

Zwischen-Kunst

Aspekte der Sehtextbücher von Mauricio Rosenmann

1 Er kam 1957 durch ein Stipendium des DAAD nach Deutschland, Studium bei H. Reutter, K. Marx (Stuttgart) und W. Fortner (Freiburg); 1961-1964 Besuch der Klasse von Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium; Diplom in Freiburg, Musiktheorie dozent an der Freiburger Musikhochschule, 1974-1999 Professor für Musiktheorie an der Folkwang-Hochschule Essen, wo er seither lebt.

2 Veröffentlicht: *Los paraguas del no*, Saarbrücken 1995; *El Europicho*, Essen 1996; *Temprana Aparición*, Essen 1992; *Formicación*, Saarbrücken 1996; *Alteration*, Saarbrücken 1997; *Breviario*, Saarbrücken, D.i.V.

Mauricio Rosenmann und seine zwischen den Künsten angesiedelte Kunst kennen die wenigsten, und in Deutschland, wo der 1932 in Santiago de Chile geborene Komponist und Literat seit über vierzig Jahren lebt, ist er ein ebenso Unbekannter wie in seiner südamerikanischen Heimat.¹ Ein Grund dafür liegt sicher darin, daß Rosenmann um seine Person, seine Vita, seine Ideen kein sonderliches Aufheben macht. Zudem ist seine Kunst, von denen etliche Exponate im Zwischenbereich von Musik und Literatur angesiedelt sind, was sie freilich vorderhand nicht zugänglicher macht, sperrig und widerborstig, verlangt einen aufmerksamen (auch sprechenden) Leser und (auch inwendigen) Hörer. Vor allem diejenigen Werke im insgesamt recht schmalen Rosenmannschen Œuvre setzen eine besondere Aktivität des Rezipienten voraus, die der experimentell-visuellen Poesie der 50er/60er Jahre nahestehen – diese, auch die brasilianischen Spielarten, kannte Rosenmann allerdings lange Zeit nicht – und die als eine der Rosenmannschen Besonderheiten neben typographischen Gestaltungsmitteln und Bildgraphiken auch die probaten Zeichen der abendländischen Musiknotation verwenden. Bisher sind sechs solcher als geschlossene Bücher konzipierte »Sehtexte« entstanden – mit unterschiedlichem Inhalt und in verschiedener Realisationsform: *Los paraguas del no* (1969), *El Europicho* (1973-83), *Temprana Aparición* (1992) – die beiden letztgenannten Opera bilden die Werkeinheit *Sinfonía para nombres solos – Formicación* (1995/96), *Alteration* (1996/97) und *Breviario* (1999).²

Den Begriff »Sehtext« prägte in den sechziger Jahren der experimentelle Schriftsteller, Graphiker und Hörspielmacher Ferdinand Kriwet, der damals zu einigen Komponisten des Elektronischen Studios des WDR Köln Kontakte pflegte, vor allem zu Gottfried Michael Koenig und zu Konrad Boehmer, der auch das Nachwort zu seinem offenen Roman *Rotor* verfaßt hat. Mit »Sehtext« bezeichnete Kriwet Textproduktionen, die der konventionellen Literaturproduktion eine Absage erteilten und sich neueren Schrift- und damit auch Sprachgestaltungsformen widmeten. Diese verbalen und graphischen Neuproduktionen, die von den Produzenten selbst auch als kon-

kret-visuelle Poesie bezeichnet wurden, haben gemeinsam, daß sie das Phänomen »Sprache« (losgelöst von nur einem einzigen Idiom) in ihrer Substanz selbst betrachten, die phonetische und semantische Ebene eines Wortes ebenso analysieren wie vor allem die Notation von Sprache: die Schrift, ihre Typographie und die graphische Textanordnung. Besonders die Reflexion über den Lesevorgang bildet die zentrale Komponente dieser prozessualen Literatur: pures Sehen als Grundsensorium und die konzentriert visuelle und akustische Dechiffrierung von Zeichen in Bedeutung fallen zusammen. Der Betrachter optischer Figuren wird ebenso aktiviert wie der lesende Zeicheninterpret. Der Begriff »Sehtext« umreißt genau dieses Amalgam von sinnlichem Sehen und intellektueller Textaneignung.

Auch im Falle von Mauricio Rosenmanns Textherstellung ist das Junktim von Schrift/Sprache und ihre graphische Realisation so zentral, daß seine sechs diesbezüglichen Evokationen im Sinne Kriwets als »Sehtextbücher« bezeichnet werden können: als eine intendiert progressive Abfolge von einzelnen Sehtexten, von denen jeder zweifellos eine Autonomie besitzt, die aber zusammengekommen als lineare Artikulationsform betrachtet werden wollen. Am dichtesten hat Rosenmann diese Linearität, die das einst erungen Offene freilich nicht preisgibt, in seinen Büchern *Formicación* und *Alteration* verwirklicht; und diese komponierte Abfolge von Textgraphem-Ereignissen ist innerhalb der bisherigen »Sehtext-Literatur« ein Novum. Rosenmanns Texte, was die fortlaufende Paginierung sinnfällig markiert, wollen nicht von einem x-beliebigen Punkt aus gelesen und betrachtet werden, sondern in der Richtung, wie es in den europäischen Idiom-Notationen die Norm ist, von links nach rechts, von oben nach unten, und für die Bucherschließung von Anfang bis Schluß. Eine Ausnahme bilden natürlich die hebräischen Vokabeln, die Rosenmann gelegentlich verwendet, diese sind von rechts nach links zu lesen, wobei es ihm allerdings mehr um die piktorale Valenz der Lettern und ihr historisches Sediment geht als um ihre Lesbarkeit, die ja kaum mehr allgemein vorausgesetzt werden kann. Deshalb liefert er die Übersetzung in einem separaten oder dem Text nachgestellten Glossar mit. Die Mehrsprachigkeit – hauptsächlich spanisch und deutsch sowie englisch, französisch, latein und vereinzelt hebräisch und griechisch – und das Glossar – hier belegt er akribisch die benutzten Quellen und bietet Hilfen zum Verständnis der benutzten Fremdsprachen – sind neben der Buchkonzeption als solcher zwei weitere Charakteristika von Rosenmanns écriture.

Die im Glossar anzutreffende, geradezu wissenschaftliche Quellenoffenbarung, die bei künstlerischen Produktionen weder selbstverständlich noch notwendig ist und der sich der Autor freiwillig stellt, lenkt auf einen weiteren Aspekt der Textproduktion hin: das Zitieren oder anders gesagt: das Grundieren des Eigenen durch explizites Verwenden von Nicht-Eigenem. So bilden das Ausgangsmaterial und die primäre Grundschicht von *Formicaci3n* wie *Alteration* Texte anderer: Bei *Formicaci3n* sind es die bedeutenden Studien der Biologen Bert H3lldobler und Edward O. Wilson 3ber Ameisen³; bei *Alteration* ist es eine Passage aus Heinrich Rombachs Publikation *3ber Wesen und Ursprung der Frage*⁴. Stets inkorporiert Rosenmann auch eigene, teils bereits publizierte Texte oder Grapheme in seine neueren Produktionen, so da3 sich ein »work in progress«-Kontinuum zwischen den Opera spannt. Eingebettet in diese fremd- wie eigenzitierten Sprachspuren sind auch – ein weiteres Novum innerhalb der experimentellen Poesie – diverse Musiktexturen: sie reichen vom einzelnen Zeichen (etwa den verschiedenen Notationsschl3sseln, Pausenzeichen, Alterationssymbolen) bis hin zur 3bernahme von Werkfragmenten, z.B. die erste Zeile des 1. Satzes von Anton Weberns *Variationen f3r Klavier* op. 27, Takte aus Chopins viertem *Pr3lude* aus Opus 28, aus Mozarts C-Dur-Sonate KV 545. Diese Bruchst3cke finden sich allesamt in *Alteration*; in *Formicaci3n* vertraut Rosenmann vor allem auf das Zeichen der Viertelpause, zweifellos wegen der graphischen Affinit3t zwischen dem Symbol und den schematischen Umrissen einer Ameisenh3lfte (= Viertelpausenzeichen) (eine erg3nzende rechtsseitige Spiegelung der Viertelpause vermag das vollst3ndige Insekt zu symbolisieren).

Mit den erw3hnten Musikbeispielen hat es 3brigens eine besondere Bewandnis: sie sind allesamt eng mit Rosenmanns Biographie verkn3pft. So liefert Mozarts C-Dur-Sonate KV 545 neben einem Lied von Rosenmanns Mutter, der Pianistin und Komponistin Dora Taub Bermann, etliche musikalische Daten f3r seine »OperAzione« *Frankenstein* (1992) f3r Software-Solo, Darsteller, S3nger, Sprechchor, Instrumentalisten, Workstation und Tonband. Immer wenn das Monster aus Mary Shelleys Roman von 1818 innerhalb des Originaltextes mit Musik in Ber3hrung kommt, t3nt Mozart. Chopins Opus 28 hat neben einzelnen Werken von Federico Mompou – den catalanischen Komponist verehrt Rosenmann sehr –, dem in Berlin lebenden Komponisten Ralf R. Ollertz und dem spanischen Filmemacher Carlos Saura eine zentrale Bedeutung in Rosenmanns – auch autopoetologischer – Studie *Lieder ohne*

*Ton*⁵, in der er sich – vereinfacht gesagt – 3ber das Verh3ltnis des Sicht- und H3rbaren in der Musik 3u3ert. Das Webern-Fragment schlie3lich steht f3r ein von Rosenmann an der Essener Folkwang-Hochschule initiiertes und realisiertes Projekt mit dem Titel *Entwebernung* (1993). Hier waren die Studierenden angehalten, ihre eigene Lesart von Weberns Opus 27 zu formulieren. Von den Resultaten hat Rosenmann aus f3nf verschiedenen Versionen Bruchst3cke dieser Transformationsversuche 3bernommen.

Neben diesen biographischen Strukturzitataten, die Kunst wie Arbeit wie Leben betreffen, benutzt er auch dezidierte Eigenzitate: so werden Partikel aus *Formicaci3n* in *Alteration* paraphrasiert; in *Formicaci3n* zitiert er aus seinen drei zuvor entstandenen Sehtextb3chern, aus *Frankenstein* und aus seiner Studie *Lieder ohne Ton*: aus dieser hat es ihm vor allem jener eigene Satz angetan, mit dem er seine Ameisen-Darlegungen beschlie3t und den er 3ber mehrere Seiten hinweg auch artifizuell permutiert: »Kl3nge und Menschen k3nnen an- und abwesend sein. Nacheinander und zugleich.«

Diese Gleichsetzung von zoon politicon und Klang ist ein zentraler Aspekt im C3uvre Rosenmanns; denn sowohl in *Formicaci3n* als auch in *Alteration* geht es bei aller szientifischen Grundierung um nichts anderes als um den Menschen als Individuum im kollektiven Kontext. Die Verbindung dazu wird hergestellt durch Klang als h3rbare – im Sinne Rosenmanns schlie3t das das Sichtbare durchaus ein – Ent3u3erung des Einzelnen; die Verlautbarung aber f3hrt trotz Adressierung ein Eigenleben, ist einfach da oder bleibt in der Erinnerung. Der Klang kann dabei irgendwann losgel3st sein von seiner Herkunft, so wie eine Phrase oder ein gefl3geltes Wort irgendwann eine Selbst3ndigkeit erh3lt – bar der Person, die sie schuf. In *Formicaci3n* ist es die Gattung der Ameisen, anhand derer Rosenmann seine 3berlegungen zu dem (den) Menschen und dem Klang offenbart. Die Welt der »formicidae« liefert daf3r nur das Grundger3st. Und 3hnlich wie in Herman Melvilles *Moby Dick* (1851), der nur vordergr3ndig einen literaturgeschichtlichen Kosmos des Wals darstellt, ist *Formicaci3n* letztlich eine Reise durch die Menschheitsgeschichte und eine F3hrte ins Innere des Ichs. Zwischen beiden Werken scheint es 3brigens trotz ihrer Verschiedenheiten einige subkutane Beziehungen zu geben, von denen hier nur eine genannt sein soll: Wie Melville, der seinem Roman etliche Zitate der Literatur voranstellt, in denen der Wal erw3hnt wird, stellt auch Rosenmann au3er der namentlichen Erw3hnung von rund zwanzig Ameisenspezien u.a. die f3r die okzidentale

5 Saarbr3cken 1995 (= *fragmen* 10); siehe auch Mauricio Rosenmann, *Die Entstellung als Analyse- und Kompositionsverfahren*, in: *Musiktheorie* 14 (1999), S. 341-358

3 Bert H3lldobler und Edward O. Wilson, *The Ants*, Berlin Heidelberg 1990; dies., *Ameisen. Die Entdeckung einer faszinierenden Welt*, Basel 1995

4 Freiburg² 1988

Hemisphäre älteste Literaturquelle voran, in der von Ameisen die Rede ist: In den alttestamentarischen *Sprüchen des Salomos* (Kapitel 6, Vers 6) heißt es: »Geh hin zur Ameise, du Fauler, sieh an ihr Tun und lerne von ihr.«

Der Ameisenkosmos in *Formicación* legt eine Spur ins Innere des Ichs, indem die dort durch das perfekt funktionierende Sozialleben ganz aufgehobene (hier: metaphorische) Individualität, dem ewig menschlichen Konflikt von »ego« und »alter« gegenübergestellt ist. Diesen existentiellen Spiegeleffekt zur Entdeckung des Eigenen durch den Anderen oder den nur vermeintlich Anderen verdeutlicht Rosenmann in *Formicación* vorrangig im III. Kapitel *No-man s-name*, wo er einige berühmte Paare der Menschheitsgeschichte paraphrasiert und sprachlich wie typographisch auslotet. Die visuellen Operationen mit dem Namen »Erich«, in dem die Pronomina »er« und »ich« sinnfällig dialektisch aufgehoben sind, zeigen diese notwendige wie unmögliche Symbiose deutlich. Unter diesem Mikroskop betrachtet ist Erich gar kein Name, denn er bezeichnet kein Individuum, »er-ich« trägt die geworfene Schizophrenie in sich, »er-ich« ist ein Namenloser, der für uns alle steht – oder anders gesagt: »er-ich« ist der einzige Name, der androgyn von allen zu tragen ist.

Was hat nun die Ameise mit den Namenlosen und mit Klängen zu tun? Erst durch den Klang, durch das Nennen des Namens, wird der Mensch ein Mensch (d.h. ein über sich selbst bewußtes Wesen), erst durch das Sprechen und Hören als Gesten der Begegnung ist Menschheit, auch in der kleinsten Einheit von zwei, möglich. Daß dies aus zahllosen Gründen oft nicht, möglicherweise nie geht, ist das Dilemma, dem sich *Formicación* widmet: das Aufgehobensein bei dem anderen und gleichzeitig oder erst dadurch in sich. Vielleicht ist dies aber nur möglich ohne Namen, ohne Klang? Die Lösung nämlich verschweigt Rosenmann, sicher kann er sie auch nicht nennen: die letzte Seite des Buches zeigt eine Viertelpause (‡ = eine »halbe« Ameise), das französische »nuit« und den Rosenmannschen Neologismus »Horminguna«, der gebaut ist aus – spanisch – »hormiga« (= »Ameise«) und »ninguna« (= »keine«). Die Ameise ist keine, sie ist höchstens eine halbe wie das Graphem der Viertelpause (‡), oder die Pause ist nun wieder eine Pause, eben keine Ameise mehr, sie ist Stille in der Nacht; der einzelne ist nach (unmöglichen) Möglichkeiten der Näherung zu den anderen wieder einzeln, das Individuum verschwindet in den Raum des Nichts, den klanglosen Raum, wobei die Pause nun auch den Status der Pause markiert. Dies hieße, es

mag unbekannter Weise weitergehen – wo und wann auch immer.

Was in *Formicación* eher unterschwellig zu Tage tritt, wird in *Alteration* unmittelbar: der für jeden Menschen notwendige Akt der Kommunikation, die Begegnung und Näherung zu jemand anderem, dem die Dialektik von Ichsein und Ichaufgabe und die Spannung, die sich per se daraus ergibt, innewohnt. Der Titel gibt diesbezüglich schon einige Aufschlüsse: *Alteration* kann heißen: »Aufregung, Gemütsbewegung; Veränderung (auch krankhafte: Verschlimmerung) eines Zustandes; die chromatische Veränderung eines Tones«. Das spanische »Alteración« – das das Buch im Untertitel führt – kennt noch die Bedeutungen von »Streit, Unwille, Ärger, Störung«. Das lateinische »alter« meint hingegen »der andere«; im Deutschen bedeutet »Alter« die Zeit des Bestehens, im Englischen bezeichnet die Vokabel auch den »Gebäudeumbau«, im Französischen wiederum »Veränderung«. Diesen Bedeutungen kann man noch eine weitere, spekulative (lateinisch-deutsch derivierte) Lesart hinzugeben: »[Alte] Ration« – dies meint den »berechneten Anteil« von irgendetwas, also eine alte »zugeteilte Menge«, die jeder Mensch in sich oder auch als Last mit sich trägt. Dies ist übrigens die einzige Interpretation des Wortes, die nicht einen Zustandswechsel indiziert. Sie scheint für die Lektüre von *Alteration*, trotz der zweifellos zutreffenden Richtigkeiten der erwähnten klassischen Bedeutungen, nicht schlüssellos zu sein. Woran nämlich Rosenmann den kommunikativen Akt hier festmacht und damit eine Grundkomponente von Begegnung benennt, ist das Fragen: »Jemand fragt jemanden«. Dieser Prozeß, der sich durch das ganze Buch zieht, verschieden nah und fern reflektiert sowie permutiert wird, beinhaltet ja normalerweise eine Veränderung des Fragenden, wenn der Befragte eine Antwort gibt. Bisweilen aber reagiert auch der Angefragte mit erheblicher Irritation, etwa wenn eine angesprochene Liebe nicht erwidert wird, was auch den Fragenden dann meist mit erheblichen Störungen zurückläßt. (Fragen muß hier nicht nur verbal, sondern durchaus gestisch verstanden werden.) Abgesehen hiervon trägt jedes Jemand, ich wie der andere, eine geschichtliche Last, die »alte Ration«, in und mit sich. Es könnte durchaus sein, daß es diese ist, die Begegnung nahezu unmöglich erscheinen läßt. Im Schlußteil bzw. Abspann von *Alteration* modifiziert Rosenmann die Phrase »Jemand fragt jemanden« in »Niemand fragt niemanden«. Hieraus wird dann auf den kommenden Seiten: »Jemand fragt/nie/fragt je/man/nie/Je« – nun folgt über mehrere Seiten die buchgestalterische Kamerafahrt eines

6 Vgl. Aron Ronald Bodenheimer, *Warum? Von der Obszönität des Fragens*, Stuttgart 1995

sich senkenden »J«, das gleichzeitig immer näher auf den Betrachter zukommt, ihn bedroht, ihm die Klinge in den Leib drückt, bis nur noch der Griff zu sehen ist. Das Fragen war unmöglich, oder wo es möglich war, war es so obszön – als solches hat schon vor Jahren der Psychoanalytiker Aron Ronald Bodenheim den erotematischen Umgang beschrieben, daß die Zerstörung von einem der Beteiligten unvermeidlich war.⁶ Übrig bleibt auf der letzten Buchseite ein winzigkleines artikelloses »man«, unten rechts in der Ecke stehend. Das Männlein des Volksliedes – jetzt mit nur einem »n« –, still und dumm im Walde stehend, ist auf dem (holzfreien) Papier fragenlos, identitätslos, ichlos und durch die eigene wie fremde Last seiner selbst fast ganz entledigt. ■

(Modifizierte Fassung eines Vortrags an der Folkwang-Hochschule Essen im November 1997)