

[*Klangforschung in Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer und Oliver Wiener, Heidelberg und Berlin: Kehrer Verlag, 2012, S. 64–110]

*Expedition zu den entropischen Inseln. Analytische Annäherungen an grawe und firniss von Gerriet K. Sharma*

Oliver Wiener

ABSTRACT

The two multichannel pieces *grawe* (2010) and *firniss* (2011) by Gerriet K. Sharma share a concept of form developed in his ambisonic work *I\_LAND* (2007–2009), a composition of ten parts and a total time of nearly an hour: Two phases of intensification are separated from each other – or, within the meaning of *I\_LAND*, isolated by a void, „white“ passage. This formal arrangement can be traced back to a basic concept of the role of location (*lieu*) within present spatial experience, carved out in the essay *Atlas* by Michel Serres. Both phases represent positions within a process leading from high gestural energy in the beginning of the piece to decelerated situations, characterized by textural organization. This structural change or decomposition, described metaphorically as entropy, is reflected in the spatial sculpting of sound: The respective first phases are spatially more divergent, whereas the second phases are more dense, centered on slow motion and rotation. In his creative process Sharma starts from recordings taken from specifically selected places. These recordings are subject to a long process of listening, sorting and shaping with audio software, strictly based on aural judgement (without a precompositional formula or governing rationale). In a second step Sharma concentrates on the spatial arrangement of the resulting material. Within this process the main ideas of the pieces emerge, dealing with a bodily experience of gravity or density (as their titles insinuate): *grawe* evokes the experience of massiveness and compactness, while its complement *firniss* suggests airiness, transparency and the gesture of delicate brushing with diaphanous varnish.

*Inseln*

Fine apparition! My quaint Ariel, I Hark in thine ear.  
William Shakespeare, *The Tempest*

Habemus etiam domus sonorum...  
Francis Bacon, *Nova Atlantis*

Prosperos Insel klingt. Dass Tonstudio und auditive Teletechnologie, Vocoder, Klangsynthese und Mikrointervallik auf einer fiktiven Insel des frühen 17. Jahrhunderts, auf *Nova Atlantis* erfunden wurden, berührt sich medienarchäologisch in auffälliger Weise mit der Behauptung eines der avancierten Musikkritiker des 20. Jahrhunderts, die von den klassischen musikalischen Produktionsmedien sich differenzierende elektronische Musik besetze einen neuen, anderen Wissensraum, eine Domäne reinen Geistes.<sup>1</sup> Nicht der Ähnlichkeit oder Differenz von technoiden Phantasien des Barock und der musiktechnologischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts<sup>2</sup> sollen aber die folgenden Gedanken gewidmet sein, sondern dem Aspekt der Exterritorialität. Die Domäne des Geistes, Ausdruck einer musicalischen Heterotopie,<sup>3</sup> ist der Utopie *Nova Atlantis* strukturell insofern vergleichbar, als sie eine Inselposition besetzt, ja vielleicht auch eine „defensive Raumfiktion“<sup>4</sup> darstellt, die für sich in

<sup>1</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt, Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik, in: *die Reihe*, Bd. 1: Elektronische Musik, Wien 1955, S. 17–19.

<sup>2</sup> Vgl. Fred K. Prieberg, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin, Frankfurt, Wien 1960.

<sup>3</sup> Zu Heterotopie und Utopie vgl. Michel Foucault, Von anderen Räumen (1967), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagenexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 317–329 (zu Hetero- und Utopie S. 320 f.).

<sup>4</sup> Vgl. Götz Müller, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart 1989, S. 8.

Anspruch nimmt, als besseres Refugium neben der Gegenwart, als ihr idealisierender Spiegel vorstellbar zu sein. Voraussetzung hierfür ist die Behauptung einer Geschlossenheit, die das Daneben-Stehen bzw. den heterotopischen Status der vorgestellten Welt ermöglicht, hier eine Musik, die sich von den herkömmlichen fundamentalen Kategorien vokaler und instrumentaler Praxis zu emanzipieren versucht, dort eine emanzipatorische Gesellschaftsfiktion,<sup>5</sup> die die Trägheit technischer Entwicklung ihrer Gegenwart hinter sich gelassen hat.

Doch bedeuten insulare andere Räume und ihre Exterritorialität für heutige Alltagsraumerfahrung nichts Seltenes oder Besonderes mehr. Seit spätestens den 1970er Jahren verändert sich die urbane Organisation des Nebeneinanders aufgrund wachsender Mobilität durch monofunktionale Strukturierung von Wegen und Flächen, so dass Raum kaum mehr als homogenes territoriales Feld vieler sich kreuzender Funktionen sondern als Ensemble unterschiedlich dicht gestreuter (monofunktionaler) Inseln in einem größer gewordenen Gesamtraum erlernt und erlebt wird<sup>6</sup> – einem Raum, durchlöchert von zivilisatorischen „Nicht-Orten“.<sup>7</sup> Als Reaktion des Hörens auf diesen weitgehend mobilitätsgeschuldeten Wandel entstand ab Mitte der 1980er Jahre mit Vermarktung des Sony-Walkman eine antiurbane Alltagspraxis der Musica mobilis, die laut ihrem Theoretiker Hosokawa dem Zweck diente, über die Passage des Gehörgangs ein inneres Theater vor der sozialen audiovisuellen Realitätswahrnehmung einzublenden oder akustisch über sie zu stülpen.<sup>8</sup> Die Weiterentwicklung dieses selbsttechnischen Instruments zum netzverbundenen Player hat indes die insulare Hörwahrnehmung drastisch verändert. Aufgrund von Kompressionsformaten und wachsenden Speicherkapazitäten besteht die Frage nicht mehr darin, welche Musik auf die Insel einer Audio-Kassette mitgenommen oder als Mixtape-Flaschenpost angespült wird, vielmehr wäre – in dieser weiteren Drift zwischen Lebenszeit und Weltzeit – der Verwalter der Speicherinhalte eines Kompressionsformat-Players in der Lage, den Klangraum einer imaginären Insel für verbleibende Lebenszeiten gründlich zu kolonialisieren. Die Netzbasiertheit verändert die Player zu Instrumenten in der Aggregation sozialer Netzwerke, über die Präferenzen triggerbar sind. So verwandelt das virtuelle Netz die Inseln der Kopfhörer durch ausreichende Mengen sozialen Klebstoffs in Orte auf Kontinenten geteilter, zumindest mitgeteilter Kenntnisse.

Worin bestehen die Möglichkeiten, ästhetisch auf erodierende Veralltäglichungen von Insel-Vorstellungen zu reagieren? Bedarf es der Rückgewinnung und der unvorhergesehenen Expansion von Möglichkeits- und Vorstellungswelten des Insularen mit künstlerischen Mitteln, um seine bedeutende kulturelle Rolle als Domäne des Heterotopen neu einschätzen zu lernen? Gerriet K. Sharma hat sich in seiner für sein Schaffen zentralen Komposition *I LAND* mit solchen Fragen auseinandergesetzt und seine Annäherungen an das Inselthema in

<sup>5</sup> Zum Begriff vgl. Robert Kalivoda, Emanzipation und Utopie, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hrsg. von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, Bd. I, S. 304–324.

<sup>6</sup> Vgl. Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, insb. S. 82–89 (3.1.1 Verinselte Vergesellschaftung). Zum Topos der Klage über das Zersplittern urbaner (vermeintlicher) Ganzheiten vgl. Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main 2006, S. 235–241 (Die Stadt als Einheit und ihre zunehmende Fragmentierung).

<sup>7</sup> Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, München 2010, insb. S. 81 ff. (Von den Orten zu den Nicht-Orten).

<sup>8</sup> Shuhei Hosokawa, The Walkman Effect, in: *Popular Music 4 [Performers and Audiences]* (1984), S. 165–180. Man könnte vielleicht weniger pathetisch von der Möglichkeit privater Klangweltbeeinflussung oder einem Soundtracking des Alltags sprechen, deren Skandalon zunächst darin bestand, dass sie auf einem subjektverinselnden Kopfhörer-Hören beruhte, das den im öffentlichen Raum privathörenden Hörer mit einer Art geheimnisvollem Nimbus ausstattete. Wenig später schon degradierten die meist offenen Kopfhörer das akustische Geheimnis zur Belästigung für andere Teilnehmer am öffentlichen Nah- und Fernverkehr.

zehn zum Teil sehr unterschiedlichen ambisonischen Stücken verdichtet, die im Ensemble eine Komposition von etwa einer Stunde Dauer ergeben. Wenn im folgenden die Lautsprecherkompositionen *grawe* und *firniss* kommentiert werden sollen, ist es sinnvoll, auf Konzepte des Insularen, wie sie in *I LAND* umgesetzt sind, einzugehen, da die beiden Stücke nicht nur in enger schaffenschronologischer Nähe zu *I LAND* stehen, sondern bestimmte Potentiale dieser Komposition mit noch einmal anderer Akzentsetzung ausdeklinieren.

Die inselhafte Heterotopie wird bei *I LAND* schon an den konzeptionellen Enden der Präkomposition und der Realisation bzw. Performance signifikant. Ermöglicht durch ein Stipendium, hat Sharma einen Monat lang auf einer Insel deren lokale Klänge aufgezeichnet und zwar in zweierlei Weise: mit einem technisch vielseitigen Equipment mikrofoniert und parallel in einem Skizzenbuch („Logbuch“) mit Hilfe von Ortskizzen mnemonisch indiziert. Wir können hier bereits auf eine grundlegende Geste kommen, die im Rahmen von Insel-Techniken beschreibbar wäre, die Geste des Isolierens. Isolation von Klang gehört zu den Grundprinzipien des akusmatischen Verfahrens. Klang wird von seiner meist visuell ortbaren Quelle abgeschnitten, „objektiviert“, reproduzierbar gemacht und disloziert, um eine Erforschung seiner proprietären Eigenschaften und ein neues Hinzuimaginieren, ein neues Einhören in den Klang zu ermöglichen. Für eine Komposition wie *I LAND* ist dies von tragender Bedeutung, weil ihre Formung nicht primär das Ergebnis einer das Material generierenden Formel ist, und die gewonnenen Klangmaterialien auch nicht gemäß einer präkompositionell statuierten Form adaptiert, sondern „ausgehört“ und auf einen im Hörprozess zu eruierenden befriedigenden Höreindruck manipuliert werden. Dies entspricht, um Claude Lévi-Strauss' vielzitierte binäre Gegenüberstellung grundlegender Arbeitsstile zu bemühen, eher der Haltung des Bricoleurs als des Ingenieurs,<sup>9</sup> und unschwer ist dahinter eine weitere Insel-Technik zu entdecken: Robinson bringt auf die Insel zwar sein ihn prägendes kulturelles System mit, ist jedoch gezwungen, mit dem Vorgefundenen zu improvisieren oder zu basteln. In der Begrenzung sind aber auch gründliche Differenzen zu Levi-Strauss' Bricoleurstypus zu erkennen: dieser bedient sich unterschiedslos an allem, dessen er habhaft wird und gibt sich selbst ins Arrangement (drückt sich aus), Sharma dagegen sortiert, arrangiert und versucht sich zugunsten eines dem Material inhärenten Ausdruckspotentials zu distanzieren. Das Konzept hat handlungstechnisch und handlungsethisch zur Vorbedingung, dass nur mit den örtlich gefundenen Klangobjekten und keinem weiteren Material anderer Klangarchive gearbeitet wird.

Dementsprechend wird die strukturelle Integrität von *I LAND* nicht durch ein deduktives Verfahren kontrolliert, sondern durch Extensions- und Derivationsverfahren gewährleistet, die sich (auch bei den sehr unterschiedlichen Charakteristiken der zehn Stücke) wahrnehmbar in Rekursttechniken niederschlagen. Dieses poietische Verfahren spiegelt zum einen die hörende (und abermals hörende) Herangehensweise des Komponisten, zum anderen prägt die Geste des Rekurses ein eigenes Formmodell aus, das für einige Stücke von *I LAND*, jedoch auch für *grawe* und *firniss* strukturgebend ist, nämlich eine zweimalige Annäherung an Klang oder die Situation klanglicher Verdichtung. Rekursiv ist dieses formbildende Verfahren insofern, als die zweite Annäherung durch die Hörerfahrung der ersten intensiviert wird bzw. auf ihr basiert: Im beschriebenen Formmodell ist eine Umsetzung der Geste des Nachhorchens (des Nochmal-Hörens) erkennbar.

Die Geste des Isolierens steuert auch die Verfahren der Materialaushörung und der räumlichen Komposition. Filter isolieren Frequenzbereiche, mit Hilfe sinusoidalner Analyse

---

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (1962). Aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1991, S. 29–48.

und Resynthese werden Klangausschnitte isoliert, versetzt, gestreckt.<sup>10</sup> Auch das ambisonische System, in dem und für das *I\_LAND* komponiert wurde, hält vielfältige Möglichkeiten nicht nur der Raumbewegung sondern spezifischer räumlicher Isolation virtueller Klangquellen bereit, die Sharma ins Werk setzt: durch lokale Klangverdichtung, durch Staffelungen, durch Schlierenbildung in raumklanglicher Bewegung. Dass schließlich die Komposition in idealer Weise nur an diesem Produktionsort, dem Cube<sup>11</sup> des Instituts für Elektronische Musik und Akustik Graz (IEM), adäquat rezipiert werden kann, rundet das Konzept einer insularen Musik vollständig ab: *I\_LAND* vollzieht die mediale Transformation einer landschaftlich-lokalen Heterotopie in die artifiziell-lokale eines exklusiven Komponier- und Hör-Ortes.

gksh *Es gibt auf meiner Website einen Text zu I\_LAND über Ambisonics.<sup>12</sup> Dort sage ich, dass durch kein technisches Mittel (wenn man so arbeitet) das Ende eines Stücks herbeiführbar ist. Du kannst auch durch kein Mittel die Fertigstellung beschleunigen. Kompositorisches Hören dauert so lange, wie es dauert.*

ow Ist das vergleichbar der Poetik von Morton Feldman?

gksh *Da bin mir nicht sicher... ob ich das für mich nicht vielleicht einfacher und auch drastischer fasse. Ich wusste in I\_LAND bei allen zehn Teilen, wann sie fertig waren. Und es gab welche, die sind in eineinhalb Jahren entstanden, und solche, die sind in einer Woche da gewesen. Der Rest ist Fein-Tuning. Aber es dauert so lange, wie es dauert, und irgendwann weiß ich: es ist jetzt gut.*

### *Zeit-Klang-Skulptur*

Die Erfahrbarkeit der insularen Eigenschaften der einzelnen Stücke aus *I\_LAND* hängt – trotz der erwähnten Materialrekursionen – von ihrer Disparatheit, ihrer relativen jeweiligen Geschlossenheit und ihrer Position in der Gesamtdramaturgie der Komposition ab. Das bedeutet, dass die Wahrnehmung der raum-zeitlichen Gestaltung des Einzelstücks auf seine Umgebung reagiert. In den letzten beiden Stücken ist diese Dramaturgie zugespitzt auf äußerste Bewegung im Kontrast zur äußersten Stasis klanglicher Verdichtung. *grrawe* und *firniss* dagegen müssen als singuläre Stücke von größerer Ausdehnung als die *I\_LAND*-Inseln ihre eigene Raumbeschreibung mitbringen und das zu erfahrende Inselareal aus sich selbst heraus abstecken. Dies geschieht durch relativ geringe Ereignisdichte bei relativ großflächiger Materialausbreitung. In chronotopologischer Hinsicht sind *grrawe* und *firniss* als kompositorische Versuche zu betrachten, aus der Darbietung des Materials eine jeweilige eigene Aura oder Atmosphäre entstehen zu lassen und durch Verdichtungsgrade und Staffelung des Klangs einen skulpturalen Eindruck zu erzeugen.

Aura und Atmosphäre, Metaphern des Fließenden und Unbestimmten, sind keine produktionsästhetischen Kategorien. Sie können nicht „hergestellt“ werden,<sup>13</sup> ihr

<sup>10</sup> Etwa mit Hilfe der Software *SPEAR* von Michael Klingbeil (vgl. <http://www.klingbeil.com/spear/>), Beschreibung dort im Artikel von Klingbeil, Software for Spectral Analysis, Editing, and Synthesis, ICMC Paper; ferner: ders., *Spectral Analysis, Editing, and Resynthesis: Methods and Applications*, Diss. of musical arts, Columbia University 2009.

<sup>11</sup> Vgl. <http://iem.kug.ac.at/services/raeume.html>

<sup>12</sup> <http://iland.gksh.net/Komposition.html>

<sup>13</sup> Bei der These der poetischen Nicht-Herstellbarkeit von Atmosphäre möchte ich verweisen auf Martin Zenck, Atmosphäre – eine ästhetische Kategorie der Unbestimmtheit, in: Rainer Goetz und Stefan Graupner (Hrsg.), *Atmosphäre(n) II. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München, im Druck.

Zustandekommen glückt entweder in der jeweiligen performativ-rezeptiven Rahmensituation, oder nicht. Doch kann die Rahmensituation durch die Materialanordnung und räumliche Konzeption der Komposition wesentlich beeinflusst werden. Es handelt sich hierbei um das, was wir für analysier- und darstellbar halten: Trivial gesprochen geht es um das durch die Komposition gemachte Rezeptionsangebot mit all seinen der Aura und der Atmosphäre verpflichteten Unbestimmtheitsstellen.<sup>14</sup> Hierzu gehören zunächst zweierlei Gesten, nämlich solche, die den Raum, und solche, die die Zeit artikulieren. Sollen atmosphärische Dichte, auratischer Schein und quasikörperliche Schallverdichtungen erfahrbar werden, muss der Rezeption auf verschiedenen Ebenen der Immersion Zeit gegeben werden. Dies möchte ich die Geste der Entschleunigung nennen und dabei in der Tat mehr von einer Geste als einer Technik sprechen. Künstlerische Entschleunigungsstrategien begleiten die akzelerierte Moderne vielerorts im Sinne von Heterochronien,<sup>15</sup> ja sie werden wahrscheinlich ästhetisch erst triftig durch die allgemeine Erfahrung sozialer Beschleunigung (ohne diese freilich funktional beeinträchtigen zu können).<sup>16</sup> Von einer *Geste* der Entschleunigung spreche ich aus zweierlei Gründen: Zum einen sind *Techniken* der Entschleunigung im Rahmen der Produktionsgesellschaft funktional integriert und dienen einem regenerativen Zweck (mit dem Ziel, ihre Akteure für weitere Beschleunigung fit zu halten). Dies lässt sich von ästhetischen Entschleunigungsstrategien nicht behaupten, ja würde ihren Anspruch verkennen, aus einem sozial-funktionalen Gefüge (wenigstens für die aktuelle Zeit ihrer Präsentation) sich verabschieden zu dürfen oder es anders denken bzw. umfunktionieren zu können. Zum anderen kann Entschleunigung auch als Verlangsamung der Geste (bis an oder über die Grenze ihrer Wahrnehmbarkeit) beschrieben werden. Bekannt sind solche Streckungen aus den extrem langen kontinuierlichen Einstellungen und den schnittlosen Kamerafahrten in den Filmen Andrej Tarkovskijs. Sie sind als Inbegriff dessen lesbar, was Gilles Deleuze als Kino des Zeitbildes bezeichnet hat. Durch die verlangsamende Herauslösung der Zeitwahrnehmung aus dem funktionalen Kontext der Narration scheint die Zeit-Bild-Struktur zu kristallisieren.<sup>17</sup> Angewendet auf die akustische Raumkomposition bedeutet dies, dass die Wahrnehmung des zeitlichen Verlaufs als syntaktisch organisierte Folge in den Hintergrund rückt oder verschwindet, dass Zeit nicht als Ereignisfolge, sondern primär als absolute Extension einer klanglichen Situation (und einer sie potentiell umhüllenden Aura oder einschließenden Atmosphäre) erfahren, dass also Zeit – im Sinne etwa von Denis Smalleys „Space-form“ – als Raumfunktion beschreibbar wird.<sup>18</sup>

Die der Wahrnehmung zur Verfügung gestellte schnittlose Zeit gibt der Aufmerksamkeit Gelegenheit, sich in die klanglichen, oft aber vor allem auch komodalen Qualitäten der in der Komposition exponierten Klangstrukturen zu vertiefen, ihre unterschiedliche Rauhheit oder Glätte, ihre unterschiedliche Helligkeit, die Mischung und Veränderung von Qualitäten. Viele Abschnitte von *grawe* und *firniss* gehen von aufgenommenen Klangereignissen aus, die in sich bereits eine komplexe Zusammensetzung aufweisen, dann gefiltert und auf einen längeren Zeitraum gestreckt werden. So sind streng genommen einige länger andauernde Klangstrukturen nicht als ein einheitlicher Klang zu beschreiben (wie ich dies aus pragmatischen Gründen in den folgenden Analysen doch tun werde), sondern als sich verändernde klangliche Gebilde. Ein (teleologisch) prozesshafter Charakter wohnt ihnen

<sup>14</sup> Zur zentralen Rolle der Unbestimmtheitsstelle für produktive Rezeption vgl. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.

<sup>15</sup> Vgl. etwa Dieter Ronte, Die Langsamkeit der Ewigkeit, in: Klaus Backhaus und Holger Bonus (Hrsg.), *Die Beschleunigungsfaile oder der Triumph der Schildkröte*, 3/1998, S. 239–262.

<sup>16</sup> Vgl. Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005, v.a. S. 146–152.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt a. M., 1997, S. 104.

<sup>18</sup> Denis Smalley, Space-form and the acousmatic image, in: *Organised Sound* 12 (2007), S. 35–58.

jedoch nicht inne, vielmehr evoziert die ungleichmäßige oder „lebendige“ Gestalt der Klangbestandteile den Eindruck eines Abtastens skulpturaler Oberfläche und eines Sich-Einlassens auf verschiedene Helligkeiten, in die die Klangskulptur getaucht scheint.

ow *Bei I\_LAND findet Bewegung im wesentlichen als Bewegung des Schalls bzw. der Quellen im Raum statt.*

gksh *Bei I\_LAND passiert es, dass Klangmassen verdichtet werden können, und so ist es möglich, dass der Raum nur teilweise befüllt wird, dass Schwerpunkte gesetzt, Energien und Energiegefälle erzeugt werden können. Das ist anders als in einem Sechschanal- oder Achtkanal-Ring, in dem der Hörer immer nach aussen bzw. zur Wand orientiert ist. Denn je nachdem, mit welcher Geschwindigkeit du welche Klänge oder Partikel bewegst, ergeben sich Schlieren oder auch Quasi-Festkörper.*

ow *Dann stelle ich fest, dass es außer solchen räumlichen Bewegungsrichtungen keine klassischen Bewegungsrichtungen von Elementen innerhalb des Spektrums gibt. Du nimmst überwiegend statische Objekte und setzt sie nach den Formungskriterien von I\_LAND zusammen. Es gibt eine Geste des „Von hier nach dort“, eine des Verdichtens und der Rücknahme, nicht aber etwa eine Geste des Aufwärts oder des Abwärts.*

gksh *Bei diesen Stücken nicht. Das Interessante besteht in der Schichtungsmöglichkeit. Wenn sich etwas irgendwohin bewegen soll, werden zum Beispiel hochfrequente Klänge geschichtet und in ein Verhältnis zu sehr tieffrequenten Objekten gesetzt, um einen Abstand zu erzeugen, den man hörend durch Aufmerksamkeitsverschiebungen durchgleiten kann. So kommt Bewegung zustande, aber nicht im klassischen Sinne, das war nicht intendiert bei grawe, melt, firniss und I\_LAND. Es gibt auch innerhalb der Stücke nur ganz wenig aktive Filterbewegungen, das ist alles vorher geschehen. Es gibt keine moving filters, die einen bestimmten Klang im Stück nochmal durchfahren oder bestimmte Bänder betonen oder absenken.*

ow *Sind solche Verfahren im jeweiligen sample selbst enthalten?*

gksh *Genau, in der Bearbeitung der Klänge. Es ist meine Technik in den letzten Jahren gewesen, dass ich das Material vorher längere Zeit bearbeitet habe, ohne zu wissen, was es dann später macht. Natürlich bildet man sich eine Vorstellung, was man damit machen möchte, ob das klappt, ist aber nicht garantiert. Gerade bei I\_LAND ist es die Idee gewesen, dass alles an dem Ort zusammengesetzt wird, an dem es abgespielt wird, damit diese bestimmte skulpturale Technik überhaupt entwickelt werden kann. Um das auch ‚logistisch‘ zu trennen, ist das Material zwar auch in dem Raum vorbereitet, ab einem bestimmten Moment als Klang aber in Ruhe gelassen worden. Und dann komponiere ich damit nur noch durch Bewegung und Setzung im Raum. Dafür gibt es auch praktische Gründe. Es tut sich in puncto Frequenzen viel, wenn man anfängt, diese Objekte zu bewegen. Gerade bei Schichtungen passieren Dinge, die dann auch die Wissenschaftler nur noch schwer erklären können, die das Ambisonics-System gebaut haben. Da müsste man wieder anfangen zu messen. Diese Bewegungen sind ja reine Filterung: Panning und Filterung. Wenn man dort noch weiter hineinfiltiert, macht man sich Löcher in die Spatialisierung.*

## *Entropie und Passage*

Um solche atmosphärische Verdichtung und die Überführung von syntaktisch zu skulptural artikulierter Zeit ermöglichen zu können, ist die Erfahrung eines Gegenpols notwendig. Wir kommen damit zum Modell, welches beide Kompositionen miteinander verbindet. Den Gegensatz zur extensiven „glatten“ Zeit jener Partien aus *grrawe* und *firniss*, die ich als klangliche Verdichtungsphasen bezeichnen möchte, bilden die Anfangspartien, die Orientierungsphasen genannt werden sollen. Beide Kompositionen beginnen mit einer Art Raumbeschreibung durch die Exponierung von rhythmischen Impulsen, Knackgeräuschen und relativ geschwinden gestischen Interaktionen disparaten klanglichen Materials auf verschiedenen Kanälen. Der Hörer erhält auf diese Weise nicht nur eine räumliche Orientierung, die trockene Klangqualität der Anfangsmaterialien erlaubt es darüber hinaus, sich in das akustische Verhalten des Aufführungsortes einzuhören. In den sich anschließenden ersten Verdichtungspartien nimmt das Kurz-Geräuschhafte und die Interaktivität des Disparaten zugunsten kontinuierlicher, zunehmend tonhafter und flächig geschichteter Materialien ab.

Hinter dieser Gestaltungsweise lässt sich eine Grundform erkennen, nach der zuerst bei Cage, Feldman, Brown, dann ab etwa den 1970er Jahren auch in Europa mit einer im Material steckenden Energie komponiert so wurde, dass sie, metaphorisch gesprochen, über eine bestimmte Dauer umgewandelt („abgebaut“) wird – und nicht etwa, im Sinne der klassischen Entwicklungsformen, als Potenzial genutzt wird, das Höhepunkte und Synthesen ermöglichen soll. Hans Zender hat diese Art der Komponierens, bei dem das Material Zerfallsprozessen unterworfen wird, mit der Dichtung Becketts verglichen und ihr „entropischen Charakter“ zugesprochen.<sup>19</sup> Es ist nicht meine Absicht, den Entropiebegriff, dem bereits in den Naturwissenschaften, denen er entstammt, eine verwirrende Bedeutungsvielfalt zugewachsen ist,<sup>20</sup> zu einem musikwissenschaftlichen Terminus für musikalische Prozessbeschreibungen umformen zu wollen. Als Metapher scheint mir „Entropie“ jedoch eine gewisse Form der Evidenz zu besitzen, um zum einen korrelative Differenzen von Strukturdichten und -zuständen in Kompositionen zu benennen und zum anderen die Tendenz zur Naturalisierung von intuitiven Kompositionsprozessen – um eine solche handelt es sich bei Sharmas Komposition auf der Basis des Aushörens von Materialpotenzialen – einzufangen (schon die erwähnte „Energie“ ist ja keine physikalische Messgröße, sondern eine ästhetische Veranschaulichung mentaler und emotionaler Reaktionen auf ein kompositorisches Gebilde).

Für unseren Gegenstand erhält die entropische Metapher besondere Triftigkeit: Sharma hat das thermodynamische Demonstrationsbeispiel schlechthin, den Auftauprozess von Wasser, als Ausgangspunkt zur Klanggewinnung für seine Sechskanal-Komposition *melt* herangezogen – in Anspielung auf die Geräusche knackenden Feuerholzes, die Iannis Xenakis' zweikanaliger Tonbandkomposition *concret PH* von 1958 zugrundeliegen. Hierfür hat er ein Piezomikrofon in Wasser eingeschmolzen, das die Geräusche des Aggregatzustandswechsels aus der Materie selbst abnimmt. Zentral scheint mir nun, dass Sharma in *melt* nicht den Klang dieses Prozesses für sich selbst als Hörfunktion reproduziert, sondern den Vorgang des Schmelzens in eine Raumkomposition transformiert, die in ihrer Gestaltung den Schmelzvorgang in Musik medial zu transformieren sucht. Schmelzen soll dabei zugleich auch ein möglicher Rezeptionsmodus sein, bewegt wird der Hörer in diese Richtung durch ein

<sup>19</sup> Hans Zender, Fortschritt und Erinnerung, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.), *Was heißt Fortschritt?* (Musik-Konzepte 100), München 1998, S. 146–151, hier S. 148.

<sup>20</sup> Vgl. Roman Frigg und Charlotte Werndl, Entropy – A Guide for the Perplexed, in: Claus Beisbart und Stephan Hartmann (Hrsg.), *Probabilities in Physics*, Oxford, 2010, S. 115–142.

allmähliches Verlassen der schärfer geschnittenen Rauschprofile und der kurzen interagierenden Geräusche (Knacken, Klieren) am Beginn der Komposition und einer Extension und Verdichtung langer und bezüglich ihrer Richtung zunehmend schwerer lokalisierbarer Klangereignisse. Die „entropischen“ Momente bestehen darin, dass der Komponist zum einen die verwendeten Klangmaterialien so lange mit dem Gehör auf Tragfähigkeit prüft, bis sie energetisch erschöpft scheinen, und dass zum anderen ein Umschlag von Folgen diskreter Felder in eine Verdichtungspartie stattfindet, in der Zeit (schon aufgrund der Schichtung gelooper langsamere Klangereignisse im steten Rekurs auf bereits Gehörtes) als extendierte, mit Vergangenem immer voller werdende Gegenwart wahrgenommen wird.

Dieses Gestaltungskonzept wird in *grawe* und *firniss* vereinfacht zugunsten der zwei Verdichtungsphasen, die durch eine extrem ereignisreduzierte Mittelstrecke getrennt sind. Für die bloße Herstellung einer Zäsur sind die Partien jedoch zu lang. Da die beiden Verdichtungsphasen jeweils Material teilen und so je zwei skulpturale Aspekte des Klangmaterials artikulieren, übernimmt die „leere“ Mitte die Funktion einer Distanznahme als Vorbereitung auf die zweite Phase. Die Aufmerksamkeit wird geschärft. In solcher Funktionszuschreibung scheint aber der Sinn der leeren Stellen allein nicht aufzugehen, und der Vorstellung eines herkömmlichen musikalischen Spannungsaufbaus verweigern sie sich auch. Da sie in ihrer Ereignisarmut Zeit eher still stellen, scheint es angebracht, von der Analyse der Zeitlichkeit zu raumzeitlichen Beschreibungsformen zu wechseln. Die Partien können als Passagen in dem Sinne interpretiert werden, wie sie Michel Serres in *Atlas* (einer „Kartensammlung“ für die sich verändernde globale Welt) als Bindeglieder virtuelle Räume zwischen zwei stabilen Orten beschrieben hat. Unschwer ist darin ein weiterer Aspekt des Insel-Konzepts erkennbar. Ein Schwimmer, der „einen breiten Fluss oder eine Meerenge durchschwimmt“, erlebt eine Dreiteilung seines Wegs, einen Streckenabschnitt, der „noch in seinem Herkunftsgebiet“ liegt, einen, der schon zum „Ziel seiner Wünsche“ gehört, dazwischen aber „einen breiten neutralen, weißen Streifen, in dem er weder das eine noch das andere oder vielleicht bereits das eine und das andere zugleich ist. In einem Zustand [...] des labilen Gleichgewichts [...] bemerkt er einen unerforschten Raum, der auf keiner Karte verzeichnet ist.“<sup>21</sup> Serres kehrt das Prinzip der black box um zur Idee einer Strecke des transparenten Weiß, das als „Summe und Realität alle Farben des Regenbogens“ enthält und in der neutralen Mischung die „transparenten, virtuellen Übergangsräume“ der Nomaden und Entdeckungsreisenden symbolisiert.<sup>22</sup> Vor dem Hintergrund dieser Metapher werden die weißen Mittelpartien von *grawe* und *firniss* als Passagen begreifbar, die notwendig werden, um sich als Hörer aktiv und – mit dem Wissen, dass im Weiß des Übergangs alle kommenden Mischungsmöglichkeiten enthalten sind – offen auf die Entstehung einer neuen, abgewandelten Atmosphäre einlassen zu können.

ow Ist es angemessen, bei den Formen von I\_LAND, *firniss* und *grawe*, von „entropischen Formen“ zu sprechen? Ich habe den Eindruck gewonnen, dass du ein bestimmtes Material zusammenstellst, seine Wechselwirkung aushörst, und dann erreicht das Stück innerhalb dieser Hörgeschichte ein quasi-natürliches Ende, wenn die Eigenenergie der Konstellation erschöpft zu sein scheint.

gksh Das ist sehr schön gesagt.

---

<sup>21</sup> Michel Serres, *Atlas*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Berlin 2005, S. 22 („Zwischen Fern und Nah ein leerer Raum“).

<sup>22</sup> Ebenda, S. 23.

ow Ich denke an einen thermodynamischen Prozess. So ein Prozess liegt melt schon zugrunde: Das Schmelzen von Eis als Resultat einer thermodynamischen Wirkung wird akustisch protokolliert, dann aber wieder musikalisch übersetzt und skulptural umgeformt.

gksh Und dazu kommt der Versuch, sich selber als Hörer im Klang aufzulösen.

ow Der Wechsel des Aggregatzustands wird metaphorisch übertragen auf eine hörpsychologische Ebene: Das Hören selbst tritt in einen flüssigen Zustand ein. Wir haben uns über Jean-Luc Nancys Essay Zum Hören unterhalten. Nancy zitiert Paul Valery, der sagt, dass der Ton das ganze System der Töne in einen Zustand der Quasi-Präsenz versetzt, wohingegen Geräusche stärker als ursachengebunden wahrgenommen werden. Bemerkenswert ist die Formulierung, dass der Ton ein ganzes Aufgebot intrinsischer Empfindungen freisetze. Mit der hier artikulierten binären Opposition wird vielleicht erklärbar, dass zu Beginn von grawe und firmiss jeweils erst einmal eine feine Geräuschhaftigkeit dominiert, die dem Hörer ein räumliches Koordinatennetz zur Verfügung stellt, das im Verlauf der tönenden Partien „aufgelöst“ wird. Anders gesagt tritt das Geräusch als Manifestation einer räumlichen Breiten-Extension in Erscheinung, während die Entwicklung des Tons auf Intensität und Raumhöhe hinaus will.

gksh Richtig. Ich habe das in allen meinen Stücken bisher gemacht: Ich biete eine Einführung an, und zwar genau mit Hilfe dieser Struktur. Manchmal ist das Koordinatensystem nicht so fein, aber es ist auch darauf angelegt, dass man eine Hörhaltung im Stück aufbauen und sich im Raum orientieren kann. Am Anfang gibt es ganz wenig Bewegung. Es gibt einen Raum und hier gibt es verschiedene Erscheinungen und Vorkommnisse, dann hier eine Bewegung, langsam, dass man sich daran gewöhnen kann und einfach mal versteht, wo man gerade ist. Bei grawe gibt es dieses Klackern am Anfang, und firmiss greift das ja auch auf.

ow Allerdings komplizierter, nicht so simpel wie in grawe.

gksh grawe ist da ganz furchtbar, jedes Mal, wenn ich das höre, überlege ich mir, ob ich das nicht wegnehme. Doch die Stelle gibt eine vermeintliche Simplizität vor, und das mag ich dann doch. Das ist ein guter Ansatzpunkt, um woanders hinzugehen. Auf jeden Fall wird ein Koordinatensystem aufgebaut, aber die Bewegung, die das Objekt am Anfang macht, dieses Springen, habe ich erst im Würzburger Toscana-Saal eingefügt. Beim Ikosaeder-Lautsprecher ist es wichtig, dass die Richtung verharrt. Im Toscana-Saal habe ich aber gemerkt, dass ein Verharren im Achtkanal-Kreis zu wenig Ortsbeschreibung bietet. Deshalb springe ich zwischen den Lautsprechern.

ow Ist das auch eine Reaktion auf die verspielte ornamentale Vielfalt der Wände im Saal? Das Auge wandert ja dort unglaublich durch den Raum.

gksh Ich wollte schon herumführen, ja.

## *Derivation, Umkehrung, offenes Fenster*

Durch Passagen medialer Transformation sind beide Stücke gegangen, bevor sie die Gestalt angenommen haben, die auf dem beiliegenden Tonträger dokumentiert ist.<sup>23</sup> *grrawe* ist das Konzentrationsresultat einer Klanginstallation, *Oh Knight in Shining Armour*, die Gerriet Sharma in Zusammenarbeit mit Martin Rumori 2008 für einen Portaldrehkran am Kopf der Uferpromenade im Kölner Rheinauhafen, der neuen In- oder Champagnermeile der Stadt, konzipiert und realisiert hat. In ihrem Bestreben, den Schwerlastenkran aus der Rolle des nostalgischen Souvenirs vor der Modekulisse der glatten Glasoberflächen zu entlassen, ihn in seiner schweren, von Spuren der Abnutzung überzogenen Rüstung erscheinen zu lassen wie einen alten Ritter, der zu seiner Stadt heimkehrt, wählt die zyklisch wiederholte einstündige Komposition drei unterschiedliche Herangehensweisen. Zuerst mischen sich mikrofonierte Krangeräusche in die sich im Tagesrhythmus wandelnden Umgebungsgeräusche. Ein zweiter Teil (ab 19:09) mit stärker narrativem Einschlag verwendet raumgreifender Geräusche, die dem historischen Arbeitsumfeld des Krans zugeordnet werden können, etwa Bahn- oder Hafenarbeitsklänge. Am Ende eines dritten Teils (41:13 bis 56:11), der von Klangflächen bestimmt ist, kommt es zu einer auratischen Verdichtung, die kulminierend auf ein abruptes Ende zusteert, gefolgt von ein paar Minuten Stille, bevor der Zyklus von Neuem beginnt. *Oh Knight in Shining Armour* ist eine Komposition, die aufgrund ihrer Platzierung im öffentlichen Raum mit wechselnder, zufälliger Aufmerksamkeit und geringer akustischer Einplanbarkeit der Umgebungskulisse arbeitet und daher großflächig und mit einer großen Menge an Redundanzen arbeitet. Dann wurde das Werk für einen Achtkanalring umkonzipiert, zunächst aber wieder liegengelassen. Als Sharma am IEM Graz *Oh Knight/grrawe* 2009/2010 zu einer Komposition für den Ikosaederlautsprecher umgestaltete – einem Gerät, das, ursprünglich für realistische Reproduktion von Schallquellen konstruiert, mit 20 Lautsprechern in Beinahe-Kugelform und einem besonderen Ansteuerungsverfahren eine Schallprojektion in frei einstellbare Richtungen und Fokalabstände ermöglicht<sup>24</sup> –, erforderte die Dislozierung ins Umfeld eines spezialisierten Hör-Ortes eine Verdichtung und Abstraktion vom ursprünglichen öffentlichen Ort, dem meisten Klänge des Werks entstammen. Kurz gesagt wurde das einstündige Format der Kran-Installation auf ein Stück von etwas mehr als zehn Minuten verdichtet. Es fielen die identifizierbaren akustischen Alltagsszenarien des zweiten Teils aus, die eher diskreten Klangereignisse des ersten Teils und die Flächen des dritten wurden komprimiert und ihrer Wiederholungen entkleidet: Das in *I\_LAND* erprobte Modell von Entropie und Passage wurde an eben diese beiden diskreten Felder der Gestaltung angetragen. In der Version für einen Achtkanal-Ring, die meiner Analyse zugrunde liegt, wurde schließlich die Klangprojektionsrichtung geändert. Die nach außen Klang abstrahlende Installation hat sich zuerst in ein Stück gewandelt, das auf gezielte Klangdiffusion im Raum mit Hilfe eines avancierten technischen Messlautsprechers arbeitet,

---

<sup>23</sup> *grrawe* und *firniss* habe ich zweimal im Toscana-Saal der Würzburger Residenz gehört, einmal ohne (6. Oktober 2011), einmal mit Publikum in Konzert-Situation (5. Dezember 2011). Von beiden Abspielterminen wurde eine Aufnahme gemacht, zum ersten mit zwei Kondensatormikrofonen (Neumann KM 184) 90° stereo in Sitzrichtung der Standardbestuhlung, zum zweiten mit vier Kondensatormikrofonen im verschobenen Kompass (NW, NO, SO, SW), leicht erhöht (ca. 15°) in der Azimutebene. Gerriet Sharma hat mir die in *Logic Pro* erstellten Dateien beider Stücke für Analysezwecke zur Verfügung gestellt, was mir das Hören einzelner Spuren und die Sonogrammierung von Einzelklangereignissen ermöglichte. Insbesondere im Fall von *firniss* habe ich aus einer Kopie der Dateien mit der (nicht immer recht zuverlässigen) binauralen Ausgabefunktion des Programms eine private Kopfhörerversion für die genauere Analyse erstellt. Für die Analyse habe ich die vierkanalige Aufzeichnung und meine Analyseversion wechselweise konsultiert, um mir eine reziproke Korrektur von Hörergebnissen zu ermöglichen. Beide wurden verglichen mit der notwendigerweise großflächigeren Erinnerung an die ersten beiden Höreindrücke.

<sup>24</sup> Zur installativen Verwendung des Lautsprechers vgl. auf der Website des IEM <http://iem.kug.ac.at/index.php?id=12712>.

schließlich in ein nach innen gerichtetes Konzertstück – das nun aber nicht mehr, wie *I\_LAND* oder *grrawe* in der Ikosaeder-Fassung, an ein spezifisches Equipment eines bestimmten Orts gebunden ist. Insbesondere die zweite Intensivierungsphase des Stücks in der Achtkanalfassung stützt sich auf um die Raummitte leicht verschobene axial angelegte Klangverdichtungen, so dass ein dichter, schwerer, rauer und interferenzenreicher Klangeindruck resultiert, den man – mit Bezug auf den Titel *grrawe* – als roten Faden bezeichnen kann, der von der installativen technischen Inszenierung und Auratisierung des historischen Schwerlastenkrans bis zur Achtkanalkomposition reicht.

Zu *grrawe*, das auf einer künstlerischen Exploration von Klangvolumen und -dichte basiert, bildet *firniss* ein Gegenstück, indem es auf Möglichkeiten der Oberflächenbeschreibung abhebt. Dies hat Folgen für die Art der Raumklangskulpturierung, die disparater und in ihrer Anmutung komodaler Wahrnehmungsqualitäten behutsam haptisch verfährt. *grrawe* lässt Fülle erfahren, *firniss* die dünne Haut eines Hohlkörpers. Sharma begann *firniss* als Mehrkanalkomposition, die ihm zunächst als zu voll erschien. Auf den weiteren subjektiven Hörprozess war anscheinend kein Verlass mehr, also wurde auf das Potenzial einer Subjektdistanzierung und der Möglichkeit der Gewinnung einer Beobachterposition über technische Mittel gesetzt: Sharma wählte zwei Kanäle zum Weiterhören aus (als seine „Studie 1“), hörte sie mehrfach bei geöffnetem Fenster (in der Villa 03 des Ateliers Klangforschung) und kam auf diese Weise zu einer Neukonzeption des Stücks als 28-kanaliger Raumkomposition, die sich speziell auf die akustischen Staffelungsmöglichkeiten im Toscana-Saal der Würzburger Residenz einlassen konnte. Die Durchlässigkeitszone (oder Passage) erscheint in „Studie 1“ radikalisiert als Stillezone, in die die akustische Umwelt ungehindert eindringt. In der Akustik wird offenes Fenster als Begriff für idealen schalltoten bzw. reflexionslosen Raum verwendet; in einer Musikästhetik der Postmoderne umriss die Öffnung der Fensters (in der Kontinuität des musikalischen Verlaufs) metaphorisch eine hörende musikalische Landschaftswahrnehmung historischer Hintergründe, eine Wahrnehmung des „Basses“ von Räumen als geschichtliche Vergangsreferenz.<sup>25</sup> Die Öffnung des Fensters ist auch eine Geste der Diskontinuität, die die Bedeutung von Gegenwart infrage stellt. Die Öffnung des Fensters ist zuletzt auch eine Geste des Hörens, in der es um die Tiefe von Klanglandschaft um des Wahrnehmens willen geht. Die Öffnung des Fensters in „Studie 1“ ist nicht nur eine Anweisung zum Hören, sie reagiert als Geste auf alle drei Konzeptionen und ist der Komposition als Moment der Passage von Situation 1 zu Situation 2 eingeschrieben. Darin verbleibt sie unbestimmt: Sie stellt die Zeit still, und dann auch wieder nicht, denn man beginnt zu warten. Sie referenziert auch musikalische Vergangenheit, indem sie das vorher verdeckte Heulen in mittlerem Frequenzbereich isoliert wiederaufnimmt und damit kurz musikalische Entwicklungstechnik evoziert. Hieraus resultiert jedoch nichts. Nun ist ein Fenster geöffnet, um Welt außerhalb des Stücks zu hören, aber auch wieder nicht: Sowie das Gehör sich in eine akustische Umwelt wieder eingefunden hat, beginnt die zweite Verdichtungsphase: Ton und Bass ziehen es dorthin zurück. Die Strecke Stille (fast zwei Minuten) ist sattsam ausreichend, um die Aufmerksamkeit von der Komposition zu verabschieden und eine Situation herzustellen, die den Wiedereintritt von Klang (ab 6:21) unter die Zeichen eines Weder-Noch stellt. Die Daten für musikalische Erwartung wurden scheinbar gelöscht, werden aber mit Wiedereintritt des Klangs rasch wieder reaktiviert. Ton und Klang scheint System und Orientierung wachzurufen.

gksh *Ich wollte von dieser Dichte weg, die bei grrawe entsteht. Ich wollte etwas modellieren, das leichter ist, das sich eher um etwas herumlegt, als einen Kern zu bilden.*

---

<sup>25</sup> Zur Vorstellung einer örtlichen Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart vgl. Augé, *Nicht-Orte* (wie Anm. 7), S. 81 f.

*grawe ist ja am Ende wirklich wie ein geformter Klumpen Lehm, oder eleganter gesagt: wie eine Statue. Bei firniss dagegen habe ich gedacht (und deshalb heißt das Stück so) dass es sein soll, wie wenn ich um etwas herumpinsele. Das Problem ist einfach, dass Klang dauernd verweht, und daher entstand die Idee bei firniss, etwas mit einem Raum und einer bestimmten Dichte aufzubauen, dann aber eigentlich nur bei diesem Drumherum-Pinseln zu bleiben.*

*ow Für welche Hörsituation ist denn die „Studie 1“ von firniss gedacht? Und ist das sozusagen die Skizze zur Toscana-Saal-Version?*

*gksh Ja, das ist die Skizze. Genauer gesagt stammt die „Studie 1“ aus einer Sechschanalversion von firniss: Das sind nur zwei Kanäle daraus. Ich hatte angefangen mit firniss und gemerkt, dass alles viel zu voll war. Das war eine Aktion von vier Tagen: Ich habe eine Idee und mache das, mache aber viel zu viel. Da habe ich gesagt: gut, du musst jetzt noch mal aufhören mit dem Stück und hörst Dir die Kanäle einzeln an. Im Atelier habe ich das dann getan. Die beiden Kanäle von „Studie 1“ habe ich isoliert im Loop gehört. Und ich habe gedacht: das ist ganz spannend, aber ich weiß nicht, da gehört noch mehr dazu, und dann habe ich die Fenster aufgemacht. So habe ich diese einzelnen Kanäle wieder ganz anders gehört und konnte wieder darin herumbasteln und hatte das Gefühl: das macht Sinn, weil die Verbindung zwischen den Klängen filigraner wurde und nicht so berechenbar.*

## Kontexte und Quellen

*grawe* nivelliert den ursprünglichen Zusammenhang von Aufnahme- und Aufführungsort. Hebt bereits die Kran-Installation sich prozesshaft von konkreten Klangszenarien ab, so sind bei *grawe* Klänge, die auf körperliche Quellen rückführbar sein könnten, lediglich am Beginn der ersten Verdichtungspartie zu hören, um zunehmend in der Struktur der Komposition aufzugehen. Eine auf akustischen Alltag rückbezogene Szenerie, die einen wesentlichen Teil von *Oh Knight* ausmacht, verschwindet und mit ihr auch eine Rest-Suggestion unmittelbarer Welt-Bildlichkeit; die körperlichen Bewegungen (Rhythmen) und die Assoziation der Körperhaftigkeit angeschlagener Oberflächen sind in *grawe* Ausgangspunkt, von dem das Stück sich distanziert.<sup>26</sup> *firniss*, als dichtereduziertes Pendant von *grawe*, gibt zu Beginn nur die Andeutung körpererzeugter Aktion, um dem Hörer zunehmend zu suggerieren, er höre naturgenerierten Ereignissen zu, ohne dass eine evidente Ähnlichkeit des Klingenden zu in „Natur“ hörbaren Vorgängen zu finden wäre. Vielleicht das Klappern eines Gegenstandes im Wind, vielleicht ferne Brandung, vielleicht das Windgeräusch am Mikrofon. Wichtiger scheint, dass diese hörbare „Natur“ als zweite, zusammengesetzte erscheint, die eher auf das Hören selbst (seine körperlichen Voraussetzungen und technischen Verlängerungen) verweist denn etwas Bestimmtes für das Hören zu meinen. Die Kunst von *firniss* liegt in der unbestimmten Abgehobenheit seiner Klänge von möglichen akustischen Quellen und in ihrer gleichsam leichten wie skulpturalen Kombination.

Für ein Hören, das sich auf Klangqualitäten konzentriert, geben die Titel beider Kompositionen reiche Assoziationsmöglichkeiten. *grawe* ist das schwerere Stück, es erprobt die Resonanzfähigkeit von Festkörpern, ist in den verwendeten Frequenzen enger und

<sup>26</sup> Das Verhältnis der akusmatischen Bezugsgrößen Bild und Körper wird systematisiert bei Suk-Jun Kim, Imaginal Listening: a quaternary framework for listening to electroacoustic music and phenomena of sound-images, in: *Organised Sound* 15 (2010), S. 43–53.

komprimierter, *firniss* verweist gerade in seiner geringen Greifbarkeit auf eine haptische Qualität von Oberflächenkontur und stellt damit die Frage nach der Bedeutung einer hörbaren Substanz für Orte und Situationen, an und in denen wir hören. In der zweiten Verdichtungsphase von *firniss* „regnet es“, aber so, dass die texturale Oberfläche eines irregular plätschernden Regens sich von seinem klanglichen „Inhalt“ abzulösen beginnt. Die im Raum gestaffelten Geräusche haben ursprünglich keine nasse Qualität, für sich genommen sind sie trocken, schleifend und auf einen engen Frequenzbereich eingeschränkt. Die klangliche Situation ist auf der Grenze zu vermeintlicher Kenntlichkeit angesiedelt und vermag es, das Hören mit der Frage, wie klangliche „Wirklichkeit“ konstituiert oder konstruiert wird, im Moment des Hörens auf sich selbst (als Instanz) zurückzuwerfen.

ow Für wie wichtig hältst du Informationen, die dem Hörer zur Verfügung gestellt werden? Zur Klanggewinnungssituation von *grawe* gibst du beispielsweise nichts preis.

gksh *Das ist überhaupt nicht mehr wichtig. Der Kran markiert eine emotional sehr intensive Zeit in meinem Leben. Ich hatte die Möglichkeit, eine Installation im öffentlichen Raum mit einer hohen Aufmerksamkeit und an einer prominenten Stelle zu machen, zur Eröffnung des Rheinauhafens: zigtausend Leute sind da unter dem Kran hergelaufen, ich habe Briefe bekommen, das Radio hat berichtet, das Fernsehen war da. Ich habe drei Monate daran gearbeitet, ich war auf dem Kran, habe aufgenommen und angehört. Bei O Knight in Shining Armour habe ich mich das erste mal als Klangkünstler geoutet. Fast jeder in Köln kennt diesen Kran. Ich habe den Schlüssel in die Hand gedrückt bekommen. Dieser Rheinauhafen ist zudem als Bauprojekt auch ein Politikum. Zu dem Festival, das dann lief, waren 30 Künstler aus NRW geladen und über das ganze Areal verteilt, und da waren Leute dabei, die wesentlich länger unterwegs sind als ich. Es war riskant. Ich hatte Lautsprecher verwendet, die nicht für außen gedacht waren, ich habe sie in Plastikplanen eingewickelt. Es haben viele Leute, auch solche, denen ich vertraue, gesagt: das schaffst du nie, so funktioniert das nicht, das hört niemand. Ich bin immer wieder zum Kran gelaufen, habe mir zu allen Tages- und Nachtzeiten die Gegend angehört, dann bin ich ins Studio in der KHM gegangen und habe die Lautsprecheranordnung aufgebaut, ohne Umweltgeräusche. Man könnte natürlich Messungen machen: Die Ingenieure am IEM würden einen dreidimensionalen Abdruck von der Umgebung des Krans machen und per ambisonisch in den Raum projizieren. Dann würden sie die Position meiner Lautsprecher in diesem Raum bestimmen, um die Situation nachzubauen. Das ist sehr spannend, aber ich glaube, dass wir alles Wesentliche für die differenzierte Raum-Klangkomposition übers Gehör aufnehmen können, man muss nur die Zeit investieren, das ist das Wichtigste. – Als die Kran-Installation wieder abgebaut werden musste, habe ich festgestellt, dass da etwas passiert war mit mir. Ich bin kein Esoteriker, aber ich habe gemerkt, dass sich etwas verändert hat, und das hat auch meine Umwelt gemerkt. Und dann habe ich bei *grawe* nachvollziehen wollen, was mit diesen Klängen eigentlich ist, und warum ich sie so gemacht habe, und was passiert, wenn der Kran weg ist. – Die Frage, wieviel Information gegeben werden soll, ist jedenfalls spannend. Bei der Premiere von *L\_LAND* habe ich eine Ansage gemacht, dass ich mich mit Inseln und deren Bedeutung beschäftigt habe. Und dann gibt es eine Information, mit der man vielleicht nicht rechnet, dass man nämlich bei Ambisonics während des Hörens kurz den Kopf nach rechts und links bewegen sollte, weil man dann wieder merkt, woher die Klänge eigentlich kommen. Man hört sich ein, und dann schaltet der Kopf wieder auf „Stereo“. Wenn man den Kopf bei geschlossenen Augen bewegt, merkt man wieder, wo die Quellen sind und wo sich was tut. Das ist eine Information, die ich für wichtig halte, weil das Hören für ein ungeübtes Publikum schwierig sein kann. Aber du merbst, dieser Kommentar bleibt auch „außen“, er hilft nur das Stück adäquat hören zu können. Bei *firniss* gibt es nur den Verweis, dass es ein*

*Gegenstück zu grawe sein sollte. – Man muss sich als Komponist entscheiden, ob man ein audiovisuelles Werk schafft oder ein auditives. Ich beschäftige mich mit dem Gedanken, ob man heute überhaupt etwas anderes komponieren kann außer Filmmusik, weil immer sofort Bilder assoziiert werden, durch Filmmusik und durch das Kino: Das ist ein Leitmedium und hat so viele Menschen geprägt, du kannst dich nicht dagegen wehren.*

ow Ist das nicht aber weniger Musik als vielmehr Sound?

*gksh Klar, aber wenn du dann trotzdem versuchst Musik zu komponieren, hast du ein Publikum, das eine bestimmte Prägung hat. Da kann man sich viel zurechtreden: Wir sind medial so geprägt. Und deshalb ist meine Idealvorstellung, dass die Stücke unvoreingenommen und mehrfach gehört werden können, und dass dafür der visuelle Reiz so wenig wie möglich gefördert wird. Daher finde ich Lautsprecher-Setups gut, weil man sie anschauen kann, aber nach einer Minute weiß: du kannst Dir mit den Augen nicht erklären, was du hörst. Und dann geht der Blick nach innen. Sobald du den Augen nur etwas mehr gibst, klappen die Ohren nach hinten, und es wird dann als erstes immer durch die Augen gehört.*

ow Ist die assoziative Andeutung im Titel als Informationsweg wichtig?

*gksh Total. Ich komme vom Songwriting und bin Anfang bis Ende 20 durch mein Umfeld so erzogen worden, dass man es sich nicht erlauben kann, einem Stück keinen guten Namen zu geben. Wir hatten ein Spiel in der WG: Das ist ein guter Spruch für ein T-Shirt, das ist ein guter Plattenname, das ist ein guter Bandname, das ist ein guter Titel für ein Stück. Das macht natürlich Spaß, weil du anfängst, die Sprache danach abzuklopfen. Ich habe das auch Kollegen mitgeteilt, die sagen: jetzt brauche ich noch einen Titel für das Stück, das ist das Schwerste, dann nenne ich das irgendwie. Dann sollte man das Stück besser lassen. Ich finde es beim Titel wichtig, dass er einen Gedankenraum öffnet, Botschaften oder Rätsel versteckt. In grawe steckt auch Graz mit drin. „Grazer Wechselseitige“, das ist die Versicherung, die dort alles Mögliche besitzt. Es war die Zeit in meinem Leben, als ich am unversichertsten war mit allem. Es gibt in Graz überall Schilder. Überall liest du „Grazer Wechselseitige“, wenn du durch die Stadt läufst, und du weißt noch nicht einmal richtig, wo diese Stadt ist, du weißt nicht, wovon du leben sollst. Dafür spielen Titel auch eine Rolle, weil sie einen Fragenkatalog anbieten. Ansonsten gebe ich mir sicher keine Mühe, in meiner Arbeit irgend etwas zu verschlüsseln.*

### *Opakes Ensemble*

Bei der Verdichtung des Materials von *Oh Knight in Shining Armour* zu grawe wurden vor allem Redundanzen getilgt. Die Installation im öffentlichen Raum muss sich auf starke Signale der Herstellung und Unterbrechung von Aufmerksamkeit stützen. Besondere Präsenz klanglicher Inszenierung entsteht dort durch Redundanz. Dies gilt nicht mehr für die konzertante Repräsentation des Materials in grawe. Hier erhält die einzelne Geste im Augenblick ihrer Artikulation ungleich stärkere Aufmerksamkeit und wird auf ihre innerstrukturelle Bedeutung im Stück befragt. Dementsprechend fallen Redundanzen und Rekurse knapper und präziser aus. So ist in der einstündigen Kran-Installation etwa der rhythmische klackernde Beginn mehrfach zu hören, im Sinne einer Interpunktions im großen zeitlichen Verlauf und um die Aufmerksamkeit auf neue klangliche Situationen vorzubereiten. In grawe dient das durch den Lautsprecherkreis wandernde Klackern einer räumlichen Orientierung, doch geschieht mehr: Es wird ein Ausgangspunkt geschaffen, den das Stück

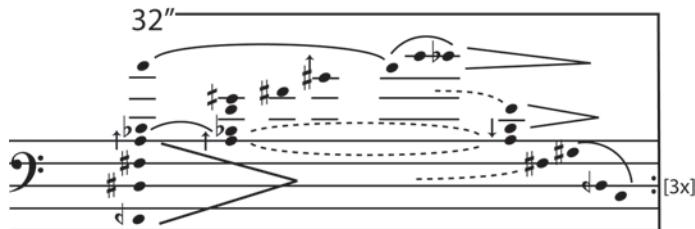
konsequent verlässt. Die beiden in sich variiert wiederholten Rhythmusmodelle (0:00–0:14 und 0:14–0:33), die einen Eindruck von Tempo und Beschleunigung vermitteln, werden im Verlauf des Stücks nicht wieder aufgegriffen. Klang wird zu Beginn noch in die rhythmische Periodizität integriert: Wir hören, in gliedernder Funktion, zwei mal aus dem Lautsprecher vorne links (Kanal 1) ein anschwellendes Pfeifen (im folgenden als Klang 1 bezeichnet, 0:05 und 0:12). Bereits die folgenden Klangeinsätze – Klang 2 auf Kanal 5 (0:33–0:39), Klang 3 auf den Kanälen 1–5 (0:42–0:51), Klang 4 auf den Kanälen 1, 5 und 6, dann nachklingend auf Kanal 7 (0:58–1:20) – enttäuschen die Erwartung auf eine temporeiche oder taktartige Entwicklung des Stücks. Diese Geste des Zurücknehmens rhythmischer Energie und der zunehmenden Verlängerung von Klang wird von *grawe* insgesamt vollzogen: Das Stück bewegt sich von einer „gekerbten“ Zeit hin zu einer weitgehend „glatten“,<sup>27</sup> dies jedoch nicht in kontinuierlichen morphischen Prozessen, sondern in Phasen mit unterschiedlich starken Brüchen.

Eine zweite Rücknahme wird in der ersten Verdichtungsphase komponiert, nämlich eine Entfernung von der Assoziation erzeugender Klangkörper und ihren entsprechenden Körpergesten. Während sich der hochfrequente Klang 1 einer bestimmten körperlichen Schallquelle nicht zuordnen lässt, erinnert sein isoliertes tiefes, etwas halliges und im unteren Bereich partialtonvolles Pendant, Klang 2, an das Anschlagen eines Gongs. Der komplexe Klang 3 ist wieder weniger quellenkenntlich, schwankt in seiner Charakteristik zwischen gestrichenem Glas und langsam ein- und ausgeblendetem Orgelklang. Der gestreckte Klang 4 ist nahe an der Assoziation eines gestrichenen Beckens und bringt einen eigenen Hallfaktor mit. Die Divergenz des „mitgebrachten“ je eigenen Raums prägt die folgenden kurzen Klang- und Geräuscheinsätze, die bis 3:03 auf den Lautsprechern 1 und 3–6 zu hören sind. Sie sind einem Klang-Repertoire von *Oh Knight in Shining Armour* entnommen, das auf die Stofflichkeit des Krans verweist und in der ersten halben Stunde des Stücks oft und wiederholt zu hören ist: Anschlagen eines metallischen Hohlkörpers, Kratzen, Schrapen, Schleifen. Allerdings räumen die Divergenz der in den Aufnahmen enthaltenen Räumlichkeit sowie ein vorzeitiges Abschneiden des Halls (1:18) die Illusion einer Abbildlichkeit von einer alltäglichen akustischen Situation bald aus.

Die kurzen Geräusch- oder Klangeinsätze formieren sechs isolierte kleine Felder, die mit den langen Klangflächen unterschiedlich in Interaktion treten (ich beschreibe sie deshalb als Akteure). Feld 1 (1:16–1:30) begleitet den Übergang des halligen Klangs 4 zu Klang 5 (1:20–2:03), einem trockenen, höckerigen mittelfrequenten Geräusch-Band, indem der Wechsel des Raumcharakters (hallig zu trocken) gespiegelt und damit sein Eindruck verstärkt wird. Nicht von einer solchen doppelnden Gestikulation hingegen wird der weiche Einsatz von Klang 6 (1:35) aufgefangen, vielmehr steht Feld 2 (0:40) als Einzeltoneinsatz – die äußerste Reduktionsform von „Feld“ – beziehungsarm neben den beiden zu hörenden Klangschichten. Während durch das kurze isolierte Fiepsen – es erinnert an das ausgeschnittene Nachklingen eines dünnen freischwingenden Metallstabs – ein Extrem an Disparatheit (und damit Selbstähnlichkeit) in der Schicht der kurzen Klang- und Geräuscheinsätze erreicht ist, beginnt diese mit Feld 3 (1:50–1:56) Spuren von Selbstähnlichkeit zu entwickeln. Feld 3 setzt mit einem Klang ein, der in Feld 1 etwas verdeckt zu hören war (1:18) und nun (1:50), auch aus Lautsprecher 3, wiederum dadurch zur Aufmerksamkeit kommt, dass er sich kurz aus der verdeckenden Klangschicht 6 crescendierend hervorhebt und dann abbricht. Es folgt auf Kanal 3 und 6 ein aperiodisches Knacken (1:53), das in Feld 4 wiederholt wird (2:04), gepaart mit dem isolierten Fiepsen (2:05), das wir als Feld 2 bezeichnet haben. Nun beginnen diese

<sup>27</sup> Zu Temps lisse (amorphe) und temps strié (pulsé), vgl. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd’hui*, Genf 1963, S. 99 f.

kleinen lokalen Rekurse mit Klangschicht 6 in Verbindung zu treten, denn Feld 4 tritt ein, nachdem Klangschicht 5 ausgeblendet wurde, und das gongartige Ende von Feld 4 markiert die Wiederholung dessen, was in Klangschicht 6 bisher zu hören war: Es wird nun deutlich, dass die Klangbewegung dieser Schicht im Loop wiederholt wird, wobei tiefere Frequenzen zu Beginn und am Ende des Loop-Einzelbestanteils zu hören sind, dazwischen eine bogenartige Aufhellung (vgl. Notenbeispiel 1). Die Kulminationsbewegung des Bogens wird jeweils (Loop 1 und 2) durch die Knacklaute von Feld 5 und 6, einer simplen Wiederholung von Feld 5, begleitet. Dem dritten Loop wird kein Geräuschfeld mehr zugesellt. Strukturell bildet die erste klangliche Intensivierungsphase von *grawe* mithin einen Prozess aus, der von (gerade noch) möglicher akustischer Welt-Referenzierung zu einer durch Wiederholungen induzierten Selbstreferentialität der Komposition gelangt.



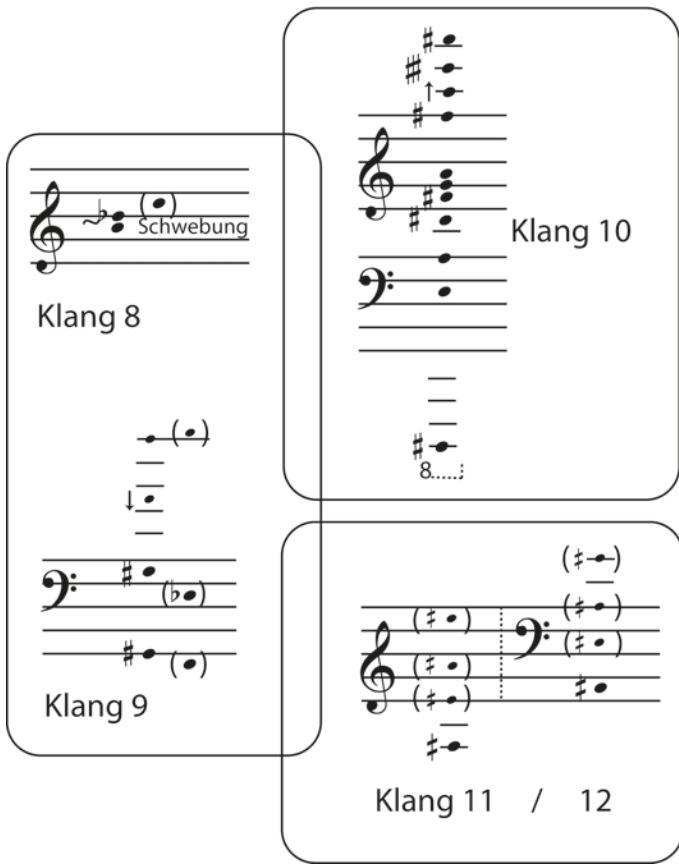
Notenbeispiel 1: Klang 6 (notierte Hörannäherung)

Im Sinne eines solchen Prozesses der Rückbezüglichkeit kann die Betrachtung der folgenden sechseinhalb Minuten zu einem guten Teil auf Aspekte der Selbstreferenzierung abgestellt werden, die eines der wesentlichen Kriterien für eine Geschlossenheit von *grawe* darstellt. Nach dem in Kreisbewegung auf- und wieder abgebauten Zirpen, das die Mittelpassage des Stücks bildet (3:35–4:32), wird ab 4:33 Klang 2 (ursprünglich 0:33) wieder aufgenommen, diesmal von allen Lautsprechern. Ihm folgt ein an- und abschwellender Klang (Klang 7), der erheblich stabiler, voller und leichter erkennbar als alle bisher gehörten Klänge ist (in ihm sind die Tonorte *gis* und *e* differenzier- und als Sextintervall hörbar). Die Wiederholung der Konstellation erhöht ihren signalartigen Charakter. Es verwundert nicht, dass der drastische Einsatz des Signals nach dem leisen Zirpen direkt von *Oh Knight in Shining Armour* kommt (dort 31:49–33:01). Dass dort der Kontrast isoliert für sich steht, formal folgenlos bleibt und eine in ihrer Art besonders intensive Variante der Verwendung von Klang 2 bildet (auf den insgesamt zehn mal rekurriert wird), in *grawe* hingegen sich zum Signal wandelt, das die zweite Intensivierungsparte einleitet, zeigt exemplarisch, wie das zur Achtkanal-Komposition verdichtete und reduzierte Klangmaterial umgedeutet wird. Im Kontext der Installation verleiht das in seiner Lage und klanglichen Entfaltung überaus seriös wirkende Signal dem klingenden Objekt per se Aufmerksamkeit, im Konzertstück vollzieht es die Geste eines Einschnitts. Mit seiner direkten Wiederholungsstruktur verweist es auf die periodischen Wiederholungen am Beginn zurück und öffnet zugleich einen neuen Raum der Klangentfaltung, um die es in der zweiten Intensivierungsphase vor allem geht. Dieser Rekursion entspricht das Ende von *grawe*, das direkt auf Klang 3 zurückgreift. Auch Klang 3 bildet in *Oh Knight* eine jener objektartikulierenden und oft wiederaufgegriffenen Chiffren, denen in *grawe* durch Reduktion eine formbildende Funktion zukommt. Auf diese Weise wird die zweite Intensivierungsphase von *grawe* in den Rahmen zweier präziser Rekurrenzen auf den Beginn des Stücks gesetzt.

Der Rahmen artikuliert kompositorisch wiederum eine Geste des Isolierens. Das Material der zweiten Intensivierungsphase und zu wesentlichen Teilen auch seine Konstellation entstammt dem kulminierenden Klangflächenteil von *Oh Knight* (dort 41:19–46:11), wobei die entnommene Partie den mehrfach anhebenden Kulminationsteil dort lediglich einleitet. Die

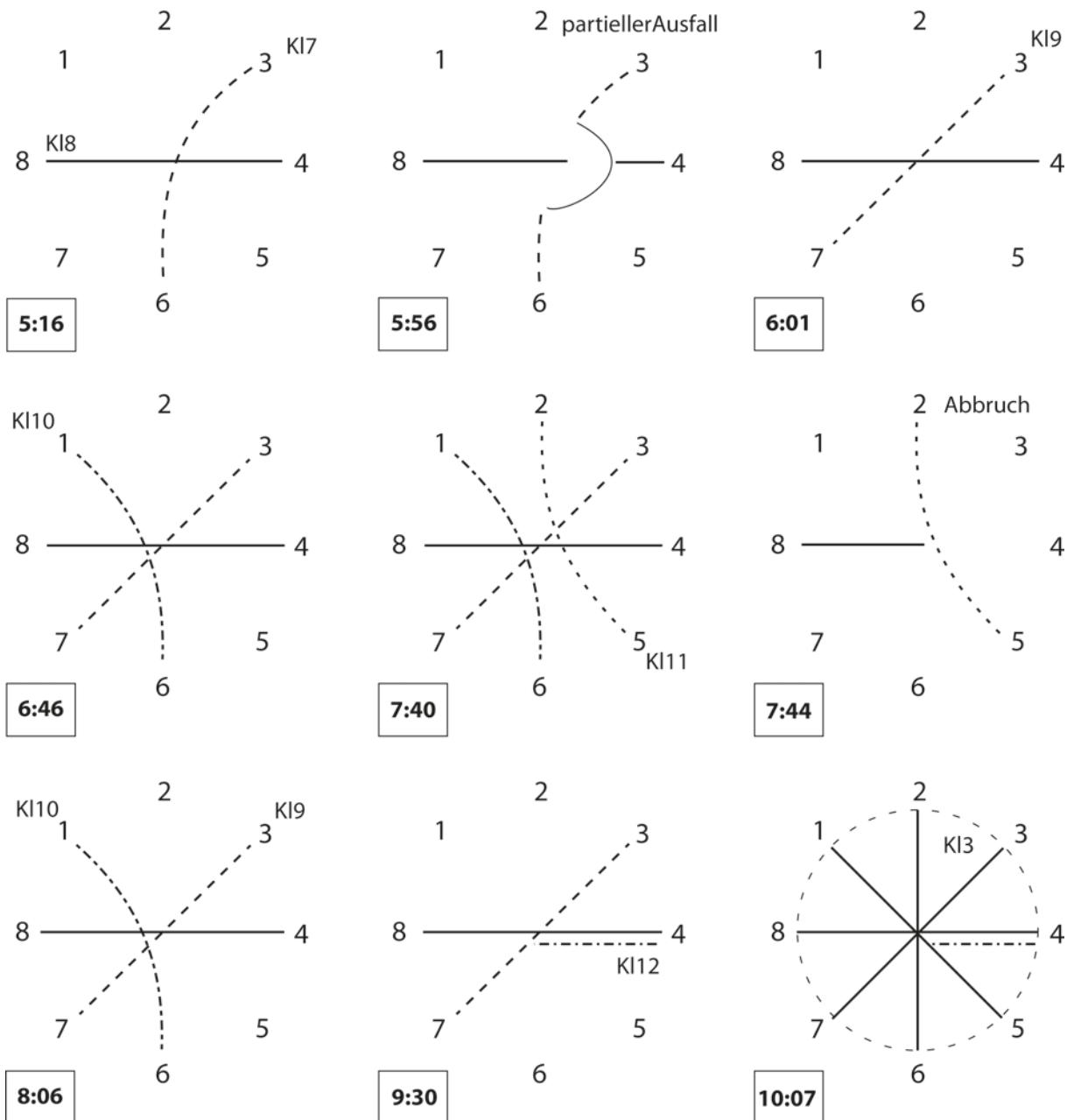
Idee des abrupten Abbruchs, auf den *Oh Knight* hinsteuert, fand jedoch Eingang in die entnommene Partie selbst: Hier wird der komplexe körnige Klang 10 gesteigert (*grrawe*, Kanal 1 und 6, 6:41–7:44), um abzubrechen und dann erneut in den geschichteten Gesamtklang gemischt zu werden (7:52–9:03). Durch diese Versetzung der Abbruchgeste in die Partie selbst entsteht in der ansonsten überaus kontinuierlichen Klanggestaltung der zweiten Intensivierungspartie ein Moment dramatischer Diskontinuität.

Die Phase beginnt mit dem (innerlich bewegten) Klang 7 (5:06; leicht versetzt Kanal 3 und 6), der aus einer Klangbearbeitungsreihe stammt, aus der auch Klang 6 hervorgegangen ist, allerdings überwiegt hier das Tonhafte gegenüber dem Geräusch, das Klang 6 prägte, so stark, dass mit dem Gehör nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit zu erkennen ist. Von dessen Loop-Struktur übernimmt Klang 7 ein regelmäßig wiederholtes brummiges Ansetzen in der Tiefe (5:24, 5:40). Darüber wird Klang 8 (ab 5:14) eingeblendet, ein durch minimales Glissandieren stark unregelmäßiges Schwebungsband um 451–462 Hz (ca. *a1/b1*) herum, dem sich hin und wieder ein Quasi-Sekundintervall (527 Hz, ca. *c1*) hinzugesellt (vgl. Notenbeispiel 2: Behelfsnotat mit den Hauptfrequenzen der Klänge). Dieser Klang bildet bis zum Ende auf den Kanälen 4 und 8 eine weitgehend stabile Raumachse, die von den Achsen der nachfolgenden Klänge gekreuzt werden. Eine zweite Achse formiert Klang 9 (ab 6:00), der mit der Oktave *Gis-gis* (103,5 und 207 Hz) zum Klangband 8 in das Verhältnis einer an manchen Stellen „gefühlten“ bzw. zurechtgehörten None tritt. Klang 9 löst Klang 7 ab, übernimmt dessen Loop-Struktur und etabliert ein langsames systolisch-diastolisches Pulsieren (in Einheiten von 3 1/8 Sekunden), das erst durch den Einschnitt (7:44) unterbrochen und dann abermals retabliert wird (ab 8:14). Da die Schicht der kurzen Geräuschfelder aus der ersten Intensivierungsphase in der zweiten nicht mehr aufgegriffen wird, bietet das Pulsieren von Klang 9 das einzige Moment periodischer Artikulation von Zeit. Die Drastik des Abbruchsmoments ist im wesentlichen darauf zurückzuführen, dass auch der Puls für eine halbe Minute aussetzt. An seine Stelle tritt der stabile Klang 11, der mit der Achse von Klangband 8, sich in dessen Frequenzbereiche einmischend, starke Interferenzen bildet. Nach der abermaligen Steigerung und Rücknahme von Klang 10 bleiben (9:03–9:59) die beiden Achsen von Klang 8 und 9 übrig. Klang 12, eine um eine Oktave tiefer transponierte Ableitung von Klang 11, erinnert noch einmal wie von ferne an die Situation nach dem Abbruch. Klang 12 bleibt übrig, über ihn wird, rahmend, abschließend, fast mit der Geste eines Schlussakkords, Klang 3 eingeblendet. „Harmonisch“ (im Sinne von Reibungsintensitäten) lässt sich argumentieren, dass die interferenzenreiche halbe Minute nach dem Abbruch bei 7:44 den Kulminationspunkt darstellt (vgl. Notenbeispiel 2). Es geht um die bogenförmige Inszenierung einer Spannung und Reibung um den Tonort *b* herum, zu der das Nonverhältnis von Klang 8 und 9 das Pendant einer Entspannung bildet.



Notenbeispiel 2

Wie artikuliert diese Kombination von Klängen die skulpturale Gestalt der zweiten Intensivierungsphase? Wir haben gesehen, dass der erste Teil von *grrawe* vorzugsweise mit einer Klangverteilung anhand zusammenhängender, also seitenorientierender Lautsprechergruppierung arbeitet: Die Geräuschfelder und die beiden langgezogenen Klänge 5 und 6 besetzen je ihren eigenen Sektor. Vor diesem Hintergrund erhält die zentrale Klangmassierung durch axiale Lautsprechergruppierungen in der zweiten Intensivierungsphase ein starkes Gewicht, sie setzt sich als ganz andere räumliche Klanggestaltungsmöglichkeit vom ersten Teil ab (vgl. Grafik 1). Mit dieser Konzentration nach innen korrespondiert der Ausfall kleingliedriger rhythmischer Elemente, von dem das Stück seinen Ausgang nahm und die es in Phase 1 durch Reduktion, Redundanz und Entkörperlichung zersetzt hatte. Dieser Prozess war einem Richtungshören überlassen, das vom differenzlosen weißen Zirpen der Mittelpassage absorbiert wurde. Die Klangentfaltung der zweiten Phase hingegen richtet das Gehör auf innere Dichte, auf Massierung des Klangs und seine Veränderung durch Einblendung und Ausfall von konstituierenden Achsen. Sinnfällig sind den Achsen eigene differenzierbare Klangqualitäten zugeordnet: Klang 8 bildet als aperiodisches Schwebungsband auch eine formale Achse im Klanggeschehen, Klang 9 tritt als überkreuzende Achse mit periodischem Pulsieren hinzu, Klang 10 färbt den Klang, leicht asymmetrisch nach links ablenkend, scharf ein, Klang 11, leicht asymmetrisch nach rechts ablenkend, intensiviert die Schwebungen von Klang 8. Diese Asymmetrien verursachen Drehbewegungen, die als zeitlich gestaltete Konturen im opaken skulpturalen Gesamtklang wahrnehmbar werden.



Grafik 1: Achsenpaare in Achtkanal-Ring von *grrawe* (zweite Phase)

### *Die Geste des Drum-herum-Pinselns*

„Paul Valéry verweilte lange bei dem Ideal eines modellierten Dinges, eines ziselierten Dinges, welches seinen Daseinswert durch die [...] solide Geometrie seiner Form erhielt und nicht einfach durch das Bedürfnis, seinen Inhalt zu schützen. [...] Sein Buch [*Die Muscheln*] ist eine Einleitung zu einem Museum der Formen. Aquarelle von Paul-A. Robert illustrieren die Sammlung. Vor dem Aquarellieren ist das Objekt präpariert, sind die Schalen poliert worden. Diese zarte Politur hat die Farbtiefe freigelegt. Auf diese Weise verfolgt man einen Willen zur Farbe, ja, die Geschichte der Färbung selbst. Das Haus zeigt sich dann [...] so intensiv schön, daß es eine Entweihung wäre, darin wohnen zu wollen.“<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard, München 1960, S. 118 (Die Muschel).

*firniss* stellt das Problem aus, was musikalische Oberfläche sein kann.<sup>29</sup> Es geht nicht um innere Dichte, sondern um die Haut der skulpturalen Form. Form erscheint mehr als Hohlform, ihr Volumen ist Luft, umschlossen etwa von einem dünnen Drahtgeflecht, vorstellbar nach Art der linearen Formbeschreibung in William Hogarth's *Analysis of Beauty*, sie wird durch die Geste des Abtastens zur Wahrnehmung gebracht. Glatt ist diese Oberfläche aber nirgends – dem Ideal der Hogarthschen Schönheitslinie wird nicht entsprochen. Firnis bezeichnet einen klaren Schutzanstrich für Ölgemälde auf Leinöl- oder Harzbasis. Die Schutzfunktion ist trügerisch, Firnis reisst, Öl trocknet langsam. Firnis vermischt sich partiell mit dem Farbauftrag. Gemälde werden mehrfach mit Firnis überzogen. In der Hoffnung, sich den ursprünglichen Farben zu nähern, werden von Restauratoren, so vertretbar, Firnisschichten abgetragen oder verdünnt. Alte Bilder weisen Riss-Strukturen im Firnis auf, die die Geschichte ihrer Wahrnehmung begleiten und ein Rauschen erzeugen, das die Semantik des Bildes durch destabilisierende Strukturbildungsprozesse zu überlagern droht. Übertragen auf musikalische Struktur deutet der Titel *firniss* mehrerlei an: zum einen gibt es diaphane Schichtung und es durchziehen kleine „Risse“ in Form leisen Rauschens das Stück als unterschiedlich deutliche Schicht; zum anderen gibt es generell gestaffelte Schichten, die das unter ihnen liegende nahezu verdecken und solche, deren Wirkungen sich gegenseitig zu beeinflussen scheinen. Nicht die Artikulation einer Substanz sondern das Wahrnehmen von Rissen im Schutzmantel als Ziselierung der Zeit ist das Thema. *firniss* zu analysieren hieße demnach die Arbeit dessen zu übernehmen, der im angeführten Zitat aus Bachelards *Poetik des Raumes* die Muschelschalen polierte, um die Geschichte der Färbung freizulegen (und so vielleicht dem Begriff der Chromatik noch eine Facette hinzuzufügen).

Um zu zeigen, wie die Lautsprecheranordnung der skulpturalen Idee dient, beschreibe ich die Aufstellung im Toscana-Saal der Würzburger Residenz, für den das Stück eingerichtet wurde. Um den Eindruck einer hüllenartigen, staffel- und faltbaren Oberfläche evozieren zu können, bedarf es einer Erweiterung des statischen Achtkanal-Rings. Seinen Hauptlautsprechern (Kanal 1–8, Klein+Hummel O 300) werden ungleichmäßiger aufgestellte Begleiter in gleicher Zahl (Kanal 9–16, Genelec 8020 BPM) zugesellt. Die Hauptmonitore stehen auf einer Höhe von etwa eineinhalb Meter, die Begleiter 9, 11–14 und 16 auf Stativen in der Höhe von etwa zweieinhalb Meter, Begleiter 10 steht vorne rechts auf einem Steinway-Konzertflügel des Instituts für Musikforschung, 90° im Uhrzeigersinn vom Publikum abgewandt, Begleiter 15 schließlich in einer Schachtvertiefung der Klimanlage auf Wadenhöhe in der Nordwand des Saals links neben der Eingangstür. Auf der Balustrade in etwa sieben Meter Höhe sind drei weitere Lautsprecherquartette untergebracht, ein Ring aus den Kanälen 17–20 und 25–28 und ein eingegliedertes Quartett von auf Stühlen liegenden Monitoren (Kanal 21–24), die Schall über Deckenabstrahlung nach unten abgeben. Ein Subwoofer (unten, leicht rechts der Mitte vorne; Klein+Hummel O 810) unterstützt die Stabilität und Dichte der Klangereignisse auf allen Kanälen, die über einen Subkanal mit Tiefpass unter 75 Hz geroutet werden. Auf einer mobilen Tafel, die für Anschriften zu Vorlesungen im Toscana-Saal genutzt wird, hat Sharma die Lautsprecheranordnung skizziert (vgl. Abbildung 1): auf der linken Seite ist das Aufstellungsschema des achtkanaligen Rings mit den irregulär zugeordneten Begleitern zu erkennen, auf der rechten das der Monitorquartette auf der Balustrade. Grafik 2, eine Aufsicht auf Basis des Saalgrundrisses, fasst beide Ebenen zusammen, wobei die untere Ebene schwarz, die Balustradenebene grau dargestellt wird. Sie zeigt, was das Charakteristische der Lautsprecheranordnung für das Klangbild von *firniss* ist, nämlich die dreifache Staffelung (Azimutebene, Ebene darüber, Balustrade), ein leichtes irreguläres Aufbrechen der

<sup>29</sup> In der Programmankündigung zu „staircase Nr. 2“ (12. April 2011), einer Klanginstallation im Treppenhaus des IEM Graz, in der Gerriet Sharmas *firniss – Studie 1* zu hören war, steht als Kommentar zur Komposition: „Überlegungen und Tests zur musikalischen Oberflächenbehandlung“. Zur Dauerinstallation „staircase“ vgl. <http://www.iem.at/staircase/staircase.html>

Ringordnung durch die Begleiter und der Einbezug von indirekter Beschallung (Begleiter 10 und 15 und das Balustradenquartett 21–24). Obwohl eine solche erweiterte Ringanordnung die Idee einer absoluten Hörrichtung beim Rezipieren von der Grundidee her außer Kraft setzt, wird im folgenden doch – ausgehend von der Sitzrichtung der Standardbestuhlung des Saals, aus deskriptionspragmatischen Gründen – eher von stabilen Hörrichtungen wie „hinten links“ oder „vorne (Mitte)“ und weniger von Kanälen gesprochen.

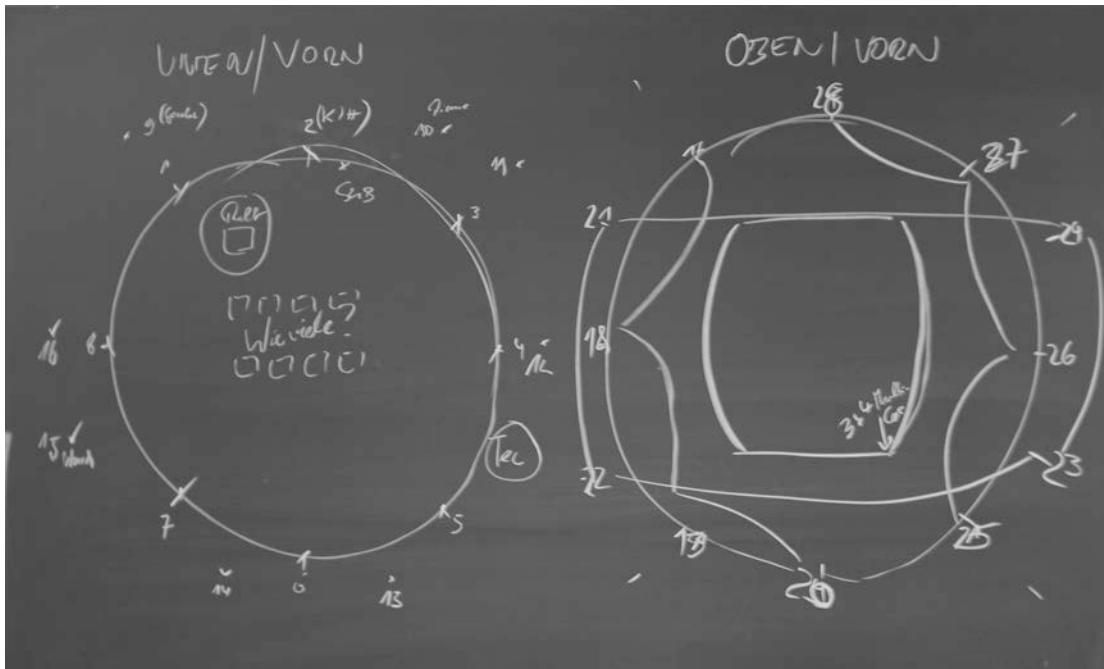
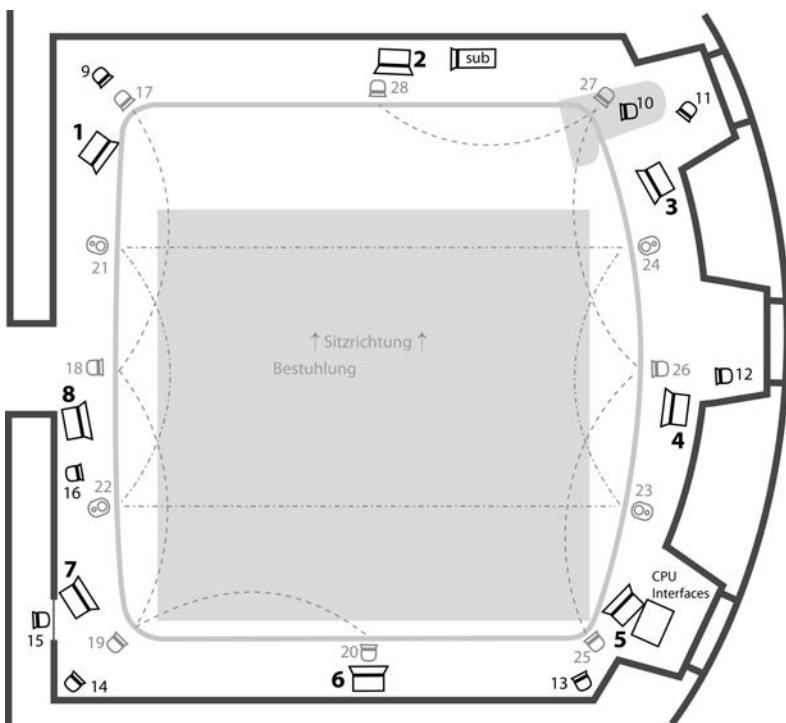


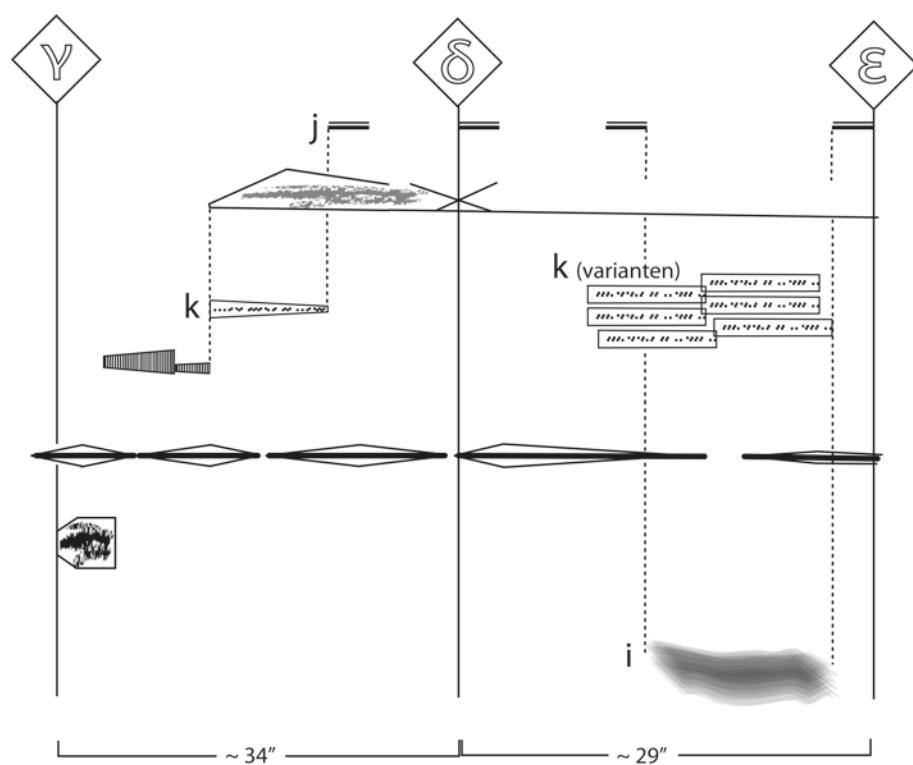
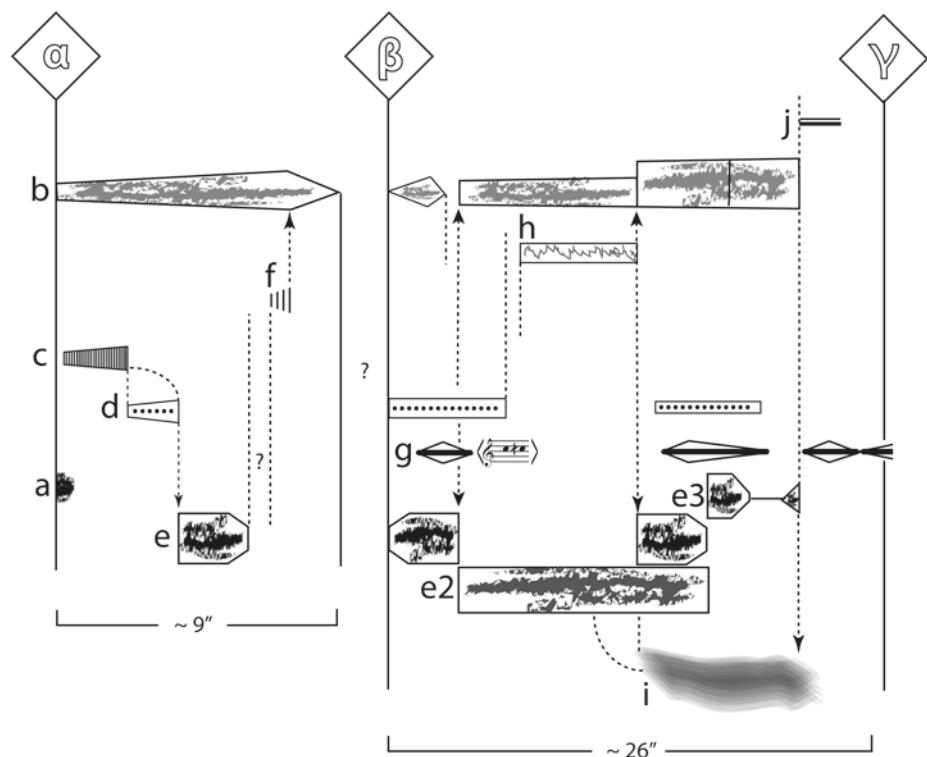
Abbildung 1: Sharmas Skizze der Lautsprecheranordnung von *firniss*. Foto vom 6. Oktober 2011.

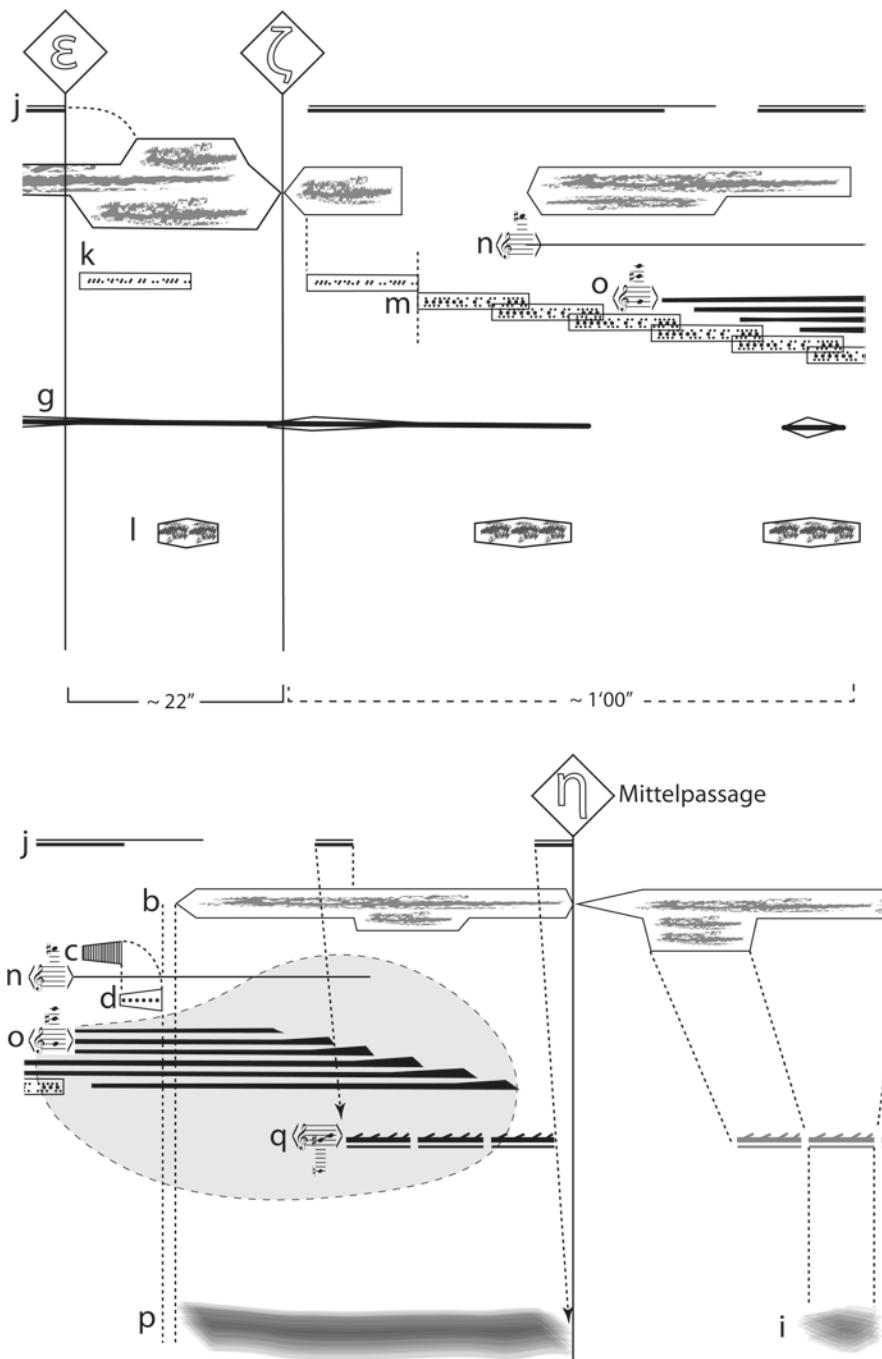


Grafik 2: Lautsprecheranordnung von *firniss* auf dem Saalgrundriss.

Treten in *grrawe* die Lautsprecher im Ring als Akteure in Erscheinung, die primär auf Variationen in der Ensemblekombination hinarbeiten, so ist das Setup in *firniss* ungleich versatiler und differenzierter, bedarf deshalb jedoch lokal wie global starker singulärer Orte, um ein Minimum an skulpturer Stabilität gewährleisten zu können. Die Akteursrolle des Lautsprechers wird dementsprechend anders definiert. So liegt der gleich näher zu betrachtende „Vibrant“ von ausgeprägtem Signalcharakter mit einer kleinen Abweichung stets auf dem indirekt beschallenden Kanal 10, so ist das schwirrende hochfrequente Pfeifen (Spitzen bei 12233, 14851, 14985, 18438, 18681 Hz), das in Sekunde 32 eingeführt wird, sich immer wieder deutlich meldet und geloopt, in ausleitender Funktion, das texturale Klappern oder Tropfen am Ende des zweiten Klangaufbaus von 9'31" ab bis 10'51" verabschiedet, stets von hinten rechts (Kanal 5) zu hören. Das an der Hörbarkeitsgrenze angesiedelte Brummen, das dreimal zwischen 1' 37" und 2' 55" hörbar wird, tritt nur auf den Kanälen 7 und 8 (links und hinten links) in Erscheinung.

Während solche örtliche Stabilität bestimmter Elemente als Moment räumlicher Orientierung gedeutet werden kann, lenkt ihre zeitliche Anordnung die Aufmerksamkeit auf ein gestisches Interagieren. Im Gegensatz zum periodischen Klackern am Beginn von *grrawe* rücken die diskreten Elemente am Beginn von *firniss* eine komplexere gestische Interaktivität in den Vordergrund, die nicht nur räumliche Orientierung bezweckt, sondern darüber hinaus eine musikalische Entwicklung (durchaus im klassischen Sinn) anstößt, deren Spuren von innerstruktureller Folgerichtigkeit und Einheitenbildung verfolgt werden können. Aufgrund der feinmaschigen Setzweise der Elemente zu Beginn von *firniss* scheint es mir praktikabel, wenigstens teilweise mit hermeneutischen Ursache-Wirkungs-Metaphern zu operieren, die aus dem Kontext werkimanenter musicalischer Analyse stammen, um dann in einem späteren Schritt stärker auf die Beschreibung und Interpretation texturaler Momente zu kommen. Diese Tendenz von gestischer Interaktivität zu texturaler Verdichtung ist auch der Weg, den die Komposition selbst einschlägt. *firniss* ist präzise, vielerorts dünn gesetzt. Da die einzelnen Schallereignisse, auch bei den Klangverdichtungspartien, meist sehr leise sind, bisweilen auch an die Lautstärke-Wahrnehmungsgrenze heranreichen, wird eine besondere Aufmerksamkeit aktiviert, die die Signifikanz minimaler Ereignisse zu steigern beginnt. Es gilt zu beherzigen, dass sich dieser Vergrößerungsfaktor auch in der analytischen Deskription niederschlägt, die ein Resultat vielfach wiederholten (gesamten und punktuellen) Hörens ist.

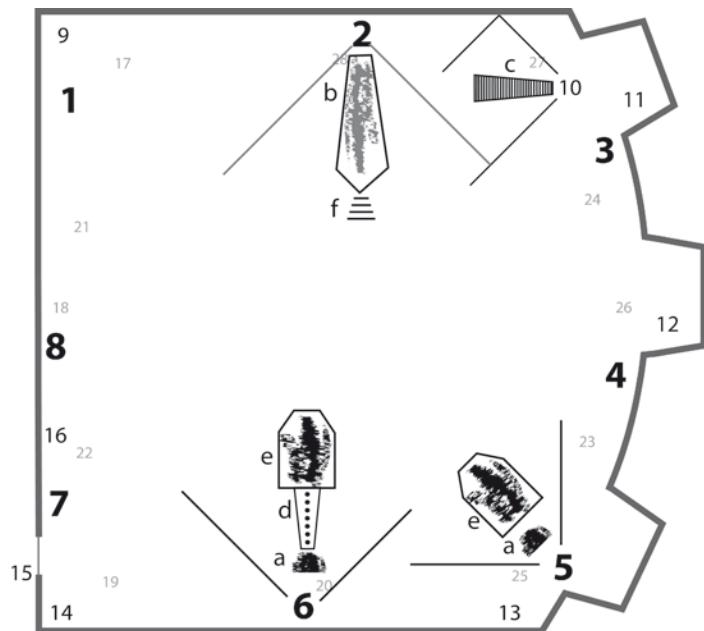




### Hörpartitur zu Phase I von *firniss*

*firniss* wird eröffnet von einem quasi-auftaktigen und dumpf-verhaltenen Krachen – in der beigegebenen Hörpartitur der ersten Phase repräsentiert als Element a – von hinten Mitte/hinten links (Kanäle 5/6), das an das verstärkte Geräusch einer Schallplattennadel erinnern mag, die nach dem Aufsetzen in die Rille rutscht. Die bildhafte Genauigkeit dieser Assoziation ist wenig erheblich. Abstrakter lässt sich sagen, dass das Krachen – als Krachen – auf die Präsenz der aufgebauten Lautsprecher verweist, die Richtung, aus der es kommt, auf ihr Arrangement. Ferner legt das Geräusch einen Typus des Einsetzens fest: Das Stück hebt nicht ex nihilo an, sondern, wenn auch leise, mit einem kurzen prägnanten Schallereignis. Dem in direktem Anschluss folgenden hohen signalartigen Geräusch c auf Kanal 10 (vorne rechts, abgewandt) wohnt ein gewisser instrumentaler Gestus inne, der mit der Anweisung „Flatterzunge“ und „un poco crescendo“ umrissen werden könnte. Wollte man es vokal

nachahmen, würde man einen stimmlosen alveolaren Vibranten mit frikativem Luftstrom an den Lippen formen. Dieses Geräusch heisst im folgenden kurz „Vibrant“. Anschließend wird auf Kanal 2 (vorne Mitte) ein leises aber deutliches Knistern hörbar (b), das durch den Vibranten verdeckt war, nun deutlicher hörbar wird und die folgenden Einsätze überspannt. Dem Vibranten folgt unmittelbar ein kontinuierliches tieferes Klackern (d) aus der entgegen gesetzten Richtung (hinten Mitte), wiederum abgelöst von einem ungleichmäßigen tieffrequenten Rauschen (e), das aus der gleichen Richtung wie das Anfangskrachen kommt. Das Rauschen verebbt, übrig bleibt kurz das Knistern (b), das ausgeblendet wird, nachdem auf dem gleichen Kanal (2, vorne Mitte) ein sehr helles Klappern (f) zu hören war (vgl. Grafik 3).



Grafik 3: Feld alpha, räumliche Disposition der Elemente

Räumlich findet also zwischen vorne und hinten eine Interaktion statt, die durch eine Gruppierung zweier im Frequenzspektrum distinguerbaren Typen von Schallereignissen eine Höhenmodellierung erhält (vgl. Abbildung 2a und b): Mittel- und tieffrequente Geräusche sind von hinten zu hören, hohe von vorne. Bezüglich der Innendifferenzierung der Schallereignisse erhält das Gehör ein weiteres Angebot zur Distinktion, das vom kontinuierlichen Rauschen oder Knistern (b und e) bis zum kurzen Krachen oder Klappern (a und f) reicht. Explizit hebt sich daraus die Folge c und d ab, die auf einer Schwelle der rhythmischen Wahrnehmung angesiedelt ist.<sup>30</sup> Während der Vibrant c als Schraffur gleicher kleiner Einheiten oder Impulse zu hören ist, die die Wahrnehmung aber noch nicht gruppieren, geschweige denn zählen kann, wird beim kontinuierlichen Klackern d die Aufmerksamkeitsaktivität des Gruppierens in zunächst binäre (weniger wohl ternäre) Einheiten ingang gesetzt, um die Vorstellung eines Tempos zu erhalten. Die Länge des Klackerns (27 Impulse) reicht hin, um während des Hörens eine erste metrische

<sup>30</sup> Mehr als 12 Ereignisse bzw. Impulse pro Sekunde gelten als diskret wahrnehmbar, vgl. Fritz Winckel, Die Grenzen der musikalischen Perzeption unter besonderer Berücksichtigung der elektronischen Musik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), S. 307–324, bes. S. 314–316. Der Vibrant liegt mit ca. 21 Impulsen pro Sekunde jenseits dieser Grenze, das Klackern mit ca. 9 diesseits. Der Standardwert ist freilich in Abhängigkeit von der Frequenz zu differenzieren, vgl. etwa (von Seiten der Linguistik) Ruth Cumming, Should Rhythm Metrics Take Account of Fundamental Frequency?, in: *Cambridge Occasional Papers in Linguistics* 4 (2008), S. 1–16.

Hierarchisierung und den Eindruck eines Tempos (Vierergruppen als Einheit bei einem Tempo von ca. 144 Einheiten pro Minute)<sup>31</sup> zu gewinnen, der durch den Einsatz des nicht periodisch gegliederten Rauschens e wieder verblasst. Dass die Kombination von Vibrant und Klackern keine zufällige ist, lässt sich daran erkennen, dass beide nicht primär vorgefundenes, sondern auf die Überquerung der Wahrnehmungsgrenze hin bearbeitetes Material repräsentieren, nämlich das Resultat einer Modulierung von Klang mit Rechteckamplituden (vgl. Abbildung 3).

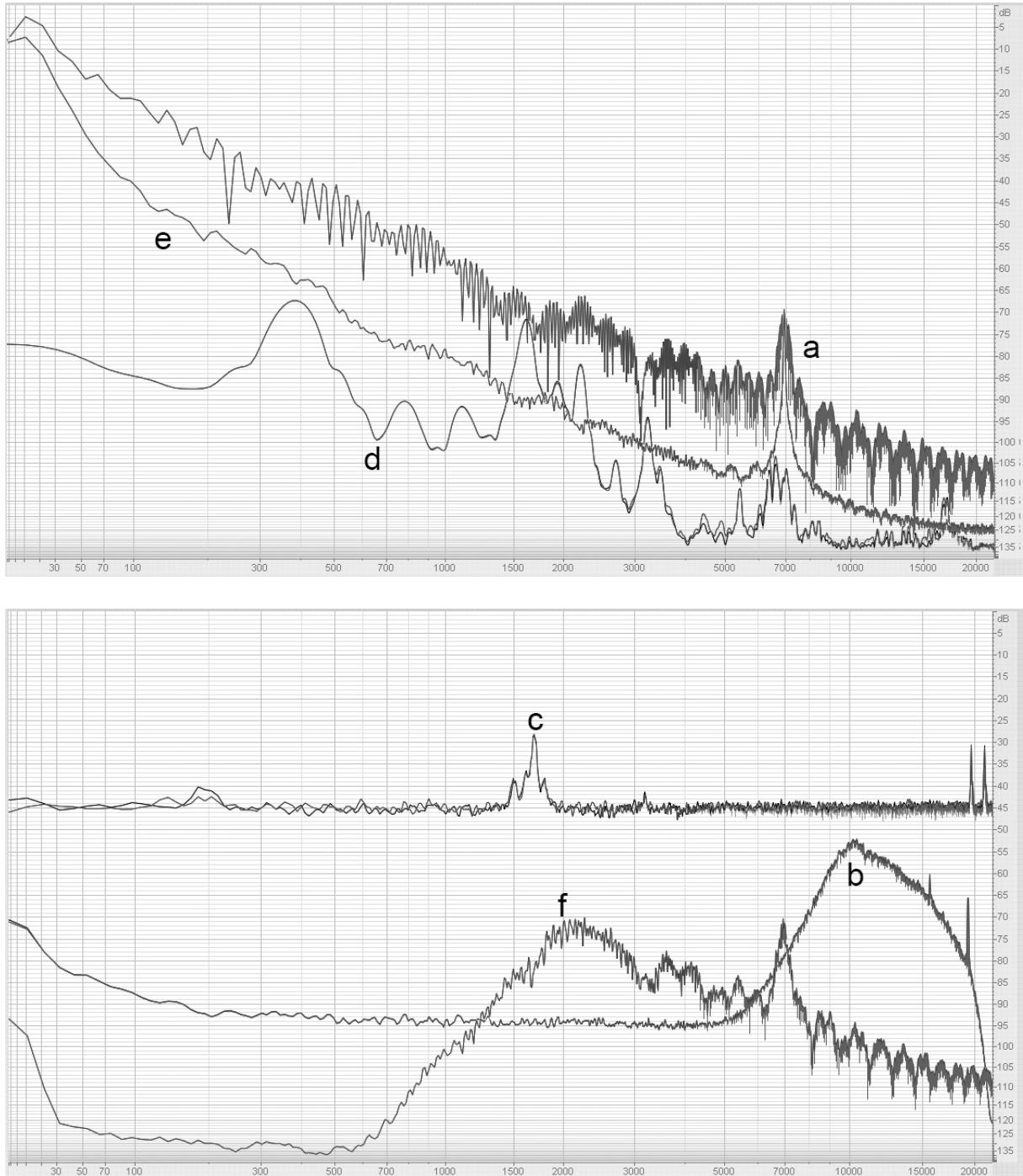


Abbildung 2a und b: vergleichende Frequenzanalysen der Elemente a, d, e und b, c, f.

<sup>31</sup> Das Tempo liegt im oberen Bereich des sogenannten Spontantempos, das die menschliche Motorik besonders stark anregt, vgl. Paul Fraisse, *Rhythm and Tempo*, in: Diana Deutsch (Hrsg.), *The Psychology of Music*, San Diego 1982, S. 149–180.

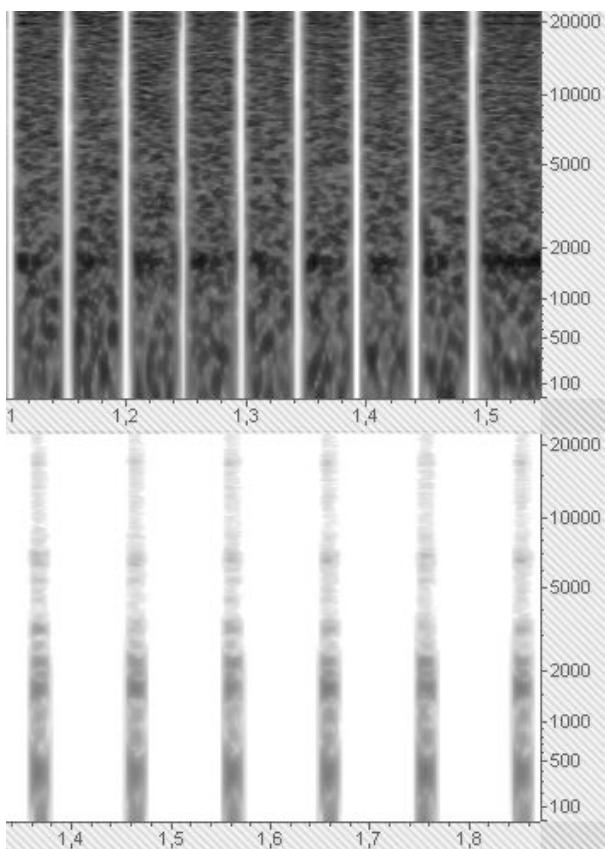


Abbildung 3: Teil-Sonagramme von c und d

Hinsichtlich der zeitlichen Abfolge lässt sich in Bezug auf die gestische Qualität der verschiedenen Elementen metaphorisch sagen, dass Element a das Stück „anstößt“, der Vibrant c diese Anfangsenergie intensiviert, das Klackern d respondierend aus dem Vibranten „hervorzugehen“ scheint und seinerseits von Rauschen e ersetzt oder „geschluckt“ wird. Korrespondierend macht es den Anschein, als ob das Knistern b, das diese Aktionsfolge überspannte, durch die von der bisherigen pausenlosen Aktionsfolge abgesetzte Äußerung des hohen trockenen Klapperns f zum Verstummen gebracht würde. Unterstrichen wird dieses scheinbare Wirkungspotential von f genau durch diese kurze Verzögerung, die ein kleines aber intensives Moment der Erwartung erzeugt. Signifikant für die morphologisch-syntaktische bzw. gestische Gestaltung<sup>32</sup> dieser ersten neun Sekunden (in der Höpartitur Feld alpha) sind die energiegeladenen Momente zu Beginn, das bogenartige Aufrechterhalten in zweierlei Hinsicht – zum einen das überspannende Knistern, zum anderen die im Frequenzspektrum fallende Aktionsfolge, schließlich das klare Absetzen eines Schlussgestus' und die Rücknahme mit anschließender Pause.

Pausen gibt es im folgenden Verlauf bis zum Ende der ersten Klangverdichtung, also vor Eintritt des „Korridors“, nicht mehr. Damit hängt unter anderem zusammen, dass für die deskriptionspragmatischen Untergliederungen beta bis eta nicht immer homogene Begründungen angegeben werden können. Da die in Feld alpha angelegte Diversität und Interaktivität des Materials durch Feld beta noch gesteigert wird, um dann jedoch, als Vorbereitung des Klangeintritts in Feld zeta, stufenweise zurückgenommen zu werden,

<sup>32</sup> Vgl. Denis Smalley, Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes, in: *Organised Sound* 2 (1997), S. 107–126, bes. S. 114 f. (Structural Functions).

werden die Ereignisse der Felder beta bis eta nun im Zusammenhang beschrieben. Beta dient vor allem dazu, drei neue Elemente einzuführen, eine unregelmäßige Schwebung (g) ungefähr zwischen c2 und bis zu einem Viertelton darüber (von hinten links), einen Bassklang (i, von rechts) und das bereits erwähnte hochfrequente Pfeifen (j, von hinten rechts). Das Pfeifen erweckt hier und bei seinem späteren Wiedererscheinen den Eindruck, es würde andere Klangelemente unterbrechen, am Ende von Feld beta das Rauschen b, das Nachklingen von Klang e3 und das tieffrequente Element i, in Feld gamma das abebbende Klackern k, in Feld delta abermals i, das es dort auch einzuleiten schien; vor Feld epsilon scheint es eine leichte Intensivierung des Rauschens anzuregen; in Feld zeta wirkt es wie ein Zeichen für den Einsatz des leisen Heulens j und beendet den Klang insgesamt vor Eintritt des „Korridors“. Ansonsten aber werden die Elemente nun zunehmend lockerer zueinander gesetzt, die gestische Interaktionsfolge des Beginns weicht allmählich einem räumlichen Nebeneinander.

Der Prozess der Zerlegung eines stabil scheinenden Gefüges ließe sich auf einer abstrakten strukturellen Ebene wohl mit dem Zersetzungssprozess der Geräuschschicht aus *grrawe* vergleichen. Tatsächlich aber passiert in *firniss* ungleich mehr und mit unterschiedlichen Graden an Deutlichkeit. Die divergenten Klangereignisse werden nicht (wie in der ersten Phase von *grrawe*) zum Verstummen gebracht, sie scheinen sich vielmehr zunehmend mit einer Bedeutung oder inneren Spannung aufzuladen. Was zunächst diskret schien, nähert sich einander an. Das tief Rauschen e bekommt bei seinen Wiederaufnahmen und Varianten einerseits leicht klanghafte Züge, andererseits werden aus ihm hochfrequente Bänder, Brutzel- oder Scheppergeräusche (Element h) hervorgeholt, so dass es sich zum einen der Schicht hohen Rauschens b, zum anderen dem Vibranten c und dem Klackern d annähert. Dieses wird aus seinem engen Zusammenhang mit dem Vibranten entlassen und abgeschwächt: zunächst wird es dem hinteren Balustradenlautsprecher 20 zugewiesen (0:10), schließlich mischt es sich (0:24, abermals hinten auf Lautsprecher 6) nahezu verdeckt in die Varianten von e, die aus unterschiedlichen Richtungen kommen (Kanäle 1–4 und 7). Auch das Rauschen b wandert nun (in der Reihenfolge Kanäle 2, 5, 6, 4). Innerhalb dieser Diffusion von Geräusch, das mit wenigen Ausnahmen vor allem innerhalb des Achtkanal-Rings der Hauptlautsprecher stattfindet, etabliert sich temporär ein stabiles Dreieck: Schwebung g wird immer wieder sanft von links hinten (Kanal 7) beigesteuert, Pfeifen j von rechts hinten (Kanal 5), der Bass i (0:23 und 1:13) besetzt die bislang wenig aktivierte Hörrichtung vorne rechts (Kanal 3).

Auch Vibrant c kommt stets indirekt von vorne (Kanal 10, einmal, 1:39, mit kurzem Echo auf Kanal 2, Mitte vorne). Er begleitet den Prozess der ersten Phase von *firniss*, die wir nun in drei Subprozesse aufteilen können: am Beginn (Felder alpha und beta) bildet er einen zentralen Bestandteil der engen gestischen Interaktion, dann beteiligt er sich, selbst leicht diffundierend (Echo), an der zunehmenden Diffusion der Geräuschschichten und der Etablierung tonhafter Momente von Feld gamma bis epsilon, er „kommentiert“ die ab ca. 2:38 emergierende Klangverdichtung o in direktem Rekurs auf den Beginn, nämlich in seiner ursprünglichen Kombination mit dem Klappern d (2:56–3:03). Von „Kommentieren“ ist die Rede, weil der deutliche Rekurs auf den Beginn die im Prozess erreichte Distanz zum Ausgangspunkt des Stücks akzentuiert: Dasselbe Element tritt in einem gewandelten Kontext auf und betont so bei seinem dritten Erscheinen die gestisch-syntaktische Entschleunigung, die mit der Streckung und Verdichtung des nun dominierenden Klangs o vollzogen wird.

In den verdichteten Klang o (Kanäle 1–3 und 5–7) in Kombination mit dem sich leicht bewegendem langen Basselement p (hinten und hinten links) mischt sich das mittelfrequente Heulen q (ab 3:29), das den allmählichen Abbau von o begleitet und so immer deutlicher hörbar wird. Diese zunächst vielleicht nebensächlich erscheinende Klangbeigabe, im Dreieck wandernd zwischen rechts (Kanal 4), hinten links (Kanal 7) und vorne links (Begleiter 9),

wird im folgenden deshalb wichtig, weil sie im ereignisreduzierten Korridor isoliert wieder aufgegriffen wird, diesmal jedoch die entfernteren Balustradenlautsprecher aktiviert (hinten links, hinten Mitte, vorne links: 19, 20, 17). War das bisherige Klanggeschehen – mit Ausnahme des Vibranten – hauptsächlich im Achtkanalring verharrt, so werden für die Klangstaffelungen der zweiten Verdichtungsphase zunehmend die Begleiter und die Balustradenquartette herangezogen. Der Korridor lenkt auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf die Höhendifferenzdimension der Klangskulptur, die in Verdichtungsphase zwei geformt wird.

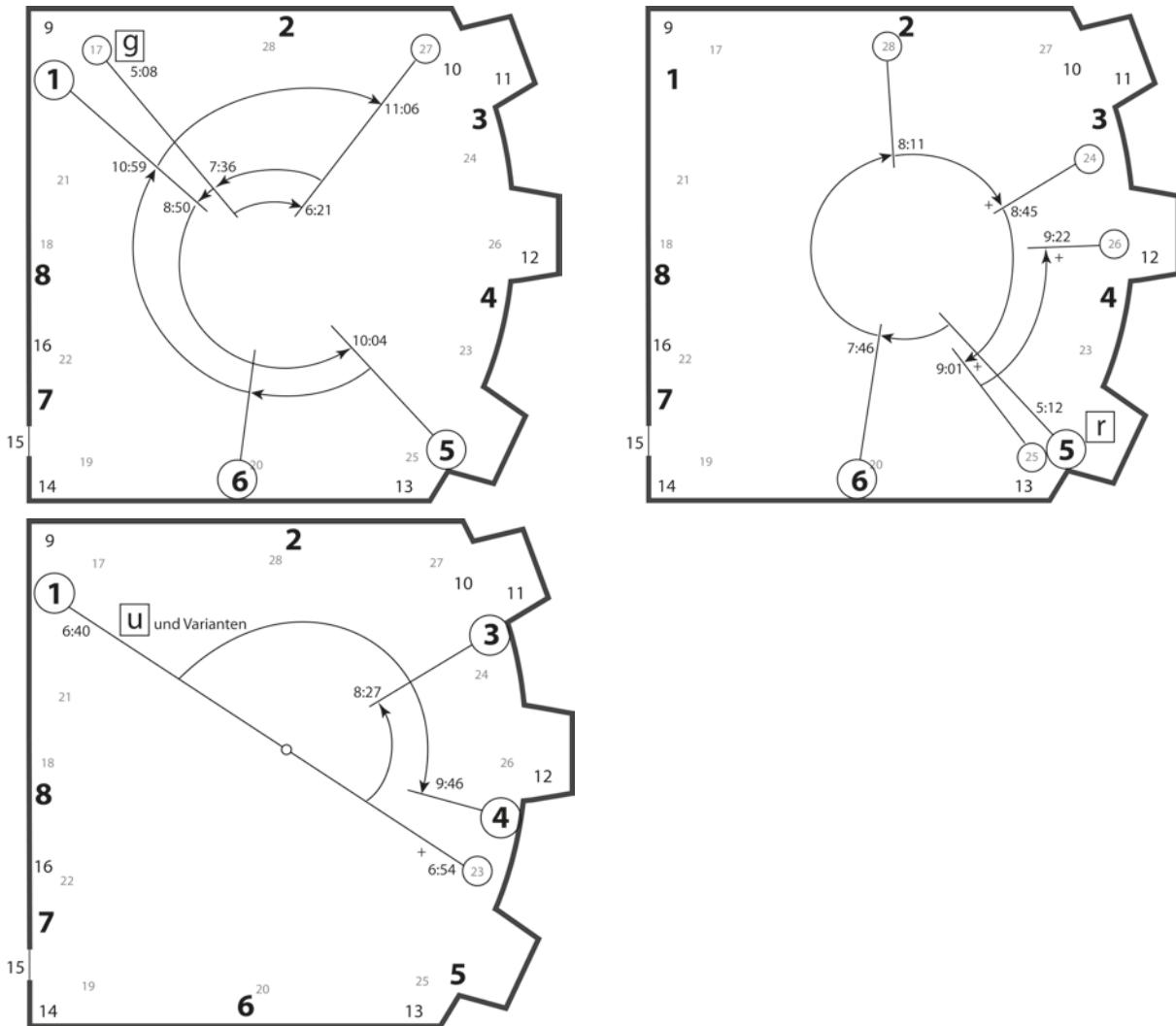
Sie beginnt, weich nach kurzer Pause einsetzend, mit Schwebung g und einer Variante des Basselementes i (5:07). Dass somit im Gegensatz zu *grrawe* der klangliche Rückbezug der zweiten auf die erste Phase expliziert wird, verleiht dem Rekurs eine Geste des Nachhorchens: Es wird erforscht, ob sich dieselben Klänge in einer anderen, auf Raumhöhe angelegten Disposition verändern. Schwebung g setzt dementsprechend auf Kanal 17 ein (oben vorne links) und ergreift damit den Faden, der mit dem Heulen q in der Mittelpassage gelegt worden war; Basselement i erklingt von hinten links (Kanal 7) und weist damit auf Basselement p in Feld zeta der ersten Verdichtungsphase zurück. Nach und nach treten die Elemente in Erscheinung, die die zweite Phase bis zum Ende des Stücks bestimmen: Element s, eine Kombination aus dichten Bassfrequenzen (ca. *F1–A1*) und einer hohen Schwebung (um *c4*) lagert sich auf Kanal 10, dem vorne indirekt beschallenden, unter der Schwebung g (zwei Oktaven tiefer) ein. Dieser Klang, der hier stabil bis zum Ende verharrt, vollführt ein durchgehendes leichtes Descrescendo. Sein Einsatz wird begleitet von Pfeifen j (wie gehabt hinten links) und einem Geräusch t, das an das Klappern von Ei-großen Steinen erinnert, weicher und dumpfer, ohne hohe Frequenzbereiche. Dieses trockene Klappern setzt sich in der Über-Kopf-Ebene der Begleiter fest, wechselt zuerst langsam, dann rascher zwischen den Kanälen 13/14, 11/12, 17/18, wird schließlich (ab 8:07) zunehmend geschichtet, so dass es zum erwähnten Eindruck eines Plätschers oder Regens kommt. Die starke Selbstähnlichkeit der Klapper-Schichten, zeitweise bis zu neun, suggeriert starke erste Schall-Reflektionen und damit den Eindruck von Nässe.

Ab 5:10 wird sehr langsam der pulsierende Klang r eingebendet, der das Ensemble der stabilen Klänge (g und s), die bis zum Schluss zu hören sind, vervollständigt. Seine Hauptfrequenz liegt etwa einen Viertelton über b. Aufgrund seines Pulsierens und seines weichen Nonabstands zur Schwebung g (ca. ein Viertelton über c1) kann man die Konstellation als eine Art Reminiszenz der Klänge 8 und 9 aus der zweiten Verdichtungsphase von *grrawe* hören, ohne dass allerdings die dortige spatiole Achsen-Stabilität erreicht würde. Im Gegenteil: Die Klänge g und r drehen sich umeinander und um Klang s, sie partizipieren an einem allmählichen Verflüchtigungsprozess.

Anders als in der ersten Phase ist in der zweiten eine Verlaufsbeschreibung mit zeitlich distinkten Feldern wenig nützlich, da die räumlich verteilten Elemente ineinander übergehen, in simultanen und gegeneinander verschobenen Strecken zu- und abnehmender Intensität, mithin eine zusammenhängende Textur bilden. Hinzu kommt, dass diese Phasen die gewöhnliche Dauer von Aufmerksamkeitsspannen überschreiten. So kann es passieren, dass man etwas hörend erst wahrnimmt, nachdem es vielleicht schon eine Weile vorhanden war, weil die Aufmerksamkeit mit einem anderen Klangereignis beschäftigt war. Daher möchte ich die abschließende Beschreibung auf zwei Beobachtungen beschränken, die mir für den Verlauf der zweiten Verdichtungsphase wichtig erscheinen: Die größte Klangentfaltung, das Wandern der Klänge und ihre zunehmende Entfernung – man könnte sagen: Verdichtung und Verdünnung skulpturaler Substanz –, schließlich die Einführung kleiner Loops in die Geräuschartextur.

Nach der Exposition der Grundmaterialien der Phase kommt es (6:22–7:20) zu einer Aufsummierung der in Element s von vorne hörbaren Bassfrequenzen durch einen Rekurs auf Element p (wieder links und hinten links, also aus komplementärer Richtung). Währenddessen baut sich allmählich aus unterschiedlichen Richtungen ein hoher Klang auf. Zu den stabilen bzw. semistabilen Elementen g, s und r tritt der gläserne Klang n (der in der ersten Verdichtungsphase vor der Klangmassierung in Feld theta leise zu hören war). Er wird unten vorne links zugespielt (Kanal 1), seine Hauptfrequenz liegt etwa bei *fis3*. Ihm wird – hörbar etwa ab 7:05 – eine um eine (geringfügig zu kleine) Oktave abwärts transponierte leisere Variante hinzugesellt, auf Kanal 23, also indirekt über die Saaldecke reflektierend, eine Färbung oder kleine Stabilisierung aus der Raumhöhe. Dieses *fis* wird in weiteren Varianten und aus wechselnden Lautsprechern bis zum Ende hörbar bleiben. Ferner tritt auf Kanal 21 (links, deckenreflektierend) und wenig später Kanal 20 (oben hinten Mitte) ein neuer Klang u hinzu, mit leicht vokalem Charakter, auf einer Tönhöhe etwas höher als *ais1/ais2*. Wenngleich die Kombination der deutlich hörbaren Töne aus den Elementen g, r, s, n und u weder in einem natürlichen noch gleichschwebenden Stimmungssystem ihren Platz haben, vermögen sie es doch, aus den Distanzen zusammentreffend, die hörende Einbildungskraft soweit zu täuschen, dass zeitweise ein Fis-Dur-Zusammenhang zu hören ist, insbesondere dann, wenn die Schwebung g etwas schneller schwingt. Es wäre ein Leichtes gewesen, die Tönhöhen so zu manipulieren, dass harmonische und reine Intervalle entstehen. Darum geht es aber nicht. Erst die entstehenden Interferenzen und die undeutliche Abweichung verleihen dem Klang seinen eigenständlichen Charakter, der gut geeignet ist, für einen in die lange gezogenen Augenblick eine geschlossene Atmosphäre aus dem Klanggeschehen heraus entstehen zu lassen.

Die bisherige Achse aus den Elementen g und r wird nun labil (vgl. Grafik 4 a–c). g war mit dem Basseintritt p von Balustradenlautsprecher 17 (links) zu 27 (rechts) gewandert. Während es 7:36 zu Kanal 17 zurückkehrt, wechselt r kurz von hinten links nach hinten Mitte, um anschließend (8:11) auf Balustradenlautsprecher 28 überzugehen (vorne Mitte). Von hier aus wird der Klang über die Balustradenlautsprecher 24, 25, 26 (rechts bis hinten rechts) aufsummiert, während g sich (8:50) nach vorne unten links verlagert (Kanal 1). In der Abbauphase von r (10:05) wandert der Klang nach hinten links (Kanal 5), dann hinten Mitte (6), um am Ende des Stücks übrigbleibend wieder zu Kanal 1 zu wechseln (10:59) und schließlich in der rechten Balustradenhöhe (Kanal 27, 11:02) zu entschwinden. Klangelement u (das *fis*) verhält sich ähnlich: Es verharrt zunächst stabil unten vorne links (Kanal 1), wandert dann aber zunehmend zu Kanal 3 und 4 (vorne rechts und rechts). Aus diesen Wanderbewegungen wird ersichtlich, dass die mobile Klangskulptur nur den Bereich von vorne rechts bis hinten Mitte besetzt, der Raum hinten links und links aber von der auf Tönen basierenden Klangentfaltung ausgespart bleibt. Infolgedessen entsteht der Eindruck, die Geräusche der plätschernden Schichtung aus Element t hätten die Tendenz, sich sanft in Richtung dieser Aussparung zu bewegen bzw. sich dort zu verdichten, obwohl sie doch im gesamten Begleiterkreis gleichmäßig verteilt sind.



Grafik 4 a–c: räumliche Disposition der Klänge g, r und u in Phase 2 von *firniss*

Anders als in *grrawe* wird die Geräusch-Schicht der ersten Phase fortgesetzt, erhält nun aber hin und wieder leichte Irritationen, die durch kurze Loops generiert werden. Dieses Stocken des kontinuierlichen Geräusches durch Wiederholung findet sich zuerst bei Element t (7:30–7:40), wird dann von der Schicht des hohen Rauschens übernommen (7:38–7:44), taucht anschließend immer wieder auf (7:52, 8:03, 8:11), bestimmt Teile des Plätschers (8:26–8:59; 9:08; 9:24), bewirkt bei t zuletzt ein vibrierendes Schlingern (9:56–10:08), aufgenommen wieder von einem in sich kreisenden Rauschen (10:00–10:18), wird schließlich absorbiert von 18 Wiederholungen des Pfeifens j (9:31–10:51), das – denkt man zurück an die gestische Funktion von j in der ersten Phase, Aktionen „auszulösen“ oder zu „stoppen“ – wie ein iteriertes Signal wirkt, den entfalteten Klang abzubauen. Ein homogener Rhythmus, wie man vielleicht vermuten könnte, wird hierdurch am Ende des Stücks nicht etabliert. Vielmehr lässt sich die Durchsetzung der Geräusch-Schicht mit kleinen Loops als Strategie der „De-Realisation“ interpretieren, die für Max Imdahl bei der Interpretation von Cézannes Malerei<sup>33</sup> eine zentrale artifizielle Atmosphärenstrategie darstellt. Es geht eben nicht darum, das Geräusch als eine Funktion von Gegenständlichkeit in der Klanglandschaft der zweiten Phase

<sup>33</sup> Vgl. Max Imdahl, Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974), in: Max Imdahl, Gesammelte Schriften, Band 3: *Reflexion –Theorie – Methode*, hrsg. von Gottfried Boehm, Frankfurt am Mainz 1996, S. 303–380. Zu einer musikalischen Fruchtbarmachung des De-Realisationsbegriffs vgl. Zenck, Atmosphäre (wie Anm. 13).

von *firniss* wahrzunehmen. Die beim Hören minimal ins Bewusstsein dringenden Risse, die sich durch die Kontinuität einer „naiven“ Wahrnehmung von Geräusch zu ziehen beginnen, bewirken, dass die Oberflächigkeit des musikalischen Farbauftags als Eigenqualität in den Vordergrund rückt. Die Risse in *firniss* erlauben es beim Hören, von der immersiven Wahrnehmung einer durch Musik evozierten atmosphärischen Bildlichkeit zur Frage nach der Möglichkeitsbedingung solcher Generation innerer Landschaften beim Hören zu springen und dem Hören damit eine Dimension als Aktion – und nicht nur als Passion – zuzugewinnen. Die Risse sind Signaturen einer Kunst für das nach innen gewendete Auge. Möge ihm dieses Rauschen klingen.