

Rothkoprinzip. *Einige Bemerkungen über die Mikrovariation*

Alberto Bernal

Erschienen in Musiktexte #6

„Rothkoprinzip“ ist ein von mir geprägter Begriff. 1969 und 1970 hatte Mark Rothko Bilder gemalt, in denen die farbliche Mikrovariation eine große Rolle spielt. Hierin fand ich ein Beschreibungsmodell für ein musikalisches Phänomen, in dem die Mikrovariation auf verschiedenen Aspekten basiert. Die kompositorische Arbeit auf einer Ebene, auf der das Detail in sich eine eigene Signifikanz gewinnt, öffnet eine Folge von neuen konstruktiven Mitteln und Wahrnehmungswegen, die sich konkret in verschiedenen Beispielen der neueren Musik betrachten lassen. Der Paradigmenwechsel, der Schritt vom „Materialüberschuss“ des Serialismus', des Postserialismus' und anderen musikalischen Strömungen des letzten Jahrhunderts zu Herangehensweisen, die ihre Ausdrucksmittel mikroskopisch im Innern des Materials suchen, verlangt nach einer neuen Beleuchtung der ästhetischen und praktischen Folgen der vorgestellten Problematik.

Entgegen einer zentrifugalen Ausdehnung des Musikalischen, plädiert das „Rothkoprinzip“ für eine Verinnerlichung, eine zentripetale Konzentration des klanglichen und musikalischen Phänomens. Die Musik wird nach Innen umdefiniert, ins Innere des Klangs und des Hörens. Entgegen einem linearen Diskurs gemäß dem traditionellen Formprinzip „gleich-ähnlich-verschieden“, basiert, ermöglicht und fördert der von der Mikrovariation abgeleitete Diskurs das Komponieren auf einer Ebene, auf der dieses Prinzip außer Kraft gesetzt ist und so der Weg zu anderen dramaturgischen Prinzipien offen steht, die ihre Ausdruckspotentiale eben in dem Bereich finden, in dem die kategoriale Trennung nicht mehr stattfindet. Das heißt, das „Wahrnehmungsobjekt“ kann weder als es selbst noch als etwas kategorisch verschiedenes wahrgenommen werden. Mikrovariation stellt auch den Begriff Variation in Frage, denn es gibt keine hierarchische Trennung mehr zwischen dem Variierten und dessen Variation, zwischen Modell und Veränderung.

Vorläufer

Die Dramaturgie des formalen Prinzips „gleich-ähnlich-verschieden“ wird direkt mit der harmonischen Funktionalisierung des Musikalischen assoziiert; sie drückt jedem Ereignis innerhalb einer linearen Diskursivität von Spannung und Entspannung ihren Stempel auf. Mitsamt der im Barock initiierten harmonischen Funktionalisierung machte die in der Klassik eingeführte motivische Arbeit einen weiteren Schritt hin zur Funktionalisierung des Details: jede melodische Variation wird seitdem zur Einheit „Motiv“ untergeordnet. Während in manchen barocken Fortspinnungen die Mikrovariation eine gewisse diskursive Bedeutung gewinnt, verhindert der motivische Vorrang in der Klassik eine Thematisierung des Details an sich, das gewöhnlich nur als ein bloßes figuratives Element innerhalb jener harmonisch-motivischen Struktur, der es untergeordnet ist, fungiert. Daher müssen wir in musikalischen Sprachen suchen, denen noch nicht oder nicht mehr die motivisch-harmonische Funktionalität zugrunde liegt, um Beispiele der Mikrovariation zu finden.

Eines der interessantesten Beispiele finden wir in dem im 15. Jahrhundert geltenden Prinzip der Varietas. In einem besonders relevanten Moment der Musikgeschichte – also zwischen der Textfunktionalisierung des Mittelalters und der harmonischen Funktionalität des Barocks –, wurde das Prinzip der Varietas zum Ideal einer ganzen Generation, die wie keine andere vor 1945 am Detail gearbeitet hat. Die Varietas setzten voraus, dass jede Wiederholung oder Imitation eine Mikrovariation enthalten sollte, so dass es keine identischen Tonfolgen gibt. Folglich verschwand durch diese kontinuierliche Mikrovariation die Anwesenheit eines zu imitierenden Referenten und somit die am Anfang kommentierte Hierarchie zwischen Variiertem und dessen Variation. Dieses Phänomen wirkt aber nur in ganz bestimmten Momenten, in Übergängen innerhalb einer vom Text und den zu ihm assoziierten Klauseln geprägten Logik und formalen Architektur.

Obwohl es verschiedene Beispiele im Barock, in der Klassik oder Romantik gibt, können wir nicht vor dem 20. Jahrhundert von einer spezifischen Verwendung der Mikrovariation reden. Der Anfang des *Rheingold*-Vorspiels ist eines der interessantesten Beispiele: die Abwesenheit von harmonischer und melodischer Bewegung beleuchtet das Detail des Klanges für circa zwei Minuten – ein Novum in der Musikgeschichte.

Der Anfang des zweiten Teils von *Daphnis et Chloe* dient uns als weiteres Beispiel: mittels der Statik des harmonischen Rhythmus' führt Ravel das Hören ins Innere des Klanges. Innerhalb jeder Harmonie kann man eine verblüffende Detailarbeit in der Instrumentierung und Verteilung des Klangmaterials im Orchesterapparat betrachten, die die bisherige Wahrnehmungspfadigmen gewissermaßen umdefiniert. Wir müssen allerdings – bedauerlicherweise für diesen Artikel (aber zum Glück für das Stück) – gestehen, dass in diesem Klangfarbengeflecht das Detail eigentlich nicht als solches präsentiert wird. Eher als eine Art Landschaft, die einen von einer traditionellen melodischen Linearität geprägten Verlauf ausschmückt.

Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es weitere Beispiele [für die Nutzung der Mikrovariation als Gestaltungsmittel. Das dritte der 5 *Stücke Op. 16* von Schönberg, *Farben*, ist sicherlich eines der interessantesten Beispiele: eine durch die Instrumentierung leicht variierte Statik, die auf eine melodische Gestik fast völlig verzichtet. Nicht nur in sich ist dieses Beispiel bedeutend, sondern auch in dem auf La Monte Young ausgeübten Einfluss, von dem im nächsten Kapitel die Rede sein wird: mehrmals spricht er über dieses Stück als das für ihn wichtigste Werk Schönbergs.

Die Arbeit von Scelsi etwa in den *Quattro pezzi per orchestra*, den *Tre pezzi per coro* oder dem *4. Streichquartett* zeigt eine für die Zeit unbekannte Reduktion des Parameters der Tonhöhe. Die Mikrovariation erscheint hier in verschiedensten Gestalten, etwa in der Veränderung der Breite des harmonischen „Mikrospektrums“ oder den aus der Mikrointervallik resultierenden Schwebungen. Mittels der mikroskopischen und rein klanglichen Arbeit versuchte Scelsi jenseits der parametrischen Definition des Klanges, Materie und Material anzugleichen, das heißt, den kompositorischen Ausgangspunkt in der Klangmaterie selbst und nicht in der parametrischen Kategorisierung des Klanglichen zu setzen.

Als letzter Vorläufer treffen wir den Ligeti der *Atmospheres* oder des *Cellokonzert*. Der Beginn des *Cellokonzert* dient der Umsetzung einer reduktionistischen Idee. Innerhalb dieser Reduktion wird das Hören in eine andere Richtung gelenkt: in der ersten Minute erklingt nur ein gehaltenes, sehr langsam crescendierendes *e* im Solocello.

Systematisierung

Das Thema Mikrovariation entzieht sich einer Systematisierung. Das „Rothkopprinzip“ bezieht sich hauptsächlich auf die Art, wie der Klang gehört wird, und nicht auf den Klang selbst; eine Systematisierung, die nur auf dem klanglichen Phänomen beruht und die Wahrnehmung außer Acht lässt, wird nutzlos sein. Mit der vorgeschlagenen Gliederung werden wir versuchen, einige allgemeine und dokumentarische Richtlinien zu entwerfen von dem, was bisher zum Thema geäußert worden ist. Außerdem werden Ideen für die kompositorische Arbeit berücksichtigt.

a) Wahrnehmungsebene

Der erste Typus basiert auf der Wahrnehmung. Als Ausgangspunkt nehmen wir einen einfachen und unveränderten Klang, der sich unbestimmt in der Zeit verlängert. Ist dieser Klang nach 15 Minuten der gleiche? Und nach 5 Stunden? Da unsere Wahrnehmung die Art und Weise verändert, wie wir einen Klang hören, können wir behaupten, dass der unveränderte Klang doch eine Veränderung erlebt. Ein sehr lauter Klang könnte ein „Wahrnehmungscrescendo“ über der ganzen Zeit erleben, indem er seine Präsenz in unserer Wahrnehmung allmählich vergrößert. Ein sehr leiser Klang würde wahrscheinlich eine Art „diminuendo al niente“ erfahren – man erinnert sich an die seichten Begleitgeräusche von Neonröhren oder Entlüftungsanlagen. Andererseits bringt die extreme Vergrößerung der Dauer drastische Folgen für das musikalische Material: in der (anscheinenden) Unveränderlichkeit des Materials sind die enthaltenen Mikrovariationen offensichtlich und musikalisch wichtig. Was unter „normalen“ Bedingungen weder ein wahrnehmbares noch ein musikalisch bedeutsames Phänomen ergibt, bekommt mit der Zeit einen Sinn.

Ein verblüffendes Beispiel ist die *Composition 1960 Nr. 7* von La Monte Young: eine reine Quinte h-fis mit der einzigen Vorschrift: „to be held for a long time“. Jeder Versuch, dessen musikalischen Reichtum ohne Wirkungsphänomene zu beschreiben, verfehlt das Wesen des Stücks. Ein anderes Beispiel finden wir im Stück *éphémère* von Mathias Spahlinger. Gegen Ende des Stückes bricht ein Abschnitt ein, in dem der Schlagzeuger drei Minuten lang eine Folge gleich langer „rim-shots“ bei Tempo

MM=30-35 ausführt. Durch die des Abschnitts richtet sich die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Diversifizität des anscheinend Homogenen. Die kleinen, unvermeidbaren und unvorhersehbaren Unregelmäßigkeiten in der Klangerzeugung oder im Tempo selbst werden ein musikalisches Element ersten Ranges und erzeugen eine tiefe dialektische Reibung.

b) Nicht-gestalthafte Ebene

Diese und folgende Typen spielen auf das Gestalt-Konzept an. Gestalt bezeichnet eine Form, in der das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, da die charakteristische Aufstellung der Teile eine obere Realität erzeugt: vier Punkte, die in kleinen und gleichen Abständen über der gleichen imaginäre Linie stehen, sagen über sich selbst etwas aus und vor allem über die von ihnen beschriebene imaginäre Linie; ihre Singularität wird der Globalität der Linie untergestellt. In der Musik sprechen wir über Gestalt, wenn die Grundelemente einer klanglichen Realität eine charakteristische Form konfigurieren, die eine zusätzliche Qualität jenseits der bloßen Summe ihrer Bestandteile gewinnt; etwa ein tonaler Akkord, in dem die Summe dreier Tonhöhen etwas mehr als eben die Summe ergibt, und zwar eine harmonische Funktion. Solche harmonische Funktionalität ist in den atonalen Akkorden nicht immanent, in denen Tonhöhe + Tonhöhe + Tonhöhe drei von vordefinierten Funktionalitäten entbundene Tonhöhen ergibt. Dieser zweite Typus umfasst die Fälle, in denen die Mikrovariation innerhalb der reinen Klangmaterie auftaucht, und nicht mittels vordefinierter charakteristischer Formen (Gestalten).

Zurück zum Ausgangspunkt des vorherigen Kapitels, dem lang gehaltenen Ton: wie lautet der erste Schritt, um den Klang zu variieren? Die primären variierbaren Eigenschaften dieses Klanges sind seine Lautstärke und seine Tonhöhe, die, neben der von ihnen abgeleiteten Klangfarbe und Dauer, die seriellen Parameter konstituieren. Die Lautstärke ist wahrscheinlich die unmittelbarste Eigenschaft von allen, diejenige, die Anwesenheit von Klang überhaupt erst ermöglicht. Die Schwellen der Lautstärke-Wahrnehmung sind recht klein, wir bemerken Veränderungen erst ab ca. 0.4 Dezibel (abhängig von der Frequenz); daher kommt die Behauptung, dass innerhalb des Hörbereiches mehr als 150 verschiedene Lautstärkestufen zu unterscheiden wären.

Trotz der akustischen Theorie – die Realität ist eine andere. Die Wahrnehmung der Lautstärke ist, anders als die Wahrnehmung von Tonhöhen, relativ und oft mit dem subjektiveren Aspekt der Energie gekoppelt; das heißt, dass man bei einer Lautstärkefolge wie *pp – fff – ppp – f – p – ff* dahin tendiert, die verschiedenen Stufen lediglich in zwei Gruppen zu gruppieren: in laute und leise. Das ist eines der größten Probleme mancher serieller Komposition, in der vier Parameter auf gleicher Ebene angesiedelt sind.

Die Wahrnehmung tendiert dazu, dynamische Verhältnisse zu relativieren und sie innerhalb allgemeinerer Gruppen umzudeuten, es sei denn, das Lautstärkespektrum wird drastisch reduziert. Wenn die vorherige Reihe in *ppppp – p – pppppp – ppp – pppp – pp* umgewandelt würde, entbänden wir den Hörer von der Versuchung, die Lautstärken in zwei Gruppen einzuteilen. Unter solchen Bedingungen werden die kleinen Lautstärkeunterschiede oder -variationen als sie selbst wahrgenommen und nicht als nebensächliche Farbstoffe übergeordneter Gruppen. Nun taucht eine der unmittelbarsten Folgen der Mikrovariation auf: die Paradoxie, dass „dasselbe nicht dasselbe ist.“

Ein ähnliches Lautstärkespektrum hat Luigi Nono in *A Carlo Scarpa* benutzt, nur die perkussiven Aktionen sind laut notiert. In einem Stück, in dem der Verlauf innerhalb eines „normalen“ Lautstärkespektrums auftaucht, könnte man unter Umständen solche Pedanterie innerhalb des *pianos* als nutzlos bezeichnen. Das Stück wird denjenigen, die behaupten, dass *pppp* das gleiche sei wie *ppp*, jedoch verstummen lassen. Trotzdem muss man sagen, dass diejenigen, die denken, dass *pppp* das gleiche sei wie *ppppp*, wenigstens zum Teil Recht haben: *pppp* ist das gleiche wie *ppppp* durch die Sicht der Konvention, nach der die dynamische Subtilität des Klanges kaum ins Gewicht fällt und die Lautstärkemikrovariationen kaum Wert als solche haben, sondern nur, indem sie eine Funktion mit sich bringen, zum Beispiel: eine gewisse expressive Gestik hervorheben, die Kontur einer Phrase unterstützen oder andere konventionelle Funktionen. In einem Fall wie *A Carlo Scarpa* ist die wichtigste Funktion vermutlich die Erschaffung eines Zusammenhanges, in dem solche traditionellen Vorurteile des Klanges außer Kraft gesetzt werden und dadurch die Öffnung eines Bereiches sich vollzieht, in dem andere Eigenschaften des Klingenden sich zeigen und auf andere Hörkriterien verweisen.

Etwas Ähnliches tritt im Bereich der Tonhöhen in Erscheinung. Während das Hören

sich absolut innerhalb eines chromatischen Bereiches verhält¹, ist es innerhalb eines mikrointervallischen Bereiches anders. In der Sukzession $d - gis - g - c - a$ werden fünf chromatische Tonhöhen verwendet und auch fünf wahrgenommen. Permutieren wir die Reihe dreimal mit immer verschiedenen mikrotonalen Abweichungen, so werden nicht 15 verschiedene Tonhöhen wahrgenommen, sondern wahrscheinlich nicht mehr als fünf Haupttonhöhen. Denn die Wahrnehmung wird tendieren, die Mikrointervalle als Abweichung der chromatischen Haupttöne zu definieren, und nicht als unabhängige Tonhöhen. Die Mikrointervallik wird dann eher peripher funktionieren. Wenn man beispielsweise die Tonhöhen in den Bereich eines herkömmlichen Halbtons komprimiert, erhält man ein ähnliches Resultat wie bei den Lautstärken in *A Carlo Scarpa*: nun wird jede minimale Veränderung in der Tonhöhe wesentliche dramaturgische Folgen haben, denn jetzt wird kein Mikrointervall zum bloßen chromatischen Grad degradiert, da alles innerhalb des gleichen Halbtonbereiches liegt. Innerhalb eines Halbtons kann die Wahrnehmung circa 30 verschiedene Tonhöhen wahrnehmen. In *A Carlo Scarpa* werden bis zu 16 verschiedene Mikrovarianten der gleichen Tonhöhe benutzt; die Tatsache, dass es im ganzen Stück nur zwei Tonhöhen (*c* und *es*) gibt, ermöglicht das Hören des ganzen auskomponierten klanglichen Geflechts, seiner „infiniti possibili“, als einem Hauptelement des musikalischen Diskurses. Auch wenn sich bei Nono und anderen Komponisten ein sehr markanter struktureller Willen zeigt, die verschiedenen Eigenschaften und Kategorien (also auch die klangliche Dichte, Instrumentierung und rhythmische Mikrovariationen) zu kontrollieren – es ist eines der interessantesten Aspekte der Arbeit mit der Mikrovariation, dass sogar das Konzept der Kategorie selbst außer Kraft gerät. Die extreme Reduktion des Tonhöhen- und Lautstärkespektrums verschiebt beide Spektren in einen Bereich, wo Mikrovariationen sich miteinander vermischen und sich direkt beeinflussen. Die Mikrovariation in der Lautstärke verändert die Wahrnehmung der Tonhöhe und vice versa. Nach diesen „Haupteigenschaften“ des Klanges werden weitere Verhältnisse und Systematisierungen immer komplexer, da es nicht möglich ist, Parameter außerhalb eines Kontextes zu abstrahieren. Trotzdem basieren die Kriterien, die das Hören des

¹ Hier ist nur die allgemeine Fähigkeit gemeint, die Tonhöhen a posteriori absolut wiederzuerkennen und zu assoziieren. Also nicht das absolute Gehör.

Details an sich ermöglichen, auf den gleichen Prinzipien wie die kommentierten Beispiele: Öffnung ins Innere des Klages und Verzicht auf einen „Materialüberschuss“. Ein a priori so undifferenziertes Klangfarbenphänomen wie das Rauschen kann ganz interessante dramaturgische Folgen haben. In manchen Stücken von Dror Feiler ist ein elektronisch verarbeitetes Rauschgeflecht zu hören, das bei großer Lautstärke kaum alterierbar klingt. Daneben agieren aber Instrumentalisten auf der Bühne, die kaum hörbar unterhalb des Rauschens spielen. Normalerweise passiert „nichts mehr“ im Stück, ein „nichts mehr“, das, unter solch reduzierten Bedingungen, das Hören jedes Details für sich sensibilisiert. Als ein Zweck und nicht als ein Mittel, bestimmte musikalische Ereignisse zu verlängern, bevor das nächste Ereignis eintritt. Die kaum hörbaren Aktionen der Instrumentalisten gewinnen an Relevanz gerade dadurch, dass die Wahrnehmung innerhalb der maskierenden Schicht des Massiven geschärft wird. Vom Rhythmus sind die in der tonalen Musik verkoppelten Subkategorien von Metrum, Tempo und Dauer zu trennen. Während Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe oder sogar Metrum und Tempo a priori relativ unabhängig voneinander vorkommen, ist Dauer ein besonderer Fall. Denn obwohl Dauer einen anderen Wert mittragen kann, strukturiert sie ab- oder unabsichtlich den Rest der Parameter. Je nach Kontext und Ausmaß wird eine einfache punktuelle Artikulation des Verlaufs, eine größere Pointierung oder auch eine formale Einheit erzeugt. Mit einer solchen Artikulation wird die charakteristische Einheitlichkeit aufgebrochen und der Diskurs dividiert sich in Teile [teilt sich?] und formt eventuell charakteristische und wieder erkennbare Figuren, die ein eigenes Gewicht mittragen [haben] können. Wenn das so ist, sind wir dann innerhalb einer anderen Ebene der Mikrovariation, auf der die bloßen Klangparameter hintergründig werden, aufgrund des Auftritts auf dem Vordergrund von den a priori nicht definierbaren Eigenschaften, die jede Gestalt konstituieren?

Exkurs: die Neutralisierung der linearen Diskursivität

Nun ist es nötig, auf dem Weg der Systematisierung innezuhalten. Wenn wir von einer „Öffnung nach Innen“ oder von zentripetaler Ausdehnung des Materials reden, wird nicht nur vom Material selbst gesprochen, sondern vor allem vom Hören. In den bisher präsentierten Beispielen wurde die Mikrovariation durch eine extreme Reduktion des

Materials ermöglicht. Nun muss man sich fragen: was ist eigentlich dasjenige, das die Wahrnehmung solcher Mikrovariationen außerhalb eines so extrem reduzierten Diskurses vermeidet? Lachenmann erläuterte einst treffend: „Das musikalische Material ist nicht einfach gefügiger Werkstoff, der nur darauf wartet, vom Komponisten in welchem Zusammen auch immer zu expressivem Leben erweckt zu werden, sondern es steht bereits in Zusammenhang und ist expressiv geprägt, bevor sich der Komponist ihm überhaupt nur nähert“.² Eine für das Tonale optimierte expressive Prägung: neben der harmonischen, metrischen oder gestischen Funktionalität auch die kommentierte Suche nach einer diskursiven Vielfältigkeit und der mit ihr assoziierten Zeitlichkeit. Obwohl die Zwölftontechnik das Material von seiner harmonischen Funktionalität befreite, der Serialismus zum Teil das Metrische und Gestische eliminierte und in neuerer Zeit andere Vorprägungen des Materials in Frage gestellt wurden – die alte lineare Dramaturgie des Diskurses wurde in den meisten Fällen dennoch beibehalten und kaum konsequent diskutiert. Anders in anderen künstlerischen Bereichen, man denke nur an Marcel Proust in der Literatur, Samuel Beckett im Theater. Solche traditionelle Linearität des Diskurses ist es eben, die dem Hören der im Material enthaltenen Mikrovariationen im Weg steht. Denn sie schafft eine kaum überwindbare Spannung-Entspannung-Dramaturgie, die das jeweilige Material zwingt, in erster Linie entweder als „Spanner“ oder als „Entspanner“ des Diskurses wahrgenommen zu werden. In dem Maße, in dem diese diskursive Linearität in Frage gestellt wird, kann das Material von dieser Vorprägung befreit werden. Eines der besten Beispiele ist die „zeitliche Entnaturalisierung“, die manche von den späten Stücken Morton Feldmans aufweisen. Beim 2. *Streichquartett*, *For Bunita Marcus* oder *Palais de Mari* basiert die Hörflexibilität auf einer extremen Zeitausdehnung, wo die traditionelle „Hörabtastrfrequenz“ von einer bis fünf Ereignissen pro Sekunde durch eine von vier oder fünf Hörereignissen pro Minute ersetzt wird. Solche zeitliche Ausdehnung entbindet das Material von seinen traditionellen Assoziationen und (harmonischen, motorischen, metrischen) Funktionen. Das Material wird in alle Richtungen offen und ermöglicht so neue Hörkategorien und -definitionen. Das gleiche Material innerhalb einer „normalen“ Ereignisdichte wäre wahrscheinlich eine Art „Kitsch“, voll von

² Helmut Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, in: *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1996, S. 54-62.

unkohärenten traditionellen Elementen.

Ähnlich wie Feldmans Werke funktioniert das Streichquartett *und aber* von Michael Reudenbach. Die Ausdehnung der Zeit, in der die aufeinander liegenden Varianten des gleichen Glissando auftauchen, öffnet quasi den Innenklang – bezweifelt dabei die Dualität Bewegung-Stillstand und Beständigkeit-Veränderung – und richtet die Aufmerksamkeit des Hörens in einen Bereich, in dem jede plötzliche Veränderung (sei sie groß oder minimal) eine dramaturgische Bedeutung gewinnt, die sonst nicht vorhanden wäre. Die Mikrovarianten und die Unregelmäßigkeiten in der Klangfarbe beziehungsweise Intonation – die normalerweise nur etwas Kollaterales konstituiert – werden vordergründig und haben eine besondere Bedeutung an sich.

Eine andere Möglichkeit, diskursive Linearität zu überschreiten, bietet die Aufbrechung des teleologischen Charakters. Die Loop-Technik ist einer der unmittelbarsten Wege, sich mit der Umordnung des Linearen auseinander zu setzen. Solche nicht-lineare Wiederholung des Linearen kann eine wichtige Rolle bei der Mikrovariation spielen.

c) Gestalthafte Ebene

Die gestalthafte Ebene unterscheidet sich von den anderen Ebenen hauptsächlich in der Arbeit mit geprägten und wiedererkennbaren Formen. Das mag der Einleitung des Artikels widersprechen, denn wir haben gerade die Vorprägung des Materials als Ursache für die fehlende Berücksichtigung der Mikrovariation benannt; wie kann man ein Detail innerhalb einer oberen „Gestalt-Realität“ wahrnehmen? Es gibt einen bestimmten Fall, wo das Detail doch an sich wahrgenommen werden kann, und zwar durch einen selbstreflektorischen Umgang mit Gestalten, die sich selbst Frage stellen und zum Teil außer Kraft setzen. Zum Beispiel: das wiederholte Objekt, der Loop. Die mechanische Wiederholung eines Klangobjekts kann die in ihm enthaltene Mikrovariation offensichtlich machen und dadurch die Aufmerksamkeit auf das Detail lenken. Im Zyklus *Differenz/Wiederholung* von Bernhard Lang wird genau das

thematisiert; in *DW7* für Orchester und Loopgenerator ermöglicht die Konkurrenz zwischen Orchester und ihrer elektronischen Wiederholung die Arbeit mit der Mikrovariation durch die subtile, stets sich wandelnde Addierung von neuen Aktionen innerhalb des sich wiederholenden orchestralen Ganzen.

In dem Maße, indem das Objekt nicht-linear und außerhalb seiner eigenen Vorprägungen behandelt wird, kann es einen Weg zu neuen Hörkriterien bahnen. Da es sich a priori um ein vorgeprägtes Objekt handelt, kann man dessen Eigenschaften nicht systematisieren; die mikrovariierbaren Eigenschaften werden je nach Objekt immer verschieden sein. Im Falle Bernhard Langs sind die individuellen Aktionen innerhalb des Ganzen das Motto der Mikrovariation. Wenn das Objekt eher rhythmisch vorgeprägt ist, wird die Mikrovariation seiner innewohnenden rhythmischen Prinzipien (Metrum, Dauer, Tempo...) der Informationsträger. Dies gilt auch für *dasselbe ist nicht dasselbe* von Nicolaus A. Huber. Huber geht hier von rhythmisch geprägten Objekten aus, um sie tautologisch zu variieren und verformen.

Die Gestalt-Ebene führt uns zu einem direkt auf der Dekonstruktion basierenden konstruktiven Prinzip und zu einer Variationstechnik, die eher als Irritationstechnik bezeichnet werden kann. Das heißt, in dem Maße, in dem das Objekt der Mikrovariation als definiert gilt (im Sinne einer Gestalt), wird der musikalische Diskurs hauptsächlich durch eine Dialektik der Subtraktion aufgebaut. Die Mikrovariation wirkt jetzt negativ, sie verweist durch die in der jeweiligen Gestalt vorgenommenen Einschnitte auf die Lochentechnik von Lucio Fontana (*concetti spaziale*) oder auf die entleerten Skulpturen von Jorge Oteiza: das Werk ist dasjenige, das entfernt wurde.

Diskurs und Formbildung

Der wahrscheinlich bedeutendste Aspekt des „Rothkoprinzips“ ist, dass die Mikrovariation eine Systematisierung der möglichen Strategien und Methoden, Form zu bilden, verweigert. Die Befreiung vom traditionellen linearen Diskurs bricht mit allen überlieferten dramaturgischen Vorbildern und überlässt dem Komponisten die Aufgabe, selbst die Zeitlichkeit des musikalischen Diskurses zu definieren. Direkt auf die Mikrovariation bezogene Aspekte (wie die Strukturierung von verschiedenen Veränderungsgraden des Materials, verschiedenen Stufen von Abweichungen, eine

extrem langsame Bewegung) können von impliziten Aspekten artikuliert werden: etwa die Dramaturgie der Ausnahme, der Einbruch von kontrastierenden bunten Momenten, das In-den-Vordergrund-Treten der im Mikrovariationskontinuum enthaltenen Ereignisse. Trotzdem ist das wichtigste der Ausbruch aus einer Tradition, die bisher die Gleichrangigkeit alles Klingenden vermied.