu (Umwelt-) Geräuschen, welche Ablinger zu unbekannten Zeitpunkten hörte, und niederschrieb.

WASSER, FLIESSEND, NUR DAS ROHR IN DER WAND. EBENSO WASSER, FLIESSEND IM RAUM. TROPFEN, APERIODISCH, VON TAUENDEM SCHNEE. PERIODISCH: DAS TICKEN DER UHR. TÜRENSCHLIESSEN IN DER NACHBARWOHNUNG, TÜRENSCHLIESSEN UNTEN IM HOF. EIN AUTO, STARTET, ETC. KULISSE: GEDÄMPFTER (:SCHNEE) VERKEHRSLÄRM, MANCHMAL STARK ANSCHWELLEND BEI LKW'S IN DER STRASSE. ENTFERNT (IM HAUS?): EIN BOHRER, SCHLAGBOHRER (GEDANKE: DELIKATE BERUHGUNG: ZAHNBOHRER UND ALLGEMEIN GERÄUSCHE BEIM ZAHNARZT): ZUSTAND ERHÖHTER AKUSTISCHER AUFMERKSAMKEIT. WO NOCH: BEIM TELEFONIEREN, BIS DER GESPRÄCHSPARTNER ABHEBT. DAS RATTERN DER REGISTER, UND DARAUF DIE PAUSE BIS ZUM KLINGELSIGNAL (:FERNGESPRÄCH). TÜREN ZU, ÜBERALL TÜREN ZU – DAS ÖFFNEN HÖRT MAN VIEL WENIGER – ES GIBT KAUM WAS ENVERVIERENDERES ALS PERMANENT DIE GLEICHE ZUGEWORFENE TÜR (:ERINNERUNG AN NEUKÖLLN, DAS TÜRKISCHE MÄDCHEN, WARUM MÄDCHEN?, IN DER WOHNUNG DARUNTER, CHRISTIANE

²¹⁵ Reinholdtsen 2006, S.15

²¹⁶ Peter Ablinger, *Weiss/Weisslich 11a Geräuschheft 1984-86*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001

²¹⁷ Ablinger 2001, S.34

MEINT DARÜBER). BEDROHLICH: POCHEN AN DER TÜR. VIEL NORMALER DAGEGEN KLINGELN, SELBST STURMKLINGELN. POCHEN IST WIE BLUT (DAS KLINGELT AUCH NICHT), WIE HERZSCHLÄGE, DETONATION, VORZIVILISATION, ANTIZIVILISATION. (IST DAS EIN PSYCHOGRAMM EIN SEISMO- GRAMM, EIN PHONOGRAMM?)
(Ablinger 2001: Weiss/Weisslich 11a Geräuschheft, S.2)

Neben diesem ersten Text beinhaltet *Weiss/Weisslich 11a, Geräuschheft* auch eine sachlichere Auflistung von Höreindrücken zu gewissen Zeitpunkten. Ablinger notierte diese an einem Dreikönigstag in der oberösterreichischen Gemeinde Lenzing zwischen 15:17:38 und 15:34:59. Wie im ersten Teil des Geräuschheftes notiert er auch hier alles Gehörte in Großbuchstaben, welches wieder auf der rechten Seite abgedruckt ist. Der Text auf der linken Seite kommentiert hier weniger als beim vorherigen Text. Ablinger schildert darin unter anderem seine Vorgehensweise, welche er zu Beginn des Textes erläutert.

KONSTELLATION:
UHR NEBEN MIR, DIGITALANZEIGE
ICH SCHREIBE WAS ICH HÖRE
NEIN
ICH SCHREIBE WAS ICH SCHREIBEN KANN, WÄHREND DIE ZEIT VERGEHT
ICH SCHREIBE VON DEM WAS ICH HÖRE SOVIEL AUF WIE IN REALZEIT MÖGLICH IST
SOVIEL WORTE ICH FINDE
OHNE HAST
ALLA PRIMA

WORTE FINDEN IN REALZEIT
(Ablinger 2001: Weiss/Weisslich 11a, Geräuschheft S.25)

Es ging hier also darum in Realzeit so viel Gehörtes wie möglich zu notieren. Eine Uhr mit Digitalanzeige unterstütze dabei Ablingers systematisches Vorgehen.

DREIKÖNIGSTAG LENZING
15:17:38 REGEN, EIN LEISES SUMMEN IRGENDWOHER, GERÄUSCH DER SCHREIBENDEN FEDER (DAS IST EINE ÜBERTRAGUNG)
15:18:17 EINE LEICHTE WINDBÖE, DER PLASTIKSCHUTZ, ÜBER DAS BALKONGELÄNDE GEHÄNGT, VIBRIERT, FLATTERT
15:18:48 EIN AUTO (V.L.N.R.), REGENNASSE STRASSE, DAS SUMMEN WAR EINGEBILDET ODER IST VERSCHWUNDEN, ODER DER WIND, EIN TIEFES ENTFERNTES RAUSCHEN, FAST EIN TON, DER WALD ÜBERM BACH VIELLEICHT, WAHRSCHEINLICH, ODER IST ES DIE FABRIK? FEIERTAGS? UND BEI WESTWIND? UNWAHRSCHEINLICH
15:20:45 REGENBÖEN, MEHRERE HINTEREINANDER, AUF DIE

	ETERNITVERKLEIDUNG DER WESTWAND, TROMMELND, EIN LEISER RUF EINES FINKEN (? , ORNITHOLOGY IST NICHT GERADE MEIN FACH), JETZT ANHALTEND, ZIP-ZIP, ZIP, ZIP-ZIP, ZIP
15:22:00	ETWAS STÄRKERE BÖE, PLASTIKRASCHELN, ETERNITTROMMELN
15:22:15	VON FERN EIN HOCHZIEHENDER MOTOR, WIEDER WEG, NUR REGEN, WIEDER MOTOR
15:22:44	MOTOR DEUTLICH, HEULEND
15:22:58	EIN AUTO FÄHRT VORBEI, DAS WAR VORHER GAR NICHT HÖRBAR

(Ablinger 2001: Weiss/Weisslich 11a Geräuschheft, S.26)

17 Minuten und 20 Sekunden lang, schrieb Ablinger seine akustischen Eindrücke in einem kontinuierlichen Schreibfluss nieder. Er vollzieht dies sehr gewissenhaft und genau. Dieses Konzept des Notierens der akustischen Umwelt in Echtzeit führte er in *Weiss/Weisslich 11b, Sitzen und Schreiben* weiter. Ablinger erweiterte es hinsichtlich der Länge der Aufzeichnung, welche er auf 40 Minuten ausdehnte. An *Weiss/Weisslich 11b* arbeitet er seit 1994 und realisierte bis jetzt acht Texte, welche noch nicht veröffentlicht wurden.

Ablinger integrierte seine Konzept des Notierens akustischer Eindrücke auch in die *Landschaftsoper Ulrichsberg*. Für den 2. Akt der Landschaftsoper *Kulisse, Wanderkarte* erstellte er einen Wanderweg mit 14 Hörstationen, welcher sich in und um Ulrichsberg erstreckte. Diese Stationen sollten jeweils als Hörvorschläge verstanden werden. Besucher erhielten hier zwischen 30.4.2009 und 14.6. 2009 die Möglichkeit Hörnotizen bei den entsprechenden Stationen in ein Hörbuch zu schreiben, welche mit Datum und dazugehöriger Uhrzeit versehen sein sollten. Durch das Sammeln von auftretenden Klängen, Geräuschen und akustischen Ereignissen sollte dadurch eine kleine akustische Dokumentation der jeweiligen Station entstehen.

3.3.6. Weiss/Weisslich 12-14

Weiss/Weisslich 12 (1994/95) ist ein elektroakustisches Stück, ein Hörstück. Es ist das erste Stück einer Reihe von *Weiss/Weisslich*-Arbeiten, welche sich mit der Resonanz- und Rauschcharakteristik bestimmter Räume auseinandersetzen. Ablinger zeichnete hier das Grundrauschen von 18 Dorfkirchen der Mark Brandenburg auf. Das Stück besteht aus drei Teilen, welche sich aus 40sekündigen Fragmenten des jeweiligen Grundrauschens eines Kirchenraumes zusammensetzen: *Weiss/Weisslich 12.1*: Dorfkirchen der Mark Brandenburg 1-6, *Weiss/Weisslich 12.2*: Dorfkirchen der Mark Brandenburg 7-12, *Weiss/Weisslich 12.3*: rechts-elbische Klosterkirchen. Die Aufnahmen wurden dabei extrem verstärkt.

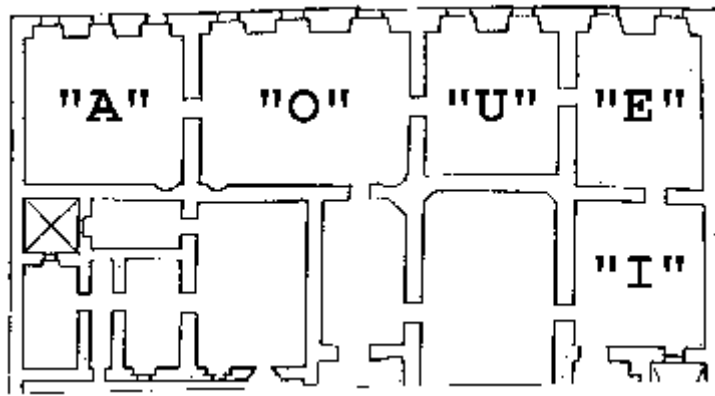
Bei *Weiss/Weisslich 13* (1995, Auflage: 7 Stück) steht ein Objekt, eine unbeschriebene Schallplatte im Mittelpunkt, welche im Rahmen einer Installation mit verschiedenen Abspielgeschwindigkeiten laut abgespielt wird. Das Stück kann auch als Hinweisstück verstanden werden. Aufgrund Unebenheiten und Unreinheiten der Schallplatte entstehen beim Abspielen verschiedene Rauschcharakteristiken.

Weiss/Weisslich 14, Sitzen und Hören (1995) existiert nur als Titel. Das Stück kann ausgeführt oder einfach nur gedacht werden. Der Hörvorgang steht im Mittelpunkt. Ablinger entwickelte mit *Weiss/Weisslich 14* die Grundidee für das spätere *Weiss/Weisslich 29, Stuhl, Stühle* (1996).

3.3.7. Weiss/Weisslich 15, 16

Weiss/Weisslich 15 (1995) ist eine Rauminstallation für fünf aufeinander folgende Galerieräume. *Weiss/Weisslich 15a* beinhaltet die Konzeption der Installation: 5 Räume, Lautsprecher, gefärbte Stille in den Vokalen A, O, U, E, I. Mit *Weiss/Weisslich 15b* beschreibt Ablinger die Vorgehensweise für die Rezipienten: der Wechsel von einem Raum in den nächsten. Die fünf Räume, welche durch Türen abgetrennt sein müssen, werden mit unterschiedlichem Rauschen über Lautsprecher bespielt, mit Rauschen, welches durch die fünf Vokale A, O, U, E, I eingefärbt ist. In jedem Raum klingt das Rauschen jeweils so leise, dass es kaum noch wahrnehmbar ist. Durch einen Hinweis, welcher im Raum auf Notenständern aufgestellt ist, wird der Hörer darauf hingewiesen sich auf die Suche nach dem Rauschen zu begeben. Wechselt der Hörer nun von einem Raum in den nächsten, wird er sich sofort einer Veränderung bewusst. Diese Veränderung ist jedoch keine akustische Veränderung, sonder eher eine Veränderung der Farbe des Raumes, seiner Größenverhältnisse. Der Moment des Wechsels von einer akustischen Farbe in die nächste ist das Entscheidende bei *Weiss/Weisslich 15*, was zur Wahrnehmung von Differenzen führen kann.

Weiss/Weisslich 16, Raumfolge (1995) ist der Idee von *Weiss/Weisslich 15* ähnlich. Bei *Weiss/Weisslich 16* werden verschiedene Räume mit unterschiedlichen Materialien, wie Teppich, Holz, Stein, Glas oder Metall ausgekleidet. Jedes dieser Materialien hat andere Resonanzeigenschaften, wodurch die Räume anders klingen bzw. rauschen.



Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww15.html>

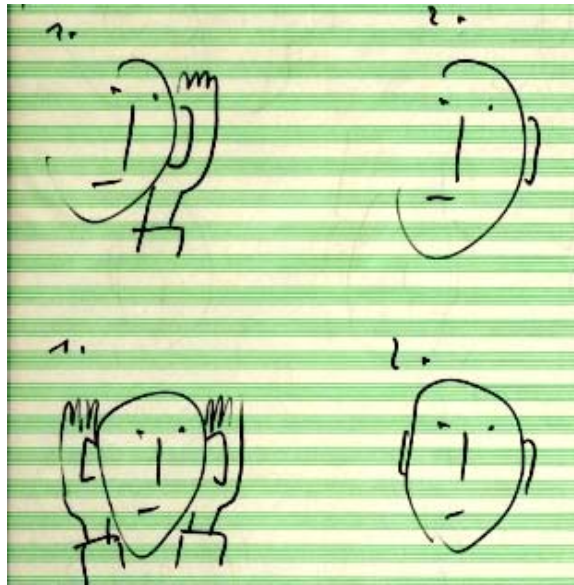
Abb. 16 Plan zur Realisierung von *Weiss/Weisslich 15* in der Neuen Galerie, Graz

3.3.8. *Weiss/Weisslich 17*

Ablinger führt mit *Weiss/Weisslich 17* sein Flächen- und Linien-Konzept weiter, indem er akustisch erzeugte Linien mit Flächen aus weißem Rauschen kombiniert. Er arbeitet hier mit Maskierungseffekten. *Weiss/Weisslich 17* besteht aus vier Teilen: *Weiss/Weisslich 17a Klavier und Rauschen* (1994), *Weiss/Weisslich 17b Violine und Rauschen* (1995), *Weiss/Weisslich 17c Kleine Trommel und Rauschen* (1994/2007), *Weiss/Weisslich 17d Querflöte und Rauschen* (1996). Es sind eher kürzere Stücke, welche zwischen einer Minute und vier Minuten dauern können. *Weiss/Weisslich 17a* ist eine Verbindung aus *Weiss/Weisslich 1* (die weißen Tasten des Klaviers von oben nach unten spielen und dann von unten nach oben) und *Weiss/Weisslich 7*, welches aus purem weißen Rauschen besteht (vgl. *Weiss/Weisslich 7b*, Quadrat für einen Lautsprecher). Der Klavierpart sollte mit mittelmäßiger Intensität gespielt werden, wohingegen das weiße Rauschen von einer CD mit hoher Lautstärke abgespielt wird. Folglich verschleiert es aufgrund seiner Informationsdichte und seiner hohen Lautstärke, die Klavierstimme, welche nur noch mit gesteigerter Aufmerksamkeit wahrgenommen werden kann. *Weiss/Weisslich 17b* vereint den Klang einer Violine mit weißem Rauschen, wobei das Rauschen bei diesem Stück von einem Radio, TV oder von einem Tonband generiert und in mittlerer Lautstärke abgespielt wird. Die Violine spielt vier Minuten lang einen Ton, ein e1, ohne hörbaren Bogenwechsel in mittlerer Lautstärke. Weißes Rauschen und Instrumentalklang verschmelzen hier und sind gleichwertig. *Weiss/Weisslich 17c* für kleine Trommel und Rauschen ist mit 1'20" das kürzeste der vier Stücke. Es besteht aus zwei Flächen, 40 Sekunden UKW Rauschen und 40 Sekunden Spiel auf der Kleinen Trommel. *Weiss/Weisslich 17d* für Querflöte und Rauschen ist ein offenes Stück für den Interpreten. Es müssen sechs

Töne aus verschiedenen Registern des Instruments frei gewählt, und in eine gewisse Reihenfolge gebracht werden. Alle Töne werden einen Atem lang gehalten, dazwischen stehen Pausen mit ähnlicher Länge. Die Flötentöne werden jeweils von weißem Rauschen eingehüllt, wobei dieses dem Frequenzbereich der gespielten Töne entsprechen sollte, damit die Querflöte fast nicht mehr wahrnehmbar ist. Es kommt dadurch zu einer Veränderung der Aufmerksamkeit und zu einer Intensivierung der Wahrnehmung.

3.3.9. Weiss/Weisslich 18, 19



Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww19.html>

Abb. 17 Weiss/Weisslich 19, *Hand hinters Ohr halten / wegnehmen* (1995)

Weiss/Weisslich 18 (1992/96) widmete Ablinger dem englischen Schriftsteller Robert Ranke-Graves. Es ist ein Hörstück, in welchem Ablinger die Vielschichtigkeit von Baumrauschen ins Zentrum stellt. Das Stück besteht aus drei Teilen, welche sich aus 40sekündigen Aufnahmen von unterschiedlichen Bäumen zusammenfügen. *Weiss/Weisslich 18.1* umfasst Birke, Eberesche, Esche, Erle, Weide, Weißdorn, Eiche, *Weiss/Weisslich 18.2* Steineiche, Hasel, Wein, Efeu, Schlehe, Holunder und *Weiss/Weisslich 18.3* Tanne, Ginster, Heidekraut, Espe, Eibe.

Weiss/Weisslich 19 (1995) ist dem schwedischen Künstler und Musiker Sven-Åke Johansson²¹⁸ gewidmet. Es besteht aus einer kurzen Anweisung: *Hand hinters Ohr halten/wegnehmen*. Durch das Wegnehmen der Hand vom Ohr tritt eine minima-

²¹⁸ Sven-Åke Johansson, *1943 in Schweden, lebt seit 1968 in Berlin, Komponist und Musiker, Poet, Autor und bildender Künstler

le akustische Veränderung ein, welche *Weiss/Weisslich 19* bestimmt. Es geht bei diesen beiden Stücken um die Wahrnehmung von Differenzen.

3.3.10. Weiss/Weisslich 20-22

Weiss/Weisslich 20 und *21* sind zwei Instrumentalstücke für Becken. Das Produzieren von Flächen aus weißem Rauschen steht im Mittelpunkt. *Weiss/Weisslich 20, für ein oder mehrere Becken* (1992/95) besteht aus einer einfachen Spielanweisung. Ein Spieler oder mehrere erzeugen beliebig lang einen gleichmäßigen Beckenwirbel, welcher so abrupt wie möglich beginnen sowie enden soll. Es entsteht dadurch eine konstante Fläche, welche weißem Rauschen ähnelt.

In *Weiss/Weisslich 21, Becken und Instrumente* (1994/99) wird ein türkisches Becken durch ein oder mehrere Streichinstrumente ergänzt. Mittels Frequenzanalyse müssen zu Beginn die Grundfrequenzen des Beckens ermittelt werden. Diese stellen die Grundlage für die Stimme des Streichinstruments dar, in dem sie als mikrotonale Skala notiert werden. Während der Beckenspieler mit einer gleichmäßigen Fläche, wie bei *Weiss/Weisslich 20* beginnt, legt der zweite Instrumentalist seine Skala darüber. *Weiss/Weisslich 21* besteht wieder aus zwei Teilen, wobei *21a analytische Integration* (1994/96) die Grundidee des Stückes präsentiert und *21b Isabels Trio* (1999) für türkisches Becken, Violine und Violoncello, eine mögliche Form der Ausführung ist.

Weiss/Weisslich 22, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler (1986,96) ist ein elektroakustisches Stück, in welchem Ablinger Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner und Mahler auf 4 Minuten verdichtete. Die Erstellung dieses Stückes verlief innerhalb eines längeren Prozesses. Die endgültige Version von *Weiss/Weisslich 22* entstand mit Hilfe von Robert Hölderlich, Professor am Institut für Elektronische Musik und Akustik an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz.

3.3.11. Weiss/Weisslich 23-25

Ablinger setzt sich bei *Weiss/Weisslich 23, Kunstkopf/Kopfhörer* (1995) mit der Differenz des eigenen Hörens auseinander. Es ist eine Installation, welche aus einem Kunstkopf mit eingebauten Mikrofonen besteht. Dieser Kunstkopf ist mit Kopfhörern verbunden. Die Mikrophone übertragen die umgebende Geräuschkulisse dabei in die Kopfhörer. Setzt sich eine Person nun die Kopfhörer auf, hört sie die gleichen Geräusche wie ohne. Es wird eine Differenz der Wirklichkeit wahrgenommen.

Mit *Weiss/Weisslich 24, Kirchen von St. Lambrecht* (1994, 1998) verfolgte Ablinger die Idee von *Weiss/Weisslich 12* weiter. Er erstellte wieder Aufnahmen des Grundrauschens von Kirchenräumen. Für *Weiss/Weisslich 24* wählte er Kirchen von St. Lambrecht in der Steiermark. Zwei verschiedenen Versionen existieren von diesem Stück. Die erste Version umfasst *Weiss/Weisslich 24.1.* und *24.2.* Sie beinhaltet 40sekündige Aufnahmen von jeweils sechs Kirchen: *Weiss/Weisslich 24.1:* Schlosskapelle, Maria Schönanger, Heiligenstadt, Peterskirche, Stiftskirche, Karner, *Weiss/Weisslich 24.2:* Neumarkt, Karchau, Kärntnerisch Laßnitz, Mariahof, Scheifling, Mariazell. Die Aufnahmen wurden vorwiegend nachts erstellt, um den Einfluss von störenden Außengeräuschen zu vermeiden. Ablinger führte für die 2. Version die selben Aufnahmen noch einmal durch. Er projizierte dabei jedoch weißes Rauschen in den Kirchenraum, um es im Chorbereich wieder aufzuzeichnen.

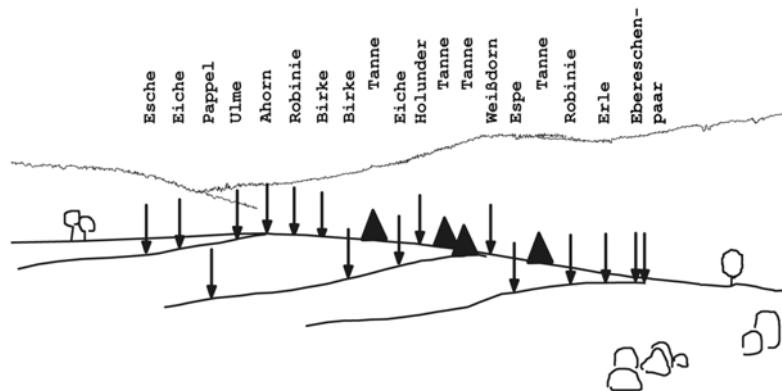
Weiss/Weisslich 25, Mund, Augen, Ohren zu (1996) besteht nur aus seinem Titel und kann gedacht oder ausgeführt werden. Es ist ein weiteres Hinweisstück.

3.3.12. *Weiss/Weisslich 26*

Weiss/Weisslich 26 ist eine Weiterführung von *Weiss/Weisslich 18, Baumrauschen*. *Weiss/Weisslich 26, Skizzen für ein Arboretum* (seit 1996) besteht aus einer anfänglichen Idee, ein Arboretum zu konzipieren. Darin sollen Bäume, Büsche und Gräser nach akustischen Gesichtspunkten angeordnet werden. 1996 entstanden dazu erste Notizeintragungen. Die erste Skizze orientierte sich an Robert Ranke-Graves keltischem Baumalphabet, welches er in dem Buch *Die Weiße Göttin* erläutert. Ablinger ging es bei diesen ersten Skizzen vor allem, um einen Ausgleich der unterschiedlichen Lautstärkenverhältnisse der unterschiedlichen Bäume sowie um den Ausgleich dieser Unterschiede in Bezug auf eine bestimmte Hörerposition.²¹⁹ *Weiss/Weisslich 26b, das Arboretum Seitelschlag* stellt eine Realisierung dieser anfänglichen Idee dar. Es umfasst 20 Bäume, wobei drei vorhandene Bäume integriert wurden. Von einem Kardinalpunkt aus ist es möglich, alle Bäume ohne Überschneidungen zu sehen, was zum Modell für das Arboretum Seitelschlag wurde. Dieser Idee liegt ein Ausschnitt des Bildes *Madonna mit dem Kind* (etwa 1470) von Piero della Francesca zu Grunde. Darin wurden Bäume und Sträucher ohne Überschneidungen angeordnet. Diese Nicht-Überschneidung im Visuellen ist ein Hinweis auf die Nicht-

²¹⁹ <http://ablinger.mur.at/ww26.html> (abgefragt am 3.2.2010)

Überschneidung im Akustischen.²²⁰ Die Pflanzung des Arboretums fand am 8. April 2008 statt.



Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww26ulrichsberg.html>

Abb. 18 Arboretum Seitelschlag, Ansicht vom Kardinalpunkt

3.3.13. Weiss/Weisslich 27

Weiss/Weisslich 27, Komplementäres Rauschen, Lautsprecher-Installationen und Stücke auf CD (1995/2001) ist eine weitere Arbeit des Zyklus, in welcher sich Ablinger mit weißem Rauschen befasst. Hier wird das Spektrum des weißen Rauschens in Teilspektren zerlegt. Die Differenz zwischen diesen Teilspektren und deren Summe ist Gegenstand der Rauminstallation.²²¹ Die vier Teile von *Weiss/Weisslich 27* sind begehbare Rauminstallation. Durch Aufteilung und Zusammenführung des weißen Rauschens sowie durch die Bewegung der Rezipienten zwischen den verschiedenen Lautsprechern entstehen intensive räumliche Erfahrungen. Der Moment des Wechsels ist wieder ein wichtiger Faktor. Die erste Arbeit von *Weiss/Weisslich 27* entstand 1995 mit dem Stück *Kreis*, für acht Lautsprecher. Hier wird die Summe von weißem Rauschen auf acht Lautsprecher im Raum verteilt. *Weiss/Weisslich 27b Divisionen*, (1995, Neufassung 2001) ist eine Arbeit für zwei Lautsprecher. Zwei unterschiedliche Rauschspektren werden dabei auf diese verteilt, und wieder zusammengeführt. Die Summe des resultierenden Rauschens ist dabei immer weißes Rauschen. Das Stück *Divisionen* dauert 12 Minuten. Durch abwechselnde Kombinationen der bespielten Lautsprecher kann es zu Wahrnehmungsveränderungen des Raumes kommen. Mit *Weiss/Weisslich 27c, Parabol* (1998) wurde die Idee an 7 Lautsprecher im Raum angewandt, bei *Weiss/Weisslich 27d, für Winfried Ritsch* (2001) ist weißes Rauschen auf 12 Lautsprecher aufgeteilt, welche in einem Kreis oder in einer anderen Form aufgestellt werden. Hier besteht jedes Teiltonspektrum aus einem halbtönen-schmalen

²²⁰ Ablinger 2008, S.74

²²¹ <http://ablinger.mur.at/docs/ww27.pdf> (abgefragt am 3.2.10)

Rauschen. Jedem Teiltonspektrum ist ein Lautsprecher zugeordnet. Wird diese Installation nun vom Rezipienten durchschritten, hört er 12 unterschiedliche Töne. Es scheint, als durchlaufe er ein Kontinuum aufsteigender Töne.

3.3.14. *Weiss/Weisslich 28-30*

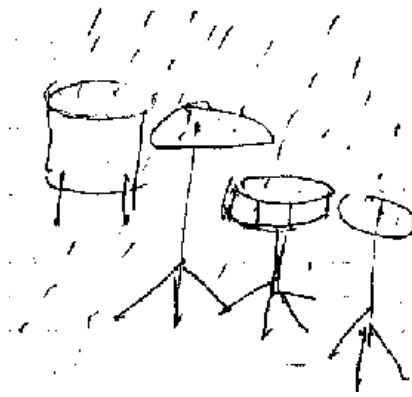
Weiss/Weisslich 28, Gehen, Aufnehmen (1990, 1996) ist ein Hinweisstück. Es beschreibt die Idee verschiedene Arten von Schritten aufzunehmen.

Mit *Weiss/Weisslich 29* (1996) erstellte Ablinger eine Reihe von Hörorten, wo Personen die Möglichkeit erhalten, sich Umweltgeräuschen bewusst auszusetzen. *Weiss/Weisslich 29, 6 Stühle auf winterlichem Feld, 31.12.1996* ist eine erste Realisierung des Hinweisstücks *Weiss/Weisslich 14, Sitzen und hören*. Für diese Installation werden sechs Stühlen aufgestellt, welche als Hörorte genutzt werden können. Die symmetrische Anordnung der Stühle erinnert an minimalistische Kunst. Ablinger realisierte *Weiss/Weisslich 29* bereits an verschiedenen Orten der Welt und mit unterschiedlichen Anordnungen der Stühle, welche *Weiss/Weisslich 29b Stuhl (Stühle)* (1996) darstellt.

Weiss/Weisslich 30 Schilf, Wind (1996) ist eine Außeninstallation. Sie beinhaltet Bambus, Schilfgras oder Schilf. Die Pflanzen können gepflanzt sein oder sich in Blumentöpfen befinden. Es geht um die Wahrnehmung des Rauschens der Pflanzen im Wind.

3.3.15. *Weiss/Weisslich 31, 32*

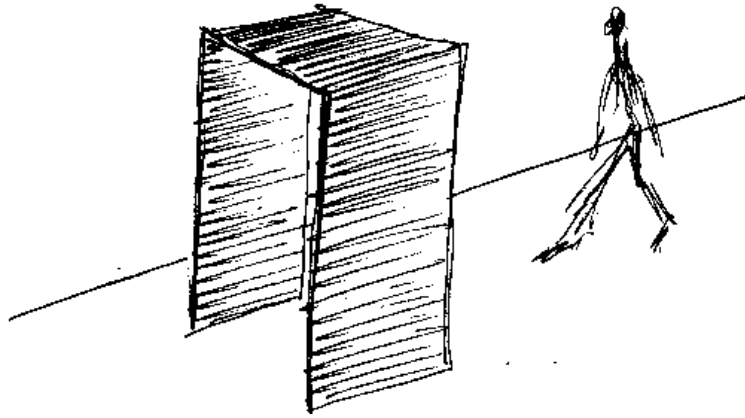
Weiss/Weisslich 31 Membrane, Regen (1996) umfasst fünf Arbeiten. Bei *Weiss/Weisslich 31a* Regenunterstände auf öffentlichen Plätzen, *Weiss/Weisslich 31b* Schlagzeug, Regen (1999), *Weiss/Weisslich 31c* Regenschirm (1999) geht es darum, sich Regengeräuschen auszusetzen, sei es durch einen Regenschirm oder durch unterschiedliche Regenunterstände. Je nach Membran klingt der Regen anders. *Weiss/Weisslich 31b Schlagzeug, Regen* kann auch als Außen-Installation ausgeführt werden, in dem ein Schlagzeug in den Regen gestellt wird. Je nach Intensität des Regens verändert sich der Klang.



Quelle: <http://ablinger.mur.at/ww31.html>
 Abb. 19 Weiss/Weisslich 31b, Schlagzeug,
 Regen (1999)

Bei den Stücken *Weiss/Weisslich 31d Gläser*, Regen (2002) und *Weiss/Weisslich 31e konzertante Version mit 8 Glasröhren* (2002) steht Glas als Membran für Regengeräusche im Zentrum. *Weiss/Weisslich 31d* stellt eine konzertante Umsetzung dar, welche aus acht verstärkten Glasröhren besteht. Zusätzlich bedarf es bei einer Aufführung acht Küchentüchern oder saugfähigen Stoffen und einer Wasserschüssel. Die acht Küchentücher werden in Wasser getränkt und nacheinander an Ständern angebracht, welche sich über den Glasröhren befinden. Die Tücher werden nach einer durchlaufenen Reihe wieder abgenommen. Die Glasröhren sollten nahe an den Ecken mit dem Wasser in Berührung kommen, da sie dort die besten Resonanzeigenschaften besitzen. Die Partitur schreibt vor diese Aktionen, das Aufhängen und Wegnehmen der Tücher, 62 Mal durchzuführen. Eine Aufführung sollte mindestens 16 Minuten und maximal 32 Minuten erreichen. Neben *Weiss/Weisslich 31* komponierte Ablinger auch noch andere Regenstücke, wie *Der Regen*, *das Glas*, *das Lachen* (1994) oder *Regenstück 1-6* (1993). Zwei Regenstücke sind auch Teil des Zyklus *Instrumente &: Regenstück für Flöte, Klavier, Schlagzeug, Wasser, Membrane* (2006) und *Regenstück für Ensemble, Wasser, Membrane* (2007).

Weiss/Weisslich 32 (1997) repräsentiert die Idee einer akustischen Unterbrechung, eines Durchganges, welcher mit schalldämmendem Material ausgekleidet ist. *Weiss/Weisslich 32b, für Ad Reinhard* (2002) stellt eine Realisation dessen innerhalb einer Galerieszituation mit Hilfe von akustischem Schaumgummi dar. *Weiss/Weisslich 32* rückt die Wahrnehmung von Differenzen wieder ins Zentrum, in dem Ablinger hier eine akustische Unterbrechung durch einen Durchgang erdenkt. Ablingers Installation *Gehörgang* (2007) knüpft an *Weiss/Weisslich 32* an, sowie die Arbeit *Weisse Wäsche* (2003-08), welche ein begehbare Labyrinth aus weißen Bettlaken darstellt. Es sind Durchgangsstücke.



Quelle: http://ablinger.mur.at/ww32_schalldaemmung.html
Abb. 20 Skizze zu Weiss/Weisslich 32 (1997)

3.3.16. Weiss/Weisslich 33

Weiss/Weisslich 33, Die Farbe der Nähe beinhaltet zwei Arbeiten auf CD, *Krimmler Wasserfälle* (Version 1993 und 1999) und *Für Inge Dick* (1998). Hier besteht die Idee darin eine Rauschquelle von verschiedenen entfernten Orten aus aufzunehmen und die Aufnahmen in ausgeglichener Lautstärke wiederzugeben. Das Stück *Krimmler Wasserfälle* setzt sich aus Aufnahmen des Wasserrauschens der Krimmler Wasserfälle zusammen. Die Aufnahmen zu *Für Inge Dick* entstanden in einem Gang des Klosters von St. Lambrecht in der Steiermark. Am Ende des Ganges wurde ein Radio mit weißem Rauschen aufgestellt. Die Aufnahmen wurden in ansteigenden logarithmischen Abständen erstellt. Ablingers Idee die gleiche Rauschquelle aus verschiedenen entfernten Orten aufzunehmen ist mit Fotoarbeiten der österreichischen Künstlerin Dick vergleichbar. Dicks Arbeiten zeichnen sich durch subtile Verfahren der Bildauflösung auf.

3.3.17. Weiss/Weisslich 34, 35

Weiss/Weisslich 34, Wiener Durchgangsstücke (1998) umfasst vier Wiener Orte: die Raimundpassage (Höfe und Durchgänge), das Café Prückel (vorderer / hinterer Raum), die Torhauskuppel der Hofburg (in der Burg / Michaelerplatz) sowie das ehemalige Salesianerkloster (drei Höfe). Die Wahrnehmung akustischer Unterschiede, welche beim Durchqueren dieser Räume, Höfe und Durchgänge entstehen, bildet den Kern des Stücks.

Weiss/Weisslich 35, Schilderungen (1998) besteht aus Schildern, welche im öffentlichen Raum aufgestellt werden, um auf akustische Situationen der jeweiligen

Orte aufmerksam zu machen. *Weiss/Weisslich 35* ist ein Hinweisstück und zugleich auch eine Außeninstallation. Ablinger weist durch Schilder auf akustische Situation hin. Von *Weiss/Weisslich 35* entstanden bereits zwei Versionen. Die erste Version entstand 2002, welche im Resselpark am Karlsplatz in Wien realisiert wurde. Der Text der ersten fünf Schilder lautete folgendermaßen:²²²

1. Die Rollen der Skateboardfahrer klingen auf Stein heller als auf Asphalt oder Teer.
(zwischen Karlskirche und Wasserbecken)
2. Die Klangfarbe der Linden entsteht, indem der Wind in den Blättern gebrochen wird; der dunklere Klang des Efeus rührt dagegen daher, dass seine Blätter aneinander streifen.
(wenn man von der Karlskirche nach rechts geht, da wo man zur Symphonikerstrasse einbiegen müsste, stehen junge Linden von Efeu umklammert)
3. Die weichen Nadeln der Eiben bieten dem Wind keinen Widerstand, keine Reibung, und somit keinen Klang. Nur bei Sturm kann man einen Formant zwischen "o" und "a" vernehmen.
(weiter in Richtung Musikverein, kurz vor dem historischen Museum, stehen Eiben abgeschirmt von einer dichten Hecke)
4. Eine ausgeglichenes Klangbild erlaubt es, hörend, in vielen Abstufungen, von Geräuschen im Vordergrund zu mehr und mehr entfernten Klängen vorzudringen.
(etwa vor dem großen Becken (also gegenüber der Kirche), auf dem wohl offensten Stück des Park)
5. Die Stimmhöhe quietschender Kinder übertrifft noch jeden Koloratursopran ("Königin der Nacht") bei weitem.
(am Spielplatz, nahe seinem Eingang, Seite der TU)

Eine weitere Version von *Weiss/Weisslich 35* wurde am Place de Paris in Luxemburg, zwischen 27.11 und 6.12.2009 durchgeführt.

3.3.18. *Weiss/Weisslich 36*

Für *Weiss/Weisslich 36, Kopfhörer* (1999) bedarf es einem geschlossenen Kopfhörer mit aufmontierten Mikrofonen. Das Stück ist eine Weiterentwicklung von *Weiss/Weisslich 23, Kunstkopf/Kopfhörer*, indem es hier möglich ist, sich mit den präparierten Kopfhörern frei innen und außen zu bewegen. Die Mikrophone geben

²²² <http://ablinger.mur.at/docu09.html> (abgefragt am 10.2.2010)

Umwelt- und Umgebungsgeräusche in verstärkter Form wieder, wodurch es zu einer veränderten Wahrnehmung kommt. Weitentfernte Geräusche werden viel deutlicher wahrgenommen, als umgebende Geräusche, wie etwa das eigene Gehen oder das Sprechen einer nebenstehenden Person. Es entsteht dadurch ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit. Die Konstruktion der Kopfhörer durchlief verschiedene Stadien, und wurde von Winfried Ritsch sowie Studenten des IEM Graz unterstützt. Eine 1. Version von Kopfhörern wurde 1999 von *Soundman Berlin* für das Diözesanmuseum Köln konstruiert (Auflage: 4 Stück). Hier waren die Kopfhörer noch mit Walkmans verbunden, welche die umgebenden Geräusche aufnahmen und gleichzeitig wiedergaben. 2004 baute Martin Dientl mit Hilfe von Anregungen Ritschs die 2. Version für eine Installation in der Wohnanlage *Hängende Gärten* in Wien (Auflage: 12 Stück). Version 3 entstand 2008 anlässlich der Ausstellung *HÖREN hören* für das Haus am Waldsee Berlin und das WUK Wien, designed von Ritsch und gebaut von Reinhold Schinwald (Auflage: 12 Stück).

3.4. Verbindungen und Querverweise

Im Rahmen der Werkbeschreibungen kristallisierten sich Verbindungen und Querverweise zwischen Arbeiten von *Weiss/Weisslich* heraus. Einerseits integrierte Ablinger existente Ideen in spätere Stücke und erweiterte diese. Andererseits verbesserte Ablinger einzelne *Weiss/Weisslich*-Arbeiten:

Thema	Erstes Auftreten	Weiterverarbeitung
Linien	<i>Weiss/Weisslich 1</i> (1980)	<i>Weiss/Weisslich 2</i> (1990) <i>Weiss/Weisslich 4</i> (1990/92) <i>Weiss/Weisslich 17a</i> (1994)
Flächen	<i>Weiss/Weisslich 3</i> (1990)	<i>Weiss/Weisslich 4</i> (1990/92) <i>Weiss/Weisslich 5</i> (1992/94) <i>Weiss/Weisslich 17c</i> (1994/2007)
Grundrauschen von Kirchen	<i>Weiss/Weisslich 12</i> (1994-95)	<i>Weiss/Weisslich 24</i> (1994/98)
Sitzen und Hören	<i>Weiss/Weisslich 14</i> (1995)	<i>Weiss/Weisslich 29</i> (1996) <i>Stadtooper Graz</i> (2000-05): 6. Akt: Die Bestuhlung
Resonanzeigenschaften von Räumen	<i>Weiss/Weisslich 16</i> (1995)	<i>Weiss/Weisslich 32</i> (1997)

Instrumente und Rauschen	<i>Weiss/Weisslich 17</i> (4 Arbeiten, 1994-1996)	<i>Instrumente und Rauschen</i> (10 Arbeiten, 1995-2006)
Baumrauschen	<i>Weiss/Weisslich 18</i> (1992/96)	<i>Weiss/Weisslich 26</i> (seit 1996) <i>Landschaftsoper Ulrichsberg</i> (2009). 1. Akt: Rahmenhandlung, das Arboretum Seitelschlag
Kopfhörer	<i>Weiss/Weisslich 23</i> (1995)	<i>Weiss/Weisslich 36</i> (2000)

Tabelle 2 Verbindungen und Querverweise innerhalb der Werkreihe *Weiss/Weisslich*

Die Ideen von *Weiss/Weisslich 1* (1980) und *Weiss/Weisslich 3* (1990), das Abbilden von Linien und Flächen im Raum, finden sich innerhalb anderer *Weiss/Weisslich*-Teile wieder. *Weiss/Weisslich 1*, welches die Aktion des Abschreitens der weißen Tasten des Klaviers beinhaltet, ist Teil von *Weiss/Weisslich 2*, für Klavier solo (1990), *Weiss/Weisslich 4*, für Klavier und Ensemble (1990/92) und *Weiss/Weisslich 17a*, für *Klavier und Rauschen* (1994). *Weiss/Weisslich 3* verarbeitete Ablinger in *Weiss/Weisslich 4*, *Weiss/Weisslich 5*, für drei Ensemblegruppen (1992/94), und *Weiss/Weisslich 17c*, für *kleine Trommel und Rauschen* (1994/2007), wo sich jeweils zwei unterschiedliche akustische Flächen gleicher Dauer abwechseln.

Die Aufnahmen von Innenräumen deutscher Kirchen beinhalteten bei *Weiss/Weisslich 12*, *Dorfkirchen der Mark Brandenburg* (1994/95) entfernte Nebengeräusche der Umgebung, wodurch das reine Grundrauschen des Raumes nicht aufgezeichnet wurde. Dementsprechend achtete Ablinger vier Jahre später bei *Weiss/Weisslich 24*, *Kirchen von St. Lambrecht* (1994/98) darauf, Nebengeräusche zu vermeiden. Aus diesem Grunde verlegte er die Aufnahmen zu *Weiss/Weisslich 24* in die Nacht, wodurch diese frei von störenden Nebengeräuschen sind. Die Kirchen von St. Lambrecht, welche in der Steiermark liegen, befinden sich außerdem an eher abgelegenen Orten. *Weiss/Weisslich 24* stellt demnach einen geglückten Versuch der Verbesserung dar. Ähnliches erzielte Ablinger auch mit *Weiss/Weisslich 36*. Der verwendete Kopfhörer bei *Weiss/Weisslich 23* stellt das Vorgängermodell von *Weiss/Weisslich 36* dar, welcher mit Hilfe von Mitarbeitern des IEM Graz weiterentwickelt wurde.²²³

Das unscheinbare Hinweisstück *Weiss/Weisslich 14*, *Sitzen und Hören* (1995), erfuhr ein Jahr nach seinem Entstehen ebenso eine Erweiterung durch die Installation *Weiss/Weisslich 29* (1996), welche Ablinger bereits an verschiedenen Orten der

²²³ vgl. Beschreibungen zu *Weiss/Weisslich 36*, S.22

Welt durchführte. Seine anfängliche Anweisung „Sitzen und Hören“ wurde durch die Installation, welche Hör-Orte kreiert, veranschaulicht. Diese *Weiss/Weisslich*-Arbeit realisiert Ablinger gerne, was anhand der verschiedenen Dokumentationen von *Weiss/Weisslich 29* ersichtlich wird.²²⁴ Sie war auch Teil der Berliner Ausstellung *HÖREN hören* sowie der *Stadtooper Graz (6. Akt: Die Bestuhlung, 36 Stühle als Hörorte, an täglich wechselnden Orten im Stadtraum)*.

Die Beschäftigung mit der Wahrnehmung unterschiedlicher Resonanzeigenschaften von Räumen ist ein Anliegen Ablingers, welches er mit dem Hinweisstück *Weiss/Weisslich 16, Raumfolge* (1996) thematisierte. *Weiss/Weisslich 32, akustische Unterbrechung, Holzgerüst, schalldämmendes Material* (1997) stellt wieder die Realisierung dieser Idee dar. Es ist ein Durchgangsstück, in welchem eine akustische Unterbrechung eintritt. Dieser Gedanke findet sich besonders bei den Durchgangsstücken von *Weiss/Weisslich* wieder: *Gehörgang* (2007), *Weiss/Wäsche* (2003-08), *Weiss/Weisslich 15* (1995)

Die Grundidee von *Weiss/Weisslich 17*, Instrumente mit weißem Rauschen zu verbinden, führte Ablinger sogar in einem eigenen Werkzyklus nämlich, *Instrumente und Rauschen*, weiter, welcher zehn Stücke umfasst. Das Stück *Weiss/Weisslich 17c, kleine Trommel und Rauschen* (1994/2007) erfuhr darin eine Erweiterung durch die Arbeit *Kleine Trommel und UKW-Rauschen („Conceptio“)* (2000). Die kleine Trommel spielt hier sechs rhythmisierte Teile, anstatt nur zwei, welche von UKW-Rauschen eines kleinen Radioempfängers eingefärbt werden.

Weiss/Weisslich 18, Weiss/Weisslich 26 und das Arboretum Ulrichsberg sind eng miteinander verbunden. Ablinger realisierte mit *Weiss/Weisslich 18, Baumrauschen* (1992/96) sein Erlebnis der Wahrnehmung unterschiedlicher Rauschcharakteristiken von Pflanzen. Mit *Weiss/Weisslich 26* skizzierte er ein Konzept für die Erstellung eines Arboretums, in welchem Bäume nach ihrer Rauschcharakteristik gepflanzt werden sollten. Mit der Pflanzung eines Arboretums in Seitelschlag im April 2008 setzte Ablinger den Plan von *Weiss/Weisslich 26* in die Tat um.

3.5. Zusammenfassung

Der dritte Teil dieser Arbeit befasste sich konkret mit Ablingers Werkreihe *Weiss/Weisslich* und versuchte diese auf unterschiedliche Arten aufzuarbeiten. In den ersten beiden Kapiteln ging es einerseits um eine Annäherung an den Zyklus und andererseits um eine Darstellung von dessen Merkmalen: 3.2.1 *Serie*, 3.2.2 *Von*

²²⁴ <http://ablinger.mur.at/docu01.html#ww29> (abgefragt am 14.7.10)

Instrumentalstück bis Installation, 3.2.3 Weiß und Rauschen. Danach folgten Werkbeschreibungen aller 36 Stücke von *Weiss/Weisslich*.

Ablinger eröffnet mit den Instrumentalstücken *Weiss/Weisslich 1-5* die Arbeit an dem Zyklus *Weiss/Weisslich*, welcher sich bis 1999 auf 36 Stücke erweiterte. Ein Großteil dieser Arbeiten besteht zusätzlich aus mehreren Teilen. Durch die Konzeption der 36 Arbeiten als Serie tritt Ablinger der klassischen Komponierform entgegen. Er verlässt diese, indem er bei *Weiss/Weisslich* über die Gattungsgrenzen hinausgeht und mit Installationen, Objekten und Konzepten arbeitet. Ein Besuch einer Ausstellung mit minimalistischer Kunst im Jahr 1990 veranlasste Ablinger zur Erstellung des Zyklus. Er entdeckte dort ein monochromes Bild, welches sich durch die Abbildung von unterschiedlichen Grautönen auszeichnete. Dieses Bild veranlasste ihn zu der Komposition *Weiss/Weisslich 3* (1990), dem ersten Stück des Zyklus, mit welchem er dem Bild entsprechend die unterschiedlichen Grautöne durch Stille und Fast-Stille abzubilden versuchte. Selbst der Titel der Reihe, *Weiss/Weisslich*, spiegelt diese Erfahrung wieder, indem er die Wahrnehmung der Differenz der Farbe Weiß zu einem anderen Weiß thematisiert.

Ablinger orientierte sich bei *Weiss/Weisslich* nicht an kompositorischen Parametern wie Rhythmus, Klangfarbe oder Melodik. Er entwickelte für sich ein Konzept des musikalischen Denkens in Linien und Flächen. Arbeiten aus der bildenden Kunst sowie das Erlebnis von 1990 bestärkten sein Vorhaben. Ablinger bezieht sich in seinem Text *Metaphern* (2004) auf Josef Albers Serie *Homage to the square* sowie auf Vorstellungen und Ideen der Hard Edge Malerei.

4. Resümee und Ausblick

Durch das Aufkommen eines neuen Bewusstseins für die Wahrnehmung der akustischen Umwelt, entwickelten sich im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts unterschiedliche Ausgangspunkte zur Förderung von Hörerfahrungen. Wichtige Ansätze auf diesem Gebiet setzte der Kanadier R. Murray Schafer, welcher für die Gründung der Disziplin des Acoustic Designs eintrat. Auch Künstler und Komponisten entdeckten dieses Feld immer mehr für sich. Sie schulen bzw. sensibilisieren mit ihren Installationen und Kompositionen gezielt die Ohren für die Entwicklung eines aufmerksameren Hörens und Empfindens von Alltagsgeräuschen und Musik. Peter Ablinger entwickelte verschiedene Verfahrensweisen, wie etwa das Erstellen von Hörillusionen durch weißes Rauschen, um Hörerfahrungen zu steigern. Ziel dieser Diplomarbeit war es folglich, Ablingers angewandte Methoden innerhalb der Werkreihe *Weiss/Weisslich* aufzudecken sowie seine Motive und Beweggründe dafür aufzuzeigen.

Bezug nehmend auf die erste Forschungsfrage: *Warum stellt Peter Ablinger den Prozess des Hörens in den Mittelpunkt seiner kompositorischen Arbeit?*, kam die Autorin zu dem Ergebnis, dass es Ablinger bei seinen Stücken vor allem um ein Training der Wahrnehmung kleiner akustischer Differenzen geht. Durch einfache Verfahrensweisen, wie etwa das Aneinanderschneiden unterschiedlicher Rauschcharakteristiken von Bäumen und Pflanzen, erzielt Ablinger die Aufmerksamkeit des Hörers auf Überhörtes zu lenken und das Ohr dafür wieder neu zu sensibilisieren. Der Name des Zyklus *Weiss/Weisslich*, welcher wörtlich die Differenz der Farbe Weiß zu einem anderen Weiß beschreibt, verweist bereits auf diesen Gedanken des Komponisten. Ablinger erhebt in dieser Werkreihe akustische Erfahrungen, wie das Rauschen eines Radios oder die Wahrnehmung von Natur- und Alltagsgeräuschen zu ästhetischen Momenten, welche einem die eigene Präsenz im Hier und Jetzt verdeutlichen. Im Laufe der Untersuchungen erkannte die Autorin, dass für die Entwicklung dieser Ideen zwei Erfahrungen des Komponisten ausschlaggebend waren:

1. Ein Spaziergang durch Getreidefelder östlich von Wien regte Ablinger erstmals zum richtigen Hören außerhalb eines ästhetischen Zusammenhanges an. Er erkannte durch die Wahrnehmung der Differenz des Rauschens unterschiedlicher Getreidearten im Wind, dass das Rauschen von Weizen anders

klingt als das Rauschen von Roggen oder Hafer. Aufgrund dieses Ereignisses setzte sich Ablinger intensiv mit der Verknüpfung von Komposition und Fragen zur Wahrnehmung von Musik und der akustischen Umwelt auseinander.

2. Ein Besuch einer Ausstellung mit minimalistischer Kunst im Walter Gropius Bau in Berlin beeinflusste seine kompositorische Arbeit nachhaltig. Angeregt durch ein minimalistisches Bild, bestehend aus zwei vertikalen hellgrauen Streifen mit unterschiedlichen Grautönen, entwickelte Ablinger eine grundsätzlich andere Haltung und Denkweise dem Komponieren gegenüber. Er abstrahierte den Kompositionsprozess und etablierte für sich ein musikalisches Denken in Flächen und Linien. Er projizierte diesen Ansatz auch auf das Material, indem er mit weißem Rauschen zu arbeiten begann.

Die zweite Forschungsfrage beleuchtete den Punkt, wie bzw. wodurch Ablinger im Zyklus *Weiss/Weisslich* gesteigerte Hörerfahrungen erreicht. Die *Weiss/Weisslich*-Arbeiten basieren größtenteils auf Konzepten und Verbalpartituren und besitzen keinen Notentext im traditionellen Sinn (Hinweisstücke bestehen etwa nur aus ihrem Titel), wodurch die Stücke erst durch eine Interaktion mit dem Publikum erfüllt werden. Ablinger schafft damit eine Kunst, die den Hörer zum Gegenstand hat und nicht das Gehörte. Bei einem Großteil der *Weiss/Weisslich*-Arbeiten, wie *Weiss/Weisslich 19* mit der Handlungsanweisung „*Hand hinter Ohr halten / wegnehmen*“ oder *Weiss/Weisslich 15 Installation und Hinweis*, geht es um die Wahrnehmung kleiner akustischer Differenzen, wodurch die Einübung einer diversifizierten Wahrnehmung gefördert wird. Daneben arbeitet Ablinger bei *Weiss/Weisslich* mit Über- und Unterforderungsstrategien, welche Irritationen beim Hörer hervorrufen. Eine Über- oder Unterforderung im Material und in der Konzeption der Strukturen begünstigt das Entstehen von Hörillusionen. Er erreicht derartiges besonders durch den Einsatz von weißem Rauschen (vgl. *Weiss/Weisslich 6, 17*). Irritationen beim Hörer erzielt Ablinger bei *Weiss/Weisslich* auch durch eine dichte Annäherung an Klangquellen (vgl. *Weiss/Weisslich 18, 24*) sowie durch das Erstellen von verzerrten Abbildern der Wirklichkeit, was Ablinger mit der Installation *Weiss/Weisslich 36 Kopfhörer* umsetzte.

Diese Arbeit versuchte, Einblicke in die kompositorische Arbeit Ablingers zu gewähren. Für zukünftige Arbeiten zum Werk Ablingers wäre es wünschenswert, sich näher mit seinen Opern, *Stadtoper Graz* und *Landschaftsoper Ulrichberg*, zu beschäftigen,

was innerhalb dieser Arbeit zu kurz kam. Der Frage nach alternativen Hör- und Konzertorten könnte dabei noch intensiver nachgegangen werden. Ein interessanter Punkt wäre es sicherlich auch, sich mit der Reihe *Quadraturen* zu befassen sowie mit den Werkreihen *IEAOV*, *Instrumente und Rauschen* oder mit der aktuell entstandenen Serie *Voices and Piano*, da hierzu noch keine Literatur existiert.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Wenn nicht anders angegeben, wurden die im Text zitierten Aufsätze des Komponisten von <http://ablinger.mur.at> entnommen

- *Dissonanz des Einklangs* (1994/95)
- *Mehr Wirklichkeit 2* (1999a)
- *Weiss/Weisslich 18* (1999b)
- *Hören um zu Sehen* (2000)
- *Rauschen/Hypothesen 1991-95* (2001)
- *Die Differenz von Material und Wahrnehmung* (2002)
- *12 Töne im Exil, Hauer und die Konzeptkunst* (2003)
- *Metaphern* (2004)
- *Ausdruck/Sonate* (2007)
- *Keine Überschreitung* , in: *Positionen 78* (2009a), S.11
- *Kopfhören, Notizen über das Wahrnehmen*, in: *MusikTexte 124* (2009b), S.13-17

ABLINGER, Peter: *Weiss/Weisslich 11A, Geräuschheft 1984-86*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001

ABLINGER, Peter: *HÖREN hören*. Heidelberg: Kehrer-Verlag 2008

ABLINGER, Peter: Programmheft zur *Landschaftsoper Ulrichsberg*. Juni 2008

LACHENMANN, Helmut: *Pression*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2001

Sekundärquellen

ALBERS, Josef: *Homage to the Square, Hochschule für angewandte Kunst in Wien Heiligenkreuzerhof, 5. Juni bis 1. August 1992*. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst 1992

ALBERS, Josef: *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press 2006

BERENDT, Joachim Ernst: *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt*. Reinecke bei Hamburg: Rowohlt 1985

BOCOLA, Sandro: *Die Kunst der Moderne 1870-2000*. Köln: Taschen 2001

BOISITS, Barbara: Josef Matthias Hauer, in: FINSCHER, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 8, Kassel: Bärenreiter 2002, 860-864

- BRUHN, Herbert, KOPIEZ, Reinhard & LEHMANN, Andreas C. (Hg.): *Musikpsychologie, das neue Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2008
- CAGE, John: *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press 1961
- CAGE, John & FELDMAN, Morton: *Radio Happenings I - V, Conversations*. Köln: MusikTexte 1993
- CROW, Thomas: *Die Kunst der 60er Jahre*. Köln: Dumont 1996
- DE LA MOTTE-HABER, Helga & KOPIEZ, Reinhold (Hg.): *Der Hörer als Interpret*. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Band 7) Frankfurt 1995
- DE LA MOTTE-HABER, Helga (Hg.): *Klangkunst, Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 12)
- DE LA MOTTE-HABER, Helga: Experimente mit dem Rahmen, in: *Positionen* 78 (2008), S.2-5
- FEIN, Markus: Überschneidungen, Gespräch mit Peter Ablinger, 27.Mai 1995, in: *Positionen* 59 (2004), S.18-21
- GERCKE, Hans: Kunst, die aus dem Rahmen fällt. Zur Genese der Klanginstallation, in: *Positionen* 65 (2005), S.2-7
- GERLACH, Julia: Kunst mit Konsequenzen, Zwischenstand der Klangkunst, in: *Positionen* 65 (2005), S.8-11
- GOMBRICH, E.H.: *Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin: Phaidon-Verlag 2002
- GÖTTE, Hans Ulrich: *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers*. (Kasseler Schriften zur Musik, Bd.2) Kassel: Bärenreiter 1989
- GRATZER, Wolfgang (Hg.): *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Laaber: Laaber-Verlag 1997
- HAUER, Josef Matthias: *Deutung des Melos*. Leipzig: E.P. Tal 1923
- HESS, Barbara: *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen 2005
- HILLER, Egbert: „Unbefugten Betreten verboten!“, Der österreichische Komponist Peter Ablinger, in: *MusikTexte* 111 (2006), S.7-12
- HOUBEN, Eva-Maria & SCHLOTAUER, Burkhard: *MusikDenken, Texte der Wandelweiser-Komponisten*. Zürich: Edition Howeg 2007
- JOURAIN, Robert: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 1998

- KENNEWEG, Friederike: Warum gelb, warum milch, warum rauschen, Von den Materialien der Klangkunst, in: *Positionen* 65 (2005), S.29-31
- LaBELLE, Brandon: *Background Noise, Perspectives on Sound Art*. Continuum: New York 2006
- LACHENMANN, Helmut: *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996
- LANGENMAIER, Arnica-Verena: *Der Klang der Dinge – Akustik eine Aufgabe des Design*. München: Verlag Silke Schreiber 1993
- LICHT, Alan: *Sound Art, Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli: New York 2007
- LUCIER, Alvin: *Reflexionen, Interviews, Notationen, Texte 1965-1994*. Köln: MusikTexte 2005
- LUCIE-SMITH, Edwards: *Bildende Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln: Könemann 1999
- METZGER, Christoph (Hg.): *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003
- METZGER, Heinz-Klaus (Hg.): *Musik-Konzepte 61/62 Helmut Lachenmann*. München: edition text & kritik 1988
- MEYER, Franz: *Barnett Newman, The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*. Düsseldorf: Richter Verlag 2003
- MINARD, Robin: *Sound Environments, music for public spaces*. Berlin: Akademie der Künste Berlin 1993
- NEWMAN, Barnett: *Selected Writings and Interviews*. Berkley: University of California Press 1992
- OETTL, Barbara: *WEISS in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*. Regensburg: Schnell & Steiner 2008 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte Band 5)
- POLING, Clark Vandersall: *Color Theories of the Bauhaus Artists*. Dissertation, Columbia University: New York 1973
- POLZER, Berno Odo / Internationale Musikforschungsgesellschaft (Hg.): *Wien Modern 2008*. Saarbrücken: Pfau 2008
- RANKE-GRAVES, Robert: *Die weiße Göttin, Sprache des Mythos*. Hamburg: Rowohlt 2002
- REINHOLDTSEN, Trond Olav: „Die Klänge interessieren mich nicht“, Ein E-Mail Interview mit Peter Ablinger, in: *MusikTexte* 111 (2006), S.13-16
- SANIO, Sabine & SCHEIB, Christian (Hg.): *das rauschen*. Hofheim: Wolke 1995

- SANIO, Sabine: Muster, Ränder, tote Winkel, in: *Positionen* 44 (2000), S.2-6
- SANIO, Sabine: Musikalische Bildkonzepte, in: *Positionen* 59 (2004), S.5-8
- SANIO, Sabine: Eine Ästhetik des Speicherns – Archiv-Konzepte bei Arnold Dreyblatt und Peter Ablinger, in: *Dissonanz* 94 (2006), S.22-25
- SCHAFER, R. Murray: *Our Sonic Environment and the Soundscape, the Tuning of the World*. Destiny Books: Rochester 1993
- SCHULZ, Bernd (Hg.): *Robin Minard – Silent Music, zwischen Klangkunst und Akustik-Design*. Heidelberg: Kehrer 1999
- SPITZER, Manfred: *Musik im Kopf*. Stuttgart: Schattauer-Verlag 2008
- TADDAY, Ulrich (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband Klangkunst*. München: edition text+kritik 2008
- TADDAY, Ulrich (Hg.): *Musik-Konzepte 146, Helmut Lachenmann*. München: edition text+kritik 2009
- TITTEL, Claudia: Monochrome Tendenzen, in: *Positionen* 59 (2004), S.9-13
- TITTEL, Claudia: Handschriften, Anmerkungen zu ästhetischen Ansätzen in der Klangkunst, in: *Positionen* 65 (2005), S.12-17
- TITTEL, Claudia: Installation Performance Umgebung, in: *Positionen* 78 (2009), S.18-21
- TOOP, David: *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*. London: Serpent's Tail 2004
- TRAWÖGER, Norbert: Das Recht, still zu sein..., Spurensuche bei den Wandelweiser-Komponisten, in: *Positionen* 80 (2009), S.38-40
- UTZ, Christian & GADENSTÄTTER, Clemens (Hg.): *Musik als Wahrnehmungskunst, Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008
- WOLFF, Christian: *Cues, Writing & Conversations*. Köln: MusikTexte 1998
- ZWICKER, Eberhard: *Psychoakustik*. Berlin: Springer-Verlag 1982

Diskographie

ABLINGER, Peter: *Der Regen, das Glas, das Lachen*. Kairos Production 2000

ABLINGER, Peter: *I.E.A.O.V.* Durian 021-2

ABLINGER, Peter: *Grisailles (1-100)*. Hat Hut Records 2000

AMACHER, Maryanne: *Sound Characters (making the third ear)*. Tzadik 1999

BEUGER, Antoine: *two.too (for erwin-josef speckmann)*. Haan: Edition Wandelweiser Records 2009

MALFATTI, Radu: *Kid Ailack 5*. b-boim records 014 2007

PISARO, Michael: *hearing metal 1*. Haan: Edition Wandelweiser Records 2009

Anhang

Werkliste: Weiss/Weisslich (1980-1999)²²⁵

WEISS / WEISSLICH 1, Klavier solo

1a: Linie absteigend

1b: Linie aufsteigend (1980), je 1'

WEISS / WEISSLICH 2, Klavier solo

2a: 6 Linien

2b: 4 Linien (1990), 6' und 4'

WEISS / WEISSLICH 3, Ensemble

variable Besetzung, mindestens 6 Spieler (1990), 4'

WEISS / WEISSLICH 4, Klavier und Ensemble

variable Besetzung, mindestens 5 Spieler (1990,92), 6'

WEISS / WEISSLICH 5, 3 Ensemblegruppen in 3 angrenzenden Räumen (1992,94),

5b: für St. Anna in Zepernick (1997), 15'

WEISS / WEISSLICH 6, 12 Kassettenrekorder

6a: (1992,94), 30'

6b: konzertante Installation (1996), 12'

WEISS / WEISSLICH 7a: Rauschempfänger (1994)

z.B. ein Radio zwischen zwei Sendern eingestellt,

oder ein Fernseher ohne Antenne

- als Tatsache

- oder als Installation

- oder als Aufführung

WEISS / WEISSLICH 7b: Rauschen (1998)

jede Form des Rauschens, künstlich oder natürlich

einige der realisierten Versionen von WEISS / WEISSLICH 7:

Klanginstallation mit 6 (1994) oder 18 kleinen Weltempfängern (1997), permanent

wall drawing für 2 CD-Player und 4 Lautsprecher (1999), permanent

Quadrat für 1 Lautsprecher (1994), 4'

²²⁵ <http://ablinger.mur.at/werke.html#a2> (abgefragt am 14.7.2010)

Kreis für 12 Weltempfänger (1996), 8'
panpiece für 2 Lautsprecher (1999), 4'
Selbstportrait einer Wohneinheit, für 8 Weltempfänger, (2004), permanent
5 Räume, für 2 Lautsprecher, (2004), 3'20"
Wasserfall, Holzrahmen, Wasserbecken, Schläuche, Pumpe

"vorhandene" Versionen von WEISS / WEISSLICH 7:
ein Wasserfall
eine Brausetablette
der Wind
Autobahnen
das Meer
etc.

WEISS / WEISSLICH 8, Schneckengehäuse (1994)

Schneckengehäuse ans Ohr halten

WEISS / WEISSLICH 9, Wege

9a: Windweg: Gehen, und den Wind hören

9b: Wasserweg: Gehen, und das Wasser hören (1986,93)

WEISS / WEISSLICH 10, Orte

10a: Kreuzgang mit Brunnenhaus, Lilienfeld, Niederösterreich

10b: Autobahntunnel, Plabutsch, Graz

10c: Klamm, Burgau am Attersee

10d: Weißdornhain, Grieben, Hiddensee (seit 1994)

WEISS / WEISSLICH 11, Prosa

11a: Geräuschheft (1984-86)

11b: Sitzen und schreiben, Buchprojekt und Hörstücke (seit 1994)

11b1: 21.2.95, 15:02-15:42, am Oder-Havelkanal zwischen Bernöwe und Kreuzbruch, im Auto bei offenem Fenster

11b2: 7.3.95, 14:05-14:45, Wedding Hinterhof, geschlossenes Fenster

11b3: 27.2.97, 13:30-14:10, ein Feldweg in der Nauener Gegend, im Auto, bei halb geöffnetem Fenster

11b4: 18.8.98, 13:36-14:16, Sulztal an der Weinstrasse

11b5: 15.3.99, 15:19-15:59, im IC Berlin-Wien, zwischen Kolín und Brno

11b6: 29.11.99, 11:23-12:03, im ICE Berlin-Dortmund

11b7: 7.11.01, 10:38 bis 11:18, Pacific Palisades, Villa Aurora, Terrasse

11b8: 22.10.06, 18:32-19:12, Berlin, Naunynstrasse, im offenen, geparkten Auto

11c: Sitzen und schreiben, Performance mit Tastatur und Schriftprojektion (2001)

11d: Sitzen und sagen was ich höre, Sprech-Performance (2005)

WEISS / WEISSLICH 12, CD

12.1: Dorfkirchen der Mark Brandenburg 1-6

12.2: Dorfkirchen der Mark Brandenburg 7-12

12.3: rechts-elbische Klosterkirchen (1994-95), 12'

WEISS / WEISSLICH 13, Schallplatte (1995, Auflage: 7 Stück)

verschiedene Abspielgeschwindigkeiten, Rillenpressung ohne Klang

WEISS / WEISSLICH 14, Sitzen und hören (1995)

WEISS / WEISSLICH 15, Installation und Hinweis

15.1: 5 Räume, Lautsprecher, gefärbte Stille in den Farben A, O, U, E, I

15.2: jeder Wechsel von einem Raum in einen anderen (1995)

WEISS / WEISSLICH 16, Raumfolge

jeder Raum mit Verkleidung/Vertäfelung in unterschiedlicher Resonanz, z.B. Holz, Stein, Glas, Metall, Papier, Teppich (1995)

WEISS / WEISSLICH 17, Instrument und Rauschen

17a: Klavier und Rauschen (1994), 2'

17b: Violine und Rauschen, (1995), 4'

17c: Kleine Trommel und Rauschen, (1994, 2007), 1'20"

17d: Flöte und Rauschen

WEISS / WEISSLICH 18, CD (für Robert Ranke-Graves)

18.1: Birke, Eberesche, Esche, Erle, Weide, Weißdorn, Eiche

18.2: Steineiche, Hasel, Wein, Efeu, Schlehe, Holunder

18.3: Tanne, Ginster, Heidekraut, Espe, Eibe (1992,96), 12'

WEISS / WEISSLICH 19, Hand hinters Ohr halten/wegnehmen, (für Sven Åke Johansson) (1995)

WEISS / WEISSLICH 20, ein oder mehrere Becken (1992,95)

WEISS / WEISSLICH 21, Becken und Instrumente

21a: *Analytische Integration*, (1994,96), türkisches Becken, Streichinstrument ad lib., variable Länge, z.B. 8'

21b: *Isabels Trio*, VI, Vc, türkisches Becken, (1999), 12'

WEISS / WEISSLICH 22, CD

Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler (1986,96), 4'

WEISS / WEISSLICH 23, Kunstkopf/Kopfhörer (1995)

WEISS / WEISSLICH 24, CD

24.1 und 2: Kirchen von St. Lambrecht 1-12, Version 1

24.3 und 4: Kirchen von St. Lambrecht 1-12, Version 2, (1994/98), 16'

WEISS / WEISSLICH 25, Mund, Augen, Ohren zu (1996)

WEISS / WEISSLICH 26, Skizzen für ein Arboretum (seit 1996)

WEISS / WEISSLICH 27, komplementäres Rauschen, Lautsprecher-Installationen
und Stücke auf CD

verschiedene Versionen:

27a (Kreis): 8 Lautsprecher, begehbar (1995)

27b (Divisionen): 2 Lautsprecher, Stühle (1995, Neufassung 2001), 12'

27c (Parabol): 7 Lautsprecher, begehbar (1998)

27d (für Winfried Ritsch): 12 Lautsprecher, begehbar (2001)

WEISS / WEISSLICH 28, Gehen Aufnehmen (1990,96)

WEISS / WEISSLICH 29, 6 Stühle auf winterlichem Feld, 31.12.1996

29b: Stuhl (Stühle), (1996)

innen und außen aufstellen als Hör-Ort(e)

WEISS / WEISSLICH 30, Schilf, Wind (1996)

Außeninstallation: Schilf, Schilfgras oder Bambus, gepflanzt oder in Blumentöpfen

WEISS / WEISSLICH 31, Membrane, Regen (1996)

31a: Regenunterstände auf öffentlichen Plätzen

31b: Schlagzeug, Regen (1999)

31c: Regenschirm (1999)

31d: Gläser, Regen (2002)

31e: konzertante Version mit 8 Glasröhren (2002), ca. 18'

WEISS / WEISSLICH 32, akustische Unterbrechung, Holzgerüst, schalldämmendes Material (1997)

eine schalldämmende Pforte zum Durchgehen; auch als aufeinander folgende Reihe solcher Pforten; verschiedene Maße

32b: für Ad Reinhardt, Galeriesituation, akustischer Schaumgummi (2002)

WEISS / WEISSLICH 33, Die Farbe der Nähe, Konzept und Stücke auf CD

Krimmler Wasserfälle (Version 1993 und 1999), 4'30

für Inge Dick (1998), 3'30"

WEISS / WEISSLICH 34, Wiener Durchgangsstücke (1998)

1. Raimundpassage (Höfe und Durchgänge)

2. Kaffee Prückel (vorderer/hinterer Raum)

3. Hofburg, Torhauskuppel (In der Burg/Michaelerplatz)

4. ehem. Salesianerkloster (3 Höfe)

WEISS / WEISSLICH 35, Schilderungen (1998)

hinweisende Beschilderungen akustischer Situationen

Version für den Resslpark/Karlsplatz Wien: 14 Schilder (2002)

WEISS / WEISSLICH 36, Kopfhörer (1999)

geschlossener Kopfhörer, aufmontierte Mikrophone

WEISSE WÄSCHE, Weiss /Weisslich o. Nr. (2003-08)

Wäschestangen, Wäscheleine, Leintücher

HÖREN, Weiss /Weisslich o. Nr. (2006)

DENKEN, HÖREN, DA CAPO, Weiss /Weisslich o. Nr. (2006)

Auszüge aus einem Interview mit Peter Ablinger am 18.9.2009 beim KomponistInnenforum Mittersill

Katrin Hauk: Die Erschließung neuer Hörerfahrungen für das Publikum stellt für mich das Faszinierendste am Zyklus *Weiss/Weisslich* dar. Empfindest du dies als Hauptaufgabe des Zyklus? Inwieweit steht das Hören bei *Weiss/Weisslich* im Mittelpunkt.

Peter Ablinger: Ab *Weiss/Weisslich 6* steht die Erschließung unterschiedlicher Hörerfahrungen im Mittelpunkt. Aber bei den ersten fünf Stücken, *Weiss/Weisslich 1-5*, kann man das nicht so unmittelbar sagen. Bei diesen Arbeiten fand ein Abstraktionsvorgang statt, welcher von der Vorstellung einer weißen Linie im Raum ausging. Diese weiße Linie, welche etwa einer Diagonalen entspricht, die man auf einem quadratischen Blatt Papier zieht, kann mit einer anderen Art von Denken gleichgesetzt werden, was vor allem durch meine enge Beziehung zur Bildenden Kunst beeinflusst wurde. Ich versuchte bei *Weiss/Weisslich 1-5* nicht in Tonsatz und Ausdruck zu denken, wie Musik sonst gedacht wird, sondern Flächen und Linien als Klänge zu erfassen, als solche zu exponieren und sein zu lassen. Dementsprechend ging es mir bei diesen ersten Stücken um die Entwicklung einer anderen Haltung dem Komponieren gegenüber und dessen was eine Komposition sein kann; eine Fläche oder Linie in den Raum zu stellen, und zu sagen, das ist ein Stück. Folglich ist bei diesen Arbeiten der „Hörpunkt“ noch gar nicht so im Zentrum. Ab *Weiss/Weisslich 6*, wo das mit den Hörillusionen losgeht, wird der Fokus deutlich auf das Hören gelegt. Von da aufwärts haben wahrscheinlich alle Stücke *Weiss/Weisslich 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13* mit dem Hören zu tun, *Weiss/Weisslich 14, 15, 16, 17* natürlich auch. *Weiss/Weisslich 17* knüpft zusätzlich wieder an die kompositorischen Ideen der frühen Stücke an, Linien und Flächen zu komponieren.

K. H.: Wie kam *Weiss/Weisslich* denn ins Entstehen?

P. A.: Das erste Stück, das *Weiss/Weisslich* hieß, ist das heutige *Weiss/Weisslich 3*, das Stück, welches von Agnes Martin oder sonst wem hervorgerufen wurde. Das zweite Stück, das *Weiss/Weisslich* hieß, ist das heutige *Weiss/Weisslich 4*, das Stück, bei dem das Klavier hinzukam. In dem Moment, in dem ich das Klavier hinzunahm, habe ich auf ein Stück zurückgegriffen, dass noch keinen Titel hatte, aber schon vorhanden war, das spätere *Weiss/Weisslich 2*, (das ist alles ein wenig kom-

pliziert) und erst dann, als ich die Tonleitern mit *Weiss/Weisslich 2*, auch in den Zyklus mit hinein genommen habe, war klar, dass das Vorläuferstück, das 10 Jahre früher entstanden ist, den Zyklus anführen muss. Ab diesem Moment ist es erst so richtig zum Zyklus explodiert. Es war nicht gleich ab 1990 mit *Weiss/Weisslich 3* ein Zyklus.

K. H.: Überraschend finde ich bei *Weiss/Weisslich*, dass du mit verschiedenen künstlerischen Methoden arbeitest: Instrumentalstücken, Hörstücken, Installationen, Prosa-
stücken, etc. Das ist doch für die Arbeit eines Komponisten eher untypisch, und erinnert stark an das Vorgehen bildender Künstler.

P. A.: Ich weiß selbst nicht wie das gekommen ist. Die bildende Kunst beeinflusst mich nicht direkt. Wenn, dann inspirierten mich aus der bildenden Kunst die konservativen Gattungen wie reine Malereien.

K. H.: Im Text *Metaphern* beziehst du dich aber auf die Hard Edge-Malerei. Bezugnehmend auf diese künstlerische Strömung erläuterst du, dass das Erzeugen größtmöglicher Differenzen ein Grund dafür sei, in unterschiedlichen Gattungen zu arbeiten.

P.A.: Ja, stimmt, so etwas zu kreieren. Die klassische Kompositions-
idee ist immer bemüht, Zusammenhänge herzustellen und alles möglichst auf ein einziges Motiv zurückzuführen; alles aufeinander zu beziehen und von einer Sache abzuleiten. Mich hat da eigentlich das Gegenteil interessiert, nicht etwa das größte Durcheinander zu erzeugen, sondern die Differenz; etwas zu finden, was mit sich überhaupt nicht mehr identisch ist; wovon es nur noch die leiseste Erinnerung gibt. Ich beschäftigte mich deswegen auch in den 1980er und 1990er Jahren mit zweiteiligen Stücken, die versuchten, so eine Differenz zu erzeugen, wie etwa in dem Instrumentalstück *The one hand and the other hand* für Geige solo. Der erste Teil ist ein normal gespieltes Stück, bestehend aus vielen 4sekündigen Fragmenten und dazwischen großen Pausen, während der andere Teil links geigelt wurde, falsch herum, wo dem Geiger das ganze Handwerk weggenommen wird, und er ein paar Anweisungen hat, wie er den Bogen über sein Instrument bewegen soll, also mehr eine Choreographie als eine vom Klang her strukturierte Sache. Wie ein einzig langer Bogen, der das Instrument abtastet, so war das Stück. Angegeben war nur der Bewegungsablauf, also eine völ-

lig andere Ebene, ein Maximum an Differenz, welche man mit dem gleichen Interpretieren, mit dem gleichen Instrument herstellen kann. Gleichzeitig ist es auch etwas völlig Anderes als die eigentliche Hard Edge-Malerei, wo ja doch links und rechts der harten Kante etwas stattfindet, ja beides eine vergleichbare Struktur hat, auch wenn es eine andere Farbe hat. Ich habe in diesen Gedanken des Hard Edge wieder etwas anderes hineinprojiziert.

K. H.: Du beziehst dich im Text Metaphern neben Josef Albers auch auf den Künstler amerikanischen Barnett Newman.

P. A.: Newman hat mich früher insgesamt mehr noch fasziniert als Rothko. Auch wenn es mit diesen Titeln²²⁶ zu Rothko eine direkte Hommage zu geben scheint ist meine Beziehung zu Rothko trotzdem viel flüchtiger als zu Newman. Das erste der IEAOV Stücke könnte genauso gut *For Barnett Newman* heißen. Wovon ich Anfang der 1990er Jahre noch angezogen war, das muss ich schon zu geben, heute möchte ich das aber etwas zurücknehmen oder kritisieren, war ein gewisser Romantizismus, der immer noch mitschwingt bei den mystisch angehauchten Gedanken, welche es auch bei Rothko gibt, aber bei Newman noch stärker. Diese Themen haben mich damals schon fasziniert. Irgendwie habe ich da wahrscheinlich nur wiederholt, was die Künstler des Abstrakten Expressionismus erlebten, dass Erreichen einer anderen Ebene, was teilweise fast mit dem Religiösen identifiziert werden kann.

K. H.: Du sprichst über dieses Erreichen einer anderen Ebene sehr häufig in deinen Texten.

P. A.: Ja. Ich beschäftige mich auf eine Art und Weise immer noch damit. Früher hätte ich vielleicht gedacht, ich sei religiös, das denke ich heute aber sicher nicht mehr. Dass man sich mit religiöser Kunst auseinandersetzt, lasse ich mir auch heute nicht nehmen. Vor 1500 hat sich der künstlerische Intellekt vor allem in der religiösen Kunst abgespielt. Das interessiert mich heute alles immer noch: die Architektur, Kirchenräume, Klosterordnungen, die Philosophie, die niedergeschriebene Mystik. Es führt aber nicht mehr, wie damals, zu einer romantisierenden Identifikation. Das war auch die Zeit, wo ich gerne ins Kloster zum Komponieren gegangen bin. Da habe ich mich schon halb als Mönch gefühlt.

²²⁶ vgl. IEAOV, *Red on Maroon* für Flöte (1995-99)

K. H.: Klöster besitzen schon eine besondere Aura, da hast du Recht. Nun aber eine andere Frage: Wie erreichst du es, dass deine Kompositionen so eigenständig sind und sich vom „Mainstream“ der Neuen Musik abheben?

P. A.: Mit den unterschiedlichsten Mitteln. Je mehr ich komponiere, umso mehr drängt sich jedoch ein traditioneller Werkbegriff in den Vordergrund. Es macht mir schon Spaß, komplexe Partituren zu erstellen. Mit einer Partitur gibt es aber immer das Risiko, dass man in den alten Werkbegriff hineinfällt, Zusammenhänge einfach nur wieder bestätigt. Das finde ich schon problematisch. 90 Prozent der Komponisten hier zu Lande und in Mitteleuropa freuen sich, wenn sie ein Streichquartett komponieren dürfen. Es wird nicht die Gattung hinterfragt, es wird nicht das Auftraggeben hinterfragt, die ganze Institution, die Voraussetzung der virtuosenden Interpreten, die akademisch gebildet sein müssen, werden nicht hinterfragt. Diese Dinge werden einfach alle nur hingenommen. Einfach nur hingenommen und ausgeführt, ein Schema, das schon längst vorher da war. Das hat für mich nichts mehr mit Kunst zu tun. Das ist zwar Kultur, eindeutig. Es ist als Kultur etwas Wertvolles, dass es diese Dinge weiterhin gibt. Ich bin nicht gegen Streichquartette und Orchester. Es ist auch was Schönes, dass es diese weiter gibt als kulturelles Phänomen, so wie ich es schön finde, dass es Museen gibt, die Rembrandt restaurieren und aufbewahren. Das ist alles wunderbar, aber ich mache einen großen Unterschied zwischen Kultur und künstlerischen Ideen.

K. H.: Ja, einige der heutigen KomponistInnen entsprechen stets der Tradition und führen diese auch weiter fort, bewusst oder unbewusst, aber andere versuchen wiederum weiterzudenken und sich von den Konventionen zu lösen.

P. A.: Sie reflektieren wenigstens über die Grundbedingungen, aus denen sich das Komponieren zusammensetzt, was Komponieren überhaupt ist. Das ist eine Arbeit, die in der bildenden Kunst seit Jahrzehnten geleistet wird, auf allen Parametern: vom Ausstellungsmachen bis hin zum Verkaufen von Bildern, ja bis zu Originalitätsfragen. Alles wird thematisiert. In der Musik findet das nicht statt. Man komponiert wie zu Beethovens Zeiten im Prinzip, mit vielleicht anderen Affekten. Da kommt ein Auftragsgeber, dem widmet man zum Dank ein Stück. Man erfüllt so den Rahmen und

liefert eine Partitur ab. Das Verhältnis zwischen Interpret, Komponist und Auditorium ist noch immer das Gleiche.

K. H.: Du brichst mit diesem Rahmen natürlich stark im *Weiss/Weisslich* Zyklus.

P. A.: Du hast sicher Recht, das so zu sagen. Die wichtigste Klammer für den Zyklus ist das Hören, wenn auch ein paar Stücke herausfallen. Der größere Zusammenhang, in dem diese ganze Auseinandersetzung steht, also wenn man meine anderen Stücke und Zyklen auch mitbetrachtet bzw. wenn man alle Stücke zusammennimmt, die über das normale Komponisten-Setting hinausgehen, ist dann tatsächlich die Hinterfragung der Bedingungen dessen, was Komponieren noch ist, die Hinterfragung des Gesamtrahmens. Der Hörer ist ein Teil davon, vielleicht der wichtigste Teil, wie es Josef Matthias Hauer sagte. Aus dem eben beschriebenen, vorgegebenen Rahmen herauszutreten, ein Stück zurücktreten, aus dem Konzertsaal-Auftragsgeber-Interpretenrahmen rausgehen, damit man das ganze erfasst. Wenn man drinnen ist, sieht man ja nicht, wo man eingezwängt ist. Man muss ein wenig Hinausgehen. Das ist dieses Rausgehen aus der klassischen Komponierform. Das heißt, wenn man drei Schritte zurückgeht, kann es sein, dass man auf dem Terrain der bildenden Kunst landet. Das ist aber gar nicht die Absicht. Es kann auch sein, dass, wenn man andere drei Schritte zurückgeht, auf dem Terrain der Gärtnerkunst landen könnte. Man betritt dann fremden Grund, aber es geht nicht um die Erweiterung. Der Blick bleibt weiterhin auf das Komponieren, auf die Musik gerichtet. Es geht nicht um ein Erweitern der musikalischen Form, sondern man bewegt sich ein paar Schritte zurück, damit man begreift, was das überhaupt ist, und wie es zusammengestellt ist.

K. H.: Du betrachtest dich also schon noch als Komponist.

P. A.: Ja! Selbst dann, wenn in Stücken überhaupt kein Ton vorkommt!

K. H.: Ich glaube nämlich, viele missverstehen deine Rolle gerne.

P. A.: Klar! Heute ist das so modern mit dem Crossover und Multimedia. Das ist eigentlich das Gegenteil von meiner Intention.

Lebenslauf

Katrin Hauk, geboren 1983 in Kittsee, Burgenland. Musikerin, Musikpädagogin und Radiomacherin, spielt Blockflöte und E-Bass in unterschiedlichen Ensembles und Bands, dabei intensive Beschäftigung im Spielen sowie in der Vermittlung freier Improvisation und Neuer Musik. Mitglied des Vereins *snim*.

1994 - 2002	8 Klassen Gymnasium in Neusiedl/See; Matura
seit 2002	Studium von <i>Musikwissenschaft</i> und <i>Kultur- und Sozialanthropologie</i> an der Universität Wien
2003 - 2008	Bakkalaureatsstudium von <i>Instrumental(Gesangs)- Pädagogik Blockflöte</i> an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Ulrike Groier), Abschluss mit Auszeichnung Schwerpunkt: Improvisation und Neue Musikströmungen (Unterricht bei Manon-Liu Winter, Gunther Schneider, Franz Hautzinger, Burkhard Stangl sowie bei Gerd Lünenbürger)
seit März 2008	Masterstudium <i>IGP Blockflöte</i> an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
seit Frühjahr 2008	Mitglied des Vereins <i>snim</i> (Spontanes Netzwerk improvisierter Musik): http://snim.klingt.org
seit Mai 2009	Gestaltung der Radiosendung <i>Katrins Klangschiene</i> bei Radio Orange 94.0, das Freie Radio in Wien
Juli 2009/10	Teil des Projektes ÖNskekvist 2009 und ÖNCZkekvist 2010, einem internationalen Austauschprojekt junger Improvisierender aus Österreich, Norwegen und Tschechien

Eigenständigkeitserklärung

Ich versichere,

dass ich diese Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich dieses Diplomarbeitsthema weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Abstract

Technische Errungenschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts veränderten die akustische Umwelt nachhaltig. Muzak, Verkehrslärm und Maschinenlärm verdrängten Geräusche der Natur immer mehr aus dem Bewusstsein der Bevölkerung. Sie führten zu einer Desensibilisierung des Gehörs, wodurch die Wahrnehmung von Umwelt- und Alltagsgeräuschen wieder neu erlernt werden musste. Komponisten und Künstler der heutigen Zeit fördern dies durch Installationen im öffentlichen Raum, Kompositionen und Konzeptstücke. Der österreichische Komponist Peter Ablinger erreichte derartig Effekte vor allem mit seinem Werkzyklus *Weiss/Weisslich*, welcher in den 1990er Jahren entstand und 2008 in Berlin und Wien im Rahmen der Ausstellung *HÖREN hören* präsentiert wurde. *Weiss/Weisslich*, bestehend aus 36 nummerierten Arbeiten, umfasst instrumentale Kompositionen, Installationen, elektroakustische Stücke, Prosastücke und Hinweisstücke. Diese Diplomarbeit deckt künstlerische Verfahrensweisen und Methoden Ablingers auf, welche eine Sensibilisierung der auditiven Wahrnehmung begünstigen, sowie Eigenschaften und Merkmale des Zyklus *Weiss/Weisslich*. Ausführungen zur Veränderung von Hörerfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert ergänzen diese Arbeit.

Technical improvements at the end of the 19th century had a lasting effect on the natural soundscape. Muzak, traffic noise, and machine noise displaced the natural soundscape from society's conscience. The perception of natural sounds and of sounds from everyday life had to be learnt again. Today's composers and artists try to foster this through installations in public spaces, musical compositions and concept pieces. The Austrian composer Peter Ablinger reached similar effects with his cycle *Weiss/Weisslich*. Developed by Ablinger during the 1990s, it was shown in 2008 in Berlin and Vienna, in an exhibition named *HEARING listening. Weiss/Weisslich*, consisting of 36 works, contains instrumental pieces, installations, electro acoustic pieces, prose pieces and objects. This thesis reveals artistic methods and procedures of Ablinger, which support listening processes, and portraits, characteristic features of the cycle *Weiss/Weisslich*. In addition, the thesis analyzes changes in the perception of music and the natural soundscape in the 20th and 21st century.

