

Auf die Frage, was Hören für ihn bedeute, hat Peter Ablinger einmal geantwortet: »Das Hören steht stellvertretend für jegliche Wahrnehmung, für die Art und Weise, wie wir auf die Welt reagieren, die wir durch eben dieselbe Wahrnehmung zu allererst einmal erzeugen müssen. Das Hören ist also das Mittel zur Wahrnehmung von Wahrnehmung.«<sup>1</sup> Diese Aussage gleicht einer Formulierung John Cages, der seine ästhetische Zielsetzung einmal als »not focussing attention but letting focus attention itself«<sup>2</sup> beschrieben hat. Doch Peter Ablinger verfolgt seine künstlerischen Intentionen mit anderen kompositorischen Strategien und einem andere Hörmodell als Cage, dem es primär um ein Öffnen oder Weiten des Wahrnehmungsraumes für die gegenwärtige audiovisuelle Gesamtsituation geht, wobei er traditionelle Strategien der Fokussierung des Hörens zugunsten einer nicht-zentrierten Wahrnehmung zu unterlaufen versucht. Die Hörhaltung, die Cage anstrebt, wurde zutreffend mit der gleich schwebenden Aufmerksamkeit verglichen, die der Psychologe seinen Klienten entgegenbringt.<sup>3</sup> Dagegen inszeniert Ablinger Wahrnehmungssituationen, in denen es stets um eine vergleichende Bewegung zwischen mindestens zwei unterschiedlichen medialen Situationen geht. Es sei hier vorgeschlagen, das Ablingersche Hörmodell als Wahrnehmung medialer Differenz beziehungsweise als oszillierendes Hören oder oszillierendes Wahrnehmen zu bezeichnen.

Oszillierende Wahrnehmungsakte wurden bereits im Rahmen verschiedener Intermedialitätsdebatten, vorwiegend in nicht-musikalischen Zusammenhängen, beschrieben. So weist Mookyu Kim am Beispiel der Konkreten Poesie darauf hin, dass intermediale Konfigurationen heterogener Elemente als deren oszillierende Bewegung beobachtet werden können.<sup>4</sup> In der Konkreten Poesie mündet die paradoxe Simultaneität von Visualität und Textualität in solch eine oszillierende Bewegung. In diesem Sinn bemerkt auch Franz Mon: »Visuelle Texte« besitzen ein schwankendes, labiles Gleichgewicht: Schrift zeigt sich da, als wäre sie (auch) Bild [...] und Bild, als wäre es (auch) Text. [...] So oszillieren auch die Bildstücke zwischen andeutend-weiterweisendem Fragment und abgeschlossener Figuration mit ideografischer bzw. piktografischer Eindeutigkeit.«<sup>5</sup>

## Vergleichendes Oszillieren

Peter Ablingers oszillierende Wahrnehmungsangebote schaffen dagegen keine Situation, die zwei Möglichkeiten der Wahrnehmung zulässt, zwischen denen die Rezipienten wie

Marion Saxer

# Oszillierendes Hören

## Wahrnehmung medialer Differenz bei Peter Ablinger und anderen

bei einem Vexierbild hin- und herwechseln, sondern er inszeniert die Wahrnehmung medialer Differenz im Bereich des Klanglichen als ein vergleichendes Oszillieren zwischen zwei (oder mehreren) medialen Darbietungsformaten. Auf rein klanglicher Ebene wird die Wahrnehmung medialer Differenz überhaupt erst durch die Verwendung medientechnischer Gerätes ermöglicht. Dies kann als ein Vergleichen im Nacheinander der Zustände geschehen, wie zum Beispiel bereits in Alvin Luciers *I am sitting in a room* for voice and electromagnetic tape (1970), dem Initialwerk dieser Form medientechnisch emanzipierter Komposition. Lucier benutzt hier bekanntlich seine Stimme als rein »physikalisches Phänomen«. Eine Bandaufnahme, auf der er den Prozess des Stückes beschreibt, wird immer wieder abgespielt und neu aufgenommen, wodurch die Stimme allmählich ihre Identität verliert. Das Klanggeschehen wird allein durch den medialen Übertragungsprozess erzeugt und modifiziert. Das Medium Stimme wird so medial transformiert und reflektiert. Mediale Differenz kann jedoch auch hörend erfasst werden, wenn die verschiedenen Zustände klanglicher Transformation simultan erklingen: Dann springt das Hören vergleichend zwischen den unterschiedlichen Zuständen der Klangtransformationen hin und her. Die Wahrnehmungswechsel werden in Eigenzeit vorgenommen. Es geht nicht mehr um das Mitverfolgen eines musikalischen Prozesses in der Zeit, wie bei Lucier.

Bei dem Stück *Das Orchester* für CD und Orchester, dem »2. Akt« von Ablingers *Stadt-*

1 Die Klänge interessieren mich nicht. Ein e-Mail-Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, in: Peter Ablinger, *HÖREN hören/hearing LISTENING*, hrsg. von Katja Blomberg, Heidelberg: Kehrer 2008, S. 93.

2 John Cage, Jasper Johns, *Stories and Ideas*, in: John Cage, *A Year from Monday*, Middletown 1967, S. 78.

3 Zur Kritik der Aufmerksamkeit fokussierender Wahrnehmungshaltung in Philosophie, Kunst und Wissenschaft der Moderne vgl. Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main 2002.

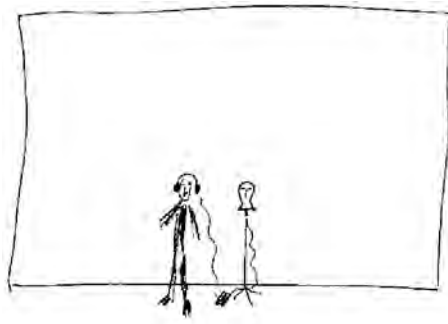
4 Vgl. Mookyu Kim, *Mediale Konfigurationen. Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität*, Konstanz: Hartung-Gorre 2003, S. 70.

5 Franz Mon, *Text wird Bild wird Text* (1986), in: Ders. *Essays*, S. 113-123.

Alvin Luciers während einer Performance von *I am sitting in a room* 2012, Filmstill aus dem Film von Viola Rusche & Hauke Harder: *NO IDEAS BUT IN THINGS – the composer Alvin Lucier*, 2012 (©Viola Rusche & Hauke Harder).



Peter Ablingers Partituren sind ggf. auch Zeichnungen oder er begleitet sie mit Zeichnungen. rechts: *Weiss/weisslich 29, Kunstkopf/Kopfhörer, 1995*, eine Studie par excellence zum Differenzhören; unten: Zeichnung zu *Stadtober Graz, 2. Akt Das Orchester*. (Die Zeichnungen, die in keiner besseren Auflösung vorliegen, hat uns der Komponist freundlicherweise zur Verfügung gestellt.)



WEISS/WEISSLICH 29, KUNSTKOPF/KOPFHÖRER, 1995

Ein Kunstkopf-Kopfhörer ist mit einem Kopfhörer verbunden. Im Kopfhörer hört man, was das Mikrofon - gerade (und - umgekehrt) - hört. Man hört also mit Kopfhörer das gleiche wie ohne - oder: eine Differenz. Diese Differenz ist das Stück.

Leute/Andere: Kunstkopf auf besser verbunden mit Kopfhörer. Verstärker (verleihen) und gut schalten diese Kopfhörer.

6 Wolfgang Gratzner, *Wie das Werk vergeht....: Lässt sich mit Peter Ablingers Weisse Wäsche adäquat umgehen?*, in: *Musiktheorie*, Bd. 27, 2012, S. 369-379.

7 Etwas zu kurz gegriffen erscheint allerdings seine Behauptung, die Musik analysiere hier »die Realität«. Die Aufnahmen der Sprachklänge stellen selbst lediglich eine mediale Transformation des live gesprochenen Sprachklangs dar. Die These von dem Realitätsgehalt der Klangreproduktion ist selbst eine kulturelle Konstruktion. Vgl. dazu Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham&London: Duke University Press 2003, insbesondere das Kapitel: *The Social Genesis of Sound Fidelity*, S. 215-287.

*oper Graz* von 2005, realisiert im Rahmen des Steirischen Herbstes, handelt es sich um eine Reihe von Klangtableaus und Intermezzi, in denen er jeweils charakteristische Klangaufnahmen von Geräuschen und Stimmen unterschiedlichster Art aus dem Stadtraum Graz mit einer »fotorealistischen«, orchestralen Textur überblendet, die live im Konzertsaal dargeboten wird. Die Orchesterpartitur gewinnt er mithilfe eines mehrstufigen Frequenzfilterprozesses, wobei er versucht, eine Abbildung des aufgenommen Klangereignisses im Medium des live-gespielten, traditionellen Orchesterklangs zu erzielen. In dem Stück werden demnach die medialen »Sprachen« der übereinander geblendeten, unterschiedlichen Medien zum Wahrnehmungsgegenstand. Der resultierende Wahrnehmungsvorgang ist als Bewegung beschreibbar, die zwischen dem Abtasten von Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Medien Tonträger und Orchester in freiem Wechsel hin- und herspringt. Dabei lässt die Kluft, die zwischen dem naturalistischen Klangzuspiel und dem Orchesterklang entsteht, das Hören nicht zur Ruhe kommen. Es verharrt in der von einem zum anderen Eindruck wandernden Wahrnehmung, wobei die Entscheidungen, wann der Fokus wechselt, vom Rezipienten in Eigenzeit getroffen wird. Dieses oszillierende, zwischen zwei oder meh-

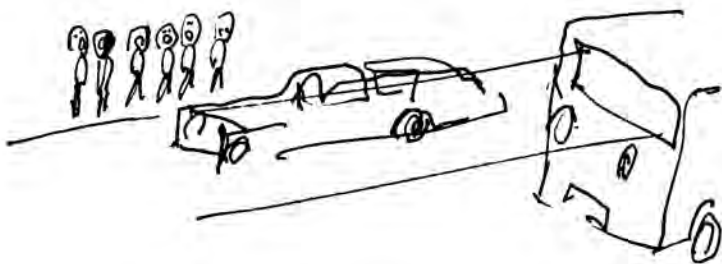
renen Eindrücken sich bewegende Hören kann zu keinem Ende kommen, es lässt sich auch nicht versprachlichen: Wie sollte jene Differenz jemals präzise in Worte gefasst werden? Sie kann sich lediglich zeigen.

## Simultan und/oder sukzessiv

Eine ähnliche Strategie liegt der Werkreihe *Voices and Piano* zugrunde, in der Ablinger Sprachaufnahmen berühmter Künstler mit live gespielten Klavierklängen überblendet, die ebenfalls mittels Frequenzfilterverfahren gewonnen wurden. So werden »akustische Vexierbilder« erzeugt, wie Wolfgang Gratzner es einmal treffend formuliert hat.<sup>6</sup> Ablinger spricht selbst davon, dass hier Sprache und Musik hörend verglichen werden.<sup>7</sup> Der reproduzierte Sprachklang und der sich diesem Klang anähernde Klavierklang beleuchten einander im Rahmen eines zwischen beiden Zuständen oszillierenden Wahrnehmungsaktes, der nicht in übergeordneten Strukturen aufgefangen und ruhiggestellt wird.

Eine mediale Variante dieses Verfahrens ist *A letter from Schoenberg. Reading piece with player piano*. Hier liest das Publikum den Text mit, der ausschließlich vom digitalen Klavier realisiert wird. Demnach ist es nun die lesend vergegenwärtigte innere Klangvorstellung des Textes, die mit dem Klavierklang verglichen wird. Auch in dem 2012 entstandenen Stück *Das Wirkliche als Vorgestelltes. Stimme und Rauschen* schaltet Ablinger zwei unterschiedliche mediale Präsentationsformen parallel: Eine Sprecherin oder ein Sprecher spricht live einen Text Ablingers, der philosophische Überlegungen zur Frage nach einer möglichen Abgrenzung von Wirklichkeit und Vorstellung von Wirklichkeit enthält. Der Sprachklang wird überblendet mit einem Rauschen, das sich aus der Summe aller Frequenzen des Vortrags ergibt. Zudem werden sechs bis sieben Rauschfarben ausgefiltert und während der Aufführung abwechselnd zugespielt, die jeweils bestimmte, unterschiedliche Aspekte des Sprachklangs verdecken. Der Text selbst thematisiert das Oszillieren. Als »Fluktuation zwischen Wirklichem und Vorgestelltem« und als Prozess des Hin- und Her, der die beiden scheinbar einander ausschließenden Positionen als einen »unauflösbaren gegenseitigen Übergang« begreift.

In anderen Arbeiten inszeniert Ablinger jene vergleichende Wahrnehmungsbewegung im Nacheinander. In *Audioanalyse/Die Auflösung/Freud in England/Le grain de la voix* für computergesteuertes Klavier und Videotext, das der Künstler gemeinsam mit Winfried Ritsch realisiert hat, wird eine vierundzwanzig



Sekunden dauernde historische Klangaufnahme der Stimme Freuds zehn mal wiederholt. Ablinger bemerkt dazu im Werkkommentar: »Innerhalb von fünf Durchgängen schält sich die Stimme langsam aus Rosa Rauschen (alle Tasten gleich verteilt) heraus, ist im sechsten Durchgang maximal realistisch wiedergegeben und wird in den verbleibenden vier Wiederholungen dekonstruiert bis zum diatonischen, einstimmigen (>infantilen<) Lied. Der Moment größtmöglicher Erkennbarkeit ist auch der dichteste Moment, der Moment mit den meisten Anschlägen pro Sekunde oder der Moment der höchsten Auflösung und feinsten Körnigkeit. Maximale Analyse fällt zusammen mit maximaler Illusionierung, denn der Effekt, daß wir Sprache verstehen, während doch nur ein Klavier spielt, ist schließlich eine Irreführung unseres Wahrnehmungsapparates.«<sup>8</sup>

## Subtile Modulationen

Auch Ablingers Arbeiten mit subtilen Wahrnehmungsmodulationen beziehen das Wahrnehmungsmodell oszillierenden Hörens ein. In *Weiss/Weisslich 15* spielt er in fünf Räume einer Galerie per Lautsprecher »gefärbte Stille in den Farben A, O, U, E, I« so leise ein, dass die Klänge lediglich als Änderung der Raumatmosphären wahrnehmbar sind. Das technische Dispositiv des Klangzuspiels und der Raum verschmelzen zu einem untrennbaren Gesamteindruck, der lediglich im Vergleich, umhergehend zwischen den Räumen, wahrnehmbar wird. Mit ähnlich subtilen Klangnuancen ist auch *Weiss/Weisslich 12* gearbeitet, in dem Klänge von Dorfkirchen in der Mark Brandenburg zu hören sind, oder die Stücke, die Ablinger aus unterschiedlichen Qualitäten von Blätterrauschen verschiedener Baumarten gewonnen hat.

*Weiss/Weisslich 35 Schilderungen* (1998) vermag den Unterschied von Ablingers Ansatz zu Cages Denken besonders klar zu verdeutlichen. Das Stück besteht aus hinweisenden Beschreibungen akustischer Situationen im öffentlichen Raum. Ablinger geht es dabei um die Unterbrechung, die er beim alltäglichen Gang durch die Stadt erzeugt. Der Passant ist in dem Moment, in dem er die Beschreibung liest, einer medialen Doppelung ausgesetzt: Er vergleicht das Beschriebene mit dem realen Klangeindruck in einer abgleichenden Wahrnehmungsbewegung zwischen Text und Klang. Diese Unterbrechung erzeugt eine bewusster Wahrnehmung der Umgebungsklänge – jene Selbstreflexivität der Wahrnehmung, die sowohl Cage wie auch Ablinger anstreben. Cage versucht dies mit seinen *Music Walks* allerdings dadurch zu erreichen, sämtliche

Umgebungsklänge ungefiltert der ästhetischen Wahrnehmung zugänglich zu machen.

Dass es Ablinger darum geht, im Oszillieren zwischen verschiedenen klanglichen Zuständen die Medialität der Klänge hervortreten zu lassen, rückt sein Komponieren in den Kontext medienreflexiver künstlerischer Ansätze. Denn gerade solches Sich-Zeigen von Medialität im ästhetischen Erfahrungsraum, die Wahrnehmbarkeit des Medialen als das Mediale, wurde verschiedentlich als Medienreflexivität in den Künsten bezeichnet.<sup>9</sup> Ein wichtiger gattungsübergreifender Strang künstlerischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart lässt sich damit auch als ein zunehmend bewusstes Reflexiv-Werden von Medialität beschreiben.

## Mischformen

Im Gegensatz zu Cages Hörmodell der »gleichschwebenden Aufmerksamkeit« lässt sich oszillierendes Hören als Wahrnehmung medialer Differenz auch im Kontext durchkomponierter kompositorischer Strukturen realisieren. Hier eröffnet sich ein breites Feld an Möglichkeiten, mit unterschiedlichen, sich daraus ergebenden Hörkonzepten bzw. Hörangeboten. Die Darbietung eines komponierten Stücks in unterschiedlichen medialen Formaten ist eine dieser Möglichkeiten. Sie gehört zum Beispiel bindend zur Konzeption von Nicolaus A. Hubers Orchesterstück *To Marilyn Sixpack*, das 1995 in Donaueschingen uraufgeführt wurde. Auch Bernhard Langs *Reigen. Musiktheater für 5 Stimmen und 23 Instrumente* (2012) existiert neben der Bühnenfassung in einem anderen medialen Format: Das Stück wurde am ZKM Karlsruhe auf zehn Videoclips festgehalten, »quasi als TV-Soap«, wie der Komponist selbst bemerkt.

Intermediale Übersetzungs- und Spiegelungsprozesse finden sich als kompositorische Verfahren der Übertragung oder Verdoppelung auf der mikrostrukturellen Ebene von, aber auch in Stücken, die ohne technische Zusatzgeräte auskommen. Ein frühes Beispiel dafür ist *Schraubdichtung* für Sprechstimme, Cello, Kontrafagott und Schlagzeug (1989/90) von Carola Bauckholt. Das kompositorische Prinzip des Stücks besteht in der konsequent durchgehaltenen Parallelführung von Stimme und instrumentalem Geräuschklang. Die Stimme – die laut Partitur »ungeschult, aber charakteristisch« sein sollte – spricht einzelne Worte aus dem Bereich des Werkzeugwesens wie »Schraube, Schraubenzieher, Kontermutter usw.«, die rhythmisch prägnant artikuliert werden, mit Vortragsbezeichnungen und Dynamik versehen sind und einer ungefähren

9 Vgl. z.B. Irina Rajewsky, *Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*, in: Joachim Paech/Jens Schröter, *Intermedialität analog/digital*, München: Fink 2008, S. 47-61; Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt: Suhrkamp 2005; Doris Kolesch, *Robert Wilsons Dantons Tod: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte*, in: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, Freiburg 2002.

8 Werkkommentar auf der Website [ablinger.mur.at](http://ablinger.mur.at)

Tonhöhenregie folgen (hoch, mittel, tief). Zu jeder dieser so artikulierte Wortfügungen spielen Instrumente rhythmisch parallel genau ausgehörte Geräuschklänge, die sich den Konsonanten des Wortes anähneln. In der Partituranweisung gibt Bauckholt an: »Das Schlagzeug orientiert sich farblich und dynamisch an der Sprechstimme; es verstärkt diese.«

Aus der möglichst präzisen Nachahmung der Sprechstimme durch die Instrumente ergibt sich ein klangimaginativer Überschuss, der die bloße klangliche Abbildung übersteigt. Mit diesem Verfahren der Verdoppelung ist die »Ästhetik der Nachahmung« im 20. Jahrhundert angekommen: Sie besteht nun in der bewusst eingesetzten Erzeugung einer medialen Differenz, die jene bereits beschriebenen Hörakte des Oszillierens hervorrufen. Der »Clou« von *Schraubdichtung* ist nur dann erfahrbar, wenn die Hörer immer wieder zwischen Wortbedeutung und Instrumentalklang »switchen«. Dies geschieht aber nun innerhalb einer integralen kompositorischen Struktur, die einen zusätzlichen Eigenwert besitzt und mit eher traditionellen Hörhaltungen, die vorgegebene zeitliche Verläufe mitvollziehen, erfasst werden kann.

Ein weiteres Beispiel für intermediale Übertragungsprozesse auf der Ebene mikrokompositorischer Strategien ist Simon Steen-Andersens Orchesterstück *Double-Up* für Sampler und kleines Orchester, das 2010 in Donaueschingen uraufgeführt wurde. In dem Stück soll das Orchester vom Sampler eingespielte, konkrete Klänge des alltäglichen Lebens verdoppeln – ein typisches Verfahren, um mediale Differenz zu erzeugen. Doch die Spielanweisung für die Instrumentalisten lautet, dass sie ihr Spiel an die konkreten Klänge anlehnen sollen, um besser mit ihnen zu verschmelzen. In *Double-Up* geht es demnach ausdrücklich um das Verwischen der Grenzen zwischen gesampeltem Zuspil und Orchesterklang, um Zustände der Irritation und der nicht mehr klaren medialen Zuordnung. Zudem sind die durchkomponierten klanglichen Verläufe – ähnlich wie bei Bauckholt, aber anders als bei Ablinger – stärker in übergreifende Formkonzepte eingebunden. Im ersten Teil des Stücks, so gibt Steen-Andersen an, hat er die Klänge als eine »story« aus klingenden Schnapsschüssen organisiert, im zweiten Teil sind sie eher musikalisch immanent in Skalen organisiert, um musikalische Linearität zu erzielen. Das Hören ist so einerseits stark an den vorstrukturierten Verlauf des Stückes gebunden und wird zum anderen zu freien Assoziationen und Deutungen angeregt. Oszillierendes Hören wird aufgerufen und zugleich an seine Grenzen geführt.

Es wird deutlich, dass intermediale, medienreflexive Strategien, die oszillierendes Hören erzeugen, graduell unterschiedliche Gewichtungen hinsichtlich der Durchkomposition der Stücke zulassen: Während zum Beispiel in Peter Ablingers *Stadtoper Graz* die zeitliche Durchstrukturierung der einzelnen Klangtableaus von geringer Bedeutung ist – die Poesie des Stückes ergibt sich eher aus dem überzeitlichen Vergleich unterschiedlicher Klangatmosphären –, liegt in den Kompositionen von Bauckholt und Steen-Andersen ein viel größeres Gewicht auf der traditionellen kompositorischen Durchartikulation. Als medienreflexiv können beide Formen des Spiels mit medialen Differenzen bezeichnet werden. Doch während Ablingers Gesamtkonzeption hauptsächlich auf die Wahrnehmung der medialen Differenz abzielt, geht es Bauckholt und Steen-Andersen in ihren Stücken eher um deren Verwischen. Zudem erzeugen sie einen im traditionellen Sinn »musikalischen Eigenwert«: Hören, das zwischen verschiedenen klanglichen Zuständen oszilliert, mischt sich mit dem Verfolgen durchstrukturierter Verläufe. Ein weiterer Aspekt verbindet Bauckholt und Steen-Andersen: Es ist der spezifische Witz, der ihren Arbeiten innewohnt. Dieser Witz ergibt sich auch aus dem Aufeinanderprallen traditionellen Komponierens mit den geschilderten intermedialen medienreflexiven Strategien. Sie werfen ein neues Licht auf das Klangmaterial und fordern das Hören durch permanente Verblüffung und Irritation immer wieder zum Herausspringen aus den traditionellen Fokussierungen auf, ohne sie gänzlich aufzugeben. ■