

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

SchreibKrise ?

Eleonore Büning

Vom Verschwinden der neuen Musik aus der Musikkritik

Gisela Nauck

Der Markt richtet es nicht

Marion Diederichs-Lafite

Perspektive Österreich

Gerhard R. Koch

Verschiebungen aller Arten

Björn Gottstein

Porsche fahren oder Kellnern gehen

L. Baucke/P. Hagmann/R. Mörchen/F. Reininghaus/W. Schreiber u.a.

Warum über neue Musik schreiben?

Ulrich Mosch

Musik zur Sprache bringen

Michael Rebhahn

Welthaltigkeit

Marion Saxer

Am Rand der Sprachroutinen

Clara Maïda

Worstsaid Ho, worstheard Ho

85

November 2010 7,50 EUR

Cap au dire, cap au ouïr

Clara Maïda

Article publié dans la revue *Positionen*, 85, *Texte zur Aktuellen Musik*, « Schreibkrise ? »

(pages 37-39)

Novembre 2010. Nauck, G. (éd.), Verlag Positionen, Berlin (DE)

Voir le texte original : page 8 du fichier PDF

Titre traduit pour la publication originale en allemand : **Worstsead Ho, Worstheard Ho**

Samuel Beckett, *Cap au pire*¹ :

Encore. Dit encore. Soit dit encore. Tant mal pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore.

Dire pour soi mal dit. Mal dit. Dire désormais pour soi mal dit.

Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner.

Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger.

Fascinant univers de Beckett, clos sur lui-même, et qui tente dans un suprême effort de raréfaction des mots - dépouillement du langage réduit au minimum -, la conquête de cette zone de la psyché, retirée, indicible, impalpable, qu'on imagine immergée dans un ailleurs immense et immobile ou, au contraire, aussi ténue que la faible palpitation d'un point. L'être dans sa nudité le plus inaccessible.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, étant donné la volubilité de ma musique, c'est sur cette quête qu'elle prend appui.

Beckett est allé jusqu'à l'extrême limite de l'impossible à dire - là où ça ne parle pas, comment le dire ? C'est à partir de cette limite que la musique tisse ses parcours.

À cette frontière imprécise où la symbolisation n'a plus de prise, où quelque chose échappe irréductiblement à la capture que le langage voudrait tenter, où les grossières découpes des mots ne peuvent évoquer cette opacité d'une présence à la fois si fragile et si puissante, la musique étend son monde de signes, sa toile de vibrations.

Comment décrire ou faire entendre la voix, la voix de l'absence ou l'absence de voix, de ce qui se vit avant l'acquisition du langage, de ce qui est tapi à l'état larvaire dans le noyau le plus intime du psychisme (le noyau autistique) ?

« Dire un corps », écrit Beckett.

¹ Beckett, Samuel (1991), *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Éditions de Minuit, Paris

Mais quel corps ? Le corps biologique, assemblage complexe et étonnant ? Le corps psychique, a corps de sensation ? Vécu primordial du corps sur lequel s'impriment, dès la naissance, les marques, les scarifications invisibles. Les traces de plaisir et de souffrance dessinent ce corps à mi-chemin du biologique et du psychique, le corps de désir, le corps pulsionnel. Ces deux approches du corps se recouvrent-elles ? On sait que ce n'est pas si simple. La pulsion ne court pas le long des axones des neurones... mais le son court peut-être comme la pulsion.

Qu'est-ce que le corps ? Comment l'unité d'un corps biologique est-elle possible ? Comment l'unité d'une personne est-elle possible ? Fait-elle un avec son corps ou en est-elle séparée ? Comment peut-on avoir la sensation que ce corps, fait d'une multiplicité d'empreintes et de souvenirs charnels enfouis, porteurs d'une mémoire inconsciente et fragmentaire, n'est qu'un et un seul, dans l'espace et dans le temps ? Et l'on pressent la proximité d'un effondrement ou d'une désintégration psychiques toujours possibles à vivre, cette scission toujours permanente de l'être qui porte en lui des voix diverses, dont certaines lui sont inaccessibles (l'inconscient) ?

Sur un plan biomoléculaire, la molécule d'ADN est formée d'appariements entre nucléotides - unités chimiques minimales - qui codent des protéines. Comment ces interactions induisent-elles des élaborations de plus en plus raffinées, se développant à des niveaux toujours plus complexes pour constituer ainsi des organes et un organisme ? Comment cette cohésion de la matière est-elle possible ?

Sur le plan psychanalytique, comment les perceptions, les sensations, les affects, aussi archaïques soient-ils, s'élaborent-ils peu à peu en un ordre littéral - une combinatoire de signifiants -, cette armature de toutes les constructions représentatives pour un individu ? Ces traces mnésiques inconscientes sont des inscriptions indélébiles et caractérisent l'architecture singulière de son psychisme. Qu'est-ce qui maintient la permanence d'un « Je », en dépit des différentes instances psychiques de la personne, à travers la succession d'espaces et de temps vécus ?

Ces interrogations traversent toutes mes pièces, quel que soit l'angle choisi, qu'il soit génétique ou neuropsychologique, c'est-à-dire au cœur de la matière et de ses lois, ou qu'il soit psychanalytique, se référant à l'organisation psychique.

C'est l'énigme de l'Être - l'origine du monde, du vivant -, et c'est aussi l'énigme de l'être - l'origine de sa pensée, de ses affects, de son Moi.

C'est la question qui hante l'enfant et l'art tente de donner une réponse à ce « pourquoi ? » qui rencontre l'incompréhensible.

Pourquoi recevons-nous la musique comme un tout, comme une entité sonore, en dépit de sa matière désagrégable ? Comment des assemblages de points et d'ondes donnent-ils forme à une cohérence sonore ?

Être au plus près de sa vérité, c'est s'efforcer de donner la parole à la petite fille mutique qui se heurte au monde. La musique est née de son silence, d'une impossibilité des mots. Et l'écriture musicale ouvre la possibilité d'un sens. C'est la voix de l'enfance, avec ses questions, ses angoisses, ses souffrances et ses traumatismes, cernés de l'opacité d'un psychisme encore en construction. Comment la restituer à l'adulte qui ne veut ou ne peut l'entendre ? La quête artistique cherche à rappeler cette présence de l'enfant qui coexiste quelque part en soi, et à faire entendre une voix qui n'avait pas été émise. Présence quelquefois quasi hallucinée. Être à l'écoute de tous les temps qui sont là, dans leur présence pleine, si proche et si lointaine, puisqu'on sait que toutes les étapes de structuration sont conservées. Rien n'est oublié, pas même l'oublié. À travers le processus de création, quelque chose est invoqué, quelque chose pourra advenir. Le travail d'écriture, si proche d'un travail psychanalytique, permet ainsi de déporter au dehors de soi ce qui était intimement voilé, et de reconnaître ce soi dans la production artistique, de se reconnaître.

L'œuvre musicale a un statut ambigu. Elle est un morceau de psyché, une part du sujet flottant hors du corps, quasi substance vibrant dans l'espace car elle a matérialisé, donné corps à une réalité psychique. Elle est aussi un objet perceptible qui acquiert son autonomie et se déploie dans un espace-temps, territoire intra-subjectif entre le créateur et lui/elle-même, territoire intersubjectif entre le créateur et l'auditeur.

Cette projection d'une forme combine des fonctions esthétique et cathartique. Les frontières entre le dedans et le dehors ont disparu, et le point de passage peut alors constituer un miroir sonore dans lequel moi, compositrice, je me reconnâtrai, et j'ai à accepter de réincorporer cette part d'inconnu. Ce miroir-témoin reflète, œuvre après œuvre, dans les projections et les réintrojections successives, les mutations psychiques internes de l'artiste. Ce miroir renverra peut-être quelque résonance à celui/celle qui le reçoit, autre et pourtant similaire.

Pourquoi une telle fascination pour la musique ?

La musique a la particularité de se situer toujours au-delà. Elle est au-delà de l'Imaginaire car les figures et les volumes qu'elle dessine ne sont pas des images. La possibilité d'images sonores peut être évoquée, mais celles-ci présentent alors une sorte de paradoxe. N'étant pas perceptibles par la vision, elles relèvent du domaine de l'abstraction et d'une capacité à produire des diagrammes, des configurations de particules mobiles, qui assemblent des multitudes de points et se dissolvent, dans

un espace à plusieurs dimensions. Dans une telle perspective, la musique - un corps sonore - peut exprimer des images du corps déformées et potentiellement déformables à l'infini. L'Imaginaire sonore déborde les limites de l'imaginaire visuel car les vectorisations de points, les lignes, les courbes, les trajectoires et intersections s'inscrivent dans un espace sans bornes.

Mais la musique est aussi au-delà du symbolique, dans son sens le plus restrictif du terme, c'est-à-dire au-delà de ce qui est identifié par le langage.

Selon Lacan, « Le réel, ou ce qui est perçu comme tel, est ce qui résiste absolument à la symbolisation². Le système symbolique, au sens le plus restrictif du terme, concerne uniquement le langage. Mais la musique élabore un ensemble d'articulations de signes. On peut donc l'envisager comme un langage qui, faute de désignation et de signification, découpe des surfaces et marque des condensations dans l'indifférencié sonore, capture une portion de cet ensemble infini et tente de donner un cadre de figuration non imagée que l'on pourrait rapprocher des théories que les physiciens proposent pour expliquer l'univers. Une même tentative d'appréhender et de contenir l'inconnu est au carrefour des démarches artistique et scientifique. Formules physiques et la poétisation musicale se rencontrent en cette zone non symbolisable qu'est le *Réel* (selon Lacan), dans un effort commun de cerner, d'envelopper, de réduire - qui sait ? - ce qui se vit comme le vide. Comment créer une forme autour de ce vide, la forme du vide, et faire apparaître du sens (le vide n'étant pas ce qui n'existe pas, mais ce qui ne peut pas être représenté sans outils scientifiques) ? C'est la capture de *forces insonores*³.

C'est un voyage où l'étrangeté du dehors et du dedans convergent dans une mise en signes, et dans l'effort renouvelé de ressaisir un fonds originaire, dans l'insistance à maîtriser ces signes et à réitérer les trajets de spirales toujours plus resserrées autour d'un centre, il s'agit d'achever de naître au monde et à soi-même.

Ainsi à chaque nouvelle pièce, l'acte inaugural et sans cesse répété - quasi rituel - est la découpe d'un espace de fréquences. C'est comme si un morceau du cosmos sonore était saisi, première césure remise en jeu entre moi et autre chose, et c'est à partir de cette surface délimitée que l'œuvre aura à se déployer, avec son jeu de figures et sa singularité.

Dire pour soi. Mal dit.⁴

² Lacan, Jacques (1975), *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Éditions du Seuil, Paris, p. 110

³ Deleuze, Gilles (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Vue le Texte aux Éditions de la Différence, Turin

⁴ Beckett, Samuel (1991), *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Éditions de Minuit, Paris

Comment dire ce qui ne peut être dit ? Dire n'est qu'un leurre, mais un leurre indispensable. Se dire est toujours l'écart, et dans cet écart avec soi, se trahir (se dévoiler) et trahir (échouer). La puissance de la musique, cependant, est de nous offrir cette parole sans paroles.

S'abandonner aux figurations éphémères, constructions et déconstructions successives de fragiles constellations sonores, qui apparaissent dans le mouvement de leur disparition ou disparaissent dans le mouvement de leur apparition. Caractère fantomatique et illusoire de ces objets emportés par les trajectoires qui tournent autour d'une absence, comme l'équation mathématique articulée autour d'un x désigne la place de l'inconnue sans pouvoir en déterminer sa forme.

L'œuvre musicale est une construction paradoxale, à double face.

D'un côté, elle déroule ses chaînes sonores, ses emboîtements d'événements. Elle apparaît dans l'épaisseur d'une structure polystratifiée, accumulant les couches de matière qui glissent ou se cristallisent dans un mouvement de fluidité ou d'oscillations rageuses. L'entrelacement de ces multitudes donne à entendre une présence évanescence qui danse dans les interstices.

Elle fait ainsi écho à ce vécu de tout être humain, qui sent bien que son psychisme ne recouvre pas son cerveau avec une parfaite adéquation, que ses sensations débordent son image du corps et qui, dans son rapport au monde, manque toujours la rencontre.

Sur l'autre face, l'œuvre défait, point après point, les connexions qui s'étaient établies et donnaient consistance à des objets. Les lignes se distendent, les surfaces s'effritent, et dans la béance, émerge cette nudité que Beckett traquait entre les mots.

C'est une traversée qui retrace les étapes de structuration d'une personne, la série d'identifications qui constituent un Moi. Elle mime dans le même temps le trajet inverse qui conduit à se défaire de ces identifications, à dévêtir le Moi, et à viser une réduction de l'aliénation, un parcours vers plus de liberté.

C'est une sorte de pacte avec soi-même et avec la création en cours qu'il faut susciter et accepter chaque fois. L'éthique personnelle consiste à tenter d'être en permanence à l'« avant-garde » de soi-même, c'est-à-dire de rompre, une fois établi le cadre structural, les amarres d'un discours musical qui évolue avec sa propre logique, et dont le destin est d'échapper à une volonté de la conscience, ou de s'infiltrer à tous les niveaux des différentes strates psychiques à l'œuvre dans le travail d'écriture. Parcours par ce mouvement intense et déstabilisant, les événements vibrent sous la poussée de toutes sortes de forces : forces de glissement, de mutation, de distorsion, de condensation, d'accumulation, de prolifération, de cristallisation, de stratification, d'oscillation ou de pivot, de symétrie, s'aplatissement, de pulvérisation, de vide ou de disparition.

Un lieu. Où nul.⁵

Toutes ces forces que l'on rencontre dans la vie psychique, et plus particulièrement dans les rêves (porte d'accès à l'inconscient), donnent sa matière, ses textures, ses trajectoires et ses frontières mouvantes à l'œuvre musicale, se déversent dans la production artistique qui est à la fois un contenu - les forces en action - et un contenant - lieu de forces pures, aux contours élastiques. C'est un lieu où disparaissent les simples oppositions sujet/objet, contenu/contenant, intérieur/extérieur, un lieu où l'expérience sensorielle perturbe les classifications, où l'on touche avec l'ouïe, où l'on entend avec le ventre. Ce lieu immatériel est partout et nulle part, donnant parfois la sensation d'être hors de l'humain et du monde, « où nul »...

La puissance de la musique, c'est d'être à la fois dehors et dedans, et de renverser des données que l'on tendrait à considérer comme définitivement acquises.

Dans un monde où la volonté d'éliminer totalement tout risque contamine tous les domaines, et où la recherche d'objets vides de sens se substitue à la recherche de sens, j'aime à penser que la musique, si l'artiste s'autorise à la laisser voyager vers des territoires inconnus et si l'auditeur s'abandonne à la recevoir sans contrainte, nous éclaire sur le mirage que constitue la consommation enivrée d'objets, réaffirme son pouvoir subversif de flottement et de dépossession, de bouleversement des repères, de débordement des catégories intellectuelles et perceptives, répandant son cycle d'infimes mais infinies révolutions.

⁵ Beckett, Samuel (1991), *ibid.*

Mit dem folgenden Text der französischen Komponistin Clara Maïda, die von 2007-2008 als Gast des DAAD in Berlin lebte und deren Musik durch Feinsinnigkeit und Prägnanz fasziniert, beginnen wir eine lose Folge von kompositorischen Selbstdarstellungen. Auf Bitten der Redaktion soll es darin um Motivationen und Anliegen des Komponierens gehen.

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.

Say for be said. Missaid. From now say for missaid.

Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still.«¹

In seiner faszinierenden, in sich geschlossenen Welt, durch äußerste Anstrengung der Ausdünnung von Wörtern – in einer Sprache, die auf ein Minimum reduziert ist – versucht Beckett das versteckte, unaussprechliche, nicht fühlbare Gebiet der Psyche zu erobern. Man kann sich dieses auf zweierlei Weise vorstellen: versenkt in einem unermesslichen und unbeweglichen Anderswo oder im Gegenteil: so flüchtig wie das leichteste Klopfen eines Punktes; das Sein in seiner unzugänglichen Nacktheit. Meine Musik hängt von diesem Streben ab. Beckett ging bis an die äußerste Grenze des Unaussprechbaren. Wenn kein Wort gesprochen wird – wie soll man es sagen? Von dieser Grenze an spinnt sich die Musik ihren Weg. Von dieser ungenauen Grenze an, wo Etwas unüberwindlich jenseits dessen ist, was Sprache versucht, wo die Schnitte der Wörter die Undurchsichtigkeit einer so zerbrechlichen wie zugleich kraftvollen Präsenz nicht beschwören können, breitet Musik ihre Welt der Zeichen aus, ihr Netz der Vibrationen.

Wie macht man diese Stimme hörbar – die Stimme der Abwesenheit oder die Abwesenheit der Stimme, das, was vor dem Erwerb der Sprache erfahren wird, was in einem embryonalen Zustand im privatesten Kern der Psyche nistet (dem autistischen Kern)?

»Say a body«, schreibt Beckett.

Aber welcher Körper? Der biologische Körper, eine komplexe und überraschende Fügung? Der psychische Körper, ein Körper der Empfindung? Die uranfängliche Erfahrung des Körpers, auf den von Geburt an unsichtbare Narben eingeschrieben werden? Spuren des Vergnügens und des Leidens zeichnen diesen Körper, der halb biologisch, halb psychisch ist, der triebhafte Körper. Können diese zwei Annäherungen an den Körper sich überlappen?

Clara Maïda

Worstsaid Ho, worstheard Ho

Man weiß, dass der Trieb sich entlang der Neuronen nicht bewegt ... aber Klang kann sich wie ein Trieb bewegen.

Was ist der Körper? Wie ist die Einheit des biologischen Körpers möglich? Wie wird dieser Körper erfahren, wahrgenommen? Wie ist die Einheit einer Person möglich? Ist sie eins mit dem Körper oder ist sie von ihm getrennt? Wie kann sie fühlen, dass dieser Körper, der aus einer Vielzahl von Abdrücken und sinnlichen Erinnerungen besteht, der eine unterbewusste und fragmentarische Erinnerung trägt, nur eins und ihr eigener ist – in Raum und Zeit? Und kann man diese ewig ständige Spaltung des Wesens fühlen, das mehrfache Stimmen in sich trägt, von denen manche unzugänglich sind?

Auf einer biomolekularen Ebene ist das DNA-Molekül aus Paaren aus Nukleotiden gemacht, die Proteine kodieren. Wie induzieren diese Wechselbeziehungen mehr und mehr komplexe Ausarbeitungen? Wie ist diese Bindekraft der Materie möglich? Auf einer psychoanalytischen Ebene: Wie werden ursprüngliche Gefühle, Affekte allmählich Strukturen zu einer Kombinatorik von Signifikanten? Diese unbewussten mnemotechnischen Spuren sind unauslöschliche Inschriften und sind durch die singuläre Architektur der Psyche charakterisiert. Was hält die Dauerhaftigkeit eines »Ich« aufrecht, trotz verschiedener psychischer Instanzen einer Person in der Folge des erfahrbaren Raums und der erfahrbaren Zeit? Diese Fragestellungen ziehen sich durch alle meine Stücke: unabhängig vom gewählten Blickwinkel, ob dieser genetisch oder neurophysiologisch ist (am Grunde der Materie und seiner Gesetze), oder psychoanalytisch, indem auf die psychische Organisation verwiesen wird.

Es ist das Rätsel des Daseins: des Ursprungs der Welt und des Lebens wie auch des Ursprungs des Gedankens, der Affekte, des Ego. Es ist die Frage, die ein Kind verfolgt – Kunst versucht eine Antwort auf dieses »Warum?« zu geben, das, was auf Unverständliches trifft. Warum empfangen wir Musik als Ganzes, als eine Klang-Einheit, trotz seines von Natur aus zerfallenden Materials? Wie formen diese Rahmenwerke von Punkten und Wellen die Kohärenz des Klangs?

Der Wahrheit, jemandem am nächsten zu sein ist dasselbe wie zu versuchen, das kleine

¹ Samuel Beckett, *Worstward Ho*, Calder Publications: London 1983.



Die französische Komponistin Clara Maïda (Foto: Douglas Henderson)

2 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Editions Points, 1975, S. 110.

3 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation. Aux éditions de la différence*, 1981, S. 33: »...Musik muss nicht-klangleiche Kräfte in klangleiche Kräfte verwandeln.«

mutistische Mädchen sprechen zu lassen, wenn es sich der Welt nähert. Musik war aus der Stille geboren, aus der Unmöglichkeit von Wörtern. Musik schreiben eröffnet die Möglichkeit eines Sinnes. Musik ist die Stimme der Kindheit, mit ihren Fragen, ihren Qualen und ihren Traumata, umgeben von der Undurchschaubarkeit eines psychischen, noch werdenden Wesens. Wie stellt man dies beim Erwachsenen wieder her, der dies nicht hören kann noch will? Das künstlerische Streben versucht, diese Gegenwärtigkeit des Kindes in uns zu beschwören und zu erlauben, seine unausgesprochene Stimme zu hören, manchmal in einer fast halluzinatorischen Gegenwärtigkeit. Zu hören auf all jene Zeiten, die in ihrer vollen Präsenz da sind, so nah und so fern, seit klar ist, dass alles gespeichert werden kann. Nichts ist vergessen, nicht einmal das Vergessene. Durch den kreativen Prozess wird etwas angesprochen, wird sich etwas ereignen können.

Das Schreiben erlaubt es, einen Bogen außerhalb von sich selbst zu spannen zu dem, was verschleiert gewesen war. In der künstlerischen Produktion ist dieses Selbst zu erkennen, kann man sich selbst wiedererkennen. Musik hat dabei zwei Seiten: Sie ist ein Stück der Psyche, ein Teil des Subjekts außerhalb des Körpers, eine Quasi-Substanz, die in den Raum vibriert, denn sie hat sich zu einer Form psychischer Wirklichkeit materialisiert. Sie ist außerdem ein wahrnehmbares, autonomes Objekt, das sich in der Raum-Zeit ausbreitet: ein intra-subjektives Gebiet zwischen dem

jektives Gebiet zwischen dem Schöpfer und dem Hörer. Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind verschwunden und die Schwelle kann dann einen Klang-Spiegel bilden, in dem ich, eine Komponistin, mich wiedererkenne und diesen Teil des Unbekannten akzeptieren muss. Dieser Spiegel-Zeuge reflektiert Arbeit nach Arbeit durch die sukzessiven Projektionen und Re-Introjektionen, die inneren psychischen Mutationen des Künstlers.

Warum diese Faszination für Musik? Musik hat die Besonderheit, immer jenseits zu liegen. Sie liegt jenseits des Imaginären, da die Figuren und die Inhalte, die sie skizziert, keine Bilder sind. Es ist möglich, Klang-Bilder darzustellen, aber dann werden sie zu einem Paradoxon. Da sie visuell nicht wahrnehmbar sind, gehören sie zum Feld der Abstraktion, haben aber die Fähigkeit, Diagramme herzustellen, Konfigurationen von beweglichen Partikeln, die eine Vielzahl von Punkten verbinden und sich in einem vieldimensionalen Raum auflösen. Musik – ein Klang-Körper – kann potenziell endlos verformbare Bilder des Körpers ausdrücken. Die Vektorisierung von Punkten, Kurven, Bahnen und Kreuzungen sind Teil eines grenzenlosen Raumes. Aber Musik liegt auch jenseits des Symbolischen, in seinem engsten Sinn, zum Beispiel jenseits dessen, was durch Sprache bestimmt werden kann.

Jacques Lacan sagte: »Das Reale oder was als solches wahrgenommen wird, ist das, was der Symbolisierung vollkommen widersteht.«² Das symbolische System in der beschränktesten Bedeutung des Begriffs betrifft allein Sprache. Aber Musik entwickelt eine Reihe von Artikulationen der Zeichen. Dementsprechend kann man sie sich auch als Sprache vorstellen, die, aus Mangel an Bezeichnung und Bedeutung, Oberflächen schneidet und Kondensationen in undifferenziertem Klang markiert. Am Schnittpunkt von künstlerischer und wissenschaftlicher Annäherungen findet sich das gleiche Bemühen, das Unbekannte zu fassen und zu halten. Physikalische Formel und musikalische Poetisierung verbinden sich in diesem nicht-symbolischen Gebiet in einer gemeinsamen Anstrengung: die Leere zu umgeben, einzuhüllen und zu reduzieren. Es ist die Eroberung der »nicht-klangleichen« Kräfte.³

Es ist eine Reise, bei der die Eigenarten des Außen und Innen in einem Satz von Zeichen zusammenlaufen; und in der fortgesetzten Bemühung um einen originären Fundus, um Kontrolle dieser Zeichen, damit die Bahnen von immer mehr gefestigten Spiralen um ein Zentrum wiederholt werden können, ist dies eine Angelegenheit des letztlich Geborens in die Welt und für sich selbst.

38 Schöpfer und ihm/ihr selbst, ein inter-sub-

»Say for be said. Missaid.«⁴

Wie sagt man etwas, das nicht gesagt werden kann? Zu sagen ist eine Illusion, aber eine wesentliche Illusion. Selbst etwas zu sagen bedeutet immer, eine Abweichung zu bezeichnen. In dieser Abweichung von sich selbst betrügt man sich (enthüllt man sich) und betrügt andere (scheitert). Die Macht der Musik bietet uns jedoch diese wortlose Rede. Das bedeutet, sich selbst treiben zu lassen zu den sukzessiven ephemeren Figurationen, Konstruktionen und Dekonstruktionen von zerbrechlichen Klang-Konstellationen, die in der Bewegung ihres Verschwindens auftreten oder in der Bewegung ihres Auftretens verschwinden. Die gespenstische Natur dieser Objekte, weggetragen von den Flugbahnen, die um eine Abwesenheit kreisen wie die mathematische Gleichung um x , lässt den Ort des unbekanntem Faktor erkennen, ohne dass man in der Lage ist seine Form zu bestimmen.

Die musikalische Arbeit ist paradox. Auf der einen Seite rollt sie ihre Klangketten aus, ihr Ineinandergreifen von Ereignissen. Sie tritt in der Dicke einer vielschichtigen Struktur auf, wo sie Materialsichten sammelt, die in einer flüssigen Bewegung oder mit wütenden Schwingungen verrutschen oder Form annehmen. Das Ineinanderspiel dieser Mengen erlaubt es, eine verschwindende Anwesenheit zu hören, die in den Fugen tanzt. Auf diese Art ist Musik Widerhall der Erfahrungen eines jeden Menschen, der fühlen kann, dass seine Psyche sein Gehirn nicht vollkommen bedeckt, dass seine Gefühle über sein Körperbild hinausgehen und er in seiner Beziehung zur Welt stets das Treffen mit ihr verpasst.

Auf der anderen Seite löst musikalische Arbeit Punkt für Punkt die Verbindungen auf, die errichtend waren und die Konsistenz eines Gegenstandes ausmachten. Wenn die Linien gelockert werden, Oberflächen zerfallen, offenbart sich in der Kluft jene Nacktheit, die Beckett zwischen den Wörtern verfolgte. Es ist eine Kreuzung, die die Stadien der Strukturierung einer Person, die Serien der Identifikationen, die das Ego konstruiert, zurückverfolgt. Zur gleichen Zeit ahmt Musik die entgegengesetzte Strecke nach, die zum Loslassen dieser Identifikationen führt, indem sie eine Verminderung der Entfremdung anpeilt auf einem Weg zu mehr Freiheit.

Es ist eine Art Pakt mit sich selbst und dem Werk, der jedes Mal erneut geschlossen werden muss. Die persönliche Ethik besteht darin zu versuchen, ständig in der »Avantgarde« seiner selbst zu sein, das heißt, wenn der strukturelle Rahmen einmal besteht, die Glieder einer musikalischen Rede zu trennen, die sich mit ihrer

eigenen Logik entwickelt und deren Schicksal es ist, dem Willen des Bewusstseins zu entkommen oder all die Ebenen der vielfachen psychischen Schichten bei der Arbeit im Schreibprozess zu unterwandern. Durchdrungen von dieser intensiven und destabilisierende Bewegung, vibrieren musikalische Ereignisse unter diesem Drang aller möglichen Arten von Kräften: Kräfte der Mutation, Verzerrung, Kondensation, Vermehrung, Schwingung, Pulverisierung, des Verschwindens.

All diese Kräfte, auf die man im psychischen Leben treffen kann und speziell in Träumen (der Pforte zum Unterbewussten), geben ihre Materie, ihre Texturen, ihre Bahnen und ihre bewegten Grenzen zum jeweiligen Stück, sie fließen in die künstlerische Produktion, die zugleich ihr Inhalt ist – Kräfte in Aktion – und ein Behälter – ein Ort der reinen Kräfte mit elastischen Umrissen. Es ist ein Ort, wo einfache Gegensätze wie zum Beispiel Subjekt/Objekt, Inhalt/Behälter, Innen/Außen sich auflösen, wo Sinneserfahrungen Klassifizierungen stören, wo man mit dem Gehör berührt, mit dem Bauch hört. Dieser immaterielle Ort liegt überall und nirgends, denn er gibt manchmal das Gefühl, außerhalb des menschlichen Wesens und der Welt zu sein, »where none« ...

Die Macht der Musik besteht darin, Gegebenheiten umzukehren, von denen man eher annimmt, sie seien definitiv festgelegt. In einer Welt, in der der Wille zur totalen Eliminierung jeglicher Risiken jedes Gebiet kontaminiert und in welcher die Suche nach sinnlosen Objekten ein Ersatz für die Suche nach Sinn ist, denke ich, dass es sich der Künstler erlauben muss, in unbekannte Regionen zu reisen. Und wenn es dem Hörer gelingt, sich selbst loszulassen, um Musik ohne Einschränkungen zu empfangen, dann wirft sie Licht auf die Sinnestäuschung des betäubenden Konsums von Objekten, bekräftigt ihre subversive Macht des Unstetigen und des Entgleitens, der Störung von Anhaltspunkten. Weil sich Musik jenseits von intellektuellen und perzeptiven Kategorien befindet und ihre winzigen aber unendlichen Revolutionen verbreitet. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: Vera Emter/G.N./C.M.)