

unerreichbar nah im innersten ohr.

Recha Freier

Alles schweigt(?)

Über die Dimensionen von Stille und Vergessen in Musik und Bildender Kunst

Diplomarbeit (schriftlicher Teil)

eingereicht von Beate Slansky

In der Fakultät Kunst/FG Malerei

Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein

Gutachter

Prof. Ute Pleuger

Prof. Rudolf Knoell

Laura Gallati

Halle an der Saale, Dezember 2007

Inhalt

Einführung in die Fragestellung 5

Prozess 9

 Musik und Zeit 9

 Hören und Sehen 11

 Sprache und Verstehen 13

Stille 17

 Nicht-Klang 17

 Zeit wird Raum 19

 Das Hören nach innen 22

 Das Hören nach außen 23

 Raum wird Zeit 25

 Stille und Unendlichkeit 27

 Stille und Präsenz 29

Vergessen 35

 Vergessen contra Erinnern 35

 Vergessen anstatt Erinnern 38

 Kontinuum 39

Versprechen 41

 Stille und Vergessen als Gabe 41

 Mein Vergessen 44

Bibliographie 47

Malerei kann man in erster Linie als eine Raumkunst verstehen. So findet sie auch bei mir statt: Mit Farbnebeln und transparenten Farblasuren schichte ich einen sich in weite Ferne ausdehnenden Raum auf. Der Betrachter scheint diesen Raum mit einem Blick erfassen zu können. Zeit kommt im Bild nur als Augenblick oder in der Simultaneität von Ereignissen vor? Das meine ich allerdings nicht. Um zu reflektieren, inwiefern die Zeit in meinen Bildern den Farbraum durchdringt, beziehe ich mich in der Theorie hauptsächlich auf die Musik. Ich betrachte die Musik als einen Spiegel, insbesondere in der Musiktheorie finde ich meine eigenen künstlerischen Prozesse auf einer reflexiven Ebene gespiegelt. Diese Aspekte betreffen vor allem die Zeit der Stille (Stille der Zeit?). In der Stille gewinnt die Zeit Dimensionen von Unfassbarkeit, Unbestimmbarkeit und Offenheit, die sich adäquat im Raum auf meinen Bildern niederschlagen, ihn formen und begründen.

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit dem Phänomen Stille in Musik und Bildender Kunst. Die Grundlage wird die Darstellung der Musik in ihrem sich wandelnden Verhältnis zu dem sie konstituierenden Merkmal Zeit bilden; eine Beziehung, die sich in Inhalt und kompositorischer Struktur der Musik niederschlägt. Diese Entwicklung bereitete langsam den Boden für ein gänzlich neues Verständnis von Sinn und Inhalt des Werks. Es werden so auch Fragen nach Art der Wahrnehmung und der (Un-)Möglichkeit sprachlicher Kommunikation von Musik und Kunst erörtert. Da der Weg der Musik parallel und sich verzweigend zu jenem der Bildenden Kunst verlief und verläuft, ermöglichen die Musik betreffende Fragen einen Zugang auch zu Tendenzen der Malerei. Ich werde deshalb versuchen aufzuzeigen, welche Verbindungslinien sich zwischen beiden Künsten ziehen lassen und wie sie sich jeweils gegenseitig in ihren Entwicklungen beeinflusst haben.

Es wird zu zeigen sein, dass der langsame Prozess der Emanzipation und Dekonstruktion von alten ästhetischen Traditionen die Musik zu Anerkennung und kompositorischem Einbezug des Nicht-Klangs führte. Ausgehend von dieser Basis wird eine These der Stille entworfen,

die diese in ihrem jeweiligen Verhältnis zu Klang, Zeit, Raum und Unendlichkeit darstellt. Unterschiedliche Formen und künstlerische Umsetzungen von Stille in der Musik werden vorgestellt. Es wird dabei insbesondere darum gehen, wie die Zeitdimension sich im Bereich der Stille als eine Dimension des Raumes wahrnehmen lässt.

Darauf aufbauend wird dann untersucht, wie Stille sich in der Bildenden Kunst präsentiert und inwieweit sich die Relationen zu Zeit, Raum, Unendlichkeit verändern bzw. ob diese überhaupt vorhanden sind. Es wird dargestellt, dass ein Farbraum eine Bewegung initiieren kann, die sich zeitlich erleben lässt. Solcherart Konstellationen werden anhand der Werke Gotthard Graubners und Johannes Geccellis nachvollziehbar.

Schließlich wird gezeigt, wie im Kontext von Stille als Element von Musik als auch Malerei Momente des Vergessens erlebbar werden, die in der Lage sind, die grundlegende Präsenz von Stille zu verdeutlichen. Um einen Vergessensbegriff zu entwickeln, der sich vom kulturwissenschaftlichen Diskurs abhebt und der Thematik gerecht wird, werde ich Literatur- und Kulturgeschichte beleuchten, sowie die Vergessens-Konzeption von Heidegger vertiefend heranziehen. Das Vergessen wird so als untrennbar mit der Erinnerung verknüpftes Phänomen umrissen, welches sich wertender Zuordnung verweigert. Im Vergleich der erläuterten Dialektiken Erinnerung-Vergessen und Klang-Stille wird deutlich werden, dass sowohl die Stille als auch das Vergessen sich als ein Kontinuum präsentiert, welches durch Ereignisse von Klang bzw. Erinnern unterbrochen werden kann, die nicht von Intentionen und Erwartungen von Produzenten respektive Rezipienten bestimmt werden können.

Das letzte Kapitel ist als eine Art Zusammenfassung konzipiert, in der die These vorgestellt wird, dass Musik und Malerei, in denen Stille und Vergessen involviert sind, sich als ein Versprechen darstellen, dessen Einlösung ungewiß ist und es stetig bleibt. Diese Sichtweise hat ihre Grundlage in der Performativitätstheorie Austins und deren Weiterführung durch Derrida.

da. Musik und Malerei haben unter performativen Gesichtspunkten durch ihre Versprechungen den Charakter einer Gabe, wie sie von Derrida beschrieben worden ist. So wird es am Ende darum gehen, ob die Stille und das ihr eingeschriebene Vergessen selbst solch ein Versprechen beinhalten und somit als Gabe im Sinne einer performativen Sichtweise angesehen werden können.

Die in der Theorie untersuchten Phänomene Stille und Vergessen bilden nicht die konzeptionelle Grundlage meiner Bilder. Sie durchdringen diese formal, als sprachlich kommunizierbare Inhalte sind sie ihnen jedoch nachträglich hinzugefügt worden - oder kann man sagen, aus ihnen herausgelesen worden? Es sind Bilder der Stille, denn sie beschreiben den schmalen Grat zwischen dem Nicht-Mehr des Klangs und dessen Neuentstehung. In diesem Sinne sind es auch Bilder des Vergessens. Vergessen zeigt sich in der Unschärfe und im Verschwinden und Auftauchen von Formen. Der Betrachter wird den Bildraum als sanft fluktuierende Bewegung wahrnehmen, als subtilen Sog, der nach hinten zieht und gleichzeitig aus der Unendlichkeit an die Bildoberfläche drängt. Versucht er, die Form mit den Augen zu „greifen“, entzieht sie sich ihm sogleich wieder. Die Zeit, in der diese Bewegung stattfindet, zeigt sich hier in Nacheinander und Simultaneität. Die theoretische Arbeit sehe ich als Zusatz zu den Bildern. Anhand der Rezeptionsproblematik der Neuen Musik bzw. der Überlegungen zu Sprache und Verstehen von Musik und Bild habe ich diese Haltung im Text begründet. Jedes Schriftstück, das der Betrachter in die Hände bekommt, verlagert seine Sensibilität für das Bild von den Sinnen des Körpers (ich spreche ausdrücklich nicht allein vom visuellen Sinn) auf den Denkapparat. Wesentliche Wirkungen des Kunstwerks gehen dabei verloren. An Musik geht man anders heran.¹ Grundsätzlich erwartet man von Musik eine Stimulation der Sinne, man hat nicht so stark den Anspruch, sie verstehen zu müssen. Was diesen Anspruch im Bereich der Bildenden Kunst betrifft, wünsche ich mir eine Befreiung. Die von mir in der Arbeit vorgestellte Sichtweise von Herstellung als auch Rezeption von Kunst als performativ und darum im Zeichen der Gabe stehend, sehe ich als einen möglichen Ansatz in diese Richtung.

¹ Selbst wenn sich zeitgenössische Komponisten mitunter ebenfalls über ein Zuviel an „Logos“ beklagen, vgl. Zender, Hans: *Happy New Ears*. Freiburg 1991, S. 90ff

Musik und Zeit

Musik wird als eine Zeitkunst wahrgenommen. Das Hören läuft auf der Achse der Zeit hin und her, die musikalische Form kann nur von ihrem Ende her verstanden werden. Hören heißt sich der Zeit ausliefern. Jeder Augenblick kann eine Überraschung, einen Wandel bedeuten – oder auch die Fortsetzung des Kontinuums.

Die historischen Entwicklungsphasen der Musik spiegeln das sich wandelnde Verhältnis zu Zeit wider.² Die Kompositionen der europäischen Polyphonie bis zu Bach lassen Zeit in ihrem Gegenwärtig-Sein erscheinen, mehrstimmige Zeitverläufe werden zu einem harmonischen Gefüge geschichtet. Durch häufige Wiederholungen identischer oder ähnlicher Gestalten wird eine „objekthafte Präsenz im Prozess der Form“³ aufgebaut, z.B. bei der Fuge. Der Hörer verfolgt so nicht eine Reihe von aufeinander folgenden musikalischen Augenblicken, sondern durchmisst quasi ein mehrstöckiges Gebäude.

Mit dem Werk Beethovens tritt ein anderer Bezug zu Zeit in den Vordergrund, der sich zur Moderne hin immer mehr entfaltet. Zeit wird als Fluß dargestellt, indem eine dramatische Abfolge verschiedener, teilweise kontrastierender musikalischer Augenblicke geschaffen wird. Musik wird als Offenbarung verstanden; als Ausdruck des seelischen Innenlebens. Eine Entwicklung der Individuation nimmt ihren Anfang, die Musik entdeckt sich selbst. Später leitete sich daraus die Idee der autonomen, absoluten Musik ab, die die Musik der Romantik und die moderne Musik ermöglichte. Beethoven war der erste moderne Musiker, er leitete eine Bewegung ein, die ganz allmählich alles zerbröselte, was die Musik der früheren Jahrhunderte zusammengehalten hatte: die Bindung an die öffentliche Funktion (Liturgie, Hofzeremonielle), die Bindungen an das Wort, die formalen Bindungen an die Einheiten von Tempo und Tonart. Der Weg der neuen Geistigkeit führte über Schumann, Brahms, Mahler und Schönberg zu

2 Die nachstehende Darstellung folgt in weiten Teilen Zender 1991.

3 Zender 1991, S. 58

einer Form der Musik, in der es um Ausdruck und Erforschung der eigenen Mittel geht. Mit der Konzentration aufs Subjekt dringt die Musik von den oberen Schichten des Bewusstseins - der Vernunft, des persönlichen Erlebens - nach und nach in tiefere psychische Ebenen ein und entdeckt das Unbewusste. Die Romantik nimmt sich der Inhalte des Unbewussten als Sujet ihrer Kunst an, die Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts schließlich erkennt das Unbewusste als Produzenten von Kunst. Diese Entwicklung fand auch und besonders in der Bildenden Kunst statt, man denke an die Surrealisten. Diese bezogen sich unter anderem auf André Breton mit seiner *écriture automatique*. Doch auch in der Kunst gelangte man nach und nach über die Sphäre des Psychologischen hinaus zu einer bloßen Organisation von Farbe und Form.

Kunst und Musik emanzipierten sich nicht nur von den meisten traditionellen ästhetischen Vorstellungen, sondern von dem Begriff des Kunstwerks überhaupt. Die Grenzen des Selbst wurden allmählich überschritten, bis man zur Dimension des Erlebens vorgedrungen war, der puren Existenz. Dazu wurden alle künstlerischen Mittel und Techniken auf ein Minimum reduziert bzw. konzentriert. Was wurde hörbar, was wurde sichtbar? Ein Nichts, eine Leere, Stille, Formlosigkeit, Unmöglichkeit von wortsprachlich ausdrückbarem Sinn und Intention. Eine Ort- und Zeitlosigkeit vielleicht? Ich werde in den Kapiteln *Zeit wird Raum und Raum wird Zeit* intensiver darauf eingehen, wie Musik und Bildende Kunst diesen Bereich durchschreiten und sich dort schließlich, bezogen auf ihre Wahrnehmungseffekte, ineinander auflösen.

Der auf diesem Weg unweigerliche „Durchgang durch den Bereich der Formlosigkeit“⁴ ist eine der zentralen Eigenschaften der Kunst der Moderne. In der Musik bildet sich eine Art von Ungegenständlichkeit, die weder den räumlich-statischen, noch den intentional-zeitlichen Aufbau einer Komposition in den Vordergrund stellt, sondern sie vermischt und modifiziert. Die dafür benutzten Techniken der Schichtung und Überlagerung, das Denken in Brüchen, Diskontinuitäten, Schnitten bis zur Punktualisierung des Materials haben ihre Pendanten in der Malerei – Veruneinheitlichung der Bildfläche, Zerstückelung des Gegenstandes, Verselbständigung von Formen, Farben und Strukturen, um nur einige Beispiele zu nennen.

Hören und Sehen

Letztlich soll es nicht mehr darum gehen, was gesehen wird, sondern *wie* es gesehen wird; nicht was gehört wird, sondern *wie* es gehört wird. Es geht um das Machen: Die Frage nach dem Wie „kann bei Malern so wichtig sein [...], dass das WAS auf der weißen Fläche sekundär wird. [...] Das WIE und das WAS gehen Hand in Hand...“; liest man zum Beispiel bei Johannes Geccelli.⁵ Eine völlig neue Wahrnehmungslehre soll den Weg in die Kunst finden. *Happy New Ears* nannte Hans Zender in Anlehnung an John Cage sein Buch über das „Abenteuer, Musik zu hören.“⁶ Darin beschäftigt er sich unter anderem mit dem Problem der Wahrnehmung Neuer Musik und beruft sich wesentlich auf die Rezeptionslehre des Buddhismus.

Die buddhistische Tradition beschreibt den Vorgang der Wahrnehmung in drei Stufen, genannt *Nen*. Das erste *Nen* ist der pure Einfall des akustischen Reizes, das zweite die spontane Reaktion darauf, man kann sagen eine Spiegelung, wobei diese keine bloße mechanische Reproduktion meint, sondern als eine individuelle, unbewusste Antwort gesehen werden muss. Erst dann setzt das dritte *Nen* ein, ein ebenfalls spontanes Vergleichen des Klangreizes mit den schon gehörten und gespeicherten Klängen, seine Dechiffrierung und Einordnung. Beim dritten *Nen* erfolgt laut buddhistischer Lehre der Übergang zum ich-haften Bewusstsein. Seine Tätigkeit erstreckt sich von der Speicherung der Klänge über deren Bewertung auf Nutzen oder Schaden. Ästhetische Reflexion, bestehende Meinungen und Ideologien aus allen Bereichen des Denkens, der Identität des rezipierenden Subjekts, beginnen eine Interaktion und überformen den empfangenen Eindruck. Zender empfiehlt nun, diese dritte Stufe der Wahrnehmung während des Hörvorgangs auf die notwendige Herstellung eines strukturellen Zusammenhangs zu begrenzen und die Übersetzung der Hörbotschaft erst nach dessen Abschluss zu beginnen.⁷ Hier beruft er sich abermals auf den Buddhismus. Meditation bedeutet dort die Konzentration

5 Geccelli, Johannes: *Vom Bildermachen*. In: Hochschule der Künste Berlin (Hrsg.), Mai 1985, 11. Jg., Nr. 3/85, S. 8 und 41, zit. n. Blühm 1992, S. 27

6 Zender 1999f

7 Vgl. Zender 1991, S. 45f.

auf die Leere des Bewusstseins, auf einen Punkt völliger Ruhe, der erreicht wird, wenn alle Sinnesreize ausgeschaltet sind bzw. ignoriert werden. Das von Zender intendierte Hören meint zwar diesbezüglich das genaue Gegenteil von Meditation, setzt jedoch die gleiche innere Verfassung voraus: die Konzentration des Bewusstseins auf die Gegenwärtigkeit, das Erleben.

Eine solche Art „Neues Sehen“ haben sich auch viele Maler des 20. Jahrhunderts gewünscht, und dass ich selbst diese Idee verfolge, zeigt mir, dass dieser Wunsch noch nicht wirklich in Erfüllung gegangen ist. Zu wenig wurde bislang gefragt, inwieweit scheinbar selbstverständliche Elemente traditionellen ästhetischen Denkens das Profil unserer künstlerischen Entscheidungen prägen. Diese Voraussetzungen von Kunst haben viele Künstler des 20. Jahrhunderts nämlich nach und nach abgeworfen. Indem wir dieser Entwicklung als Publikum oder selbst Kunstschaffende hinterherhinken, verspüren wir Orientierungslosigkeit. Wir legen Maßstäbe an - auch ganz unbewusst -, die heute nicht mehr gelten. Am besten lässt sich das direkt an dem Begriff „Ästhetik“ verdeutlichen. Er kommt aus dem Griechischen (aisthesis) und bedeutet schlicht „Wahrnehmung“. Alle geschichtlichen Formen von Ästhetik beruhen jedoch einerseits auf der Ordnung der medienneigenen Kräfte und andererseits auf der Zuordnung dieser zu anderen Symbolsystemen. Deshalb dürften ästhetische Maßstäbe auf die Kunst der Moderne und danach gar nicht mehr angewendet werden, denn diese will sich doch von all solchen Bindungen lösen. Andererseits bemüht sie sich stattdessen um eine „Autonomie des Ausdrucks“, der sich direkt an die Wahrnehmung wendet. „Aisthesis“ passt deshalb eigentlich viel besser auf die Kunst der Moderne.^{8 9}

Ein Erschließen des Sinns der Musik kann deshalb maximal im „hörenden Mit-Vollzug ihres zeitlichen Sich-Ereignens“¹⁰ passieren. Insofern ist der Hörer immer auch an der Sinnproduktion beteiligt. Das radikale, offene Aufnehmen der Ballungen und Anordnungen der musi-

8 Vgl. Zender 1991, S. 60f.

9 Gleichzeitig muss man sich natürlich immer bewusst bleiben, dass diese Art der Wahrnehmung letztendlich ein Ideal ist. Die Arbeit des dritten Nen, also das Bilden fixer innerer Assoziationen und das Vergleichen mit Erfahrenem und Gelerntem, ist ein Überlebensmechanismus und unabdingbar für die Identitätsbildung des Subjekts. Deshalb ist es erstens nicht möglich, diesen Mechanismus auszuschalten und zweitens auch utopisch, hieße es doch, den Menschen in einem kontextfreien Raum zu installieren

10 Zender 1991, S. 72

kalischen Ereignisse in der Zeit erst ermöglicht die Selbsterfahrung, die Individualität. Die Erfahrung als umfassendste Möglichkeit neuen Hörens hat auch John Cage propagiert. Was Zender als „Zeit als Erfahrungshorizont der Klänge aller Epochen“¹¹ beschreibt, die der Komponist zu integrieren habe, meint Cage mit einer Öffnung der Perspektive hin zu einer Auflösung der Differenzen zwischen „Geist“ und „Materie“, zwischen „Religion“ und „Kunst“ und schließlich zwischen „Kunst“ und „Leben“.¹² Diese neuen Verbindungen konstituieren dann einen Charakter von Musik als „Abenteuer“, als ein Auf-dem-Weg-Sein.¹³ Damit ist allgemein eine Denk- und Handlungsweise gemeint, die sich der Unwägbarkeit der Ereignisse bewußt bleibt und sich bereit hält für „Um- und Abwege, und auch für die Sackgassen und die Abgründe des Sinns.“¹⁴ Jedes Tun hat mithin den Charakter eines Performativums.¹⁵ Der Künstler öffnet einen spezifischen geistigen Raum, in dem diejenigen sich bewegen können, die sein Werk wahrnehmen. „Es geht nicht mehr um Identifikation bzw. Verwerfung, sondern um die Teilnahme an Prozessen.“¹⁶

Sprache und Verstehen

Die Annäherung an ein Kunstwerk mittels Sprache ist eine Gratwanderung. Die Analyse des Kunstwerkes ist wichtig. Worte jedoch - dessen sollte man sich immer bewusst bleiben - können nur einen Teil des Werkes berühren und stehen parallel (oder quer) zu diesem. Die Gesetze der Form, in der jedes künstlerisches Zeichen erscheint, sind von gleicher Unerbittlichkeit

11 ebd., S. 51

12 Vgl. Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 15312 Vgl. Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 153

13 Die Kompositionen bzw. auch ihre Aufführungen verlagern nun auch konkret ins Sichtbare, was sonst als gedankliche Bewegung bei der Lektüre passiert: In „Music Walk“ (1958) für Klaviere und Radioapparate und in „Winter Walk“ (1959) für Klaviere, Radioapparate, Küchenmaschinen und Wasser in verschiedenen Aggregatzuständen haben alle Pianisten an allen, teilweise sehr weit auseinanderliegenden Schallquellen zu tun, sind also die meiste Zeit unterwegs.

14 Bormann 2005, S. 34

15 siehe Kapitel *Stille und Vergessen* als Gabe dieser Arbeit

16 Zender 1991, S. 75

wie die des Denkens. Deshalb kann man eine repräsentative Form nicht in eine diskursive verwandeln. Jede Art der Erklärung hindert die unmittelbare sinnliche Erfahrung. Auch John Cage hat sich sehr deutlich von einem Verstehen des Kunstwerks mittels rationaler Erklärung distanziert. „Es gibt einen Unterschied zwischen Verstehen und Erfahren. Viele denken, Kunst hätte mit Verstehen zu tun, das ist aber nicht der Fall. Sie hat vielmehr mit Erfahrung zu tun. Wenn man etwas versteht, verlässt man den Saal, sobald man begriffen hat, worum es geht, denn auf die Erfahrung möchte man sich nicht einlassen. Man möchte nicht verunsichert werden.“¹⁷ An anderer Stelle hat er sich einmal über seinen Freund Marcel Duchamp geäußert: „Angenommen, ich hätte etwas gefragt, was ihm nicht lästig gewesen wäre, und er hätte geantwortet, dann hätte ich seine Antworten gehabt anstelle meiner Erfahrung. Überdies hat er sämtliche Möglichkeiten offengelassen, indem er sagte, dass die Betrachter selbst erst das Kunstwerk vervollständigen.“¹⁸ Das Verstehen behindert laut Cage die Möglichkeiten der Erfahrung. Die Sinne verarbeiten die auf sie eintreffenden Reize in einer ihnen eigenen Denkweise, die jedoch nicht identisch mit der der reflektierenden Ratio ist. „Die Sinne denken“, nannte der Philosoph Georg Picht das.¹⁹ Der Komponist Helmut Lachenmann hat seine tiefe Skepsis der Sprache gegenüber mehrfach zum Ausdruck gebracht, seine Termini zu den Klangtypen zum Beispiel bezeichnete er als bloße „Provisorien“.²⁰ Alle musiktheoretischen Gegenüberstellungen wären demnach Vehikel der Sprache, um das „Ineins von Fortschreitung und Stillstand, Bewegung und Erstarrung, Prozesshaftigkeit und Zuständlichkeit zu bezeichnen.“²¹

Die Unzulänglichkeit der Sprache wird immer dann besonders deutlich, wenn über etwas gesprochen werden soll, was außerhalb unserer Vorstellungsfähigkeiten liegt. Diese grundlegende Aporie betrifft auch und im Speziellen die Rede über Gott und damit die Tradition der religiösen Darstellung, sei es in Musik, Malerei, Literatur. Unsagbares will da gesagt, Undar-

17 aus einem Gespräch mit Thomas Wulffen (1985), zit. n. Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln 1989

18 aus einem Gespräch mit Moira und Wilhlm Roth (1973), zit. n. Kostelanetz 1989

19 Picht, Georg: *Kunst und Mythos*. Stuttgart 1996, S. 336

20 Lachenmann, Helmut: Klangtypen der Neuen Musik. In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995*, Josef Häußler (Hrsg.), Wiesbaden 1996, S. 1 – 20, S. 20

21 Houben, Eva-Maria: Klang – Stille, Bewegung – Erstarrung...Vexierbilder neuer Musik. In: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Tatjana Böhme und Klaus Mehner (Hrsg.), Köln 2000, S. 167

stellbares dargestellt werden. Die Bibel selbst wählt einen doppelten Weg, wie folgender Auszug aus Dionysius Areopagita „Von den himmlischen Hierarchien“ zeigt: „[...] einmal stellt sie das Heilige durch Bilder der Ähnlichkeit dar, und ein anderes Mal durch nicht-ähnliche Gestalten, die bis zum Unsinnigen gehen (hierotypon eikonon – morphopoiion) ... Wenn nun die negativen Formulierungen (apophaseis) Wahres über das Göttliche aussagen, so ist die Darstellung durch nicht-ähnliche Bilder (anaplasteis) dem Göttlichen gemäßer. [...] auch wird niemand vernünftigerweise bestreiten können, dass die nicht-stimmigen Bilder unseren Geist besser anleiten als die ‚ähnlichen‘ [...].“²² Insofern scheinen die negative Philosophie und die fragmentarische Gestalt heutiger Kunst dem Kern des Christlich-Geistigen näher zu stehen als die überlieferte geschlossene Kultur christlichen Ursprungs. Dem Zerfall des ästhetischen Erbes gleicht in der Philosophie der Zerfall der Ontologie, was auch das „Ende der Philosophie“ genannt wird.²³

An dieser Stelle sei ein Exkurs zu Adorno und seinen Überlegungen zur Sprachähnlichkeit der Musik erlaubt. „Malerei und Musik werden zur Sprache, gerade insoweit sie auf Sprachähnlichkeit [...] verzichten“²⁴, anders gesagt, „durch den Verzicht aufs Kommunikative, das an beiden Medien gerade das in Wahrheit Unsprachliche ist, weil es bloß subjektiv Gewolltes suggeriert.“²⁵ Der „Sinn des Kunstwerks (ist) [...] ein erst Herzustellendes, nicht ein Abzubildendes; es ist, was es ist, einzig, indem es wird.“²⁶ Damit wird die Sinnentstehung unmittelbar an das Subjekt der Reflexion gebunden. Adorno zieht sodann die Parallele zur Schriftlichkeit: „Schrift“, so schreibt er, „ist ein Zeitloses als Bild von Zeitlichem. Wie sie es fixiert, so wird sie in die Zeit zurückversetzt durch den Akt des Lesens, den sie vorschreibt. [...] Im Zeichen der Schrift sind weder die räumlichen Bezüge eines Bilds ohne Verzeitlichung, noch die zeitlichen

22 Dionysius Areopagita: Von den Himmlischen Hierarchien. In: *Die Hierarchien der Engel und der Kirche*, München 1955, zit. n. Zender 1991, S. 92f.

23 ebd., S. 94

24 Bormann 2005, S. 31

25 aus Adornos Aufsatz „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ von 1965, wiederveröffentlicht in: Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Band 16 (= *Musikalische Schriften I-III*). Frankfurt am Main 1978

26 aus Adornos Aufsatz „Vers une musique informelle“ wiederveröffentlicht in: Adorno 1978, S. 493-540, S. 535

Bezüge der Musik ohne Verräumlichung denkbar.“²⁷

Es handelt sich bei Adornos Konstruktion jedoch nicht um eine philosophische Utopie, die in der Praxis keine Umsetzung finden kann. Er selbst weist ja mit der Sentenz über das „Machen der Dinge“ schon darauf hin; und tatsächlich ist es so, dass die Schriftlichkeit und die Lektüre jede künstlerische, vor allem aber musikalische Praxis tangiert. Ich möchte hinzufügen, dass ich in diesem Sinne auch das Gemälde als eine Fixierung von Zeit betrachte, die sich in dessen „Lektüre zu erkennen geben kann. In einem früheren Text, dem „Fragment über Musik und Sprache“ von 1956 hat Adorno diesen Lektüregedanken in Bezug auf die Musik ausgeführt.²⁸ „Nur in der mimetischen Praxis, die freilich zur stummen Imagination verinnerlicht sein mag, nach Art des stummen Lesens, erschließt sich Musik [...]“²⁹ Diese Passage eröffnet explizit die Möglichkeit, musikalische Interpretation als performativen Prozess zu verstehen, und zwar sowohl im Sinne einer Wiederholung als Klang als auch, und das ist entscheidend, als stumme Lektüre. Es zeichnet sich die „Möglichkeit einer performativen Praxis ab, die sich vollzieht, (auch) wenn es nichts zu sagen, und die sich (auch) dort ereignet, wo es nichts zu hören gibt.“^{30 31}

27 Adorno 1978, S. 628-642, S. 633/1978, S. 628-642, S. 634

28 aus Adornos Aufsatz „Fragment über Musik und Sprache“, wiederveröffentlicht in: Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, Band 16 (= *Quasi una fantasia II*) Frankfurt am Main 1978, S. 493-540, S. 535

29 Adorno 1978, S. 628-642, S. 633

30 Bormann 2005, S. 32

31 Das ist deshalb so bemerkenswert, weil die weitläufige Ansicht eher in die Richtung läuft, „daß nur der Klang und die körperliche Präsenz, nur das Spiel der Stimme und der Musik das realisieren können, was einmal geschrieben wurde“, wie es z.B. Paul Zumthor formuliert (Zumthor 1988, S. 708) oder wie auch Dieter Mersch der Meinung ist. (Mersch 2002), zit. n. Bormann 2005, S. 32f.

Nicht-Klang

Man kann die langsame Integration der Stille in die Musik auch als Emanzipation der Pause lesen. Die Pause als Symbol in der Notenschrift taucht zum ersten Mal in der Mensuralnotation im 13. Jahrhundert auf.³² Vorher existierte die Pause z.B. in der griechischen Metrik als relativer Wert für eine „leere Zeit“. Auch für den Vortrag des Chorals hatte sie wahrscheinlich rhetorische Funktion. Franco von Köln entwickelte um 1250 ein den Notenwerten analoges System von Pausenzeichen. In diesem System waren die Pausen nun „negative“ Äquivalente zum Dauernwert der Noten und somit wie diese nicht mehr umgebungsabhängig.

Die Bedeutung von Pausen reicht von der eines rhythmischen Elements, einer Atempause, einer zur Syntax gehörenden Zäsur, bis zur semantisch hochbesetzten „Stille“, die sich am besten an der sogenannten Generalpause, dem gleichzeitigen Schweigen aller Stimmen, zeigt. Dieses musikalische Mittel war seit dem 15. Jahrhundert in textausdeutender rhetorischer Funktion gebräuchlich. Schon in der Antike (Quintilian, Cicero) war das Verstummen oder Schweigen ein rhetorisches Element, um besondere Aufmerksamkeit zu erlangen. Nun wurde es Ausdruck von Emphase: versinnbildlichte Trauer, Schmerz, Ergriffenheit, oder Interpretationen des Textes für Begriffe wie Nichts, Ewigkeit, Tod, Unfassbares. Die Musik des 16. - 18. Jahrhunderts kultivierte den Nicht-Klang in verschiedenen Figuren, unter denen die Aposiopesis, bei der alle Stimmen schweigen, einen besonders hohen semantischen Gehalt bekam. Sie erscheint etwa bei Bach oder bei Schütz meist dann, wenn es um das Unfassbare geht, aber auch bei Beethoven oder Bruckner und bis ins 20. Jahrhundert hinein. „Der Nichtklang der Generalpause erweist sich als ein musikalischer Topos, dessen semantische Bedeutung sich in dem kleinen Pausenzeichen verbirgt.“³³

32 Die folgende Darstellung der Entwicklung und Bedeutung von Pausen in der Musik bezieht sich auf: Betz, Marianne: *Stille – hörbares und sichtbares Moment in der Musik*. Leipzig 2000

33 Betz 2000, S.11

Um die Jahrhundertwende und das beginnende 20. Jahrhundert verändert sich mit der Musik auch die Bedeutung der Pause. Bei den Werken der Neuen Wiener Schule (Berg, Webern, Schönberg) wie auch bei Debussy scheint die Musik an der Grenze zum gerade noch Klingenden entlanggeführt. Anweisungen wie Verstummen, Verlöschen oder Morendo werden zu Schlüsselbegriffen. Der Nichtklang ist also nicht mehr nur Negativ-Klang, sondern wird zum gleichberechtigten Element. Die Öffnung zur Stille, die man in den kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert entstandenen Frühwerken Anton Weberns heraushören kann, hebt das Phänomen Musik in eine Dimension, in der Stil, Traditionsbezug und ästhetische Maßstäbe keine Rolle mehr spielen. Mit Webern wurde der Bezirk der „stillen Zeit“ freigelegt, der später das Zentrum einer neuen Musikerfahrung bilden sollte.

Die Musik des 20. Jahrhunderts lässt sich nach Hans Zender zunächst in zwei große Bewegungen unterteilen: Die eine sieht die Identität von Musik nicht als statisch im Sinne von Repräsentation wie im Barock, sondern als beweglich und sich ständig erneuernd. Diese nach vorn gerichtete Bewegung nahm ihren Lauf von Beethoven über Wagner, Schönberg bis hin zu Nono und Lachenmann.³⁴ So haben diese „Revolutionäre der Musik“³⁵ zwar fast alle klanglichen und strukturellen Mittel der Musik umgestürzt, dabei aber die (europäische) Musiktradition weitergeführt. Die zweite Bewegung zeichnet sich durch Zurückschauen in vergangene Jahrhunderte und außereuropäische Kulturen, bis hin zu magischen, mythischen oder archaischen Schichten der Musik, aus. Die Künstler bemühten sich, alte kulturelle Inhalte und Denksysteme ins moderne Bewusstsein zu integrieren, Vorbilder vergangener Epochen ästhetisch zu verändern und in anderer als der ihnen ursprünglich zugeordneten Richtung zu interpretieren, sie zu dekonstruieren. Die Zeitauffassung dieser Bewegung ist diskontinuierlich, sprunghaft. Es geht ihr nicht um Logik, Eindeutigkeit und Fortschritt, sie will Erinnerung, Mehrdeutigkeit und den Schock des Absurden ins Bewusstsein holen, wie es beispielsweise John Cage versucht.

³⁴ Zender 1991, S. 61

³⁵ ebd.

Diese Kategorisierung ist zwar sehr schablonenhaft und einseitig, vermischten sich doch die künstlerischen Auffassungen ab Mitte des Jahrhunderts zusehends³⁶, zeigt aber doch, wie sich die Musik in unterschiedlicher Art und Weise der Vergangenheit entledigt bzw. sie integriert - denn zur kompositorischen wie inhaltlichen Integration der Stille gelangten beide Bewegungen. Sowohl die Negation als auch die Dekonstruktion alter Stilmittel markieren eine Tendenz, zu den Grenzen der Musik zu gelangen, diese sogar zu überschreiten.³⁷ Die Gründe dafür befinden sich für meine Begriffe in erster Linie im „Bereich der Formlosigkeit“³⁸, den beide Strömungen durchschreiten. In der Stille gibt es keine Form mehr, denn musikalische Bewegung kann nicht mehr wahrgenommen werden, es gibt auch keine Zeitwahrnehmung als linear oder nicht-linear, Stille löst beide ineinander auf. Es ist eine Bewegung hin zu dem, was den Klang erst ermöglicht. Die Kraft des Klanges kann nur vor dem Hintergrund der Stille zum Ausdruck kommen und „gehört“ werden.

Zeit wird Raum

Die Zeit wird in der Musik auf eine paradoxe Weise präsent: Die „Ewigkeit“, die „Unendlichkeit“, das „Beständige“ werden nur in vergänglichen Augenblicken, in der Endlichkeit, im Vergehen aufspürbar. Bernd Alois Zimmermann sprach von der „unbegreiflichen Paradoxie alles Zeitlichen, welche im Vergehen das Beständige offenbart“³⁹. Adriana Hölzsky sieht im Zugleich von „Augenblick und Ewigkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit“⁴⁰ den großen Widerspruch der Musik. „Musik ist Kontinuität des Klanges“, sagte John Cage und meint ebenfalls die Paradoxie der Zeit in der Musik.⁴¹

36 Siehe Adorno, der Strawinsky in seiner „Philosophie der Neuen Musik“ negativ als „rückwärtsgewandt bis hin zum Archaischen“ abstempelte und diese Aussage Mitte der 50er Jahre dann revidierte. Wiederveröffentlicht in: Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Band 12, Frankfurt am Main 1978

37 Zender 1991, S. 65

38 ebd., S. 71

39 Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Christof Bitter (Hrsg), Mainz 1974, S. 108

40 Hölzsky, Adriana: *Material und Expressivität*, Ms., S. 1, zit. n. Houben 2000, S. 163

41 Cage, John: *Plädoyer für Satie*. In: Richard Kostelanetz: *John Cage*, Köln 1973, S. 108 – 114, S. 109

Ein Klang aber ist doch nicht kontinuierlich, er hat doch Anfang und Ende? Ein unendlicher Klang wäre doch nicht wahrnehmbar? - Spricht man also von Musik als Kontinuität von Klang, so muss diese Musik auch die Stille enthalten. Man spricht von Musik als Klang und Stille. In welchem Verhältnis stehen nun Klang und Stille zueinander – stehen sie sich gegenüber oder durchdringen sie sich? Wann hört Klang auf, wann fängt Stille an? Welche Schnittstellen gibt es zwischen Klang und Stille? Werden ihre Grenzen von außen bestimmt oder begrenzen sie sich selbst?

Schon diese Fragen machen deutlich: Möchte man Stille begreifen, sie gar versprachlichen, kommt man um Begriffe des Raums nicht herum. Erst durch Beschreibungen mit „davor“, „dahinter“, „darunter“ lässt die Stille sich bezeichnen. Sie wird dadurch selbst zum Raum. In der Stille öffnet sich der Raum als sich erweiternder Innen- und Außenraum, der Zielgerichtetheit zum Stillstand bringt und Bewegung scheinbar erstarren lässt. Jedoch „eine Bewegung, die so weit ins Innere gedrungen ist, dass sie nicht mehr als Bewegung wahrgenommen wird, bedeutet nicht, dass es sie nicht mehr gibt, sondern sie entrinnt unserer Perzeption, wir empfinden sie als Stillstand.“⁴² So klappert zeitliches Nacheinander in der Stille um in Raum, wenn also die Bewegung sich der Wahrnehmung entzieht. „Es ist das Unhörbare oder Unerhörte, das - langsam oder nicht - den Raum nicht erfüllt, sondern ihn entdeckt, ihn offenbart. Es erzeugt ein plötzliches unmerkliches Im-Klang-Sein, nicht ein Anfangen es wahrzunehmen, es erzeugt ein: sich Teil des Raumes Fühlen [...]“⁴³ Stille schafft also einen Raum für Verwandlung und Bewegung und ist auf diese Weise das Pendant des kontinuierlich zeitlich bewegten Klangs.⁴⁴

Dieser Raum entsteht im Selbst, er wird im Geist erschaffen. Klang und Stille vollziehen sich für den Hörer in einem inneren Raum, weil Raum- und Materievorstellungen einer Zwischenschicht zwischen „unbewussten Tiefenvorgängen und der eigentlichen Klangwelt“ ange-

42 Hölszky, Adriana, zit. n. Wilfried Gruhn: Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik. In: Wiener Festwochen (Hrsg.), *die wände. Oper nach Jean Genet von Adriana Hölszky*, Wien 1995, S. 11, zit. n. Houben 2000

43 Nono, Luigi: Auf dem Weg zu Prometheus. Fragmente aus Tagebüchern. In: Alte Oper Frankfurt (Hrsg.), *Luigi Nono, Prometeo von Massimo Cacciari*, Frankfurt a.M. 1987, S. 46. zit. n. Houben 2000, S. 173

44 Dies könnte auch ein Grund dafür sein, dass Stille auch in der Malerei schon seit vielen Jahrhunderten eine Rolle spielt. Ich werde später noch genauer auf diese Beziehung eingehen.

hören, wie Ernst Kurth erläutert.⁴⁵ In diesem imaginären Raum also hören wir die Stille, die Weite. Die Zeit wird sichtbar als räumliche Ausdehnung. „Das ‚auge im ohr‘ wird wach; Das Auge blickt in die Stille, das Ohr horcht in die Weite.“⁴⁶ Diese Ausdehnung erstreckt sich in scheinbar unendliche Weiten und Tiefen, Fernen und Nähen. Wahre Unendlichkeit jedoch können wir nicht wahrnehmen. Unsere Leben sind begrenzt, so auch unser Wahrnehmungshorizont. Auch Stille muss begrenzt sein, damit sie überhaupt als solche erkannt wird. Nur durch Zeitmarken „ausgeschnittene“ Stille ist erfahrbar. Wer aber setzt diese Marken?

Stille zwischen Klängen eines konzertierten Musikstücks scheint sich zeitlich oft selbst zu begrenzen, denn das Wechselspiel von Klang und Stille ist deutlich vom Raum beeinflusst. Der Hörer erlebt eine Art von Stimmigkeit im Dialog des Interpreten mit dem Raum, wenn dem Einzelklang viel Zeit für ein weites Ausschwingen oder Nachhallen im Raum gegeben wird. Wird diese Zeit überdehnt, kommt es zu einer anderen Wahrnehmung von Stille, so wie beim „Stillen Stück“ von Cage. Seine Stille ist intendiert im Sinne eines von außen festgelegten, gleichsam übergestülpten Rahmens der Dauer. Dieser allerdings sollte so gewählt sein, dass er deutlich länger als der einer Nachhall-Pause ist und zu nach außen gerichteter Stille-Rezeption anregt. Doch dieser Prozess unterliegt nicht der Kontrolle des Komponisten. In der Aufführungspraxis stehen verschiedene Stillen unverbunden nebeneinander, die sich auch und gerade im Klang präsentieren.

45 Kurth, Ernst: *Musikpsychologie*. Hildesheim 1969, S. 116

46 Houben 2000, S. 169

Das Hören nach innen

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, in die Stille einzutreten. Bei Webern, Boulez, Nono, Lachenmann schwingt die erklangene Musik in der Stille unhörbar weiter. Eine ähnliche Banung des Bewusstseins des Hörers passiert in der Musik des späten Feldman mittels winziger Veränderungen innerhalb des Klanggefüges. Auch Giacinto Scelsis Kompositionen haben diese Wirkung. Sie erschaffen ein Kontinuum einer Tonhöhe, die mikrotonal und unendlich oft aufgespalten wird und so einen sich langsam verändernden Klangraum erzeugt, der gleichsam vibriert. In allen Fällen wird der Hörer mit nur einem Minimum an Informationen versorgt. Er hat so die Möglichkeit, in einen Zustand konzentrierter Ruhe zu gelangen, eine intensive Introversion zu erleben, ohne jedoch gelähmt zu sein.

Als der melancholisch virtuose Schweiger, der Musik am Rande des Verstummens gemacht habe, wird Anton Webern gern bezeichnet. Besonders in den zwischen 1908 und 1914 entstandenen Miniaturen, Bagatellen, Stücken op. 5-9 bekommt man den Eindruck, in den Klang hineinzuhorchen, ihn zu „belauschen“. Doch bei Weberns Affinität zum Verlöschenden, Gedämpften, kaum Hörbaren handelt es sich nicht um Ausformulierungen von „formtreibenden, formblähenden Ich-Erlebnisse(n)“.⁴⁷ Im Gegenteil hatte Webern einen sehr streng formalen Zugang zu Musik. So nannte Boulez ihn sogar „Besessener der formalen Reinheit bis selbst ins Schweigen – in die Pause“.⁴⁸ Er würdigte damit die Einführung der Stille auf der Ebene der Struktur durch Anton Webern. „Wenige Wahrheiten sind so schwer augenscheinlich zu machen wie diese, dass Musik nicht nur die „Kunst der Töne“ ist, sondern sich eher als Kontrapunkt von Ton und Schweigen fasst. Weberns einzige, doch einzigartige Innovation auf dem Gebiete des Rhythmus ist die Konzeption, nach welcher in präziser Organisation im Sinne einer erschöpfenden Wirksamkeit des Hörvermögens die Pause an den Ton gebunden ist. Die-Spannung des Klingens ist um ein wirkliches Atmen reicher geworden. [...]“⁴⁹

47 Eimert, Herbert: Die notwendige Korrektur. In: *die Reihe – Information über serielle Musik, Bd. 2*, Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen (Hrsg.), Wien 1955, S. 35

48 Boulez, Pierre: Für Anton Webern. In: *die Reihe – Information über serielle Musik, Bd. 2*, Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen (Hrsg.), Wien 1955, S. 45

Die Webernschen Pausen sind untrennbar auch mit seiner Enthaltbarkeit und der Reizarmut seiner Werke verbunden. Viele Stücke dauern nicht länger als eine Minute, kurze Konzentrationen, die in ihrer Reduziertheit ebenso Stille erzeugen, wie sie Stille enthalten. „Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen.“, lobte Arnold Schönberg denn auch die Arbeit seines Schülers.⁴⁹ Was Webern bei der Reduktion der zeitlichen Dauer verfolgt, findet sich analog in der Malerei in der Reduktion der Mittel – der Farben, Formen, des Materials. In beiden Medien wird so eine extreme Konzentration erreicht, die zum Rezipienten zurückgeführt wird. Wenn er nichts „bekommt“, ist er auf sich selbst zurückgeworfen.

Die Sehnsucht nach dem Stillen, Verschwiegenen, Verborgenen hat die Komponisten während des gesamten 20. Jahrhunderts begleitet. Luigi Nono bringt in seiner Komposition *Fragmente - Stille. An Diotima* (1979-80) die vom Klang gefärbte Stille zum Klingen. Das Verschwiegene bleibt kontinuierlich präsent und verbindet den Klang mit dessen Nachhall. Auf der Suche nach dem Idealbild des „innersten Ohrs“⁵¹ findet Nono eine Musik extremer Verinnerlichung. Auf den (unmöglichen) Grund des Selbst gekommen, mit der puren Existenz, der Unvollkommenheit und Endlichkeit des Körpers konfrontiert, fühlt, wer durch die Stille geht.

Das Hören nach außen

Ganz anders funktioniert die Stille bei John Cage und seinem Stück 4'33".⁵² Die Originalpartitur besteht aus drei Sätzen mit den Längen 30 Sekunden, 2 Minuten, 23 Sekunden und 1 Minute, 40 Sekunden.⁵³ Das sogenannte „stille Stück“ wurde im Jahr 1952 erstmals öffentlich aufgeführt. Der Pianist David Tudor spielte es in der Maverick Hall in Woodstock, indem er den

49 ebd., S. 45f.

50 Schönberg, Arnold: Vorwort zu Weberns Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9. In: *die Reihe – Information über serielle Musik*, Bd. 2, Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen (Hrsg.), Wien 1955, S. 15

51 Vgl. Freier, Recha: auf der Treppe, zit. n. Theresia Fleck: *Hespos: duma* (1980), *fragment 17*, Saarbrücken 1997

52 Vgl. dazu Slansky, Beate: *Das Geschenk der Stille*, Belegarbeit im Fach Ästhetik bei Prof. Rudolf Knoell, Halle 2007

53 Die Partitur der Uraufführung ist verloren gegangen. Die älteste noch verfügbare Partitur wurde

Deckel des Klaviers öffnete und schloß, ohne einen Klang hervorzubringen. Diese Komposition hat keine eigene klangliche Identität, weil der Komponist keine Anweisung zur Klangerzeugung gegeben hat. „Hier ist die Stille also eine radikale Extraversion des Hörens, die einfach alles und jedes zulässt.“⁵⁴ Die maximale Öffnung auf die Reize der Umwelt soll den Rezipienten aus dem „Gefängnis“ der Kausalität befreien.

Cages „stilles Stück“ meint keine passiv erlebte Aufführung von Stille, sondern möchte den Zuhörern aktiv das Etwas im Nichts - die Erfahrung der eigenen und äußeren Geräusche während der musikalischen Performance - erleben lassen. Denn „no silence exists that is not pregnant with sound“.⁵⁵ Deshalb ist Stille für Cage auch nicht ausschließlich ein akustisches Element, sondern vor allem eine veränderte innere Einstellung. Entscheidend für diese Auffassung war Cages Beschäftigung mit dem fernöstlichen Denken und deren Stille-Begriff. „Wahrheit“ ist im Zen-Buddhismus nicht in der vernunftmäßigen Erkenntnis zu finden, sondern im Schweigen, im Nichts. Erleuchtung bedeutet, sich das Unbewusste bewusst zu machen. Dieses Unbewusste ist zeitlich gesehen die Leere. In dieser Leere wird aus Unwissenheit Wissen und Erleuchtung. Diese Gedanken finden sich auch in den Schriften des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckehart.⁵⁶ Er schreibt, dass der Mensch aus einem Zustand des Wissens in einen des Unwissens und der Erkenntnis kommen muß, der in der Stille und im Schweigen angesiedelt ist.⁵⁷ Das Erkennen ist keine rationale Erfahrung, kann nicht durch Worte vermittelt werden. „Leere im buddhistischen Verständnis ist ein ‚Nichts voll unbegrenzter Möglichkeiten‘, eine ‚Leere voll unerschöpflicher Inhalte‘“⁵⁸ in der sich Leben ereignet. Zu diesen Möglichkeiten gehörte auch das Ausbleiben der Erkenntnis. Cage wendet auf die Aufführungspraxis an, worauf „Schönbergs Musik auf der Höhe der Objektbildung ihren ganzen Stolz setzte: so anspruchsvoll angelegt zu sein, daß man nicht immer schon vorher wissen könne, was komme.“⁵⁹

unmittelbar nach Cages Tod im Jahr 1993 von der Edition Peters als „original version“ veröffentlicht. Das handschriftliche Original war ein Geburtstagsgeschenk an Irwin Kremen. Vgl. Bormann 2005, S. 209ff.

54 Zender 1991, S. 66

55 John Cage: *A Year From Monday. New Lectures and Writings*. Middletown 1967, S. 98, zit. n. Betz 2000, S. 1456 Vgl. Betz 2000, S. 15

57 ebd., S. 15

58 ebd.

59 ebd.

„Cages Werk entwirft den Musikern spezifische Möglichkeiten der Aktion und ist, will man es dingfest machen, nichts als das Feld dieser Möglichkeiten.“⁶⁰

Raum wird Zeit

Nachdem ich oben über die Wirkungen von Stille und Unendlichkeit in der Musik gesprochen habe, das „Umkappen“ der Zeit in Raum, möchte ich mich diesem Thema nun aus der Perspektive der Bildenden Kunst nähern, wobei das Wort Perspektive durchaus wörtlich verstanden werden darf. Das Problem der Räumlichkeit ist einer der zentralen Gegenstände der Bildenden Kunst, es betrifft sowohl die Mittel als auch die Inhalte. Es stellen sich nun folgende Fragen: Wann und wie wird in diesem Raum Zeit sichtbar? Geschieht dies unter Umständen auch, wenn Stille ins Bild eingelassen wird? Wie kann Stille überhaupt bildnerisch umgesetzt werden?

Normalerweise erleben wir das Sehen als ein simultanes Geschehen, wir überschauen das gesamte Bild. Indem nun das Bild entweder so groß ist, dass es gleichsam abgestritten werden muss, wie bei den Seerosen von Monet, oder indem man das Auge von einem Bildelement zum nächsten wandern lässt, wird das Räumlich-Simultane in eine Folge zeitlich-sequenzieller Elemente aufgegliedert. Augen-Blick reiht sich an Augen-Blick. Der Sehvorgang bekommt eine Dauer und einen gewissen Rhythmus. Das Bild kann demnach musikalisch sein, ohne Musik als Inhalt haben zu müssen, sondern nur in dieser formalen Analogie.

Strukturelle Brücken zwischen Malerei und Musik haben eine lange Geschichte, wobei die Musik besonders die Entwicklung der gegenstandslosen Malerei entscheidend beeinflusst hat. „Musik, verstanden als die ideal gegenstandslose - und zugleich seelisch wirkungsmächtigste - Kunst, wurde zum Vorbild für die Befreiung der Malerei vom Gegenstand.“⁶¹

60 ebd., S. 60

61 Dömling, Wolfgang: Wiedervereinigung der Künste – Skizzen zur Geschichte einer Idee In: *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste*, Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.), Laaber 1995, S. 119 – 127, S.121

So wurden musikalisch-zeitliche Termini wie Komposition, Harmonie, Rhythmus, Polyphonie, Klang etc. ab Ende des neunzehnten Jahrhunderts immer stärker in den Diskurs über Malerei einbezogen. Sie belegen „den inneren Zusammenhang zwischen den Temporalisierungstendenzen und der Rezeption musikalischer Phänomene.“⁶² Doch auch schon, als von Abstraktion kaum die Rede sein konnte, spielte musikalisches Denken in der Malerei eine große Rolle. So erklärte z.B. Philipp Otto Runge sein Bild *Die Lehrstunde der Nachtigall* (1802-05) als „dasselbe, was eine Fuge in der Musik ist.“⁶³ Dieser entspricht die Einheitlichkeit der Motive durch alle Ebenen des mehrschichtig aufgebauten Bildes. Auch Caspar David Friedrich sah in der Musik ein Bezugsfeld für die Malerei, als Vorbild für jene Maßverhältnisse, in denen die Empfindungen mit schwingen sollten. Er war der Idee der Sphärenharmonie verpflichtet, eine pythagoräische Lehre, die im 19. Jahrhundert durch den Philosophen Schelling Eingang ins künstlerische Denken fand. Man stützte sich auf die Idee, dass Harmonie nicht nur einen musikalischen Akkord betrifft, sondern ganz allgemein konsonante Verhältnisse.⁶⁴

In diesem Verständnis wurzelte auch ein Denken, das die Aufteilung der Künste ablehnte und vor allem in expressionistisch orientierten Künstlergruppen zu finden war. „Das abstrakte Geistige, das die Maler des 19. Jahrhunderts in jenem Empfindungsraum suchten, der durch Musik geschaffen wird, wurde nun präziser benannt in unmittelbare Analogien, die keine Barrieren zwischen Raum und Zeit zuließen.“⁶⁵ „Alles ist eins, Raum und Zeit, Farbe, Ton und Form sind nur Anschauungsweisen.“ schrieb Franz Marc 1911.⁶⁶ Auch Paul Klee sah in der Kategorisierung in räumlich und zeitlich eine Begrenzung unserer Anschauung, die nichts als eine Konstruktion unserer Wahrnehmung ist. „Bewegung liegt den Werten aller Dinge zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir unsere Denkkraft noch immer schulen zu müssen vermeinen, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Hinsehen ist es nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Be-

62 Maur, Karin: *Vom Klang der Bilder*. München 1999, S. 44

63 Vgl. Dömling 1995

64 de la Motte-Haber, Helga: *Virtuelle Zeit*. In: *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste*, Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.), Laaber 1995, S. 147 – 154, S. 147

65 Vgl. Maur 1999

66 Marc, Franz: *Zur Kritik der Vergangenheit* (1911). In: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer Bewegung*, A. Hüneke (Hrsg.), Leipzig 1991, S. 456, zit. n. de la Motte-Haber 1995, S. 148

griff.“⁶⁷ Marc und Klee gehörten einer Denkbewegung an, die eine Unterscheidung der Künste nach ihnen typischen Eigenschaften als „kunstfremd“ ablehnte. Zeit nach dem allgemein anerkannten Verständnis, als nach vorn gerichteten, irreversiblen Zeitpfeil, sahen sie als Illusion bzw. Konstruktion an, denn: Zeit existiert nicht außerhalb der Wahrnehmung. Dieses Denken wurde durch die Idee Henri Bergsons beeinflusst, dass man Zeit nicht im mechanischen Ablauf einer Uhr einfangen könne.⁶⁸ In diesem Sinne sprach man der Musik das alleinige Anrecht auf Zeitgestaltung ab, so wie die Malerei fortan nicht mehr das Monopol auf den Raum innehatte.⁶⁹ Die „Bildzeit“ wurde nun aufgefasst als Bewegungsstimulation des Auges, chronologisch und zugleich simultan. Zeit war eine Bewegung in der Simultaneität, analog zur vitalen Bewegung in der Welt und ohne Richtung. In der Folgezeit entwickelte sich der Topos der Stille als die Haupterfahrung für die Richtungslosigkeit und Gleichzeitigkeit von Zeit.

Stille und Unendlichkeit

Das Aufscheinen von Unendlichkeit ist unweigerlich mit dem räumlichen Charakter der bildenden Kunst verbunden. Doch ist es auch eine Möglichkeit der Musik, wie im Kapitel Zeit wird Raum bereits angedeutet. In der Unendlichkeit treffen sich die Zeit und der Raum, denn Unendlichkeit kann sich sowohl auf eine Dauer, als auch auf die unendliche Weite eines Raumes beziehen. Auch in der Bildenden Kunst muss, wie in der Musik, auf besondere Weise mit der Unendlichkeit (auch von Stille) umgegangen werden, um diese im begrenzten menschlichen Dasein erfahrbar zu machen. Stille und Klang lassen sich erst durch ihre gegenseitige Begrenzung erfassen. Die Weite einer Landschaft wird dem Menschen dadurch erträglich, dass er sie durch Markierungen strukturiert und markiert. In der Landart wurde dieses Phänomen aufgegriffen und bearbeitet: Walter de Maria ließ für seine Arbeit *Lightning Field* 400 Stahlpfosten in regelmäßigen Abständen auf einem weiten Steppenfeld versenken und gab so die-

67 Klee, Paul: *Graphik, Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Chr. Geelhaar (Hrsg.), Köln 1976, S. 119, zit. n. de la Motte-Haber 1995, S. 148

68 Vgl. Maur 1999, S. 43

69 Vgl. Delaunay, Robert: *La lumière* (1913), In: *Der Blaue Reiter*, S. 400, zit. n. de la Motte-Haber 1995, S. 149

sem ausgedehnten, unüberschaubaren Gebiet eine wahrnehmbare Struktur. Ähnlich arbeitet Richard Long, der auf Wanderungen durch unerschlossene Wüsten und Gebirge diese mit geometrischen Formen markiert, die er aus dem dort aufgefundenen Material baut.⁷⁰

Mit nachhaltiger Wirkung setzte sich auch Yves Klein in seinem *Theâtre du vide* mit der Stille und Unendlichkeit auseinander, ein Stück ohne Bühne, Schauspieler, Szenerie, Text aus dem Jahr 1960. Diesem mehrteiligen Stück gehörte auch die Inszenierung *Sensibilité pure* an. Die Bühne zeigte eine unbegrenzt wirkende, weiße, lichtdurchflutete Fläche. Die Zuschauer waren mit Knebeln an ihre Sitze gefesselt. Während der 30-minütigen Präsentation war ein Oberton zu hören, der sich nicht veränderte. „Yves Klein verzichtete hier auf die selbstreferentielle Wirkung von Kunst, konzentrierte sich auf die Erlebnisfähigkeiten des Publikums, welches gezwungen war, die präsentierte Leere aus einer körperlichen Einengung heraus mit Erleben auszufüllen.“⁷¹ Klein arbeitete mit einer höchstmöglichen Reduktion der Handlungselemente, um die Sensibilität des Zuschauers maximal zu steigern. Das Zurückgeworfensein auf das Selbst im *Theâtre du vide* hatte denn auch teilweise dramatische Auswirkungen aufs Publikum, von starker Beunruhigung bis zu Panikanfällen.⁷²

Eine ähnliche Wirkung hatte eine Installation des japanischen Künstlers Tatsuo Miyajima, die er 1994 in der Ausstellung *Jetzt-Zeit* in der Wiener Kunsthalle zeigte. In einem dunklen, lautlosen Raum waren an den unsichtbaren Wänden zwei viereckige, Tiefenillusion erzeugende Anordnungen von LED angebracht, eine rote und eine grüne. Digitale Zähler leuchteten in einer sich nicht unmittelbar erschließenden Ordnung auf. In diesem Raum verlor man schnell jedes Orientierungsgefühl, selbst die kinästhetischen Impulse, die einen normalerweise im Dunkeln den Boden unter den Füßen spüren lassen, waren kaum noch spürbar, wie Helga de la Motte beschreibt.⁷³ Es war totenstill und dennoch meinte man, etwas zu hören. Vielleicht das Rauschen des Blutes, von dem schon Cage nach seinem Besuch des Vakuum-Raumes be-

70 Brenne, Andreas: Enge – Weite: Künstlerische rezeption einer anthropologischen Elementarerfahrung. In: *Durch Bilder Musik verstehen*. Ursula Ditzig-Engelhardt, Münster 2004, S. 151 – 158, S. 154/71

Brenne 2004, S. 156

72 ebd.

73 de la Motte-Haber 1995, S. 152

richtete?⁷⁴ Der künstlich erzeugte Wegfall der Raum-Zeit-Bindung lässt dem Rezipienten nur zwei Reaktionsmöglichkeiten: Der Rückzug in den immateriellen Erlebnisraum, den schon die Künstler des 19. Jahrhunderts im Sinn hatten und der auch der Intention Miyajimas entspricht. Oder aber ein langsames Zurückerobern der Orientierung über Körperbewegung und Tasten an der Wand entlang.⁷⁵ Das bedeutet, die nicht einsetzbaren Sinnesorgane werden durch Tast- und evtl. Geruchssinn kompensiert. Der Ausgangspunkt dieser Kompensation ist jedoch eines der Ziele aller künstlerischen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts: das Zurückgeworfensein auf die pure Existenz.

Stille und Präsenz

Eine andere Form der reinen Existenz ist die der Farbe, deren Anschauung allerdings dem Betrachter ebenfalls einen Blick auf den Boden seines Selbst gestattet. Diesen Bezug findet man bei Gotthard Graubner, aber in seinem Werk scheint auch eine besondere Raum-Zeit-Beziehung auf. Graubner malt Farbräume, in denen sich eine Form der bildnerischen Stille in einer kaum wahrnehmbaren Bewegung verborgen hält. Im Auftrag vieler dünner Farbschichten auf den gepolsterten, und dadurch räumlich wirkenden Bildträger bleibt jeder Schritt im Arbeitsprozess in den nachfolgenden enthalten und partiell erkennbar. Es entstehen wolkige, bewegungshaltige, formal nicht verfestigte Strukturen. Obwohl die Gemälde jeweils einen einer bestimmten Farbigkeit zugehörigen Farbbereich beschreiben, ist das Wort Monochromie unzureichend. Die Farbe auf der Leinwand hat ein so hohes chromatisches Eigenleben, dass man eher von polychromer Synthese sprechen müsste.⁷⁶ Das unterscheidet Graubners Arbeiten auch von denen der Konkreten Malerei.

Man sieht also eine farbige Fläche, doch sieht man eigentlich nicht diese materielle Gegebenheit, sondern nur einen immateriellen Farbraum. Viele Farbschichten sind übereinanderge-

⁷⁴ Vgl. Bormann 2005, S. 178ff

⁷⁵ de la Motte-Haber 1995, S. 152

⁷⁶ Matthias Bleyl: Gotthard Graubner - Farbraumkörper der XL. Biennale Venedig 1982. In: ders., *Ausstellungskatalog Gotthard Graubner*. Museum für Moderne Kunst (Hrsg.), Frankfurt am Main 1991

legt und ineinander verwischt und verdichtet bis zu einem diffusen Eindruck nahezu materieloser Raumhaltigkeit der Farbe, ähnlich Wolken. Verweilt man vor diesen Bildern, stellt sich unweigerlich der Eindruck leiser Bewegtheit ein, als fluktuierende Farbräume vor den Augen. Fluktuation meint hier, dass die Farbe sich unablässig hin- und herbewegt, vor und zurück, aufbaut und abbaut. Fluktuation meint eine ganz langsame, aber kontinuierliche Bewegung. Sie versetzt den Betrachter nicht in Aktivität und Ruhelosigkeit, sondern erfüllt ihn mit Ausgewogenheit und lebendiger Ruhe, jener Wirkung von Stille ohne Erstarrung. „Graubners Bilder, die auf den ersten Blick fast monochrom erscheinen, sind nur Momente eines unaufhörlichen Wandlungsprozesses, Stabilisierungsschübe im nichtcharakterisierbaren Geschehen von Farblicht. Ebenso bewegen sich die Bilder in ihrer Fläche. Sie haben Tiefe nur im Austausch der Augen-Blicke, nur im Wechsel benachbarter Flecken, nicht in perspektivischer Bestimmtheit. Farb-Raum stellt sich in der Bewegung der Farbschichtungen, -verwerfungen, -vermischungen her.[...]“⁷⁷ Ich habe oben darüber gesprochen, dass die Stille eine räumliche Ausdehnung Richtung Unendlichkeit besitzt. Hier stellt es sich für mich nun so dar, dass sich der Raum nur durch die Zeit aufbaut, in der sich der Betrachter auf die Stille einlässt.

Graubner bleibt als Maler seltsam unsichtbar hinter seinen scheinbar wie von selbst entstandenen Farbräumen. Er sieht seine Rolle als die eines Wächters über das Eigenleben der Farbe: „Der Maler ist verantwortlich für dieses Eigenleben. Der Vollzug des Vorgangs Malerei steht unter seiner Kontrolle; er wird dadurch zum Meditationsprozess erhoben.“⁷⁸ Daran wird deutlich, dass in den Gemälden Graubners die Stille sowohl das Ergebnis als auch, und das ist entscheidend, den Herstellungsprozess bestimmt. Die Stille des Bildes enthält demnach all die Stillen des Arbeitsprozesses. Damit steht Graubner in ideeller Verbindung zur amerikanischen Farbfeldmalerei, vor allem zu Mark Rothko, der ähnlich vibrierende Farbräume, gepaart mit extremer inhaltlicher Introversion, schuf.

77 Mon, Franz: *Gotthard Graubner – Bilder vom Winter 1961/62*, in: Ausstl.-Kat. Düsseldorf 1978, S. 11

78 Kestner-Gesellschaft Hannover: *Ausstellungskatalog Gotthard Graubner*, Hannover 1969, S. 10, zit. n. Bleyl 1991, S. 18

Der große Unterschied allerdings sind die dreidimensionalen, körperlichen Bildträger, auf die diese nebulösen, expansiven Farbräume gemalt sind. So sind die Bilder als Farbraumkörper in sich paradox: Es sind genau bestimmbare, haptische Bildobjekte, die der körperlichen Befindlichkeit des Betrachters entsprechen und ein unmittelbares Gegenüber darstellen, doch diese zeigen eine nicht ortbare, farbräumliche Vision. Es handelt sich dennoch nicht um ins Unendliche strebende Räume, die des objekthaften Trägers eigentlich gar nicht bedürfen, um meditative Versenkung zu bewirken, wie Karl Ruhrberg interpretierte.⁷⁹ Der Bildträger ist eben keine imaginäre Sehebene, ist damit auch nicht als Ausschnitt einer potentiell weiterführenden oder möglicherweise unbegrenzten Ausdehnung zu verstehen. Es ist ein Körper im Raum, abgeschlossen und in keiner Weise über seine Grenzen hinausweisend, präsent. Damit wendet sich Graubner entschlossen gegen die traditionelle Idee des Tafelbildes. Das Visionäre des gemalten Farbraumes möchte er mit der Materialität des körperlichen Objekts vermitteln. Beide Aspekte stehen in dialektischem Verhältnis miteinander, beide qualifizieren einander. Graubner selbst spricht von Farbleib und spricht damit das für ihn Wesentliche an: Der Körper nämlich ist für ihn beseelt, jede optische, immaterielle Farbigekeit ist also im Körper fundiert, genauso wie unsere Wahrnehmung der Bilder nicht allein vom Gesichtsfeld ausgeht.⁸⁰ Graubners paradoxe Farbleibe verweisen auf die Sinne des ganzen Körpers, über alle optische Erlebnis- und Einfühlungsfähigkeit hinaus. Der Körper aber, dessen reine Existenz uns in der Stille bewusst wird, war auch Ausgangspunkt der Betrachtung der Malerei Gotthard Graubners. Sie erinnert im Insistieren auf das Hier und Jetzt des Augenblicks, im Wunsch nach Verbindung transzender mit realer Wirklichkeit sehr an John Cage.

Steht bei Graubner die räumliche Erfahrung der Farbe im Vordergrund, so kommt bei Johannes Geccelli zudem der Aspekt des Lichtes hinzu. Betrachtet man eines seiner Bilder, so hat man den Eindruck, in farbiges Licht zu blicken. Ganz ähnlich wird der Farblichtraum aber

79 Ruhrberg, Karl: Farbe als Gestalt und Raum – Versuch über Gotthard Graubner. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Justus Müller Hofstede/Werner Spies (Hrsg.), Berlin 1981, S. 9-342, zit. n. Bleyl 1991, S. 22

80 Bleyl 1991, S. 23

81 Merkert, Jörn: Auf der Suche nach dem wahrhaftigen Bild. Zum Spätwerk von Johannes Geccelli. In: *Ausstellungskatalog, Geccelli – Farblight und Schatten*, Berlinische Galerie, Berlin 2006, S. 9-15, S. 9

auch durch das Moment der Zeit konstituiert, der in der Malerei als ganz leise vibrierende Bewegung verborgen ist. „Raum vollzieht sich in fließender Bewegtheit, denn er ist durch nichts dargestellt, sondern wird als reiner Vorgang, als Ablauf von Zeit erfahren.“⁸¹ Der ruhige Farbraum ist von großer Gleichmäßigkeit, aber doch nicht gleichförmig und daher voller Wandlungen, er schwebt, ist ganz leicht, fast flüchtig - und vergeht dennoch nicht. Denn er ist aus diesen Wirkungen völlig entgegen gesetzten Mitteln aufgebaut: Klarheit, Festigkeit, streng konstruktive Ordnung. In genauer Schrittfolge modulierte Farbstriche überziehen in linear-vertikal-horizontaler Reihung die gesamte Breite des Bildes, beginnen dann – wie beim Schreiben eines Textes – eine neue Zeile. Die Farben ändern in dem Moment ihren Farbcharakter, in dem sie eine Verbindung mit einer jeweils anderen Farbe eingehen. Geccelli nutzt auch das Mittel der Übermalung, um das Vibrieren im farblichen Zueinander zu steigern, denn das Darunterliegende, Unsichtbare beteiligt sich am pulsierenden Farbereignis des fertigen Bildes. Es entsteht ein visueller Resonanzkörper, „der zugleich im Vor und Zurück wie in leisen Wellen bewegt ist.“⁸² Wie ein extrem leiser, gleich bleibender Ton, der um die Stille alterniert.

Geccelli selbst hat seine Malerei zwar nicht ausdrücklich in die Nähe der Stille gerückt, sich jedoch intensiv mit dem Aspekt der Zeit in seinen Bildern beschäftigt.⁸³ Für ihn kommt in gleichem Maße Raum wie auch Zeit durch die Farbe zur Anschauung: „Raum und Zeit sind Bedingungen, unter denen uns Farbe erscheint.“ In seinem Beitrag zu dem Buch *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste* hat Geccelli seine Auffassung der Rolle der Zeit in der Malerei weiter ausgebaut. „Malerei geschieht in der Zeit“, heißt es dort, und weiter: „Die Malerei kann die Zeit, in der sich das Malen bewegt, zum Verschwinden bringen.“ Das geschieht zum Beispiel, wenn man sich im Malprozess auf nur eine Farbe konzentriert. „Das Malen kann aber auch die Zeit, in der das Malen geschieht, offenlegen. Das Malen wird dann so sein, dass es sein Vorgehen zeigt.“ Folgt man dieser Annahme, wird Zeit in Geccellis Bildern doppelt präsent - als Stillstand und als Prozess. Denn einerseits erreicht der Maler mit über-

82 Merkert 2006, S. 10

83 Geccelli, Johannes: *Farbmalen in der Zeit*. In: *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste*, Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.), Laaber, S. 165 - 166, die folgenden Zitate sind diesem Text entnommen.

einander- oder nebeneinandergesetzten Pinselstrichen unterschiedlicher Chromatik eine Verdichtung, die Ruhe und Zeitlosigkeit ausstrahlt und sich als Farbraum darstellt. Andererseits legt Geccelli die Herstellung seiner Bilder gänzlich offen. Es wird nachvollziehbar, dass er eine genaue Ordnung im Anmischen und Auftragen verfolgt.

Wie bei Gotthard Graubner kommt dabei dem Bildrand eine große Bedeutung zu, zum einen „weil er für die nahezu monochromen Flächen zum einzigen Formwert geworden ist, zum anderen, weil die Bilder dort den Prozess ihrer Realisation offen legen.“⁸⁴ Eine weitere Parallele zu Graubner und ebenfalls Ausdruck einer Abkehr vom Verständnis des Bildraumes als Hinweis auf ein Transzendentes ist bei Geccelli die Verhaftung in der Farbmaterie. Auf paradoxe Art und Weise führt er die Farben in ihrer Materialität so ins Bild ein, dass sie sich gegenseitig zu Licht ergänzen. Deshalb sind die Bilder von Geccelli im Gegensatz zu Rothkos numinosen, wolkigen Farbräumen, die aus sich überlagernden transparenten Schichten bestehen, von „kristalliner Klarheit“.⁸⁵ Der Betrachter bleibt immer vor den Bildern stehen, wird nicht in den Raum hineingezogen oder umfassen. Doch auch mit dem für die Konkrete Malerei typischen Erlebnisraum Farbe, wie bei Max Bill oder Richard Lohse, hat Geccelli wenig zu tun, obwohl sich die systematische Disziplin des Malens, das konstruktivistische Bilddenken, die Radikalität der autonom agierenden Farbe durchaus ähneln. Konkrete und serielle Malerei hat oft die musikalische Struktur und harmonikales System einer Fugenkomposition. In Geccellis Vorarbeiten zu jedem Bild, in denen er jeden Farbton in seiner genauen Zusammensetzung errechnet, wird der Bezug zur Musik ebenfalls evident – das Ergebnis ist ein beschriebenes Blatt, wie eine Partitur. Geccelli geht es jedoch nicht allein um die inhaltliche Befreiung der Bildinhalte mittels Enthierarchisierung der Strukturelemente. Er möchte Malerei durchdringen und sie nach ihren Möglichkeiten abtasten. Eine dieser Möglichkeiten ist das Fixieren von Bewegung, von Zeit.

84 Grow, Bernd: Gotthard Graubner, In: Ausstellungskatalog *Positionen. Malerei aus der BRD*, Stuttgart 1986, S. 77

85 Merkert 2006, S. 11

Geccellis Bilder sind bisweilen so weitflächig, dass es das Augenmaß übersteigt und man sie als Ausschnitt aus einem Kontinuum wahrnimmt. Je weiter man wetritt, desto mehr verschmelzen die Farbstriche zu einer ruhig fließenden Bewegung, gleich einem Atmen, von dichter Materialität. Das Licht konzentriert sich in einem tiefen sonoren Klang. Nähert man sich dem Bild, dehnt es sich zu weiter, immaterieller Lichtigkeit, als würde es Transparenz versprechen. Bei verkürztem Bildabstand nehmen die Bilder langsam das gesamte Blickfeld ein, die Umgebung verschwindet und Aufmerksamkeit richtet sich nur auf die Bilder. Geht man noch näher ran, zwingt die abendländische Sehgewohnheit eine Bewegung auf, ein Lesen von links nach rechts. Auf dieser ruhenden, begrenzten Fläche, die gemacht ist, um etwas zum Stehen zu bringen, zeigt sich Malerei so in ihrer Zeitlichkeit. „Die Malerei bringt es fertig, etwas Gegensätzliches wie Bewegung und Stehen zeitgleich sichtbar zu machen. Die Malerei mutet dem Auge zu, zeitgleich sofort die Fläche zu überblicken und auch die Notation der Farbe wahrzunehmen.“⁸⁶ In diesem Sinne fixierte und gleichzeitig initiierte Bewegung bezieht ihre Substanz aus der Flüchtigkeit einer Begegnung, die beziehungslos im Raum stehen bleibt, bevor sie langsam verblasst, in die Stille, ins Vergessen verschwindet.⁸⁷

86 Geccelli 1995, S. 166

87 Initiator für Geccellis Lösung von der Figur in den 70er Jahren war ein Erlebnis auf der Straße: Die Menschen, die an ihm vorübergingen, und deren Gesichter und Körper in der Flüchtigkeit der Begegnung Bewegungseindrücke hinterlassen haben, die er als beziehungslos wahrnahm.

Vergessen contra Erinnern

Wenn die Stille in die Musik eingelassen wird - egal, vor welchem Hintergrund das geschieht - dann verändert das den Akt der Rezeption. Der Klang schweigt, die Zeit steht still. Der Hörer hat keinerlei Hilfestellung mehr für sein Denken. Seine Sinne, seine Schöpferkraft müssen aktiv werden, will er am Werk partizipieren. Stille zersetzt, was bislang Sinn und Inhalt der Musik war: die Kontinuität ihres Klangs. Je länger die Stille währt, desto mehr deformiert sie den Abdruck dessen, was gehört wurde, bis nur noch ein unscharfer Durchschnittswert übrig ist. Der Klang schwingt nach, verzerrt sich vielleicht, wird schwächer und schwächer, erlischt vielleicht irgendwann. Die Stille lässt das Vergessen ein.

Was meint dieses Vergessen? Ist es ein negativer Aspekt, der die Musik zerstört? Welche Möglichkeiten gibt es eigentlich, über etwas zu sprechen, das einen Vorgang bezeichnet, den man nicht beschreiben kann? Schließlich ist es doch kein Vergessen mehr, wenn es erkannt, ergriffen, in mündlicher Rede oder Schrift fixiert ist? Vergessen ist ein Begriff, der sich scheinbar nur in Paradoxen äußert. Es lässt sich nicht sprachlich, nicht räumlich (abgesehen von Metaphern des Raumes), nicht zeitlich, schon gar nicht systematisch erfassen. Eine eigene erkenntnisorientierte Theorie des Vergessens zu erstellen, mutet fast aussichtslos an. Denn sofort, wenn über das Vergessen nachgedacht wird, drängt sich die Erinnerung auf. „Wir erfahren vom Vergessen in der Erinnerung, ähnlich, wie das Bewußtsein nur jene Dinge erfasst die es gerade beleuchtet, den ganzen Rest jedoch nicht.“⁸⁸ Im geisteswissenschaftlichen, philosophischen, oder auch theologischen Diskurs werden die beiden Kräfte Erinnern und Vergessen meist als ungleiches antagonistisches Paar besprochen.⁸⁹ Fast immer erhält die Erinnerung dabei die Priorität: Die Erinnerung ist der Ort der Gestaltung unserer Zeitauffassung und die Zeit selbst eine Form

88 Aus einem Diskussionsbeitrag von Vrääth Öhner auf www.vergessen.com. Diese Seite wird bereut von vergessen © _ verein zur künstlerischen erforschung des vergessens.

89 Vgl. dazu u.a. Weinrich, Harald: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997 und Smith, Gary und Emrich, Hinderk M. (Hrsg.): *Vom Nutzen des Vergessens*. Berlin 1996 und Herbert Arlt (Hrsg.) *Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien*. St. Ingbert 2002

unseres Bewusstseins. Das Vergessen wird dabei gar nicht extern thematisiert, denn es wird als Negation der Erinnerung angesehen. Dank der Erinnerung weiß man sich in der Zeit zu orientieren, ist der Erkenntnis fähig, die man sich als Welt- und Selbstverständnis aneignen kann. Nahezu alle Vorgänge unserer Kultur werden als Gedächtnisprozesse wahrgenommen, denn Kultur wird als Bezugssystem zwischen der Vergangenheit, dem Selbstverständnis der Gegenwart und den Erwartungen bzw. Maßgaben für die Zukunft beschrieben. „Das Vergessen scheint aus dieser Perspektive als Unterbrechung einer Ordnung, einer Identität, als Katastrophe des Gedächtnisses [...]“⁹⁰ Vergessen wird als sekundäres, zeitlich begrenztes, überwindbares und in der Logik der Erinnerung stehendes Phänomen betrachtet, das entweder Gedächtnis ermöglicht oder sich dem Gedächtnisprozess als negative, zu überwindende Kraft entgegenstellt.

Warum ist es so schwierig, Vergessen positiv zu fassen? Wenn man Erinnerung positiv bewertet und Vergessen negativ, so impliziert man, dass beide Phänomene getrennt voneinander existieren können. Ich meine, man kann Erinnern nicht ohne Vergessen denken und Vergessen nicht ohne Erinnern. Vergessen und Erinnern stehen in einer unauflöselichen Beziehung zueinander, denn man kann nicht von dem einen sprechen, ohne auf das andere Bezug zu nehmen. Diesen Umstand hat Augustinus Aurelius eindrucksvoll beschrieben: „Aber wie nun, wenn ich vom Vergessen spreche und ebenfalls verstehe, was dies Wort besagt? [...] Wenn ich ... des Vergessens mich erinnere, so ist das Gedächtnis zur Stelle und auch das Vergessen, das Gedächtnis wodurch, und das Vergessen, woran ich mich erinnere. ... Wie kann es das Vergessen also da sein, dass ich mich seiner erinnere, wenn doch sein Dasein die Erinnerung aufhebt? Doch wenn es feststeht, dass wir das, woran wir uns erinnern, im Gedächtnis bewahren ..., wird auch das Vergessen im Gedächtnis bewahrt...“⁹¹

Die Form der Fragen, die eine Antwort schuldig bleiben, macht deutlich, dass es sich beim Vergessen um ein Phänomen handelt, das sich direktem Zugriff und Definition verweigert.

90 Kasper, Judith: *Sprachen des Vergessens – Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*. München 2003, S. 9

91 Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse*. Eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme, München 1994, S. 264f.

Erinnern kann manchmal selbst ein Vergessen sein und/oder begünstigt, wenn es zu einem Ende kommt, ein Vergessen. Ebenso kann ein Erinnern, das als ewiger Prozess nie zu einem Abschluß kommt, auf Vergessenes, vielleicht nie Erinnertes und mithin auch Unvergessliches verweisen. Das behauptete Vergessen kann so nicht selten das permanente Insistieren eines Unerinnerbaren bergen. Zuletzt kann auch etwas nie Erlebtes als Erinnerung ausgegeben und etwas nie Gewusstes mit Vergessen verwechselt werden. Diese Konstellationen deuten schon an, dass im Miteinander von Erinnern und Vergessen eine Dynamik steckt, die sich wesentlich aus der immer präsenten Möglichkeit des Vergessens und seiner Abwesenheit speist und ihre Logik mehr im Bereich des Unbewussten hat.⁹¹ Vergessen ist Verschwinden und Auftauchen gleichermaßen - zur gleichen Zeit, oder: ohne Zeit. So suggeriert auch eine Kategorisierung unterschiedlicher Vergessensformen und die Gegenüberstellung von Erinnern und ein Wissen darüber, was Vergessen sei, während Augustinus in seinen Formulierungen gerade auf die konstitutive Ununterscheidbarkeit der Dimensionen Vergessen und Erinnern aufmerksam macht. Denn wo er das Vergessen als Objekt des Gedächtnisses zu greifen versucht, tritt es ihm als Bewegung desselben entgegen, die das Erinnern verunmöglicht. Genau dieser Doppelbedeutung verdankt das Vergessen seine irreduzible Unschärfe.

Es hat daher auch keine direkte Entsprechung in der Sprache, wie die Erinnerung, und kann nur als deren Schatten thematisiert werden. Deshalb ist jedes Zeichen (der Schrift, der Erinnerung) von Vergessen umrahmt, denn es ist schließlich auch ein Verweis auf etwas Abwesendes und vergegenwärtigt dieses. So wird Erinnerung durch Repräsentation in Sprache zu einer ‚Nicht-Mehr-Erinnerung‘ und steht im Zeichen des Vergessens, insofern man dieses ‚nicht-mehr‘ als unwiderrufflich betrachtet. Gerade aus der Perspektive des Vergessens scheint ein permanenter Abgrund auf zwischen Damals (der Erinnerung) und Gegenwart (der Äußerung der Erinnerung). Vergessen bestimmt, was heute über gestern gedacht wird. Denn es wird etwas erinnert, weil es in räumliche oder zeitliche Ferne gerückt ist, weil es vergessen wurde

oder droht, vergessen zu werden, weil ein Ereignis wie der Tod die Zeit und das Bewusstsein durchbrochen hat. Insofern sich Erinnerung ihrer Entstehung aus dem Vergessen und ihrer Deformation bewusst bleibt, gedenkt sie auch des ihr innewohnenden Vergessens. Hier deutet sich eine Dialektik an, in die Vergessen und Erinnern als gleichwertige Elemente involviert sind.

Vergessen anstatt Erinnern

Die besondere Charakteristik der Vergangenheit, nämlich ihr Schwinden, wird erst durch das Vergessen deutlich. Eine auf Erinnerung basierende Theorie der Vergangenheit müsste davon ausgehen, dass Vergangenheit weiterlebt oder aber, dass Erinnerung die Vergangenheit erst erschafft. Wenn Erinnerung nur durch Vergessen stattfindet, zeigt sich im Vergessen auch eine Kontrolle der Gegenwart durch die Vergangenheit. Vergessen modifiziert somit alle Zeitverhältnisse, es ist Teil unserer Beziehung zu Zeit selbst. In diesem Sinne argumentiert auch Heidegger.⁹² Für ihn gibt es Erinnerung nur auf dem Grunde des Vergessens. Er stellt Vergessen in den Rahmen der Bewusstseinsfähigkeit, innere Bilder zu entwerfen, eine Tätigkeit, die beim Erinnerungsprozess stattfindet. Vergessen geschieht im Zeichen der Erinnerung, insofern es die „Art und Weise, wie vorgestellt wird, [...] wesentlich mitbestimmt. [...] Es vereinfacht und entleert die vorgestellten Bilder, die durch das erinnernde Bewusstsein filtriert werden.“⁹³ „Das Vergessen ist nicht nichts oder nur das Fehlen von Erinnerung, sondern ein eigener ›positiver‹ ekstatischer Modus der Gewesenheit“⁹⁴, die herrschende, notwendige Zeitstruktur, die nicht von der Vergangenheit befreit, sondern mit ihr verkettet. So ist es allererst Vergessen, aus dem unserer Geschichte besteht, nämlich in Form ausgeschnittener, modifizierter bzw. sich in ständiger Verwandlung befindlicher Vorstellungen.

Heidegger wendet sich gegen eine Idee von Vergangenheit als Konstruktion aus fixen Bil-

92 Vgl. Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1977

93 Morzkin, Gabriel: Die Bedeutsamkeit des Vergessens bei Heidegger. In: Vom Nutzen des Vergessens. Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Hrsg.) Berlin 1996, S. 181

94 Heidegger 1977, S. 339

dern, die in der Gegenwart wie Tatsachen erscheinen. Die Bilder der Erinnerung pflegen die Unvollzogenheit der Vergangenheit zu vergessen, denn sie nehmen die Erinnerung aus der Zeit heraus, sakralisieren sie gleichsam und trennen sie vom Werden der Geschichte ab. Vergangenheit erhält so einen ahistorischen Charakter. Wenn man „solche ›fertigen‹ Vergangenheiten in unserer gegenwärtigen Welt trifft, trifft man sie als vollzogene Möglichkeiten an, die, gerade weil sie vollzogen sind, sich als gegenwärtig bieten, ihre Vollzogenheit als Fertigsein und deswegen als gegenwärtig vortäuschen.“, schreibt Heidegger.⁹⁵ Erinnern sieht er im gesellschaftlichen Gebrauch als „Vergegenwärtigung von Vergangenheit“, gegen die er das Vergessen als Strategie der „Entgegenwärtigung der Gegenwart“ stellt.⁹⁶ Dieses Entgegenwärtigen besitzt zwei Optionen: die des „gewärtigenden Vergessens“ und die des „ungewärtigenden Vergessens“. Ersteres meint ein Erhalten der verlorenen Zeit, zweites ein Entfliehen dieser, man kann auch von nicht-intentionalem und intentionalem Vergessen sprechen. Ein Wiederfinden der verlorenen Zeit mittels der Vorstellung wie bei Proust gibt es bei Heidegger nicht. „Man erinnere sich entweder des Vergessens oder kompensatorisch eines Momentes des Vergessenen.“⁹⁷ Letztendlich propagiert Heidegger hiermit eine neue Sichtweise der Erinnerung bzw. entwirft einen neuen Vergessensbegriff. Es geht ihm dabei vor allem um eine Bewusstmachung des Erinnerns als performativen Prozess, d.h. als eine unabgeschlossene und prinzipiell unabschließbare Handlung.

Kontinuum

Vergessen und Erinnern sind also ineinander verschränkte Elemente des Gedächtnisses, die man nicht gegeneinander ausspielen kann. In der sich verändernden Erinnerung wirkt das Vergessen. Andererseits legt das Vergessen auch längst verschüttet geglaubte innere Bilder frei.⁹⁸ Es ist deshalb genauso zeit- und erkenntniskonstitutiv wie die Erinnerung. In der Stille der Musik zerstört es einerseits das kontinuierliche Klanggefüge, andererseits bereitet es den Bo-

95 Heidegger 1977, S. 339

96 Motzkin 1996, S. 187f.

97 ebd., S. 190

98 Dieser Vorgang wird von Heidegger als Wiederholung bezeichnet, die allerdings nicht im Sinne einer bloßen Reproduktion verstanden werden darf. Vgl. Motzkin 1996, S. 178

den für eine Erneuerung der hörenden Aufmerksamkeit. Wenn der Hörer nämlich etwas länger im „Nirwana der Musik“ verbleibt, kann er erleben, wie sich die Dialektik von Klang und Stille langsam umkehrt: Nicht mehr die Pausen durchbrechen eine musikalische Kontinuität. Nein, die Stille ist diese Kontinuität, unterbrochen von Klängen und Geräuschen.⁹⁹ Das Moment des Vergessens, welches in der Stille aufscheint, eröffnet so gesehen einen weiteren Zugang zu ihren Dimensionen, denn die Beziehungen zwischen Klang und Stille und Erinnern und Vergessen entsprechen sich. Wenn man nicht mehr von einer Unterbrechung der Musik durch die Stille sprechen kann, sondern von einem Stillekontinuum, welches von Vergessensmomenten durchdrungen ist, gibt es auch kein einbrechendes Vergessen in die Vergangenheit oder Gegenwart, sondern nur eine stete Grundlage des Vergessens, auf der Erinnern stattfindet. Ein extrem leiser, gleichbleibender Klang wird als langsame Bewegung von Verschwinden und Wiederauftauchen wahrgenommen. Man scheint sich in einem zwar nicht zeitlosen, aber von der Dialektik der Zeit befreiten Bereich zu befinden, einer Art „stehenden Gegenwart“ wie Zender beschreibt.¹⁰⁰

Wenn man nun annimmt, dass Vergessen in einer Stille stattfindet, in der Zeit nicht linear abläuft, in der sich dem Rezipienten die Zeit entweder als nicht vorhanden oder als richtungslos erweist, so kann man daraus schließen, dass Bilder, die Stille in Raum verwandeln und Zeit in Bewegungsillusion, auch dem Vergessen Respekt zollen. Die Werke von Graubner und Geccelli enthalten in diesem Sinn für mich Vergessen. Dabei geht es nicht um das, was vergessen wird. Das Vergessen taucht nicht als Thematik auf, wie bei Künstlern wie Christian Boltanski oder Jochen Gerz, sondern es durchdringt die Bilder auf formaler, struktureller Ebene. Diese Bilder zeigen, wie Vergessen sich zeigt. Sie stellen das Vergessen nicht dar, indem sie versuchen es inhaltlich einzuholen, die Lücke in der Erinnerung zu füllen, sondern indem sie das Vergessen im Vergessensdiskurs nachzeichnen und dabei den Ort und die Zeit des Vergessens gestalten.

⁹⁹ Zender 1991, S. 67

¹⁰⁰ ebd., S. 68

Stille und Vergessen als Gabe

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Stille hat also das Bestreben, die Stille als gleichwertiges Element in Musik und Bild zu etablieren und ihr die Funktion eines Tores zuzuweisen, das ins Nichts hinein- und auch wieder hinausführt. Der Raum, den das Nichts ausdehnt, der das Nichts unendlich umschließt, ist ein Ort der Unvorhersehbarkeit, der Unabschließbarkeit. Was sich dort ereignet, kann man nicht vorhersehen und nicht bestimmen.

Bei Geccellis Bildern zum Beispiel wird der Betrachter nie ganz in den Bildraum hineingezogen, steht immer davor wie ein Fremder, Erwartender. Das Bild scheint ein Versprechen zu sein, das und wie sich das Bild auf subtile, aber eindringliche Weise seines Gegenübers bemächtigt. Die Einlösung dieses Versprechens bleibt prinzipiell ungewiß. Der Plan zum Bild, die Farbkombination, die Abfolge der Töne werden zuvor exakt festgelegt. Dennoch hat das Versprechen des Bildes auch schon Anteil am Entstehungsprozess, insofern genau beabsichtigte, doch in letzter Konsequenz nicht vorher zu kennende Ereignisse auftreten.

Oder Webern: Sein Werk ist mit den tradierten Mitteln musikalischer Kommunikation nur mehr schwer vermittelbar. Nicht nur sind seine Stücke zu kurz für ein Konzert, ihre Form ist zudem „reine Introversion, die sich im Augenblick der Mitteilung einer Objektivation und einem Gebrauch [...] schon wieder zu entziehen scheint.“⁹⁹ An dieser Stelle wird auch das Vergessen deutlich, welches sein Werk im Zeichen des Rückzugs in die Stille durchzieht. Die Zeit des Klangs ist viel kürzer als die des Nicht-Klangs. Der Klang zeigt sich also vorrangig in seiner Deformation, in seinem Verschwinden in der Stille. Der Hörer solcher Musik (oder Nicht-Musik) tritt so stetig durch eine Tür, die sich im Moment des Durchschreitens schon wieder in Nichts aufgelöst hat. Wie also geht er weiter? Was kann er noch erwarten, was wird ihm überhaupt gegeben?

Nach meiner Ansicht muss für Positionen der Stille und des Vergessens eine Form der Kommunikation gelten, deren Voraussetzungen sich grundlegend von denen tradierter Kommunikationsvorstellungen unterscheiden. Am besten lässt sich das an der Performativitätstheorie und dem daraus abgeleiteten Begriff der Gabe verdeutlichen. Hans-Friedrich Bormann hat in seinem Buch „Verschwiegene Stille - John Cages performative Ästhetik“ das Stück 4'33" von John Cage unter Aspekten einer performativen Ästhetik untersucht.¹⁰¹ Die darin vorgestellte Sichtweise von Stille als Versprechen erscheint mir im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit als eine zukunftsweisende Möglichkeit des Umgangs mit den so schwer fassbaren Dimensionen von Stille und Vergessen. Bormanns Untersuchung basiert in erster Linie auf der Sprechakttheorie John L. Austins und deren Fortschreibungen durch Felman und Derrida.¹⁰² Die Stille wird von Bormann einem Versprechen gleichgesetzt und unterliegt den von Austin, Derrida und Felman herausgestellten Eigenschaften eines Versprechens: Die Einlösung dessen kann nicht durch die Intentionen und Erwartungen der Sprecher oder Hörer beeinflusst werden, infolgedessen gilt auch für die einhergehende Verpflichtung nicht das Modell des Vertrages. „Ein Versprechen ist immer übermäßig. Ohne dieses wesentliche Übermaß würde es auf eine Beschreibung oder Erkenntnis der Zukunft hinauslaufen. Sein Akt hätte die Struktur einer Feststellung (constat) und nicht die eines Performativums. Aber dieses „Zuviel“ eines Versprechens gehört nicht dem (versprochenen) Inhalt eines Versprechens an, welches ich zu halten nicht in der Lage wäre.“¹⁰³

Dieses „Zuviel“ konstituiert für Derrida den für das Versprechen geltenden Charakter einer Gabe. Die Gabe bezeichnet die Verheißung, die Ahnung von etwas, die mit dem Versprechen verbunden, aber nicht gegenwärtig oder zu vergegenwärtigen ist. „Das Versprechen verwindet auf aporetische Weise eine nie gegenwärtige Zukunft mit einem nicht zu erinnernden Gedächtnis; es geschieht nicht in der Präsenz des Sagens, sondern als unendlicher Aufschub

101 Vgl. Beate Slansky: *Das Geschenk der Stille – John Cage und sein „stilles Stück“*, Belegarbeit im Fach Ästhetik bei Prof. Rudolf Knoell, April 2007

102 Vgl. Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart 1979 und Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaka 1983 und Derrida, Jacques: *Mémoires. Für Paul de Man*, Wien 1988

103 Derrida 1988, S. 125f., zit. n. Bormann 2005, S. 64

und unerhörtes Echo, das diesen Akt erst möglich macht.“¹⁰⁴ Eine Gabe allerdings kann niemals unter imperativischer Anweisung geschehen, insofern sie als grundsätzlich freiwillig, unkalkulierbar und unerwartet verstanden wird. „Damit es Gabe gibt, ist es nötig, dass der Gabenempfänger nicht zurückgibt, nicht begleicht, nicht tilgt, nicht abträgt, keinen Vertrag schließt und niemals in ein Schuldverhältnis tritt.[...] Letztlich darf der Gabenempfänger die Gabe nicht einmal als Gabe an-erkennen (reconnaître). Wenn er sie als Gabe an-erkennt, wenn die Gabe ihm als solche erscheint, wenn das Präsent ihm als Präsent präsent ist, genügt diese bloße An-erkennung, um die Gabe zu annullieren.“¹⁰⁵

In der Stille, innerhalb der Stille, nach der Stille – auch: in der Vergegenwärtigung des Vergessens - kann das Unbegreifliche, Unfassbare zur (unerkannten) Gabe werden, indem es sich ereignet, indem es erlebt wird. Der Charakter dieses Ereignisses ist plötzlich und unerwartet, denn das, was passiert, ist unvorhersehbar. Das Undarstellbare, Unsagbare muss nicht mehr gesagt oder gezeigt werden, wenn es sich im Prozess ereignet.

Das Verhältnis zwischen Gebendem und Empfangendem, zwischen Ich und dem Anderen, siedelt sich im Ereignis der Gabe jenseits von Ausgewogenheit und Balance an. Der Andere ist niemals sekundär, sondern geht dem Ich immer schon voraus. Insofern kann der Bezug zum Anderen kein Soll sein, sondern ist notwendig, zwangsläufig. Er setzt keine Gleichzeitigkeit und Symmetrie zwischen Ich und Anderem voraus, sondern die Vorgängigkeit des Anderen. Voraussetzung für diese Asymmetrie ist laut Derrida primär: das Vergessen.¹⁰⁶ Man muß vergessen haben, dass man gibt, dann gibt man bedingungslos. Allein die im Vergessen stehende Gabe scheint die von Derrida formulierten Bedingungen für Bedingungslosigkeit zu erfüllen, weder absichtlich noch willkürlich zu sein. Dieses Vergessen hat nichts mit psychologischer Verdrängung zu tun, vielmehr erinnert es an Barthes mit seiner Theorie des Erinnerungsschocks, der durch seine Plötzlichkeit und Radikalität vergessen macht.¹⁰⁷ Derrida behauptet nun, der Gedächtnis-Schock gehe von der Gabe selbst aus, nämlich genau in dem Moment, wo

104 Bormann 2005, S. 64

105 Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, S. 24, zit. n. Bormann 2005, S. 64

106 Vgl. Kasper 2003

107 Vgl. Barthes, Roland: *Die Helle Kammer*, Frankfurt am Main 1996

man gibt. Wenn hier also von einem Gedächtnis gesprochen wird, das nicht erinnerbar ist, heißt das letztendlich, dass auch ein Vergessen mit dieser Gabe einhergeht, als Vorraussetzung und Ergebnis. Diese Sichtweise des Vergessens, nämlich als die nicht zu vergegenwärtigende Vergangenheit, erinnert wiederum stark an die Vergessenskonzption Martin Heideggers.

„Wo das Unvergessliche zum Ausdruck drängt und das Uerinnerbare bewirkt, dass das Erinnerte sich diesem Ausdruck stets entzieht, gelingt es [...], Antwort und Stille zugleich zu geben.“¹⁰⁸ Dann nämlich, wenn die Vergangenheit, die Idee des Gewesenen, nicht versucht wird zu repräsentieren. Erst wenn dem Publikum Vergessen und Stille unmittelbar erlebbar gemacht wird, kann daraus ein neues Gefüge an Zeichen und Sprache erwachsen. Dieses (mögliche) Erkennen der Stille ist Gabe. In einer sich entwickelnden, elementaren neuen Sprache, die auf einem performativen Prozess beruht, können dann auch Zitate der Vergangenheit, Erinnerungen, auftauchen, formal oder thematisch. „Man kann sich nicht ständig in jener Zone des Schweigens aufhalten, [...]; aber diese Erfahrung ist die Basis aller zukünftigen Möglichkeiten.“¹⁰⁹ Das Besondere an diesem Feld der Möglichkeiten ist, dass die Bewegungen nicht mehr geradlinig verlaufen, sondern einen Kreis beschreiben, an dessen Peripherie die Berührung mit allen Punkten der Geschichte, den Erfahrungen anderer Kulturen, ja, überhaupt allen menschlichen Erfahrungen sich ereignet, ohne den Imperativ einer Identifizierung mit einer dieser Formen.¹¹⁰

Mein Vergessen

Meine Bilder zeigen Prozesse des Vergessens. Sie fixieren Farbnebel auf der Fläche des Bildes und initiieren dabei eine beständige Bewegung, eine Fluktuation von ungreifbarem Auftauchen und Verschwinden, ein Erleben von Vergessen. Sie zeigen, wie Vergessen sich zeigt, weil sie wie

108 Kasper 2003, S. 303

109 Zender 1991, S. 101

110 ebd.

Heidegger die Vergangenheit als unvollzogen annehmen und das Vergessen nicht als negative Kraft, sondern als jede Erinnerung modifizierendes Moment. Letztlich sehe ich das Vergessen als Eintritt in eine Stille, die zeitlos ist und daher leicht, schwerelos. Sie ist für mich die Metapher eines inneren Raumes, der Leere, Ruhe und Ausgewogenheit verspricht. So gesehen sind meine Bilder sowie auch weite Teile der vorliegenden Arbeit Utopien, Idealvorstellungen. Sie fixieren, was sie noch nicht sind und niemals sein werden. Sie bezeichnen Sehnsucht.

Es ist eine Sehnsucht nach der Idee der Möglichkeit einer Rückkehr in ein Ganzes, wie der hebräische Schriftsteller Chajim Hasas es in seiner Erzählung *Die Wiederverkörperung* beschrieben hat. Darin lässt er eine alte und nun bettelarme Frau ihr Leben überblicken und dann Zug um Zug vergessen - zunächst alles, was davon Last, Enttäuschung, Undank barg. Nach und nach schwinden ihr auch die Erinnerungen an ihre Söhne und Töchter und ihre zahlreichen Kindeskinde, an Größe, Ruhm und Ansehen ihrer Familie, selbst die eigenen guten Werke fallen ihr ins Vergessen. Ihr wird wie einem kleinen Mädchen, das weder Liebe noch Leid gekostet hat und unbelastet durch die Erinnerung in Stille vor sich hinlebt. Auch ihre Bindungen an Mitmenschen lösen sich auf wie Nebelfetzen, die Stück für Stück zerschweben und in Nichts vergehen. Lediglich ein Geraune wie das Rauschen eines trockenen weiten Feldes tönt ihr in den Ohren. Erde und Himmel nähern sich einander, und schließlich verwischt sich jede Grenze, jede Schranke hebt sich von Ort und Zeit, ein Reich, in dem sämtliche Reiche enthalten sind, geht in ihr auf, und in der Vergessenheit, die ganz nahe dem Tode ist, „war die Alte gänzlich losgelöst vom All, oder das All lag vergessen in ihr.“¹¹⁰

110 Zitiert nach: Lämmert, Eberhard: Vom Nutzen des Vergessens. In: *Vom Nutzen des Vergessens*. Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Hrsg.) Berlin 1996, S.12 ff.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Band 16 (= *Musikalische Schriften I-III*). Frankfurt am Main 1978

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Band 12 (= *Philosophie der Neuen Musik*). Frankfurt am Main 2003

Areopagita, Dionysius: Von den Himmlischen Hierarchien. In: *Die Hierarchien der Engel und der Kirche*. München 1955

Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse*. Eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme, München 1994

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart 1979

Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt 1996

Betz, Marianne: *Stille – hörbares und sichtbares Moment in der Musik*. Leipzig 2000

Böhme, Tatjana und Mehner, Klaus (Hrsg.): *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Köln 2000

Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*. München 2005

Boulez, Pierre: Für Anton Webern. In: *die Reihe – Information über serielle Musik, Bd. 2*. Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen (Hrsg.), Wien 1955

Brenne, Andreas: Enge – Weite: Künstlerische Rezeption einer anthropologischen Elementarerfahrung. In: Ditzig-Engelhardt, Ursula: *Durch Bilder Musik verstehen*. Münster 2004

Bleyl, Matthias: *Gotthard Graubner – Farbraumkörper der XL. Biennale Venedig 1982.* In: ders., Ausstellungskatalog, Museum für Moderne Kunst (Hrsg.), Frankfurt am Main 1991

Blühm, Andreas: Vom WAS zum WIE . Anmerkungen zu einer neuen Arbeit von Johannes Geccelli. In: Ausstellungskatalog *Johannes Geccelli. Weg der Figur im Wandel der Farbe.* Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hrsg.), Regensburg 1992

Cage, John: *A Year From Monday. New Lectures and Writings.* Middletown 1967

Cage, John: *Silence.* Frankfurt am Main 1987

Delaunay, Robert: *La lumière (1913),* In: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer Bewegung.* Hüneke, A. (Hrsg.), Leipzig 1991

Derrida, Jacques: *Mémoires. Für Paul de Man.* Wien 1988

Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I.* München 1993

Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft: Der „mystische Grund der Autorität“.* Frankfurt am Main 1991

Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen.* Berlin 2003

Ditzig-Engelhardt, Ursula: *Durch Bilder Musik verstehen.* Münster 2004

Dömling, Wolfgang: Wiedervereinigung der Künste – Skizzen zur Geschichte einer Idee. In: *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste.* Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.), Laaber 1995

Eimert, Herbert und Stockhausen, Karlheinz (Hrsg.): *die Reihe – Information über serielle Musik, Bd. 2.* Wien 1955

- Eimert, Herbert:** Die notwendige Korrektur. In: *die Reihe – Information über serielle Musik*, Bd. 2. Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen (Hrsg.), Wien 1955, S. 35
- Felman, Shoshana:** *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaka 1983
- Fleck, Theresia:** *Hespos: дума (1980), fragment 17*. Saarbrücken 1997
- Freier, Recha:** *auf der Treppe*. Hamburg 1980
- Geccelli, Johannes:** *Vom Bildermachen*. In: Hochschule der Künste Berlin (Info), Mai 1985, 11. Jg., Nr. 3/85
- Geccelli, Johannes:** *Farbmalen in der Zeit*. In: *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste*. Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.), Laaber 1995
- Geccelli, Johannes:** *Texte aus dem Atelier*. Ostfildern-Ruit 1997
- Grow, Bernd:** Gotthard Graubner, In: Ausstellungskatalog *Positionen. Malerei aus der BRD*. Stuttgart 1986
- Gruhn, Wilfried:** Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik. In: Wiener Festwochen (Hrsg.), *die wände. Oper nach Jean Genet von Adriana Hölszky*, Wien 1995
- Hoeps, Reinhard (Hrsg.):** *Religion aus Malerei? Kunst und Gegenwart als theologische Aufgabe*. Paderborn 2005
- Heidegger, Martin:** *Sein und Zeit*. Tübingen 1977

Houben, Eva-Maria: Klang – Stille, Bewegung – Erstarrung...Vexierbilder neuer Musik. In: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Böhme, Tatjana und Mehner, Klaus (Hrsg.), Köln 2000

Houben, Eva-Maria: *gelb: Neues Hören*. Vinko Globkar – Hans-Joachim Hespos – Adriana Hölszky, Saarbrücken 2000

Hüneke, A. (Hrsg.): *Der Blaue Reiter. Dokumente einer Bewegung*. Leipzig 1991

Kasper, Judith: *Sprachen des Vergessens – Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*. München 2003

Kestner-Gesellschaft (Hrsg.): Ausstellungskatalog *Gotthard Graubner*. Hannover 1969

Klee, Paul: *Graphik, Schriften, Rezensionen und Aufsätze*. Chr. Geelhaar (Hrsg.), Köln 1976

Kostelanetz, Richard: *John Cage*. Köln 1973

Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln 1989

Kurth, Ernst: *Musikpsychologie*. Hildesheim 1969

Lachenmann, Helmut: Klangtypen der Neuen Musik. In: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995*, Josef Häußler (Hrsg.), Wiesbaden 1996

Lämmert, Eberhard: Vom Nutzen des Vergessens. In: *Vom Nutzen des Vergessens*. Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Hrsg.), Berlin 1996

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift.* Kassel 1998

Marc, Franz: Zur Kritik der Vergangenheit (1911). In: *Der Blaue Reiter. Dokumente einer Bewegung.* A. Hüneke (Hrsg.), Leipzig 1991

Maur, Karin: *Vom Klang der Bilder.* München 1999

Merkert, Jörn: Auf der Suche nach dem wahrhaftigen Bild. Zum Spätwerk von Johannes Geccelli. In: Ausstellungskatalog *Geccelli – Farblicht und Schatten*, Berlinische Galerie (Hrsg.), Berlin 2006

Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis.* München 2002

Metzmacher, Ingo: *Keine Angst vor neuen Tönen. Eine Reise in die Welt der Musik.* Berlin 2005

Mon, Franz: Gotthard Graubner – Bilder vom Winter 1961/62. In: Ausstellungskatalog Gotthard Graubner: *Farbräume, Farbraumkörper, Arbeiten auf Papier.* Städtische Kunsthalle (Hrsg.), Düsseldorf 1978

de la Motte-Haber, Helga: Virtuelle Zeit. In: *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste.* Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.), Laaber 1995

Motzkin, Gabriel: Die Bedeutsamkeit des Vergessens bei Heidegger. In: *Vom Nutzen des Vergessens.* Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Hrsg.), Berlin 1996

Nono, Luigi: Auf dem Weg zu Prometheus. Fragmente aus Tagebüchern. In: *Alte Oper* Frankfurt (Hrsg.): *Luigi Nono, Prometeo von Massimo Cacciari.* Frankfurt am Main 1987

Öhner, Vrääth auf www.vergessen.com. - die Website von vergessen © _ verein zur künstlerischen erforschung des vergessens.

Picht, Georg: *Kunst und Mythos*. Stuttgart 1996

Ruhrberg, Karl: Farbe als Gestalt und Raum – Versuch über Gotthard Graubner. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Justus Müller Hofstede/Werner Spies (Hrsg.), Berlin 1981

Schmied, Wieland (Hrsg.): Ausstellungskatalog *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980

Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig, Matthias Brzoska (Hrsg.): *Töne, Farben, Formen – Über Musik und die Bildenden Künste*, Laaber 1995

Schönberg, Arnold: Vorwort zu Weberns Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9. In: *die Reihe – Information über serielle Musik, Bd. 2*. Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen (Hrsg.), Wien 1955

Slansky, Beate: *Das Geschenk der Stille*. Belegarbeit im Fach Ästhetik bei Prof. Rudolf Knoell, Halle 2007

Smith, Gary und Emrich, Hinderk M. (Hrsg.): *Vom Nutzen des Vergessens*. Berlin 1996

Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst (Hrsg.): *Tonspur*. Freiburg 1998

Toop, David: *ocean of sound. Klang, Geräusch und Stille*. St. Andrä-Wördern 1997

Weinrich, Harald: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997

Zender, Hans: *Happy New Ears*. Freiburg 1991

Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*. Christof Bitter (Hrsg.), Mainz 1974

Zumthor, Paul: Körper und Performanz. In: *Materialität der Kommunikation*. Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), Frankfurt am Main 1988

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig und ausschließlich unter Verwendung der angegebenen Literatur verfasst zu haben.

Ich danke Anna Roch, Uta Koloczek, Sylvain Brugier, Friederike Slansky, Christine Matzke, David Fichtmüller und Moritz Grünke für ihre Hilfe beim Korrekturlesen, Binden und der typographischen Gestaltung der Arbeit.

Halle, im Dezember 2007