

Der Bereich »Musik« scheint mir polarisierter denn je; auf der einen, überwiegenden Seite eine Musikkultur, die gänzlich ohne Schrift auskommt – zumindest ohne das traditionelle Aufschreibesystem (die sogenannte Pop-Musik); auf der anderen Seite ein kleiner Zirkel von Individuen, der sich ganz der (neuen) Schrift-Musik, bzw. der Verschriftlichung von Musik widmet. Wer sich dazwischen bewegt, wird oft sowohl von der einen, als auch der anderen Seite belächelt... oder gar als Verräter eingestuft ... Um es gleich vorweg zu nehmen: ich bin Expertin für das »Dazwischen«. Ich befinde mich immer irgendwo zwischen den Medien, den Stilen, zwischen Schrift und Klang, Hören und Sehen, zwischen Wissenschaft und Kunst, Theorie und Praxis... Es ist dieser Ort, das »Dazwischen«, an dem ich mich besonders gut auskenne, der mich besonders interessiert...

Für ein ganz bestimmtes »Dazwischen« gibt es in der neueren Literatur- und Kulturwissenschaft mittlerweile einen Begriff: »semi-literale Literatur«. Damit ist eine Literatur gemeint, die – und nur sehr rudimentär – durch die Schrift geprägt und geformt ist. »Semi-literale Literatur« ist ein »Zwischending«; sie ist zwar geschrieben, verwendet jedoch formale und stilistische Kriterien, die eher Kennzeichen einer schriftlosen Kultur sind. Dazu gehören zum einen die vielfältigen Erscheinungsformen der Wiederholung als das Grundprinzip mündlicher Komposition und zum anderen das *gleichzeitige Verwenden verschiedener Codes* wie melodischer, rhythmischer, choreographischer und gestischer Code, die die Botschaft »intensivieren«. Diese Stilmittel, die Aleida und Jan Assmann¹ unter dem Begriff »orale Stilistik« zusammenfassen, werden in oralen Kulturen eingesetzt, um die Zuhörer zu »fesseln«, um sie zu »berühren«. Sie sind notwendig, um den Inhalt, die Botschaft lebendiger, anschaulicher und intensiver zu gestalten. Denn nur eine Botschaft, die »berührt«, die »fesselt«, kann auch aufgenommen und im Gedächtnis behalten werden.

Ich möchte an dieser Stelle einfach behaupten, daß auch meine Musik immer mit Elementen sogenannter »oraler Stilistik« arbeitet. Insofern hat sie mit dem Gestus und der Haltung eines Großteils der neuen Musik wenig zu tun. Obwohl letztendlich jede Musik – zumindest so lange sie eine Aufführung zum Ziel hat, auf eine Situation hinausläuft, die ihrer Form nach an die archaische Situation des »Mund zu Ohr«-Prinzips erinnert, unabhängig davon, wie »neu« die Botschaft ist. In einer Aufführung spielt Schrift – zumindest für Zuhörer – keine Rolle. Auch ich möchte »fesseln« möchte

Iris ter Schiphorst

Berühren

»berühren« und das, was ich zum Ausdruck bringen will, möglichst intensiv gestalten: sei es durch die Hinzunahme anderer Medien (in der 3-D Oper *Anna's Wake* ist es ein 16 mm Film, in der Kammeroper *Silence moves* ist es eine Video-Installation, bei meinem kammermusikalischen Zyklus *Liebesgeschwüre* sind es Dias und Leuchtkästen), sei es durch eine gute physische Performance der beteiligten Musiker, sei es durch guten Sound oder gutes Licht.

Die Bedeutung einer eigenständigen oralen Stilistik sowie ihr Einfluß auf die Schriftkultur wird erst ganz allmählich erkannt. Indirekt spielt dabei die unaufhaltsame Expansion der sogenannten neuen Medien eine Rolle: sensibilisiert durch die in diesem Zusammenhang offenkundig gewordenen Grenzen von Schrift wird in den verschiedenen Disziplinen der Grenzbereich zwischen Schrift und Klang, Hören und Sehen neu diskutiert. Zur Disposition stehen dabei nicht nur Fragen nach dem Ende der Vorherrschaft der Schrift (zum Beispiel behaupten Kulturwissenschaftler wie Paul Virilio oder Vilém Flusser, daß an die Stelle von Buchstaben und Büchern längst die universelleren Codes wie Bild und Ton getreten sind), sondern auch Fragen nach vergleichbaren Medienwechseln in der Vergangenheit. In diesem Zusammenhang werden auch Debatten um die Bedeutung von körpergebundener und schriftgebundener Erinnerung samt ihrer Zuschreibungen wieder aufgenommen.²

Aleida und Jan Assmann vertreten dabei den Standpunkt, daß wirklich kulturverändernde Faktoren nicht in irgendwelchen medialen Errungenschaften (sei es nun Schrift oder neue elektronischen Medien), die lediglich die Kapazität des Gedächtnisses in Frage stellen, zu suchen sind, sondern in Verhältnissen, die die Funktion des Gedächtnisses betreffen. Denn weder Schrift noch neue elektronische Medien können das Gedächtnis ganz ersetzen. Daher gilt für Aleida und Jan Assmann einzig das Gedächtnis als Fundament von Kultur und nicht Schrift oder andere Medien. Sie können jedoch in unterschiedlichem Maße in unterschiedliche Funktionsbereiche einer Gedächtniskultur eindringen und neue, andersartige erschließen, was jeweils tiefgreifende und strukturell relevante Veränderungen nach sich zieht. Diese Verhältnisse aufzuspüren und solche Veränderungen zu

1 Aleida und Jan Assmann, *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation I*, hrsg. v. Ch. Hardmeier, München 1983

2 Schon Platon hatte ja vor den Folgen schriftgebundener Erinnerung gewarnt und in der »Erfindung« der Schrift in erster Linie eine Bedrohung für das Gedächtnis und damit für die Kultur gesehen. Ähnliche Befürchtungen finden sich in aktuellen Diskussionen nun in Bezug auf die neuen Massenmedien.

rekonstruieren und zu beschreiben, sowohl für Prozesse in der Vergangenheit als auch für die Gegenwart, hat sich eben seit einiger Zeit vor allem die Kultur- und die Literaturwissenschaft zur Aufgabe gemacht. In diesen Kontext gehören die Begriffe »orale Stilistik« und »semi-literale Literatur«.

Mein Interesse für diese Thematik hat unter anderem mit meiner Biographie und speziell mit meiner »Initiation« in Musik zu tun. Meine Mutter war Pianistin, und Musik daher fast so etwas wie eine weitere »Muttersprache«, zusätzlich zur holländischen und deutschen Sprache, mit denen ich groß geworden bin. Ich lernte sie »en passant«, eben so, wie man Sprachen lernt, die man täglich hört, ganz selbstverständlich über das Gehör, durch Mimesis – auf dem Klavier. Was mir gefiel, und das war in meiner Kindheit und Jugend vor allem die Sprache der Wiener Klassiker und deutschen Romantiker, versuchte ich auf den Tasten »wiederzufinden«, manchmal relativ »notengetreu«, oft jedoch auch in veränderter Form, in anderen Tonarten, mit anders zusammengestellten Teilen. Ich habe mir »meine Stücke« sozusagen »zurechtgespielt« und über das Ohr entschieden, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Im Alter von vierzehn Jahren konnte ich Beethoven-Sonaten nach Gehör spielen, lesen konnte ich sie nur sehr schlecht.

Das heißt, mein Zugang zu Musik fand zunächst fast ausschließlich über das Gehör und die Praxis statt, über eine »körpergebundene Überlieferung« – wenn man so will. Schrift spielte dabei überhaupt keine Rolle. Diese schwarzen Punkte hatten für mich nur sehr wenig zu tun mit dem, was für mich Musik war: Klänge, Töne oder Tonabfolgen, die mich stark berührten, mich direkt ansprachen, direkt etwas in mir in Bewegung setzten, mich dazu brachten, selber Töne und Klänge zu finden oder »wiederzufinden«, die mich anregten zu tanzen. Dieser für mich prägende Zugang zur Musik hat dazu geführt, daß Schrift und Klang für mich zwei völlig verschiedene Orte sind, noch heute.

Als ich zu komponieren anfang, habe ich diese zwei Orte zunächst strikt auseinandergelassen. Das heißt, ich habe entweder an Stücken gearbeitet, die alle Parameter von Schrift, von graphischen Zeichen auszureizen suchten – ich nannte sie *Augenmusiken*, oder an Stücken, in denen Schrift überhaupt keine Rolle spielt, die nur mit dem Klang spielen – sogenannte *Hörlustmusiken*. In den *Augenmusiken* ging es mir darum, mich ausschließlich von dem optischen Eindruck, der »Graphie« einer Komposition leiten zu lassen. Die Rückkopplung zum

Klang war dabei für mich nebensächlich. Ich nahm das Schriftbild einer bereits existierenden Komposition als Ausgangsmaterial und schrieb es nach eigenen Regeln um bzw. unterwarf es meiner eigenen bildnerischen Gestaltung. Auf diese Weise entstand zum Beispiel aus einem kurzen Bachpräludium eine mehrere Meter lange Graphik, deren Herkunft auf Grund beibehaltener optischer Komponenten jedoch immer noch erkennbar war. Natürlich haben mich dabei auch jene Schriftexperimente inspiriert, die besonders in den sechziger Jahren für Furore sorgten: Verfahren, die auf Kreativität, Virtuosität und eine wundersame Kopplung von Klangvorstellung/Klangphantasie und Visualität des Interpretens setzten.

Konsequenterweise sind dann die *Hörlustmusiken* auch nicht in Schrift, sondern mit Hilfe der sogenannten neuen elektronischen Medien entstanden (mit Tonbandgeräten, Samplern, Harddisc-Recording-Systemen etc.). Da diese Medien – im Gegensatz zur Schrift – den tatsächlichen Klang aufzuzeichnen in der Lage sind, das Klingende der Musik und nicht nur einen Code, der von irgendwelchen Musikern in Klang rückübersetzt werden muß, war es mir nun möglich, auf eine mir ganz vertraute Weise zu arbeiten: ich konnte mich ausschließlich leiten lassen von dem, was meinem Ohr gefiel. Ich habe zum Beispiel Klänge auf meinem Synthesizer fabriziert oder Samples produziert, »konkrete« Klänge und Geräusche gesammelt, sie auf Mehrspurgeräten aufgenommen, verfremdet, zerschnitten, anders zusammengesetzt, rückwärts, parallel oder in unterschiedlichen Geschwindigkeiten laufen lassen, mit Hilfe von Effektgeräten das Material bis zur Unkenntlichkeit verfremdet etc. Mit anderen Worten: ich habe versucht, alle Verfahren zu benutzen und auszureizen, die diese Maschinen vorgeben. Natürlich führt ein solches Komponieren zu völlig anderen Ergebnissen als das traditionelle »Schreiben«. Denn das Ohr entscheidet anders als das Auge. Alle traditionellen Kompositionsverfahren bis hin zu sämtlichen seriellen Techniken sind »literale« Verfahren, da sie unwiderruflich an die Schrift und das Auge gekoppelt sind. Nur über das Ohr, über das Hören wären sie in keiner Weise zu bewerkstelligen. Im Gegensatz dazu sind die oben genannten »maschinellen« Verfahren ganz und gar »non-literal«. Und vielleicht könnte man sie, bei allen Vorbehalten, die eine solche Begrifflichkeit aufwirft, in gewisser Weise sogar als »oral« bezeichnen.

»Semi-literal« wären – so gesehen – Verfahren, die zum Beispiel diese eben beschriebenen Techniken mit den Möglichkeiten und Verfahren, die die traditionelle Schrift bietet, ver-

schränkt. »Semi-literal« sind zum Beispiel all jene Arbeiten, die ich vor zirka zehn Jahren für mein Ensemble intrors geschrieben habe. Ab einem bestimmten Zeitpunkt wollte ich aber auch mit »echten« akustischen Instrumenten arbeiten. Daher bin ich dazu übergegangen, die mit Hilfe der elektronischen Verfahren entstandenen Klangergebnisse zu »transkribieren« und Klänge, die sich dafür eigneten, bestimmten Instrumenten zuzuordnen. Auf diese Weise entstand eine ganze Anzahl elektro-akustischer Stücke für unterschiedliche Besetzung.

Als semi-literal können aber auch all jene Arbeiten bezeichnet werden, die zwar traditionell notiert und daher »literal« sind, aber Merkmale und Strategien sogenannter »oraler Stilistik« verwenden. Ein Beispiel dafür stellt meine *Ballade für Orchester* dar, in der es eine Melodie, gibt, die wie eine Art »Lied« das ganze Stück durchzieht – wenn auch äußerst verfremdet und auf eine Weise instrumentiert, die deutlich macht, daß nicht mehr daran geglaubt wird. Oder es tauchen rhythmische Strukturen auf, die sehr gestisch und körperlich gedacht sind. Die dort sehr bewußt gesetzten Wiederholungen orientieren sich ebenfalls an dem Stilmerkmal des Oralen.

Musik ist für mich »Sprache«, ob ich will, oder nicht. Es geht mir in ganz ursprünglichem Sinn darum, »etwas« auszudrücken, etwas mitzuteilen. Ausgangspunkt ist dabei immer mein Körper. Wenn mich etwas sehr bewegt, wenn mir etwas »nahe geht«, wird in mir eine Art »innerer Monolog« in Gang gesetzt, der auf ganz verschiedenen Ebenen, ja, man kann sagen, über ganz verschiedene Sinne den gesamten Körper erfaßt: ein Gemisch aus Worten, melodischen und rhythmischen Phrasen und Bewegungsimpulsen, zum Teil komische rhythmische Gebilde, die meinen Körper zu zerteilen, ja, zu zerreißen scheinen.

Vielleicht hat auch dies mit meiner Biographie zu tun. So lange ich zurückdenken kann, habe ich Klavier gespielt und zwar leidenschaftlich gern. Mein intensivster Zugang zu Musik fand jedoch über Tanzen, über Bewegung statt. Schon als sehr kleines Kind habe ich auf unserem uralten dunkelbraunen Radio mit Drehknöpfen immer Musiksendungen mit klassischer Musik herausgesucht und dazu getanzt. Stundenlang. Damals war mir klar: ich will Tänzerin werden. Die Bewegungen waren meine direkte Antwort auf das, was ich hörte. Ich habe diesen intensiven Berufswunsch – und das war er ab einem bestimmten Zeitpunkt – zielstrebig verfolgt und meine Eltern zu Ballett- und Tanzunterricht überredet, mußte ihn jedoch wegen einer schweren

Krankheit im Alter von zwölf Jahren aufgeben. In den darauf folgenden zwei Jahren, in denen ich mich krankheitsbedingt kaum bewegen durfte, fühlte ich mich wie von meiner Sprache abgeschnitten. Die Musik und das Klavierspielen waren das, was übrigblieb, aber es war nur noch eine Hälfte. Die Sehnsucht, dieses Paar Musik und Bewegung zu verbinden, ist seitdem geblieben und es ist eigentlich genau das, was mich seit geraumer Zeit zum Schreiben bringt. Dafür habe ich sogar vor einigen Jahren wieder den alten Kampf mit der traditionellen Notenschrift aufgenommen. Zumindest rudimentär bekomme ich manchmal Töne und bestimmte rhythmische Gebilde auf diese Weise zu fassen, obwohl es sehr schwer und sehr mühselig ist und immer nur eine vage Annäherung bleibt. Eine Weile habe ich versucht, herauszufinden, ob es eine Art »Bewegungsalphabet« in mir gibt, ob bestimmte Bewegungen und Gesten unwiderruflich verschränkt oder gekoppelt sind an bestimmte Klänge, Töne oder Abfolgen von Tönen. Ich weiß es nicht. Aber genau dies ist es, was mich am Komponieren am meisten interessiert. Dieses Paar. Musik und Bewegung. Und das namenlose »Dazwischen« ... ■

(Der Text ist eine Montage aus einem Einführungstext der Komponistin zur Uraufführung ihrer Orchesterballade Einhundert Komma Null im Programmbuch der Musica-viva-Konzerte München im Februar diesen Jahres und ihrer ausführlichen Beantwortung von Fragen seitens der Redaktion zu diesem Text.)