

# Die Falte spielen...

## Eine Unterhaltung zwischen Kunst und Musik

DAGMARA GENDA

Im Rahmen der Ausstellung Still Alive der Schenkung Sammlung Hoffmann wurden vor kurzem William Engelens *Falten* (2013) im Albertinum in Dresden aufgeführt. Das Publikum, begeistert, aber sichtlich perplex, blieb mit einer Frage zurück, die, in der einen oder anderen Form, mehrfach gestellt wurde: »In welcher Beziehung steht die Musik zur Partitur?« Nach einigen Erklärungen des Komponisten und weiteren Ausführungen des Leiters des Eklekto Ensembles, Alexandre Babel, gaben sich viele Konzertbesucher\*innen damit zufrieden, es einfach nicht zu verstehen. Eine Frau, der eine gewisse Resignation anzumerken war, drückte es so (oder so ähnlich) aus: »Ich verstehe es immer noch nicht, aber vielleicht muss ich es auch nicht verstehen, um es genießen zu können.«

Was das Publikum im Albertinum irritierte, war die unvorhersehbare, wenn nicht gar unberechenbare Natur der grafischen Partitur, die das Wesen von *Falten* ausmacht. Und genau das ist auch der Grund, warum die Reaktion des Publikums nicht als die ahnungsloser »Kunstbanausen« abgetan werden sollte. Bereits in den 1950er Jahren arbeiteten Komponisten wie Earl Brown und John Cage mit grafischer Notation, aber eines der berühmtesten Beispiele stammt von Cornelius Cardew, der 1967 seinem Stück *Treatise* keinerlei Anweisungen beifügte. Wie er später schrieb, soll jeder Musiker die notationsähnlichen Zeichen »mit jedem erdenklichen Mittel... auf seine [oder ihre] eigene Weise« interpretieren.<sup>1</sup> Schließlich räumte er jedoch ein, dass es für eine erfolgreiche Aufführung Menschen braucht, »die, gewissermaßen durch einen glücklichen Zufall, (a) gelernt

1 Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*, Hinrichsen Edition Ltd., London 1971, S. 9

haben, mit visuellen Darstellungen umzugehen, (b) einer musikalischen Ausbildung entkommen sind, und (c) dennoch Musiker geworden sind.«<sup>2</sup> Noch später vollzog er eine vollständige Kehrtwende und bezweifelte, wenn auch aus eher politischen als ästhetischen Gründen, ob »überhaupt etwas in etwas anderes transformiert werden kann.«<sup>3</sup> In demselben Essay schreibt er auch, es sei »wirklich lächerlich, wenn man ein Stück ›Musik‹ komponieren kann, ohne jemals auch nur eine einzige Note gehört oder gespielt zu haben.«<sup>4</sup>

Cardews Sinneswandel wurde nicht einfach nur von kommunistischen Überzeugungen ausgelöst, denen er in seinem späteren Leben anhing, sondern verweist auch auf die Instabilität, die allem Komponieren und Aufführen von Musik und Klängen inhärent ist. Wieviel Raum kann zwischen der Musiker\*in und der Notation existieren? Bei wem liegt die Autor\*innenschaft im Fall einer musikalischen Darbietung? Was bedeutet es, einer musikalischen Tradition treu zu sein, wenn Standards, Technologien des Hörens und Musikinstrumente sich im Verlauf der Zeit verändert haben? Diese Instabilität ist schon seit langem ein wichtiger Aspekt der bildenden Kunst und der Musik. Vor allem in der bildenden Kunst haben Fragen der Autor\*innenschaft, der Repräsentation und der Publikumsbeteiligung den kritischen Diskurs dominiert und treten häufig

### Wieviel Raum kann zwischen der Musiker\*in und der Notation existieren? Bei wem liegt die Autor\*innenschaft im Fall einer musikalischen Darbietung?

als Gegenstand der Kunstwerke selbst in Erscheinung. Die Flexibilität der bildenden Kunst hängt zweifellos mit der Tatsache zusammen, dass sie nur in den seltensten Fällen eine Form der Notation darstellt, auch wenn grafische Partituren oft wie Zeichnungen ausgestellt werden. Für die Faltung als grafische Strategie finden sich jedoch nur wenige Beispiele in der Kunst- und noch weniger in der Musikgeschichte. Eine sehr viel prominentere Rolle spielt die Faltung hingegen in Diskussionen über Architektur, die von Gilles Deleuzes Theoretisierungen über Leibniz und das Barock dominiert werden. Einige wenige Beispiele lassen sich hier und da aber doch finden, z.B. Tauba Auerbachs psychedelische Spray-Gemälde *Folds* (2012) oder Franz Walther Erhards Installationen mit gefalteten Tüchern. Zweifellos hat jedoch niemand die Logik der Faltung konsequenter erforscht als die kanadisch-amerikanische Künstlerin Dorothea Rockburne. Im Bereich der Musik hat Engelen die Faltung zu einer Kompositionsmethode entwickelt, eine Methode, die allerdings schon früher, und auf eine vielleicht doppelbödige Weise, von Mauricio Kagel auf die Erzeugung von Klängen angewandt wurde. In seinem Experimentalfilm *Ludwig van: Ein Bericht* (1970) umwickelt er verschiedene Gegenstände

2 Ebd., S. 19

3 Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, ubuclassics edition 2004, S. 84

4 Ebd., S. 86

mit Werken von Beethoven, um auf diese Weise eine Partitur herzustellen, deren Räumlichkeit als eine zusätzliche, der eigentlichen Notation überlagerte Klangschiene im Spiel der Musiker\*innen zum Ausdruck kommen soll. Aber bevor wir tiefer in diese spezifische Form der Faltung eintauchen, wollen wir uns etwas näher mit den Werken beschäftigen, um die es in der Anekdote ging, mit der ich diesen Text eingeleitet habe.

\*

Wie sehen Engells *Falten* aus? Auf den ersten Blick sind sie kompliziert gefaltete Partituren, die der Komponist als architektonische Modelle konzeptualisiert, eine Assoziation, die auf seine frühen Arbeiten zurückgeht – Modelle, mit denen er die Arbeiten seiner niederländischen Vorgänger wie Constant Anton Nieuwenhuys fortführte. Im Fall von *Falten* hocken die cremefarbenen Notenblätter unsicher und extravagant wie auf einem Bein stehende Flamingos auf Notenständern aus rostfreiem Stahl. Die Partituren haben unterschiedliche Formate – manche sind ungefähr einen Meter lang, während andere so klein und so eng gefaltet sind, dass man sie kaum lesen kann. Eine Partitur ist wie eine Fliege gefaltet und auf einem Notenständer platziert, der so hoch eingestellt ist, dass sie sich dem Blick einer Musiker\*in von durchschnittlicher Größe entzieht. Andere Partituren schweben dicht über dem Boden, was sie wie idiosynkratische Figuren oder Doubles für die Musiker\*innen erscheinen ließ.

Bei näherem Hinsehen erkennt man, dass die Partituren wirklich Zeichnungen sind, in die jedes Liniensystem, jede Zeitmarkierung sorgfältig von Hand eingetragen wurde. Wo das Papier gefaltet ist und die Partitur verschlingt, verschwinden die Notenlinien und lassen eine Reihe von Leerstellen zurück, die sich über das Papier verteilen. Das Papier ist nicht nur gefaltet, sondern auch verzerrt und verbogen, gewölbt und zerknittert, wodurch es unmöglich ist, die Partitur linear und in einer bestimmten zeitlichen Abfolge zu lesen. Es gibt keine Taktangabe, keinen Violin- oder Bassschlüssel. Tatsächlich gibt es überhaupt keine Noten. Stattdessen sind die Notenlinien in Abschnitte von je einer Sekunde unterteilt, wobei die Verformung des Papiers bewirkt, dass jeder Zentimeter der Partitur einen unterschiedlich langen Zeitraum repräsentiert. Die Faltungen haben auch zur Folge, dass die Notenlinien häufig diagonal verlaufen, sich überkreuzen, sich wie Treppenstufen überlagern oder sich wie eine Brücke über die Notenständer winden. Es wird schnell offensichtlich, dass die Verformungen des Papiers die traditionelle Notenschrift ersetzen sollen. Das bringt uns zurück zu der Frage, die das Publikum im Albertinum in anderer Form gestellt hat: Was bedeutet es, eine Falte zu spielen?

\*

Die Arbeiten von Dorothea Rockburne können uns hier vielleicht einen Hinweis liefern. Matt Farina schreibt in *The Brooklyn Rail*, dass die Tanzausbildung, die Rockburne in jungen Jahren absolvierte, eine wichtige

Rolle bei der Entwicklung ihrer mittlerweile ikonischen Faltechniken gespielt hat. Das Bindeglied ist der Körper. Farina merkt dazu an, dass Rockburne »in ihren Arbeiten danach trachtet, die körperliche Anwesenheit und Bewegung des Betrachters zu essentialisieren«. In seiner Beschreibung der Falten stellt er fest, dass ihre »Verschiebungen und Wiederholungen eine Handlung implizieren, die aufrecht erhalten werden muss. Der Körper wird durch das Falten und Entfalten aktiviert; man kann sich vorstellen, wie seine Finger und Arme die Gipfel und Täler der Oberfläche manipulieren.«<sup>5</sup> Andere Autoren gehen so weit, Rockburnes Falten eine psychologische Bedeutung beizumessen, und sehen häufig eine Verbindung zu Rockburnes Studium der Mathematik bei Max Dean am Black Mountain College in den 1950er Jahren. A.V. Ryan konstatiert, dass die Falten und Knicke der Künstlerin »Symbole der Reflexivität von Papier sind«<sup>6</sup>, während Jeff Perone sich in einem 1979 in *Artforum* veröffentlichten Artikel auf Freud bezieht, indem er die Falten als erlebte Traumata und das Papier als eine Repräsentation des Bewusstseins interpretiert.<sup>7</sup>

Solche Beschreibungen mögen intellektualisierte Übertreibungen sein, aber sie enthalten auch ein Fünkchen Wahrheit. Die Implikation des Körpers und seine Reflexion im Material können zurückgeführt werden auf die Aufhebung der Figur-Untergrund-Beziehung beim Zeichnen. Selbst die abstraktesten Werke neigen für gewöhnlich dazu, den Untergrund einer Zeichnung, also das Papier, als Träger des Werks zu betrachten, und nicht als das Werk selbst. Papier wird nicht als ein Medium gewählt, sondern als etwas, das ein Medium transportieren kann – durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche, seine Dicke, seine Absorptionsfähigkeit. Repräsentation und Realität, selbst wenn die Repräsentation abstrakt ist, sind Konzeptualisierungen im Sinne eines cartesianischen Dualismus. Wenn jedoch das Papier selbst zerrissen wird, wie es in Rockburnes Werken geschieht, muss die Zeichnung sich selbst nicht nur als einen Übermittler visueller Information erkennen, sondern als einen Körper in der Welt – einen Körper, der beschädigt, zerknittert und verunstaltet wurde. Auch die Linien auf dem Papier werden durch dieses Zerreißen verändert oder sogar neu gezogen. Sie können in andere Richtungen zeigen, sich überschneiden und, je nach Lichteinfall, dunkler oder heller werden.

Der Hintergrund als konstitutives grafisches Element ist das, was Rockburne in ihren frühen minimalistischen Arbeiten, und auf besonders spezifische Weise in ihrem ikonischen Werk *Locus* (1972), in den Vordergrund rückt. Im Gegensatz zu Engelen skurrilen Strukturen zeichnet sich diese Serie von gefalteten Blättern durch eine verblüffende Einfachheit aus. Die sechs Werke sind jeweils ungefähr 100 × 76 Zentimeter groß und sehen von weitem wie zerknitterte leere Blätter aus. Aber da ist etwas Absichtsvolles und Vorbedachtes in diesen Knitterfalten, das ihnen eine subtile, unaufgeregte Raffinesse verleiht, beispielsweise wenn eine Falte genau in der Mitte die Richtung wechselt. Manchmal beginnt eine Falte in der Mitte der Unterkante des Blatts, um dann um 100 Grad abzuschwenken, wenn sie das Zentrum erreicht. Auch das Relief einer Falte kann sich ändern. In einem Abschnitt wölbt sich das Papier zu einer Kuppel,

5 Matthew Farina, »Dorothea Rockburne: Drawing which makes itself«, *The Brooklyn Rail*, November 2013

6 A.V. Ryan, »Dorothea Rockburne«, *The Brooklyn Rail*, Oktober 2018

7 Jeff Perrone, »Working Through, Fold by Fold«, *Artforum*, Nr. 5, 1979, S. 44–50

um dann, nach einer Überschneidung mit einer weiteren Falte, in einem anderen Abschnitt eine schluchtartige Vertiefung zu bilden. Die Falten werfen Schatten, die wie in das Papier hineingegossen wirken. Eine genauere Betrachtung zeigt, dass die Blätter keineswegs völlig leer sind. Vielmehr hat Rockburne dünne Schichten von Farbe und Aquatinta auf das Papier aufgetragen, um die zerrissene Geometrie der Blätter sowohl hervorzuheben als auch auszugleichen. Auf Fotos ist die Aquatinta aufgrund des stärkeren Kontrasts sofort als solche zu erkennen, aber bei unmittelbarer Betrachtung bildet sie eine subtile, schemenhafte Schicht, die Oberfläche und Untergrund, Schatten und Tönungen ineinander verschwimmen lässt.

Die einzelnen Blätter von *Locus* scheinen mehr Nachweis einer Geste oder einer Handlung als deren Repräsentation zu sein. Dieser Nachweis ist buchstäblich in den Untergrund der Werke eingepreßt. Die Spuren, die körperliche Aktivität hinterläßt, hat Rockburne in ihren Arbeiten mit großen Bögen aus Kohlepapier weiter erforscht. Die Blätter wurden zerkratzt und gegen den Widerstand einer Wand gefaltet, wo sie Schmierflecken und kreideartige Linien hinterließen. In diesen Arbeiten zeigt sich die Falte nicht nur als räumliches, sondern auch als zeitliches Phänomen. Bei der Betrachtung von Kohlepapierarbeiten wie *Nesting* (1972) wird deutlich, dass diese Werke eng mit dem jeweiligen Ausstellungsraum verbunden sind und nicht außerhalb dieses Raums entstehen konnten. Die Flecken



an der Wand werden zum Zeugnis körperlicher Aktivität und versinnbildlichen gleichzeitig einen Prozess der Kontamination. Schmutzige Wände, ob in oder außerhalb einer Galerie, zeugen von Gebrauch und Abnutzung im Lauf der Zeit. Dasselbe Vokabular ist auch in gefaltetem oder zerknittertem Papier präsent.

\*

Spuren einer Beschädigung verweisen eher auf eine gelebte temporale Erfahrung als auf ein hermetisches Kunstwerk, und das ist etwas, was das Spielen der ›Falte‹ nicht nur implizieren, sondern in Bewegung setzen kann. In seinem Film *Ludwig van* unternahm Mauricio Kagel einen ersten Schritt in diese Richtung. Der Film war eine Auftragsarbeit für das Westdeutsche Fernsehen zu Beethovens zweihundertstem Geburtstag und wurde 1970 zum ersten Mal ausgestrahlt. Er ist gleichermaßen eine Hommage und eine Parodie. Kagel verwendete sowohl Beethovens Werk als

Er versucht herauszufinden, auf wie viele  
Arten er das Vermächtnis des  
großen Komponisten auf produktive Weise  
missbrauchen kann.

auch Ausschnitte aus Fernsehsendungen und populäre Darstellungen des Komponisten mit dramatisch brütendem Gesichtsausdruck, um eine kritische Medienscollage zu erschaffen, die nicht nur Beethovens Vermächtnis untersucht, sondern auch, wie sich das Bild – sein ›Image‹ – das wir uns von ihm machen, im Lauf der Zeit verändert hat. Eine wesentliche Rolle spielen in diesem Film, bei dem Kagel mit Künstlern wie Joseph Beuys und Dieter Roth zusammenarbeitete, Fragen der musikalischen (Werk-) Treue. Beispielsweise gibt es einen Ausschnitt aus der Fernsehsendung *Der internationale Frühschoppen*, der, gemessen an heutigen Standards, selbst schon wie eine Parodie wirkt. Diskutiert wird die Frage »Wird Beethoven missbraucht?«

Und in gewisser Weise macht Kagel genau das: Er versucht herauszufinden, auf wie viele Arten er das Vermächtnis des großen Komponisten auf produktive Weise missbrauchen kann. Es gibt eine Szene in diesem Film, die für das Thema dieses Artikels besonders relevant ist – Beethovens Musikzimmer. Ein Zimmer, in dem unter anderem ein Flügel steht, wurde vollständig und mit großer Sorgfalt mit Beethovens Musik tapeziert. Partiturseiten liegen zusammengefaltet auf der Klaviatur oder stecken zwischen den Tasten, sind um den Notenhalter und den Stuhl gewickelt, der vor dem Flügel steht, bedecken den Boden und sämtliche Wände. Ursprünglich sollte, wie Knut Holtsträter anmerkte, Jiří Koláč mit der Gestaltung des Zimmers beauftragt werden. Er hatte eine etwas

Ausschnitt aus Mauricio Kagels *Ludwig van*

arbeitsaufwendigere Collage geplant, bei der grafische Elemente in Form einzelner Noten auf jede Oberfläche aufgetragen werden sollten.<sup>8</sup> Im Vergleich dazu ist Kagels Umsetzung etwas simpler. Er beklebte die Oberflächen mit Ausschnitten aus Beethovens Partituren, so dass sie, wenn auch auf eine unter- und abgebrochene Weise, immer noch lesbar sind. Wenn die Kamera, die Beethovens Blick simuliert, an einzelne Bereiche des Zimmers heranzoomt, bricht, als akustisches Äquivalent zu den Noten auf dem Papier, eine holprige musikalische Kakophonie los. Während die Kamera über den Notenhalter gleitet, werden die zusammengewürfelten Melodien unterbrochen und miteinander verquirlt. Wenn die Kamera wieder herauszoomt, löst sich die Musik in ein Chaos aus desorganisierten Noten auf.

Wenn die Falte als eine Form der Collage interpretiert werden kann, wie es Perrone in *Artforum* tat, als er den Knick als einen Einschnitt identifizierte, dann als eine, der die dreidimensionale Qua-

lität der Falte eine wichtige weitere Komponente hinzufügt, eine Komponente von etwas Gelebtem und von Räumlichkeit. In Beethovens Musikzimmer bestimmen die Kanten und Kurven des Raums nicht nur die Fragmentierung der Musik und die Pausen in der Musik, sondern verleihen der Interpretation eine dimensionale Qualität. Ironischerweise kommt dies in den 45 Fotos des Raums, die die Partitur von *Ludwig van: Hommage von Beethoven* bilden, sehr viel offensichtlicher zum Ausdruck. In seinen Anweisungen zu diesem Stück schreibt Kagel, dass die verschwommenen Teile der Partitur, die durch die wechselnde Fokussierung auf zurück- oder hervortretende Abschnitte entstanden sind, mit zunehmender oder abnehmender Abweichung vom ›Ordinartion-Ton gespielt werden sollen.<sup>9</sup> Diese räumlich responsive Technik kann als der Versuch interpretiert werden, den Klang sich selbst um die Gegenstände ›herumwickeln‹ zu lassen. Außerdem wird den Musikern die Freiheit zugestanden, sich nach einer räumlichen Logik durch die Partitur zu bewegen. Als ob sie ›Beethovens Blick‹ im Film nachahmen wollten, können die Musiker die Partitur in jeder beliebigen Reihenfolge und in jeder Richtung spielen, so wie ihr Blick eben gerade über das Papier wandert. In dem Interview mit Karl Faust, das im Vorwort zur Partitur abgedruckt ist, erklärt Kagel, er würde lieber ein Konzert besuchen, in dem Beethoven auf diese Weise gespielt wird, als eines, in dem ausgewählte Sonaten in der üblichen Weise von Anfang bis Ende gespielt werden. Die Musiker, so

8 Knut Holtsträter, »Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu Ludwig van, dargestellt an der Handschuhsequenz und dem Musikzimmer«, in: »Alte« Musik und »Neue« Medien, Edition: Diskordanz. Studien zur neueren Musikgeschichte, Band 14, J. Arndt & W. Keil (Hrsg.), Georg Olms Verlag 2003, S. 82–87

9 Mauricio Kagel, *Ludwig Van: Hommage Von Beethoven*, Universal Edition, London 1970, S. 5

Kagel, sollen sich ungehindert durch Beethovens Werk bewegen dürfen, um nicht die Werke des Komponisten aufzuführen, sondern seinen Beitrag zur zeitgenössischen Musik.<sup>10</sup> Diese Konzeption der Tradition als etwas, das in das musikalische Bewusstsein der Gegenwart hineingefaltet ist, manifestiert sich durch die räumliche Logik von *Ludwig van*. So wie die Falte sichtbare und unsichtbare Schichten impliziert, ist Kagels räumliche Montage eine Untersuchung darüber, wie der Einfluss Beethovens in das kulturelle Bewusstsein eingesickert ist und sich zu etwas geschichtet hat, das für den Komponisten selbst, verkörpert durch das wandernde Auge der Kamera, vielleicht nicht erkennbar wäre.

\*

Engelens räumliche Kompositionen sind ebenfalls Archive eines musikalischen Erbes, aber sein Ansatz ist nicht an eine bestimmte Tradition gebunden. Für Engelen repräsentiert das leere Notensystem jeden erdenklichen Klang – ein veritables Repertoire der musikalischen Erfahrung. Aber dieser Klang ist verformt und gefaltet, er ist gezeichnet von Spuren der Zeit und der Bewegung. Vielleicht lassen sich seine Falten irgend-

Wenn der Komponist nicht mehr da ist, bleibt die  
Partitur, und wenn sie nicht mehr ein Fenster  
zu einer vorgeschriebenen Hörerfahrung ist, dann ist  
sie vielleicht ein Modell für eine dynamische  
Materialbeziehung zwischen Musiker und Instrument.

wo zwischen Rockburne und Kagel verorten. Der Unterschied ist, dass in Kagels Ansatz die Notation ihre repräsentative Funktion beibehält, sie ist einfach nur unterbrochen und verzerrt durch die Falten, die den Konturen der Möbelstücke folgen. Bei Rockburne ist die Notation, wenn man es so nennen möchte, in das Papier selbst eingebettet. Engelen geht aber einen Schritt weiter und beschäftigt sich damit, wie eine Falte gespielt werden kann. Wenn, wie Farina schreibt, die Finger und Arme dazu eingeladen sind, die »Gipfel und Täler« der Falten zu manipulieren, dann stellt sich die Frage, *wie* man das machen kann?

Man könnte einwerfen, dass *Falten* durch die Geschichte der grafischen Notation hinreichend erklärt werden kann. Es liegt schließlich in der Natur der grafischen Partitur, sich mit den klanglichen Randgebieten der musikalischen Notation auseinanderzusetzen. Diese Randgebiete finden sich nicht nur in der Einbeziehung elektronischer Klänge und nicht-musikalischer Instrumente, die mühelos die bestehenden Notationstechniken an ihre Grenzen bringen kann, sondern auch in den erweiterten Spieltechniken traditioneller Instrumente. Der amerikanische Komponist Samuel Pluta bringt es auf den Punkt, wenn er darauf hinweist, dass

<sup>10</sup> Ebd.



die traditionelle Notation »eine Hierarchie aufweist, die den Noten und Rhythmen des Klangs Vorrang einräumt«, während in grafischen Partituren andere Qualitäten wie »Tonfarbe, Spieltechnik und Formgebung« stärker berücksichtigt und in den Vordergrund gerückt werden können.<sup>11</sup> Was die Falte jedoch buchstäblich als grafische Notation ›herausstehen‹ lässt, ist gerade ihre Topologie und ihre Existenz als verkörperte Notation, im Gegensatz zu ihrer Funktion als Träger des Klangs.

Für Engelens Kompositionen hat dies, metaphorisch und wörtlich genommen, zwei Konsequenzen. Erstens sind seine Werke, in der Terminologie der bildenden Kunst, Skulpturen. Sie werden ohne Klang ausgestellt, obwohl sie weiterhin Klang signifizieren. Als Objekte fungieren sie sowohl als Partitur als auch als Bühnenbild für die Musiker\*innen, die zwischen ihnen musizieren oder sich zwischen ihnen bewegen. Wie bereits erwähnt, sind einige von ihnen in einer Höhe platziert, die eine adäquate ›Lesung‹ nicht zulässt, so dass sie selbst als Performer erscheinen können.

Zweitens suggeriert die Räumlichkeit der Falte eine andere Art von Bewegung. In seinen Anweisungen fordert Engelen die Musiker\*innen auf, sich die Partitur als einen architektonischen Raum vorzustellen, durch den sie sich bewegen. Das bedeutet, dass jedes einzelne Stück gleichzeitig eine Art Choreografie ist, in der die Musiker\*innen eingeladen sind, sich der Notation und ihren Instrumenten so zu nähern, wie Engelen sich seinen Zeichnungen nähert – auf taktile Weise. Der Bogen des Papiers kann den Schwung des Arms oder den Winkel, in dem die Geige gespielt wird, widerspiegeln, eine Neigung kann die Intensität einer Bewegung anzeigen, eine Reihe kleiner Schritte ist eine allmähliche Verengung. Die Falten des Papiers können in der Faltung der Körper der Musiker\*innen gelesen werden, obwohl es den Interpret\*innen überlassen bleibt, inwieweit sie dies tun, und viele dieser Entscheidungen werden, wie Alexandre Babel im Albertinum erklärte, in Gesprächen und Verhandlungen mit dem Komponisten getroffen. Wenn der Komponist nicht mehr da ist, bleibt die Partitur, und wenn sie nicht mehr ein Fenster zu einer vorgeschriebenen Hörerfahrung ist, dann ist sie vielleicht ein Modell für eine dynamische Materialbeziehung zwischen Musiker und Instrument. Sie ist eine Einladung, sich der geometrischen Struktur der Instrumente, ihrer Tasten und Schrauben, ihres als selbstverständlich betrachteten Unterbaus bewusst zu werden.

\*

Da niemand darin ausgebildet ist, eine Falte zu lesen, könnte diese Erklärung einen demokratisierenden oder emanzipatorischen Impuls implizieren, der mit der Freiheit, wenn auch nicht dem Sound, von Ad-hoc-Garagenbands und Late-Night-Jams vergleichbar ist. Dieser Eindruck wird durch Engelens fehlende musikalische Ausbildung noch bestärkt. Die adäquate Ausführung seiner Partituren setzt jedoch eine tiefe Vertrautheit der Musiker\*innen mit ihren Instrumenten voraus, etwas, das man nur durch jahrelange Erfahrung erreichen kann. Wie bereits erwähnt,

11 Theresa Sauer (Hrsg.), *Notations 21*, Mark Batty Publisher, New York 2009, S. 178



Still aus Video, Europäische Erstaufführung von William Engelens *Falten für Perkussion* durch Eklekto, Genf

repräsentiert das leere Notensystem alle erdenklichen Klänge und ist daher nur so reichhaltig wie die Beziehung der Musiker\*innen zu ihren Instrumenten. Je inniger diese Beziehung ist, je mehr das Instrument zu einer Verlängerung des Körpers der Musiker\*in wird, desto besser ist das Ergebnis. Die Falten in der Partitur sollen ein Element der Entfremdung in diese Beziehung einbringen. Das Instrument, wie auch die Partitur, soll zu etwas anderem oder einem Anderen, zu einem fremden Territorium werden. Bei der Aufführung im Albertinum wurde diese Idee auf absurd-slapstickhafte Weise umgesetzt. Einer der Musiker nahm ein großes zerknülltes Stück Papier, also die Partitur, in die Hand und »bespielte« es mit seinem Bogen. In dieser buchstäblichen Aktualisierung der Werktreue wurden die »Gipfel und Täler der Oberflächen«<sup>12</sup> tatsächlich auf eine neue Weise manipuliert. Die verkörperte Falte ist also weniger eine Darstellung als vielmehr ein Tanz, dessen Spur der Klang ist.

12 Siehe Matthew Farina, »Dorothea Rockburne: Drawing which makes itself«



Jeff Perrone weist darauf hin, dass Rockburne in ihren Äußerungen häufig eine Beziehung zwischen ihren Falten und ihrem Selbst herstellt. Er zitiert aus einem Interview, in dem die Künstlerin erklärt, dass sie sich bei der Betrachtung ihrer Arbeiten damit auseinandersetzen muss, wer sie ist. Durch die Faltung, schreibt Perrone, entdeckte Rockburne »die zuvor verborgene Andere in sich selbst als ein Subjekt, das als Objekt der Selbstbetrachtung in ihren Materialien dargestellt wird«. Die Falte »[verdrängt] etwas, lässt es abwesend sein, um sich auf ein Anderes zu konzentrieren und es durch Infragestellen präsent zu machen«. <sup>13</sup> Diese Beschreibung lässt sich auch auf Kagels Beethoven-Porträt anwenden, das, wie oben beschrieben, durch die Augen des Komponisten selbst gefilmt wurde. Als würde sich die Zeit in sich selbst falten, begegnet Beethoven 200 Jahre nach seiner Geburt sich selbst durch sein eigenes Material. Für Engelen wird die reflexive Materialität der Partitur durch die Faltung verändert, was wiederum eine Aufforderung an die Musiker ist, die verborgenen »Falten« ihrer Instrumente zu entdecken.

Die Falte ist also nicht eine Figur in einer Zeichnung, ein Bild oder eine Note in einer Partitur, sondern, um schließlich doch noch Deleuze zu zitieren, eine »operative Funktion« <sup>14</sup>, die, wie er in Anlehnung an Heidegger schreibt, »sich unaufhörlich von jeder ihrer beiden Seiten aus entfaltet und umfaltet, und die die eine nur entfaltet, indem sie die andere erneut faltet, in einer koextensiven Enthüllung und Verhüllung des Seins, der Präsenz und des Entzugs des Seins«. <sup>15</sup> Diese Operation entzieht sich somit einer Definition und lädt zu Bewegung und Veränderung ein. Und das ist genau das, was Rockburnes Falten als Spuren andeuten, während sie die Betrachter\*innen in eine imaginäre Takttilität locken, worauf Kugel in seiner Faltung von Raum und Zeit im Film spielerisch hinweist, und was Engelen, in Anspielung auf seinen Hintergrund in der bildenden Kunst, aus den Musiker\*innen, mit denen er arbeitet, herausholen will – wodurch sie sich aus-zeichnen sollen. ■

<sup>13</sup> Siehe Jeff Perrone, »Working Through, Fold by Fold«

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *The Fold*, continuum books, New York 2006, S. 3

<sup>15</sup> Ebd., S. 33–34