

Dieser Artikel ist auf englisch erschienen in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg), *Electronics in New Music* (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 4), Hofheim 2006

Alexander Stankovski

Naturgemäß

„Die Natur ist (...) das einzig stichhaltige Versprechen. (...) Sie kann freilich weder Zufluchtsort noch Ausweg sein. Aber sie ist das Vorbild und gibt das Maß (...)“¹

„Kunst (...) will einlösen, was Natur verspricht. Fähig ist sie dazu nur, indem sie jenes Versprechen bricht, in der Zurücknahme auf sich selbst.“²

„Was mich interessiert, ist der Punkt, an dem sich das autonome Bild an der Wand mit dem Verweis auf die gewesene Wirklichkeit trifft.“³

Die beiden Kompositionen *Etudes sur la mer* und *Landschaft mit Flöte I+II* sind Teile des Projektes *Natur Musik Klang*, an dem die Flötistin Sylvie Lacroix, der Elektroakustiker Florian Bogner und ich seit 2002 arbeiten. Ein abschließendes drittes Stück ist für 2005 geplant. Bevor ich auf die Stücke im einzelnen eingehe, möchte ich drei Punkte skizzieren, die das Projekt als Ganzes betreffen: den konzeptuellen Hintergrund, die Rolle der Elektronik und die Strukturierung des Arbeitsprozesses.

1. Natur/Kunst

Wie der Titel bereits andeutet, geht es in *Natur Musik Klang* um das Verhältnis von Natur und Kunst, im engeren Sinn um die Auslotung des Spannungsfeldes zwischen natürlichen, instrumentalen und elektronischen Klängen. Zwei konträre Interpretationen der Beziehung von Kunst und Natur spielen dabei eine Rolle:

- a) Natur als Urbild der Kunst, Kunst als Nachahmung der Natur
- b) Natur und Kunst als unvereinbare Gegensätze, Kunst als Gegenwelt zur Natur.

So gegensätzlich beide Anschauungen auch sind (welche Kämpfe wurden ihretwegen ausgetragen!), kann man sie doch in einigen Aspekten zusammendenken:

- Natur ist, in welcher Form auch immer, für Kunst konstitutiv. Noch in der entschiedensten Negation ist Natur in Kunst präsent, oder um Wittgenstein zu paraphrasieren: Affirmation und Negation sprechen über dasselbe.⁴

- Natur und Kunst sind kategorial getrennt. Diese Trennung muss nicht unbedingt als bewusster Bruch vollzogen werden, sie zeigt sich paradoxerweise auch da, wo sie scheinbar aufgehoben werden soll. Gerade durch die Nachahmung zeigt sich die Differenz zum Nachgeahmten. Je genauer ein Sonnenuntergang beschrieben, ein Berg gemalt oder das Zwitschern eines Vogels notiert wird, desto mehr erweisen sich die Kunstmittel als selbstbezüglich und dem realen Ereignis oder Gegenstand gegenüber als inkommensurabel.

- Kunst kann nur künstlich sein, „natürliche Kunst“ ist ein Widerspruch in sich. Es hängt von Art und Einsatz der verwendeten Mitteln ab, ob ein Kunstwerk den Eindruck von Natürlichkeit oder Künstlichkeit erweckt. Natürlichkeit und Künstlichkeit sind manipulierbare Parameter.

1.1 Musik/Natur

Obertonreihe, Tonalität oder rhythmische Pulsation wurden und werden von reaktionärer Seite immer wieder als naturgegebene Invarianten ins Treffen geführt, um neue Entwicklungen in der (Kunst-)Musik des 20. Jahrhunderts als „wider die Natur“ zu diffamieren⁵. Dabei wird geflissentlich übersehen, wie schnell sie ihre angebliche Natürlichkeit einbüßen und zu künstlichen Konstruktionen mutieren.

Die Obertonreihe ist in der Natur nicht einfach vorhanden, sie kann nur mithilfe eines Instrumentes dargestellt werden, das kontrollierbar gleichmäßig schwingende Frequenzen hervorbringt, die die Natur nicht zur Verfügung stellt; bereits der einzelne, intentional hervorgebrachte Ton steht außerhalb der Natur. Jede Art von Tonalität ist ein temporärer Kompromiss mit gleichsam unter Laborbedingungen herauspräparierten physikalischen Fakten, die im Verlauf der europäischen Musikgeschichte immer schwerer mit dem jeweiligen Stand des Komponierens vereinbar waren (was nicht heißen soll, dass sie es je gewesen sind). Pulsation ist zwar unmittelbar als körpereigener Rhythmus wahrnehmbar, der unbewusst abläuft und nicht dem Willen unterworfen ist; musikalisch-rhythmische Pulsation jedoch setzt zu ihrer Realisierung einen hohen Grad von Bewusstheit voraus und ist sowohl in ihrer Geschwindigkeit als auch in ihrer inneren Zusammensetzung beliebig steuerbar. Auch hier macht die Art, wie ein Phänomen hervorgebracht wird, den entscheidenden Unterschied.

An Musik ist nichts „natürlich“, allenfalls wird ein Stück Natur isoliert und unter bestimmten kulturellen Bedingungen als musikalisch verwendbares Material zugerichtet. Als künstliche „zweite Natur“ ist es nicht mehr unmittelbar auf die „erste Natur“ beziehbar.

2. Elektronik

Als „natürlich“ kann nur der Klang der „ersten Natur“, also der undomestizierte, im traditionellen Sinn nicht-musikalische Klang gelten. An ihm interessierten uns einerseits die Klangqualität (der Reichtum der akustischen Information, die Transparenz gleichzeitig wahrnehmbarer Ereignisse, die räumliche Tiefe, die Präsenz des Klanges), andererseits die „objektive“ Kontinuität (die Gleichzeitigkeit von langfristiger Statik und kurzfristiger Dynamik, die erwartbare, aber trotzdem unvorhersagbare Wiederkehr einzelner Ereignisse, das überraschende Auftreten von „Störungen“).

Die Aufgabe der Elektronik ist zunächst der Import des Naturklanges in den Konzertsaal. Bereits hier finden die beiden wichtigsten Bearbeitungsschritte statt: Aufnahme und Wiedergabe.

Durch die Aufnahme wird der Naturklang zum musikalischen Material. Dabei wird er durch die spezifische Charakteristik des Mikrofons noch vor jeder weiteren Bearbeitung verfremdet. Das Mikrofon schafft eine bestimmte Perspektive, Aufnahme bedeutet Fokussierung.

Für die Wiedergabe durch Lautsprecher in einem geschlossenen Raum müssen Raumtiefe und Präsenz des ursprünglichen Klanges neu konstruiert werden. Durch die Verteilung der Zuspiegelung auf mehrere Lautsprecher – vom einzelnen Punkt bis zur Projektion über alle Lautsprecher – wird der Klangraum neu definierbar. Gesteigerte, quasi surreale Präsenz einzelner Details auf der einen und Zurücknahme bis zur Unhörbarkeit auf der anderen Seite können sowohl bruchlos vermittelt als auch in scharfem Kontrast einander gegenübergestellt werden⁶.

Schnitt, Überlagerung und Filterung sind weitere, selbst bei oft nur subkutaner Wirkung nicht zu unterschätzende Manipulationen auf dem Weg zu einer inszenierten Naturhaftigkeit, deren Schein jederzeit aufgehoben kann (das gilt vor allem für *Landschaft II*, s.u.). Demgegenüber nimmt elektronische Klangbearbeitung, die die Herkunft des bearbeiteten Klanges unkenntlich macht, einen verhältnismäßig geringen Raum ein. Sie kommt hauptsächlich dort zum Einsatz, wo dem - künstlich zubereiteten - „natürlichen“ Klang ein bewusst „künstlicher“ gegenübergestellt wird (so im 1. und besonders im 3. Abschnitt von *Landschaft I*).

In den *Etudes sur la mer* werden Naturklänge mit elektronischen und instrumentalen Mitteln ganz oder teilweise nachgebaut. Darauf werde ich noch zurückkommen.

2.1 Fotoirrealismus

An dieser Stelle ist ein Hinweis auf die Fotokünstler Jörg Sasse und Jeff Wall angebracht, deren Arbeit uns ein Stück weit begleitet hat. Im Gegensatz zur fotorealistischen Malerei der 70-er Jahre, die Wirklichkeit „objektiv“ abbilden und sie dadurch kritisierbar machen wollte, geht es hier in ganz unterschiedlicher Weise um die Verunsicherung des Blickes und um die Frage nach der Realität dessen, was man sieht.

Sasse bearbeitet eigene oder fremde Fotos am Computer und komponiert eine Realität, die es so nie gegeben hat. Entfernung oder Verschiebung einzelner Bildelemente, Manipulationen der Farben und der Tiefenschärfe schaffen eine Spannung zwischen dem abgebildeten Gegenstand und seiner Abstraktion. Mitunter sind die angewandten Verfremdungstechniken so subtil, dass – zumindest für den ungeübten Betrachter – nicht entscheidbar ist, ob es bearbeitet ist oder nicht; in der Folge misstraut er *jedem* Bild. Doch auch die nicht am Computer nachbearbeiteten Bilder Sasses sind durch die Art der Abbildung verfremdet: allein die Auswahl des Sujets und des Bildausschnittes transformieren ein Stück Realität zu etwas, das mehr ist als bloßes Ab-bild.⁷

Die Verfremdung kann aber auch vor der Abbildung bei der Wirklichkeit selbst ansetzen. Jeff Wall inszeniert seine Fotos als *tableaux vivants*, bei denen jedes Detail festgelegt ist - Fotografie nicht als Abbild, sondern als Vortäuschung von Wirklichkeit. Trotzdem wirken viele von ihnen wie Schnappschüsse, und auch hier wird der Betrachter über ihren Grad an Realität unsicher.⁸

3. Arbeitsprozess

Etudes sur la mer und *Landschaft mit Flöte* sind Gemeinschaftskompositionen dreier Personen mit sehr verschiedenem musikalischen Hintergrund. Unsere Arbeitsbereiche sind keineswegs so klar getrennt, wie es unsere primären Kompetenzen Instrument/Elektronik/Komposition nahe legen könnten, vielmehr verteilt sich die Autorschaft sowohl horizontal als auch vertikal auf alle Beteiligten, kann also ebenso von einem Teil zum nächsten wie innerhalb eines Teiles von Schicht zu Schicht wechseln. Beispielsweise stammt die Zuspieldung des vorletzten Abschnittes von *Landschaft I* von Florian Bogner, der Flötenpart ist von mir komponiert; in *Landschaft II* hingegen ist Sylvie Lacroix für den Flötenpart verantwortlich, die Zuspieldung haben Florian und ich gestaltet. Jede(r) von uns hat eine der insgesamt fünf *Etudes* allein ausgearbeitet, die restlichen zwei sind gemeinschaftlich entstanden. Die permanente Neuverteilung der anstehenden Aufgaben und die wechselseitige Kritik der jeweiligen Ergebnisse haben immer wieder zu neuen Impulsen geführt und – vielleicht am erstaunlichsten für uns selbst – zu einem stilistisch einheitlichen Resultat⁹.

Ein weiteres Charakteristikum dieses Projektes ist das Verhältnis zwischen Improvisation und Komposition oder genauer: zwischen gar nicht, nur teilweise und zur Gänze ausgeschriebenen Teilen. Der Flötenpart der *Landschaft* wird zum Großteil improvisiert, lediglich ein Abschnitt von *Landschaft I* ist genau notiert (umgekehrt sind in den *Etudes* alle Stücke bis auf eines ausgeschrieben). Im Lauf der Erarbeitung hat sich die Notwendigkeit gezeigt, die improvisierten Teile genauer festzulegen. In *Landschaft II* sind ein Zeitrahmen und das darin unterzubringende Material angegeben, im letzten Abschnitt von *Landschaft I* lediglich die zu verwendenden Tonhöhen, im ersten überhaupt nur die Zeiträume, in denen nicht gespielt werden soll. Die fortlaufende Präzisierung dieser Angaben zielt aber nicht auf eine in allen Details ausgeschriebene Partitur, sondern auf die bestmögliche Formulierung der je nach Kontext notwendigen Handlungsanweisungen.

4. Etudes sur la mer

In den (bis jetzt) fünf *Etudes* wird eine möglichst detailgenaue Repräsentation natürlicher Klänge durch instrumentale und elektronische Mittel versucht. Aufgenommene Meeresgeräusche werden sozusagen „abgepaust“, die artifizielle Imitation teilweise wieder mit den originalen Klängen konfrontiert. Je nachdem, welche Mittel dabei verwendet werden – die unbearbeitete Aufnahme, rein elektronische Klänge, die elektronisch verfremdete Flöte oder Flöte solo - ergeben sich verschiedene Grade der Stilisierung von Naturklang. Das Spektrum der Stilisierungsmöglichkeiten reicht von der Ununterscheidbarkeit zwischen Original und Imitation bis zur völligen Autonomie der Imitation gegenüber dem Original. So glaubt man beim ersten Stück zunächst, einfach eine Aufnahme an einen Kiesstrand anbrandender Wellen zu hören, in Wirklichkeit handelt es sich aber um ein aus weißem Rauschen synthetisiertes elektronisches double. Das andere Extrem stellt das vierte Stück dar, das ein kurzes Solostück für Piccoloflöte einer unbearbeiteten Aufnahme von Hafengeräuschen gegenüberstellt. Erst in der Überlagerung beider wird klar, dass das Piccolosolo eine Transkription der Aufnahme ist, besser gesagt derjenigen Elemente der Aufnahme, die sich mit den Mitteln des Instrumentes und der Stimme darstellen lassen. Abb. 1 zeigt das Sonogramm des ursprünglichen soundfiles, Abb. 2 dessen Transkription für Piccoloflöte (gut zu erkennen sind z.B. die Wellen bei Sekunde 4, 12, 15, 18, 29, 34 und 53 mit ihren instrumentalen Übersetzungen durch halb tonlos zu spielende Passagen in T. 2, 4, 5, 6, 9, 10 und 13 oder vereinzelt Möwenschreie bei Sekunde 4, 6, 8, 14, 15 und 19, denen in T. 2-6 sechs whistle-tone-Phrasen entsprechen).

Die restlichen Stücke liegen zwischen diesen Extremen. In Nr. 2 wird die Aufnahme eines Orkans unmerklich in eine Klangwand aus verdichteten Flötenfigurationen übergeführt, die parallel dazu live gespielt werden. Die Flöte wird erst nach dem abrupten Aussetzen der Zuspelung deutlich hörbar.

Die dem dritten Stück zugrunde liegende Aufnahme enthält Meeresgeräusche sowie das Kreischen von Möwen, das zuerst vereinzelt auftritt, plötzlich sich verdichtet und sich dann schnell entfernt. Die Möwenschreie wurden so genau wie möglich in Notenschrift übertragen, ihre Verdichtung durch eine live steuerbare Ringmodulation, das mit einem delay gekoppelt wurde, simuliert. Anschließend wurden alle Möwen aus der Aufnahme gelöscht. Die dabei unvermeidlichen Filterungen des Gesamtklanges werden durch die nun genau gleichzeitig spielende Flöte überdeckt. Die (vorläufig) letzte *Etude* ist eine intuitiven Übertragung von Meeresgeräuschen in einen 3-stimmigen Bassflötensatz, wobei jede Stimme einem bestimmten Frequenzbereich entspricht. Die über Lautsprecher zugespielten Stimmen werden durch die Bassflöte live verdoppelt.

Die Dauern der fünf Stücke liegen zwischen 58'' und 3'10''. Die rigide zeitliche Beschränkung steht im Widerspruch zur Kontinuität der Klänge, die ansonsten, im Gegensatz zu den beschriebenen Verfremdungen der Klangqualität, nicht angetastet wurde.

5. Landschaft mit Flöte

Ausgangsmaterial für beide Teile der Landschaft sind einerseits Außenaufnahmen, die wir in einem abgelegenen Dorf an der österreichisch-ungarischen Grenze gemacht haben und andererseits im Studio aufgenommene Flötenimprovisationen. Bereits bei den Außenaufnahmen wurde die Flöte in den Naturklang integriert: die auf freiem Feld bei starkem Wind aus einiger Entfernung aufgenommene Piccoloflöte erscheint als ein Vogel unter mehreren, Bassflötenmultiphonics imitieren das Quietschen eines durch den Wind bewegten Scheunentors, Klappenschläge mischen sich mit über Betonplatten gewehtem Laub. Als klanglich reizvoll erwies sich die Idee einer „Äolsflöte“, d.h. einer mit dem Anblasloch in den Wind gehaltenen Bassflöte. Die durch den Wind hervorgebrachten, am ehesten mit whistle-tones vergleichbaren Klänge können durch simultane Klappenbewegungen zwar verändert werden, das Resultat bleibt aber unvorhersehbar. Gegenläufig zur klanglichen Integration der Flöte in den Naturklang vor der Aufnahme wurden danach die einzelnen Komponenten wieder voneinander isoliert. Einzelne Flötengesten und signifikante

Ausschnitte aus den Naturaufnahmen bilden das Material für den ebenfalls größtenteils improvisierten Samplerpart in *Landschaft I*.

5.1 Landschaft I

Landschaft I besteht aus vier Abschnitten, in denen das Verhältnis von Flöte, Sampler und Zuspiegelung jedes Mal neu definiert ist. Es ergab sich eine übergeordnete Dramaturgie, die in ihren Grundzügen etwa so zusammengefasst werden kann:

1. Abschnitt (1'57'')	Flöte, Sampler und Zuspiegelung integriert; Zuspiegelung als Hauptschicht, Flöte und Sampler als deren Übermalung; übersteigter Naturklang
2. Abschnitt (ca. 8')	Flöte, Sampler und Zuspiegelung dissoziiert, mitunter durch Stille voneinander isoliert; unterbrochener Naturklang
3. Abschnitt (ca. 4'30'')	Flöte als Hauptstimme, Sampler und Zuspiegelung als Imitation der Flöte; Ausblendung des Naturklanges; Instrument und Elektronik als betont künstliche Gegenwart
4. Abschnitt (ca. 5'30'')	Flöte und Zuspiegelung als zwei unabhängige Ebenen; innerhalb der Zuspiegelung Synthese von instrumentalen und natürlichen Klängen

Verschieden definierte Räume stehen einander gegenüber: ein „Naturraum“ (1. und 2. Abschnitt) und ein „Kunstraum“ (Abschnitt 3), die im 4. Abschnitt zumindest in der Zuspiegelung zu einer Synthese gelangen, und innerhalb des Naturraumes noch einmal ein „Außenraum“ (freies Feld) und ein „Innenraum“ (Scheune).

Die Art der Strukturierung der einzelnen Abschnitte ist sehr unterschiedlich. Im ersten Abschnitt gibt die Zuspiegelung den zeitlichen Rahmen vor. Die Aufnahme ist unbearbeitet und wird nur an einigen Stellen von bewusst synthetische Passagen interpunktiert, die das Gesamtgeschehen gliedern. Der zweite Abschnitt ist der offenste von allen: Keiner der drei Parts ist fixiert, es gibt nur grob vorgezeichnete Wege durch das Material (z.B. eine absteigende Skala in der Flöte) und einige wenige Vereinbarungen zwischen den Spielern. Der dritte Abschnitt hingegen ist in allen Details präzise ausnotiert; in ihm spiegeln sich mikroformal die Proportionen der gesamten *Landschaft I*. Im vierten Abschnitt bleiben Register und Material der Flöte im wesentlichen konstant, während die Zuspiegelung auf ihrem Anstieg von der tiefsten zur höchsten Lage Material unterschiedlicher Herkunft durchläuft.

5.2 Landschaft II

Die Zuspiegelung von *Landschaft II* ist ein viertelstündiger Denaturierungsprozess durch Verdichtung und Wiederholung. Am Anfang steht das Geräusch von Wind, raschelndem Laub und in den Naturklang eingeschmuggelten Klappenschlägen der Flöte. Die Textur wird in sich verkürzenden Intervallen verdichtet und geloopt. Die Verfremdung des Klanges wird zunächst als Änderung des Klangcharakters erlebt (aus Rascheln wird - scheinbar - prasselnder Regen), relativ spät wird die Wiederholung bewusst, die durch die kontinuierliche Zunahme und Verkürzung der loops erst in den letzten zwei Minuten ins Maschinelle umschlägt. Die folgende Tabelle zeigt die Strukturierung dieses Prozesses in 12 Abschnitten:

Sekunden	331	207	129	81	52	33	22	15	11	8	6	5
Schichten	1	2 (x2)	6 (x3)	12 (x2)	24 (x2)	48 (x2)	92 (x2)	184 (x2)	368 (x2)	- (x1)	- (x1)	- (x1)
Loops	1	2	3	5	8	12	17	23	30	38	47	57

Die Verdoppelung/Verdreifachung der Schichten kommt durch Faltung des jeweils vorhergehenden Abschnittes zustande. Ein Abschnitt wird in zwei oder drei Teile geteilt, diese werden überlagert und aus der Überlagerung die Dauer des jeweils nächsten loops herausgeschnitten. Diese verkürzt sich von 103,5 Sekunden im zweiten auf 0,088 Sekunden im letzten Abschnitt.

Eine zweite Schicht der Zuspierung bildet ein sich ebenfalls zusammenziehendes Raster von einmontierten Flötensamples. Die 15 Abschnitte dieser Schicht sind selbst wieder in immer kürzer werdende Unterabschnitte unterteilt, die jeweils vom Einsatz einer oder mehrerer Flötensamples markiert werden. Die Anzahl der Unterabschnitte nimmt zwar von Abschnitt zu Abschnitt ab, dafür steigt aber die Anzahl der pro Unterabschnitt einsetzenden Samples. Alle Samples eines Abschnitts werden im nächsten wiederholt, neue kommen dazu. Erst am Schluss werden Samples weggelassen.

Sekunden	166	144	123,5	105	87,5	72	58	45,5	34,5	25	17	11	6,5	3	1,5	
Unterabschnitte	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
Samples pro Unterabschnitt	1-2	2-3	3-5	4-7	5-10	7-12	7-14	7-16	10-19	10-21	8-17	11-21	16-17	15,6	7	20*

* Der letzte Einsatz steht als abschließende Geste außerhalb des Strukturschemas.

Der Part der live-Flöte ist in vier Großabschnitte gegliedert. Jeder Abschnitt ist kürzer als der vorhergehende und wird auf dem jeweils nächsthöheren Instrument gespielt. Das Material sind 23 Improvisationsmodelle, die erst isoliert voneinander erscheinen und im Lauf eines Abschnittes zu immer längeren Ketten verbunden werden. Dabei werden immer mehr Modelle ganz oder teilweise wiederholt, sodass sich in jedem Abschnitt der Flöte der Verdichtungsprozess und die loop-Struktur der gesamten Zuspierung spiegelt. Am Beginn jedes Abschnitts ist längere Zeit nur der nach und nach sich verändernde Naturklang hörbar, bevor die Flöte ins Spiel kommt. Dadurch soll ein Pendeln zwischen zwei Hörweisen stimuliert werden: einerseits ein „ungerichtetes“ Hören, das auf die Art verweist, wie wir Natur wahrnehmen, andererseits ein der Apperzeption musikalischer Kunstwerke angemessenes, „gerichtetes“ Hören.

Parallel zum ansteigenden Register der verwendeten Flöten werden auch immer mehr Samples um eine Quart bzw. eine Oktave aufwärts transponiert und dabei zeitlich gestaucht. Der zunehmend verzerrte Klang der Flötensamples entspricht der fortschreitenden Denaturierung des Naturklanges.

6. Fremde Natur

In Vokal- und Instrumentalmusik muss auf einen Bezug zur Natur immer erst verwiesen werden, sei es durch nachahmende Tonmalerei oder Chiffrierung von Klängen. Durch die Mittel der Elektronik ist der Klang der Natur als solcher im Konzertsaal präsent, aber der Hörer ist ihm dadurch nicht näher. Im Gegenteil wird die Natur erst durch ihre Reproduktion als fremd erfahrbar. Dem menschlichem Kunstprodukt Musik steht die Natur als das Andere gegenüber, allerdings nicht wie bei Mahler emphatisch positiv besetzt¹⁰, sondern neutral, inkommensurabel. Die eingesetzten Kunstmittel haben allesamt den Zweck, den Naturklang zu „bändigen“ und ihm eine musikalische Dimension abzugewinnen, sei es durch direkte Übersetzung seiner „objektiven“ Kontinuität in musikalische Struktur, oder indem ihm eine künstliche Struktur übergestülpt wird. In jedem Fall bleibt das Verhältnis zwischen natürlichem und künstlichem Klang zweideutig. Uns geht es darum, diese Ambiguität erfahrbar zu machen.

- ¹ Peter Handke, Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt/M. 1981, S.97
- ² Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1970, S.101
- ³ zitiert nach Andreas Kreul (Hg.), Jörg Sasse - Arbeiten am Bild. München 2001, S.13
- ⁴ Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe Bd.1, Tractatus logico-philosophicus, 4.0621: „Dass aber die Zeichen „p“ und „~p“ das gleiche sagen können, ist wichtig. Denn es zeigt, dass dem Zeichen „~“ nichts entspricht. (...)Die Sätze „p“ und „~p“ haben entgegengesetzten Sinn, aber es entspricht ihnen eine und dieselbe Wirklichkeit.“
- ⁵ Ein Beispiel dafür sind die *Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein* von Ernest Ansermet von 1961 (deutsche Ausgabe München, 1985). Auch wenn seine Thesen über die natürliche Basis musikalischer Kunstwerke längst widerlegt wurden, ist der Irrtum, die Qualität von Kunstwerken ließe sich wissenschaftlich beweisen, immer noch weit verbreitet.
- ⁶ Präsenz bedeutet nicht einfach Lautstärke, sondern auf den jeweiligen Aufführungsort abgestimmte Balance von Raumverteilung, Filterung und Gesamtpegel.
- ⁷ Die Arbeiten Jörg Sasses sind im Internet unter www.42.de abrufbar.
- ⁸ Auch bei Jeff Wall spielt digitale Nachbearbeitung eine wichtige Rolle. Ein Bild wie *A sudden gust of wind (after Hokusai)*, das aus Dutzenden von Einzelaufnahmen zusammengesetzt ist, wäre sonst wohl kaum möglich. Dieses Bild ist auf diversen websites im Internet zugänglich.
- ⁹ Um der Klarheit der Darstellung willen haben wir auf ein gemeinschaftliches Verfassen dieses Textes verzichtet; ich weise aber ausdrücklich darauf hin, dass er ausschließlich meine eigene Perspektive darstellt.
- ¹⁰ vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, Die Musik Gustav Mahlers. München 1986, S.17-21

