

Luc Döbereiner

Kartographie des kompositorischen Raums in den Arbeiten von Richard Barrett und Agostino Di Scipio

Einleitung

Jan Vermeers spätes Bild *Allegorie der Malerei* zeigt einen dem Betrachter den Rücken zukehrenden Maler, dessen Modell im Fluchtpunkt des Bildes eine junge Frau ist, die wohl Clio, die Muse der Geschichte, darstellt. Einen großen Teil des Bildes macht eine hinter dem Modell an der Wand hängende und in ihrer Gänze und materiellen Beschaffenheit genau wiedergegebene Landkarte der Niederlande aus. Die Landkarte hat leichte Knick, wölbt sich und zeigt eine durch ihre Hängung bedingte innere Spannung. Die untere linke Ecke der Karte verdeckend steht das bedeutungsvoll mit Trompete, Buch und Lorbeerkranz geschmückte Modell, ihr Gesicht neben Häusern, Städteansichten und kartographierter Landschaft. Am oberen Rand der Karte steht „Descriptio“, Beschreibung, so wurden Kartenzeichner zur Zeit Vermeers, der sich in den Bildern *Der Geograph* und *Der Astronom* ausdrücklich zwei Kartographen widmet, auch „Weltbeschreiber“ genannt. Die Allegorie der Malerei bringt das Vermessen einer Landschaft und das Malen eines Gesichts als Weltbeschreibung zusammen. Indem die Oberfläche der Karte, die selbst die Oberfläche einer Landschaft ist und die von Vermeer wie ein Bild signiert wurde, hier noch einmal im Detail vermessen wird, sehen wir die Oberfläche einer Oberfläche einer Oberfläche. Die Malerei wird hier zu einer vermessenden Beschreibung einer Oberfläche, zur Kartographie. So schreibt Svetlana Alpers:

„Vermeer lässt uns fragen, wie ein Bild die Welt versteht: durch Bedeutungsassoziationen (Kunst als Emblem) oder durch Beschreibung (Kunst als kartographisches Erfassen)? [...] Das kartographische Erfassen der Stadt und des Landes wird verglichen mit der Zeichnung eines menschlichen Gesichtes“.¹

Wir sehen den Rücken des Malers; er befindet sich selbst im Bild „[w]ie ein Landvermesser [...] mitten in der Welt, die er wiedergibt“.² Konstruieren und Beschreiben fallen hier zusammen und Kunst und Wissenschaft begegnen sich als „Weltbeschreibungen“. Der Maler als Kartograph hat selbst eine Position in der beschriebenen Landschaft, nimmt Abstand von ihr, während er sich in ihr bewegt. Die Orientierung im Objektiven ist auf eine subjektive Positionierung angewiesen, wie Immanuel Kant schon in einer kurzen Schrift mit dem Titel *Was heißt: Sich im Denken orientieren?* schreibt:

„Sich im Denken überhaupt orientieren heißt also: sich, bei der Unzulänglichkeit der objektiven Prinzipien der Vernunft, im Fürwahrhalten nach einem subjektiven Prinzip derselben bestimmen“.³

Das subjektive Prinzip, das „Bedürfnis“ der Vernunft, das selbst wieder ein vernünftiges ist, ist der Unterscheidungsgrund, das Interesse dem die Vernunft dient. Denken ist hier keine bloß in sich zurückgezogene, kontemplative „Theorie“, von einer außerhalb der Welt gelegenen Position aus. Denken ist immer mit Praxis und der Situierung in einer Welt verbunden, so führt der zweite Teil der Schrift auch zu politischen und gesellschaftlichen Fragen. Sich im Denken orientieren heißt also auch, sich wie Vermeers Maler im Beschriebenen zu befinden.

Vor einigen Jahren sprach man von einer kartographischen Wende. Die „Geophilosophie“ von Deleuze und Guattari,⁴ die Kritik der urbanen Geographie von Guy Debord,⁵ die Theorie einer „sozialen Produktion des Raumes“ von Henri Lefebvre⁶ oder der Begriff des „cognitive mapping“ von Fredric Jameson⁷ bildeten unter anderem wesentliche Bezugspunkte für eine weitreichende Kritik an repräsentativem Denken in der

Philosophie, Politik und Kunst und standen für ein Denken der Situiertheit, in dem die Frage nach dem Wo als wesentlich das Wie und Warum bestimmend angesehen wurde. Der Begriff der Orientierung im Denken, das Bild des Philosophen, der dem kartographierenden Astronom ähnelt, ist ein geographisch ausgerichtetes Bild des Denkens. Es ist damit ein situierendes Denken, das nicht über dem Gedachten schwebt, das es nicht repräsentiert, sondern sich in einer Landschaft bewegt. Die ständig in Veränderung begriffene Landkarte ist Teil der Welt. „Der Begriff“, schreiben die Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari, „ist kein Gegenstand, sondern ein Territorium“.⁸

Ich verstehe musikalische Komposition als ein Denken *in actu*, ein immer situierendes Denken, das seine eigenen immanent-kompositorischen Begriffe hervorbringt, die mit philosophisch-begrifflichem Denken in Beziehung gebracht werden können. Theorien der Kartographie können uns helfen, die situierte und immanente Begrifflichkeit der musikalischen Komposition zu fassen. Im Zentrum steht dabei unter anderem der Begriff des Mappings, der zunächst sowohl Kartierung sowie die abbildende Übertragung von Daten zwischen unterschiedlichen Bereichen bezeichnet. Für die kompositorische Praxis verstehe ich Mapping als die Bezeichnung eines Knotens aus drei Strängen: Erstens wird Komposition als Navigation durch einen (parametrischen) Raum verstanden, zweitens wird damit eine Beziehung zwischen Begriff und Klang benannt und drittens wird damit eine Übertragungsfunktion zwischen kompositorischen Daten bezeichnet. Im Folgenden werde ich einige für mich wichtige Gedanken, die ich in den Arbeiten der Komponisten Richard Barrett und Agostino Di Scipio erkenne, versuchen herauszuarbeiten. Ich werde diese Arbeiten dabei mit einigen philosophischen Theorien und Begriffen zu beleuchten versuchen, auf die sich die Komponisten selbst nicht beziehen; denn es geht mir nicht darum, die Vorstellungen der Komponisten zu rekonstruieren, sondern Ideen der kompositorischen Räumlichkeit und nicht-repräsentativen Klangbeschreibung zu formulieren, die ich in ihren Arbeiten sehe, und die auch für meine kompositorische Praxis wichtig sind.

Was vermag ein Körper? – Barrett

Verschiedene Räumlichkeiten verbinden, bedingen und durchdringen sich in der Arbeit des walisischen Komponisten Richard Barrett. Strukturell detailliert artikulierte Gesten sind in Barretts Instrumentalmusik nicht nur immer in ihrer formalen Platzierung, in ihrer musikalisch-situativen Einbettung gedacht, sondern außerdem untrennbar von den resultierenden Bewegungen ihrer instrumententechnischen Ausführung, die selbst immer als kompositorische Bedingungen mitgedacht werden, konzipiert. Als Antwort auf eine Frage des Komponisten Paul Doornbusch, der Mapping als Verbindung zwischen abstrakten, „kompositorischen Gesten“ und „musikalischen Parametern“ versteht, schreibt Barrett:

„I wouldn't consider the ‚gesture‘ as separable in any way from the sound, even conceptually. When, as for example in much of the solo music I've written for string instruments, the composition process involves creating trajectories (defined as mathematical functions) along and across the fingerboard, the resulting structures outline different zones within the ‚sound-space‘ of the instrument, within which further layers of musical structure can be articulated. These further layers may or may not themselves involve some aspect of physical mapping, for example the disposition of the fingers within an overall left-hand position which itself is a point on a trajectory, and so on“.⁹

Weder ist der „Klangraum“ hier von der physischen Disposition der Finger und von der Bauweise des Instruments trennbar, noch kann eine „kompositorische Geste“ abgelöst vom klanglichen Territorium des Instruments gedacht werden. Das Instrument wird damit zur Bedingung der Möglichkeit der Komposition und nicht bloß ein Mittel zur Realisation einer „abstrakt“ gedachten kompositorischen Idee. Dies wird insbesondere in den Solostücken Barretts sichtbar. In *vale* (2006–2012) zum Beispiel, einem Stück für Soloflöte, sind in erster Linie Griffe, graduelle und getrennte Griffwech-

sel, Ansatzveränderungen und Artikulation auskomponiert, aus welchen sich dann Tonhöhen- und Klangfarbenmöglichkeiten ergeben. Auch schon in seinem frühen Solocellostück *Ne songe plus à fuir* (1985–86) bilden beispielsweise die vier Saiten des Instruments vier verschiedene Materialschichten. Der kompositorische Parameterraum ist hier also mit dem Raum des Instruments selbst verwoben, nicht unähnlich einer bekannten Stelle in Lewis Carrolls Roman *Sylvie and Bruno*. An dieser Stelle, die von Umberto Eco und Jorge Luis Borges aufgenommen wurde,¹⁰ wird von einer Landkarte im Maßstab 1:1 berichtet, die jedoch durch die Verwendung des Landes selbst als seine eigene Karte ersetzt worden sei: „So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.“¹¹ In *vale* durchdringen sich kompositorische Karte und die spieltechnisch-klangliche Landschaft des Instruments. In den Ensemble- oder Orchesterstücken Barretts ist der durchquerte Klangraum nicht unbedingt ein einzelnes Instrument, sondern eher ein Assemblage-Instrument (oder „Meta-Instrument“), ein verzweigtes Gefüge. Der instrumentale Möglichkeitsraum des Soloinstruments und die klangkörperlichen Bewegungsmöglichkeiten des Ensembles bilden in Barretts Musik ein zu vermessendes und zu bereisendes Territorium. So beschreibt Barrett ein virtuell-konkretes Verhältnis zum Instrument, auf das kein „abstrakter“, also vom physischen Instrument abgelöster Prozess abgebildet wird, sondern welches – ähnlich wie es ein improvisierender Musiker tut – als „Landschaft“ bereist wird:

„[Improvising performers] are working on the basis of an intimate physical relationship with the instrument. I felt a need to enter into the same sort of relationship, although in a ‚virtual‘ sense, so that the instrument becomes not a machine for projecting sequences of notes or sounds which contribute to an abstract compositional structure, but instead a theatre of action with its own characteristics, its own landscape, through which the composer is then able to make ‚poetic journeys‘.“¹²

Barrett beschreibt Komposition oft in räumlichen Bildern und in Bildern räumlicher Bewegung. So fasst er

zum Beispiel das serielle Denken¹³ Stockhausens als wesentlich von drei räumlich begriffenen Schritten bestimmt auf: Erstens werden die Parameter, die Dimensionen, der Komposition bestimmt, zweitens werden den Parametern Minimal- und Maximalwerte zugeordnet und somit ein Raum geschaffen und drittens werden musikalische Bewegungen durch diesen Raum gezeichnet.¹⁴ Die Räumlichkeit ist jedoch sowohl in Barretts Beschreibung des seriellen Denkens wie in seiner eigenen Komposition und in seinem virtuell-konkreten Verhältnis zum Instrument keine bloße Analogie. Die Mehrdimensionalität dieses kompositorischen Denkens hat jeden abbildenden Dualismus abgelegt; es gibt keine Landkarte, die eine existierende Landschaft abbildet, sondern eine immanente Karte, ein *Diagramm*,¹⁵ das im Durchqueren des Raums, der instrumentalen oder meta-instrumentalen Landschaft erstellt wird. In einer Komposition wie *vale* wird eine Karte der Flöte erzeugt, die jedoch nicht repräsentiert oder reproduziert, sondern in der Bewegung erstellt wird und eine Landschaft produziert, wie es das Konzept der Karte von Deleuze und Guattari zu fassen versucht: „Die Karte ist das Gegenteil einer Kopie, weil sie auf ein Experimentieren als Eingriff in die Wirklichkeit orientiert ist.“¹⁶ Das kompositorische Modell hat hier einen immanent-virtuellen Status; es wird nicht im Klang oder in der Ausführung realisiert, es steigt nicht herab in die Sphäre des Konkreten, in die Aktualität, sondern konstituiert sich als virtueller Raum in diesem Konkreten. Wie Deleuzes Begriff des Virtuellen, der nichts mit einem „postmodernen“ Trugbild zu tun hat, ist das kompositorische Modell hier dem Aktuellen gegenüber kein Reservoir an Möglichkeiten, das das Wirkliche vorformen würde. Das virtuelle kompositorische Modell ist vollkommen wirklich, es ist „real, ohne aktuell zu sein, ideal, ohne abstrakt zu sein“¹⁷. Die Virtualität des Modells aktualisiert sich zwar in der Komposition, aber bewahrt sich im Aktuellen.

Mit Bezug auf die Reihe in Stockhausens Denken schreibt Barrett: „It’s not a question of relating everything to a ‚series‘ but of relating everything to everything else.“¹⁸ Sowohl in Barretts Arbeit wie durch seine Perspektive auf Stockhausens Musik wird ein kompositorisches Denken erkennbar, das mit Deleuze und Guattari als kartographisch oder rhizomatisch gefasst werden kann. Ein rhizomatisches Denken ist ein wu-

cherndes, dezentriertes Denken, das im Gegensatz zu dem, was Deleuze und Guattari ein „baumförmiges“ Denken nennen, keinen Hauptstrang hat, also keinen genealogisch ursprünglichen Mittelpunkt. Das erste Prinzip des Rhizoms ist das der Konnexion: „Jeder Punkt eines Rhizoms kann (und muss) mit jedem anderen verbunden werden“.¹⁹ Aber hier findet sich auch ein wesentlicher Unterschied zwischen Stockhausen und Barrett, der auch in Deleuzes und Guattaris auffälliger Formulierung „und muss“ angelegt ist. Bei Stockhausen „muss“ jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden, bei Barrett „kann“ jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden, denn Barretts Musik kennt auch den radikalen Bruch mit der Situation, also die Nicht-Verbindung. In Barretts Musik verlagern sich Mittelpunkte stets, verzweigen sich, mutieren, sterben ab und bilden unterirdische Querverbindungen. Es gibt einen permanent variierenden gestisch-genetischen Fluss, den Barrett so beschreibt:

„But that flux is in itself quite complex and multi-layered. Often each measure is as it were a variation or development of the previous one, where some materials come to the fore, some materials drop out, and some appear for the first time, some survive for a while and some don't. What is happening in the microstructure of all those gestural details is a process of evolution, wherein certain elements emerge and some of them survive within this environment, some don't, and some develop into something else.“²⁰

Diese „Evolution“ ist hier jedoch nicht als baumartige Entwicklung, als Abstammungslinie, zu verstehen, sondern als ein von Verschmelzungen, Querverbindungen und Fluchtlinien bestimmter Prozess. „Die Musik hat ihren Fluchtlinien schon immer freien Lauf gelassen, als lauter ‚transformierenden Mannigfaltigkeiten‘, [...]; deshalb ist die musikalische Form, bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein, dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom“,²¹ schreiben Deleuze und Guattari.

Selbstreflexion im Anderssein – Di Scipio

In der Arbeit des italienischen Komponisten und Klangkünstlers Agostino Di Scipio spielt Raum eine vielschichtige und wesentliche Rolle. In der sowohl installativ als auch konzertant angelegten Arbeit *Studie über Hintergrundgeräusche*,²² die den dritten Teil der Serie *Hörbare Ökosysteme* (2002–2005) bildet, werden in der Regel als störend angesehene und vom bewussten Hören ausgeschlossene Nebengeräusche sowie Hintergrundrauschen in einem von Rückkopplung geprägten Klangverarbeitungsprozess als Klangquelle verwendet. Im Wesentlichen werden die durch zwei im Raum verteilte Mikrofone aufgenommenen Hintergrundgeräusche ca. zwanzig Sekunden verzögert, transformiert und stark verstärkt über nah an den Wänden platzierte Lautsprecher in den Raum zurück gespielt. Die Lautsprecher sind dabei so aufgestellt, dass sie die Wände anstrahlen. Damit wird einerseits betont, dass der produzierte Klang nicht „an sich“ als reines Klangobjekt und nur durch Lautsprecher vermittelt wahrzunehmen ist und andererseits wird damit wieder eine Form von ortlosem Hintergrundgeräusch erzeugt, das den Raum bespielt.

Ähnlich wie in Alvin Luciers berühmten Stück *I am Sitting in a Room* (1969) werden die Filtercharakteristiken des Raums somit immer wieder auf den Klang angewendet und verstärkt. Es gibt jedoch eine Reihe von wesentlichen Unterschieden zu Luciers einflussreichem Werk. Erstens ist der Raum, in dem und durch den der Klang entsteht, derselbe wie der Raum, in dem sich die Hörer bewegen. Die Hörer werden durch ihre Gegenwart im Raum als Schallquelle und -absorber Teil des Systems; sie werden ein interner Teil der ökosystemischen Dynamik.²³ Zweitens wird jedoch im Unterschied zu Luciers Tonbandkomposition der Raum nicht nur als durch einen vorproduzierten Klang angeregter Filter verstanden, sondern der Klang wird in *Studie über Hintergrundgeräusche* durch eine stark verstärkte Rückkopplung gewissermaßen „aus dem Nichts“ erzeugt. Drittens gibt es neben der reinen

Rückkopplung eine Reihe von hintereinandergeschalteten Klangtransformationen und Transformationsbedingungen, die ein adaptives und selbstregulierendes System bilden, dessen Verhalten übergeordnete (musikalische) Zusammenhänge entstehen lässt. Viertens werden vom Eingangssignal Steuersignale abgeleitet, die wieder zu dessen Transformation genutzt werden. Der Klang wird also Material und gestische Steuerung seiner eigenen Transformation, was den Unterschied zwischen Steuerung und Klangmaterial aufhebt.

Wie lässt sich die Rolle des Raumes in Di Scipios *Hörbare Ökosysteme* fassen? Welche Funktion hat er im System? Die Philosophen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer brachten in ihrer berühmten *Dialektik der Aufklärung* eine Kritik an der räumlichen Verdinglichung, der toten Erstarrung des Lebens mit einem Satz auf den Punkt: „Der Raum ist die absolute Entfremdung“.²⁴ Für Adorno hat Musik „Zeit zum Problem“, sie ist ihr nicht einfach als „Zeitkunst“ gegeben, sondern sie muss „mit der Zeit selbst fertig werden“.²⁵ In diesem Mit-der-Zeit-Fertigwerden verbirgt sich auch schon das Ideal der Verräumlichung der Musik. Wie die Malerei nach Adorno die Dynamisierung und Negation des Raums als Ideal hat, so strebt die Musik nach einer Negation der Zeit. Der räumlich angelegte Begriff der musikalischen „Form“ benennt eben ihre Zeitgestaltung, sowie die räumliche Gleichzeitigkeit der Schrift die Bedingung für ihre genaue zeitliche Organisation ist. Schlechte räumliche Erstarrung droht dort, wo sich die Künste einander durch „Pseudomorphose“ in der undialektischen Vorstellung eines Kontinuums der Künste nachahmend anzunähern versuchen, anstatt ihrem „immanenten Prinzip“²⁶ zu folgen.

Die Philosophin Juliane Rebentisch argumentiert in ihrem Buch *Die Ästhetik der Installation*, dass die Form der Klanginstallation die Verräumlichungstendenzen der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts auf die Spitze treibe. Da sie dramaturgisch-zeitliche Gestaltung für ein neues Verhältnis zur Räumlichkeit des akustischen Phänomens aufgegeben habe, sei sie mit Adornos Begriffen nicht mehr fassbar. Die Klanginstallation erfülle nach Adorno damit sogar „alle Kriterien einer [...] ins Vorkünstlerische, Geistlose, Objekthafte abrutschenden Kunst“.²⁷ Rebentischs Kritik entgeht jedoch die kompositorische Stoßrichtung von Adornos Argumentation. So steht für die objekthafte Verräumli-

chung vielmehr die blockhaft „von oben“²⁸ und damit „räumlich“ und in abstrakter Gleichzeitigkeit organisierte Zeit und nicht die Abkehr von einer „expressiv-dynamischen“ Dramaturgie.

In Di Scipios *Hörbare Ökosysteme* wird der Klang nicht verräumlicht, er wird nicht im Raum bewegt; denn der Klang wird nie als Objekt vorgestellt und der Raum wird nicht als leere Form oder Behälter gedacht. Der Raum ist kein „virtueller Raum“, sondern der reale, materielle und historische Raum der Aufführung.²⁹

„We should state very clearly that sound is always event and never object. It is energetic, ephemeral and informational: it is nothing that can exist ‚in itself‘ or ‚as such‘; it is the traces left by physical mediations and interactions.“³⁰

Der Raum ist vielmehr eine Bedingung des Klangs und schreibt sich in ihn ein. Der Klang trägt die Spuren des Raums; denn als Zeitreihe beinhaltet das digitale Klangsignal Eigenschaften des Raums. Anstatt einer Verräumlichung des Klangs lässt sich hier also vielmehr von einer Verzeitlichung des Raums im Klang sprechen. Hier findet sich eine Dialektik, die Hegel in seiner Theorie des Klangs in der *Enzyklopädie* bespricht. Der Klang ist hier „das Übergehen der materiellen Räumlichkeit in materielle Zeitlichkeit“.³¹ In Hegels Ästhetik kommt die Musik nach der Malerei. Der Übergang von der Skulptur zur Malerei ist schon die Reduktion der Dreidimensionalität zur Fläche. Diese von der Malerei eingeleitete Entobjektivierung führt die Musik nun weiter. Der Schritt zur Musik ist damit der einer Aufhebung der objektiven Räumlichkeit. In ihrem „haltungslose[n] freie[n] Verschweben“³² zieht sich die Musik in die subjektive Innerlichkeit zurück. Sie ist eine Kunst, „die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem sie als Kunst zwar das Innere zur Mitteilung bringt, doch in ihrer Objektivität selber subjektiv bleibt“.³³ Diese Aufhebung denkt Hegel wesentlich von der Materialität der Musik her, vom Klang:

„Die Aufhebung des Räumlichen besteht deshalb hier nur darin, daß ein bestimmtes sinnliches Material sein ruhiges Außereinander aufgibt, in Bewegung gerät, doch so in sich erzittert, daß

jeder Teil des kohärierenden Körpers seinen Ort nicht nur verändert, sondern auch sich in den vorigen Zustand zurückzusetzen strebt. Das Resultat dieses schwingenden Zitterns ist der Ton, das Material der Musik³⁴.

Die Aufhebung der räumlichen Objektivität muss in ihrer Mehrdeutigkeit gelesen werden. Räumlichkeit ist nicht bloß abgeschafft, sondern im Klang aufgehoben, bleibt in ihm bestehen. In der Vibration des Klangs, im Oszillieren, findet sich eine doppelte Negation. Als erste Negation wird ein Körper oder Teile eines Körpers, deren Ort ihr „bestimmtes Bestehen“³⁵ ist, ausgelenkt, d. h. deplatziert; diese Negation wird durch das Streben der Teile, ihren ursprünglichen Ort wieder einzunehmen, negiert. Diese doppelte Negation ist das „innere Erzittern des Körpers in ihm selbst, – der Klang“³⁶. Dieses Moment des aufgehobenen Raums ist in Di Scipios Ökosystemen für die von den Mikrofonen aufgenommenen Klänge und ihrer weiteren Verarbeitung wesentlich. Der Raum ist in den Audiosignalen aufbewahrt. Di Scipio schreibt: „all sound the microphone captures in the room, represents not only an audio signal but a source of information concerning the room environment“³⁷. Der Raum schreibt sich in den Klang ein, wird in ihm aufgehoben.

Hegel beschreibt die „Erscheinung des Klanges als solchen“ als „freiwerdende Subjektivität“³⁸. Auch wenn Hegel im Gegensatz zu Di Scipio von einem Selbst einer tiefen Innerlichkeit spricht, so teilen beide doch die Idee eines hörbaren Selbst, das sich in einer Selbstreflexion durch ein Anderes konstituiert. Dieses Andere, durch welches sich das hörbare Selbst formiert, ist in Di Scipios Ökosystemen der Raum,³⁹ ohne den es keinen Klang geben kann, in und durch welchen der Klang erklingt, von dem sich der Klang zugleich absetzt und durch welchen er sich selbst in der Rückkopplung begegnet. Mit Bezug auf den chilenischen Biologen Francisco Varela schreibt Di Scipio über das hörbare Selbst:

„The identity of a sound [...] is the same with a necessary exposure to otherness. An audible self is sought as a performance proceeds: sonic identity (form, timbre) is the self-consistent manner by which a system changes upon meeting

with what appears as non-self (this is my way of capturing Francisco Varela's profound understanding of the self of living systems)“⁴⁰.

Der Klang ist also kein Ding, kein Gegenstand, sondern eine sich selbst begründende Bewegung. Die wesentliche Frage ist also, wie eine unterschiedene Selbstidentität – für Di Scipio ist das timbre, bzw. timbre als (musikalische) Form – als Resultat der Interaktionen der verschiedenen Teile hervorgehen kann. Das Modell sind hier lebende Systeme und insbesondere die von Varela und Humberto Maturana entwickelte Idee von lebenden Systemen als autopoietische, also sich selbst erzeugende Systeme. Wie die Zellmembran ein Innen und ein Außen setzt, so sind es in Di Scipios Ökosystemen die Lautsprecher und Mikrofonmembrane. So erläutert Varela die Idee der Autopoiesis und des „emergent self“, des emergenten Selbst:

„Autopoiesis attempts to define the uniqueness of the emergence that produces life in its fundamental cellular form. [...] There's a circular or network process that engenders a paradox: a self-organizing network of biochemical reactions produces molecules, which do something specific and unique: they create a boundary, a membrane, which constrains the network that has produced the constituents of the membrane. This is a logical bootstrap, a loop: a network produces entities that create a boundary, which constrains the network that produces the boundary. This bootstrap is precisely what's unique about cells. A self-distinguishing entity exists when the bootstrap is completed. This entity has produced its own boundary. It doesn't require an external agent to notice it, or to say, 'I'm here.' It is, by itself, a self-distinction. It bootstraps itself out of a soup of chemistry and physics“⁴¹.

Wichtig ist hier, dass Identität (für Di Scipio heißt Identität timbre) nicht ursprünglich ist, sondern erst ein Minimum an Selbstreflexion und das Setzen einer Grenze bedarf, um sich „am eigenen Schopfe aus dem Sumpf zu ziehen“ (bootstrap)⁴². So ist auch in Di Scipios Arbeiten weder Klangfarbe noch Form gegeben. In *Studie über Hintergrundgeräusche* wird eine solche

klangliche Identität erst durch Rückkopplung und Selbstregulierung, also durch eine Selbstreflexion, erzeugt.

Der Komponist Herbert Brün unterschied bekanntermaßen zwei Klangbeschreibungsansätze. Ein Ansatz versucht, die Mittel zur Realisierung eines schon vorgestellten Klangs zu finden, und ein anderer Ansatz stellt sich gewisse Ereignisse und Mittel vor und entdeckt dann die dadurch resultierenden Klänge. Der zweite Ansatz ist nicht nur der forschendere, demzufolge Klangtechnologie oder Kompositionstechnik nicht nur instrumentell zu Verwirklichung bestehender Ziele eingesetzt wird, sondern birgt auch eine politisch emanzipatorische Perspektive in sich:

„It is one thing to search for events that will produce the sound one wants, and quite another to discover the sound of the events one wants. In the first case the wanted sound renders desirable the necessary events; in the second the wanted events are the standard for the desirability of the resulting sound. These are not only two different approaches to the composition of music, but also two different political attitudes“.⁴³

Di Scipio knüpft an den zweiten Ansatz mit Bezug auf die Rolle von Interaktion in Komposition an und sieht in ihm eine Hinwendung zur Entdeckung emergenter und nicht ausdrücklich im Vorhinein und „von oben“ geplanter musikalischer und formaler Eigenschaften. So beschreibt er seinen Ansatz als einen Wechsel von der interaktiven Musikkomposition zur Komposition musikalischer Interaktionen; dieser Wechsel ist ein „shift from creating wanted sounds via interactive means, towards creating wanted interactions having audible traces“.⁴⁴ Das emergente Verhalten eines komponierten Netzwerks ist dann „Musik“. Es gibt somit in Di Scipios Musik keine Repräsentation des Klangs, sondern die Komposition von Operationen und Verbindungen, die hörbare Spuren erzeugen. Das ist gleichzeitig eine Abkehr von der Frage nachdem was komponiert wird und hin zu dem wie mit Ereignissen umgegangen wird.⁴⁵ Dabei sind Form und Klangfarbe – zwei Begriffe, die in Di Scipios Arbeit verschmelzen, – in den Ökosystemen nicht unabhängig von einer Ausführung denkbar. Form existiert nur in ihrer Ausfüh-

rung; denn „it has much more to do with the enactment of a sound world than with the representation of a sound world“.⁴⁶ Die Komponenten des Systems interagieren nicht vermittelt durch eine symbolische Ebene, d. h. es gibt keine Kommunikation mittels symbolisch vordefinierter Ereignisse, sondern jeder Austausch zwischen Systemkomponenten findet im Medium Klang statt, damit wird Klang zum Interface.⁴⁷ Die Musikwissenschaftler Makis Solomos und Renaud Meric argumentieren, dass durch diese Komposition der Interaktionen der Prozess für Di Scipio wichtiger sei als das Ergebnis.⁴⁸ Auch wenn das klangliche Ergebnis zunächst unbestimmter bleibt als der eindeutig beschriebene Prozess, vereinfacht diese Beschreibung das Verhältnis zwischen Prozess und Ergebnis zu sehr; denn Resultat und Prozess können nicht voneinander getrennt werden. Der Prozess existiert nur in seiner tatsächlichen Ausführung.

Wie Di Scipio darlegt, kann Mapping in der Komposition die Verbindung oder Übertragungsfunktion zwischen einer Idee und einem Klang bzw. andersherum, zwischen einem „gefundenen“ Klang und einem musikalisch relevanten Konzept bezeichnen.⁴⁹ Anstatt entweder die Idee oder den Klang als schon vor der Komposition existierend vorauszusetzen, beginnt Di Scipio gewissermaßen mit der Abbildungsfunktion selbst. Rekursion, Rückkopplung und Iteration finden sich in Di Scipios Arbeiten auf verschiedenen Ebenen. Schon seine früheren Arbeiten für akustische Instrumente, wie beispielsweise *plex* (1991) für Kontrabass und computergenerierte Klänge, durchzieht die Idee von iterativer Rekursion, vom Wiederanwenden eines Prozesses auf seine Resultate. Was hier mit den Abfolgen von instrumentalem Material geschieht, wird mit der Klangsynthesemethode *Functional Iterated Synthesis* (FIS)⁵⁰ auf die digitale Sampleebene übertragen. Eine nichtlineare Übertragungsfunktion wird immer wieder auf ihre eigene Ausgabe angewendet. Die so ermöglichten Zustände des Systems bilden einen Phasenraum, der sowohl rein periodische Punkte enthält als auch stark fluktuierende Gebiete. Komposition ist hier das Erstellen einer Übertragungsfunktion und ein Navigieren und Kartographieren des so entstandenen Phasenraums. In den Ökosystemen schließlich wird die Übertragungsfunktion das System selbst wie auch der Raum. Beide bespielen einander und Form ent-

steht autopoietisch „aus dem Nichts“ und mit dem Setzen von Bedingungen.

Auf die Verbindung von Autopoiesis und Kartographie weist Bruno Bosteels bezüglich Félix Guattaris kartographischer Theorie des Unbewussten hin, die sich gegen interpretative Analyse wendet. Es gibt hier keine Repräsentation. Die Karte und das Territorium sind in einem sich-selbst-erzeugenden Prozess der Bereisung untrennbar miteinander verschlungen:

„A process of autopoiesis rather than of mimesis, cartography actively enacts, assembles, and brings forth concrete existential territories as well as incorporeal universes of reference, without presupposing any static image of the earth to begin with“.⁵¹

Schluss: Beschreibung ohne Ort

Ich finde in den sehr unterschiedlichen Arbeiten von Richard Barrett und Agostino Di Scipio, die meine eigene kompositorische Praxis beeinflussen, auf sehr verschiedene Weise gedachte nicht-repräsentative kompositorische Räume. Ansätze, in denen der Gegensatz von abstrakter kompositorischer Idee und konkretem musikalischen Klang aufgehoben ist, in denen Musik keine Realisation eines Konzepts ist und kompositorisches Denken nicht im Bereich einer Repräsentation stattfindet.

Komposition kann als die Navigation eines Raumes verstanden werden, der durch diese Navigation geschaffen wird, wie eine Karte, die mit ihrem Territorium verschmilzt: „Die Karte drückt die Identität der Reise und des Bereisten aus (*du parcours et du parcours*). Sie verschmilzt mit ihrem Objekt, wenn das Objekt selbst Bewegung ist“.⁵² Beschreibung in der Komposition muss also nicht Repräsentation bedeuten; denn die Karte der Bewegung ist nicht die Erzeugung einer Kopie. Die kompositorische Karte ist – mit einer Formulierung des Dichters Wallace Stevens – vielmehr eine Beschreibung ohne Ort (*description without place*). Der Philosoph Alain Badiou hat Stevens' Formulierung aufgegriffen und liest sie als Definition für ein Kunstwerk. Er sieht in der Beschreibung ohne Ort eine neue „Verbindung zwischen realem Sein und Scheinen oder

Erscheinen“,⁵³ die nicht symbolisch und kein Zeichen für etwas ist. Es ist die Verschmelzung von Sein und Erscheinen. So beschreibt Badiou die Zeichnung als

„Beschreibung ohne Ort, die eine Art künstliche Welt erschafft. Diese Welt gehorcht nicht dem üblichen Gesetz der Trennung zwischen realem Sein und Erscheinung. In dieser Welt – oder mindestens an ein paar Punkten von dieser Welt – gibt es keinen Unterschied zwischen ‚Sein‘ und ‚Existieren‘.“⁵⁴

Wenn wir Kunst, wie in Vermeers *Allegorie der Malerei*, als eine Form von kartographischer „Weltbeschreibung“ verstehen, können wir mit Badiou und Stevens von einer Weltbeschreibung ohne Ort sprechen, in der Beschreibung die „Erzeugung der Welt“⁵⁵ ist.

Endnoten

1. Svetlana Alpers, 1985 (1983), S. 285.
2. Ebd., S. 286.
3. Immanuel Kant, „Was heißt: Sich im Denken orientieren?“ (1786), S. 270.
4. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Que'est-ce que la philosophie?*
5. Guy Debord, „Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie“ (1955).
6. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 1974.
7. Fredric Jameson, *Postmodernism*, 1991.
8. Deleuze/Guattari, *Que'est-ce que la philosophie?*, S. 97.
9. Paul Doornbusch, 2002, S. 147.
10. Vgl. Jorge Luis Borges, „Del rigor de la ciencia“, und: Umberto Eco, *Diario minimo*.
11. Lewis Carroll, „Sylvie and Bruno Concluded“ (1893), S. 557.
12. Arne Deforce/Richard Barrett, 2001.
13. Ich stimme Barrett zu, dass hier der offener Ausdruck „serielles Denken“ dem des „Serialismus“, der eine geschlossene „Ideologie“ zu bezeichnen scheint, vorgezogen werden sollte.
14. Richard Barrett, „Stockhausen today and tomorrow“, 2012.
15. Hier ließe sich an den von Deleuze unter anderem im Hinblick auf Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* konstruierten Diagramm-Begriff anknüpfen, den er im Kapitel „Ein neuer Kartograph“ seines Foucault-Buchs darlegt. Das Diagramm ist eine virtuelle Karte, die sowohl Materie wie Form ist; es verbindet das Diskursive (Sagbare) und das Nicht-Diskursive (Sichtbare, Hörbare): „Worauf es zunächst ankommt, ist die Immanenz des Diagramms. Das Diagramm, das ist die Karte, die Kartographie“, „So ist das Diagramm eine Art abstraktes, intensives Licht, das die Aussage sichtbar und die Handlung sagbar macht“. Deleuze, *Foucault* (1986), S. 116 und S. 132. Vgl. auch Jakub Zdebik, *Deleuze and the Diagram*.
16. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus* (1980), S. 24.
17. Deleuze beschreibt das Virtuelle (und an anderer Stelle auch die Virtualität der Struktur) hier mit einem Zitat Marcel Prousts. Siehe: Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 264, und: Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus* (1967), S. 27.
18. Barrett.
19. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 16.
20. Deforce/Barrett.
21. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 23.
22. Agostino Di Scipio, „Listening to Yourself through the Otherself“ 2011.
23. Agostino Di Scipio, „Sound is the interface“, 2003, S. 274.
24. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (1969), S. 189.
25. Adorno, „Über einige Relationen“, S. 628.

26. Ebd., S. 629.
27. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 223.
28. Adorno, „Über einige Relationen“, S. 630–631.
29. Agostino Di Scipio, „Systems of Embers, Dust, and Clouds“, 2002, S. 26–27.
30. Di Scipio, *Organised Sound* 16 (2011), S. 105.
31. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, §300, S. 171.
32. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 136.
33. Ebd., S. 133.
34. Ebd., S. 134.
35. Hegel, *Enzyklopädie*, §298, S. 168.
36. Ebd., §299, S. 171.
37. Di Scipio, *Organised Sound* 16 (2011), S. 98–99.
38. Hegel, *Enzyklopädie*, §301, S. 176.
39. Mit etwas veränderter Bedeutung trifft Adornos Idee vom Raum als absoluter Entfremdung auch hier ganz wörtlich zu.
40. Di Scipio, *Organised Sound* 16 (2011), S. 105.
41. Francisco Varela; „The Emergent Self In The Third Culture“, S. 212.
42. Wie der Philosoph Slavoj Žižek mit Bezug auf Varela bemerkt, ähnelt die Sprache der heutigen Biologie auf unheimliche Weise der Sprache Hegels. Slavoj Žižek, *Less than Nothing*, S. 910.
43. Herbert Brün, „When Music Resists Meaning“, S. 201.
44. Di Scipio, *Organised Sound* 8 (2003), S. 271.
45. Siehe dazu: Di Scipio, *Organised Sound* 16 (2011), S. 99.
46. Di Scipio, *Organised Sound* 16 (2011), S. 106.
47. Di Scipio, *Organised Sound* 8 (2003), S. 275.
48. Renaud Meric/Makis Solomos, S. 13.
49. Doornbusch, S. 147f.
50. Di Scipio, „Iterated Nonlinear Functions“.
51. Bruno Bosteels, „From Text to Territory“, 1998, S. 166.
52. Deleuze, *Kritik und Klinik*, S. 85, Übersetzung geändert.
53. Alain Badiou, „Zeichnung“, S. 56.
54. Ebd., S. 57.
55. „[...] the theory of description matters most.
It is the theory of the word, for those
For whom the word is the making of the world.“
Wallace Stevens, S. 345.
- Carroll, Lewis: Kap. „Sylvie and Bruno Concluded“, in: *The Complete Works of Lewis Carroll*. London: Nonesuch Press, 1939 (1893).
- Debord, Guy: Kap. „Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie“ (1955), in: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hamburg: Nautilus, 1995, S. 17–20.
- Deforce, Arne; Barrett, Richard: „Interview on the musical esthetics of Richard Barrett and the genesis of his cello music“. 2001 URL: http://www.arnedeforce.be/composefiles_toelichtingen/Barrett-ResBox.htm – besucht am 2013-01-25.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink, 1992.
- Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus*. Berlin: Merve Verlag, 1992 (1967).
- Deleuze, Gilles: *Foucault*. übers. von Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 (1986).
- Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. übers. von Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Que'est-ce que la philosophie?* Paris: éditions de minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, 1992 (1980).
- Di Scipio, Agostino: „Iterated Nonlinear Functions as a Sound Generating Engine“. In: *Leonardo*, 34 (2001, Nr. 3), S. 249–254.
- Di Scipio, Agostino: „Systems of Embers, Dust, and Clouds: Observations after Xenakis and Brün“. In: *Computer Music Journal*, 26 (2002, Nr. 1), S. 22–32.
- Di Scipio, Agostino: „Sound is the interface: from interactive to ecosystemic signal processing“. In: *Organised Sound*, 8 (2003, Nr. 3), S. 269–277.
- Di Scipio, Agostino: „Listening to Yourself through the Otherself: On Background Noise Study and other works“. In: *Organised Sound*, 16 (2011, Nr. 2), S. 97–108.
- Doornbusch, Paul: „Composers' views on mapping in algorithmic composition“. In: *Organised Sound*, 7 (2002, Nr. 2), S. 145–156.
- Eco, Umberto: *Diario minimo*. Milano: Bompiani, 1963.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, *Werke*. Bd. 15.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, *Werke*. Bd. 9.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Kant, Immanuel: Kap. „Was heißt: Sich im Denken orientieren?“ (1786), in: *Schriften zur Metaphysik und Logik 1*. Werkausgabe. Band V, hg. Von Weischedel, Wilhelm, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 265–283.
- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris: Gallimard, 1974.
- Meric, Renaud; Solomos, Makis: „Audible Ecosystems and emergent sound structures in Di Scipio's music. Music philosophy enhances musical analysis“. In: *Fourth Conference for Interdisciplinary Musicology (CIM08)*. Thessaloniki, 2008.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Stevens, Wallace: *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 1971.
- Varela, Francisco: Kap. „The Emergent Self“, in: *The Third Culture*, hg. von Brockman, John, New York: Simon and Schuster, 1996.
- Zdebik, Jakob: *Deleuze and the Diagram*. London: continuum, 2012.
- Žižek, Slavoj: *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2012.

Bibliographie

Zusammenfassung

Komposition kann als nicht-repräsentatives Kartographieren eines Raums verstanden werden, der sowohl parametrisch, symbolisch sowie klanglich, instrumental und körperlich sein kann. Anhand einiger Arbeiten der Komponisten Richard Barrett und Agostino Di Scipio wird, unter Bezugnahme auf den Begriff der Karte der Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari sowie G.W.F. Hegels Denken des Klangs versucht, eine Idee von Komposition als kartographischer Klangbeschreibung zu formen, die ‚abstrakte‘ Karte und ‚konkretes‘ klangliches Territorium als sich gegenseitig erzeugend vorstellt.

Autor

Luc Döbereiner ist Komponist. Er studierte am Institut für Sonologie (Den Haag) und am Institut für Elektronische Musik und Akustik (Graz). In seiner Arbeit beschäftigt er sich mit kompositorischen Modellen und erforscht das Verhältnis von Klang und Klangbeschreibungen. Er ist gegenwärtig Doktorand der künstlerischen Doktoratsschule der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Er lebt in Berlin.

Titel

Luc Döbereiner, *Kartographie des kompositorischen Raums in den Arbeiten von Richard Barrett und Agostino Di Scipio*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2, 2013 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.