

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

Worstsaid Ho, worstheard Ho

Clara Maïda

Article published in *Positionen*, 85, *Texte zur Aktuellen Musik*, "Schreibkrise?" (pages 37-39)

November 2010. Nauck, G. (ed.), Verlag Positionen, Berlin (DE)

See the original text: page 8 of the PDF file

French title: **Cap au dire, cap au ouïr** - English translation: **Clara Maïda**

Samuel Beckett, *Worstward Ho*¹:

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.

In his fascinating world, closed on itself, through an extreme effort of rarefaction of words - in a language stripped to a minimum -, Beckett attempts at the conquest of the secluded, unspeakable, impalpable zone of the psyche that can be imagined as immersed in an immense and immobile elsewhere or, on the contrary, as tenuous as the slight palpitation of a point. The being in its most inaccessible nudity.

Paradoxical as it may appear, and for all its volubility, my music hinges on this search.

Beckett went to the extreme limit of the impossible to say - where no word is spoken, how can it be said? From this limit, the music weaves its journey.

To this imprecise border where symbolization has no more hold, where something is irreducibly beyond the capture that language would like to attempt at, where the rough cuts of the words cannot evoke the opacity of so fragile yet so powerful a presence, music spreads out its world of signs, its web of vibrations.

How can one describe or make the voice audible, the voice of absence or the absence of voice, the voice of what is experienced before the acquisition of language, nestling in an embryonic state in the most private nucleus of the psyche (the autistic nucleus)?

"Say a body", Beckett writes.

But which body? The biological body, a complex and surprising assembling? The psychic body, a body of sensation? The primeval experience of the body on which marks, invisible scarifications get

¹ Beckett, S. (1983), *Worstward Ho*, John Calder Publishing, London

imprinted as early as birth. Traces of pleasure and suffering delineate this body which is halfway biological and psychic, the body of desire, the pulsional body. Can both these approaches of the body overlap? One knows that it is not so simple. The drive does not run along the axons of neurons... but sound may run like the drive.

What is the body? How is the unity of the biological body possible? How is this body experienced, perceived? How is the unity of a person possible? Are they at one with their body or are they separated from it? How can they feel that this body, made of a multiplicity of buried imprints and carnal recollections, carrying an unconscious and fragmentary memory, is one and only one, their own, in space and time? And one can feel the proximity of psychic collapse or disintegration always possible to experience, this ever permanent splitting of the being full of inner multiple voices, some of which are inaccessible (the unconscious).

On a biomolecular level, the DNA molecule is made of pairs of nucleotides - minimal chemical units - that code for proteins. How do these interactions induce more and more refined elaborations, developing on ever more complex levels to constitute organs and an organism? How is this cohesion of matter possible?

On the psychoanalytical level, how are perceptions, sensations, affects, as archaic as they may be, gradually structured into a literal order - a combinatorial of signifiers -, this framework of all the representative constructions for an individual? These unconscious mnemonic traces are indelible inscriptions and are characterized by the singular architecture of their psyche. What keeps the permanence of an "I", despite the various psychic instances of the person, through the succession of experienced space and time?

These questions cross through all my pieces, whatever the angle selected, whether genetic or neuropsychologic, i.e. at the heart of matter and its laws, or psychoanalytical, referring to psychic organization.

It is the enigma of the Being - the origin of the world, of the living -, and it is also the enigma of the being - the origin of thought, of affects, of the Ego.

This question haunts the child and Art tries to give an answer to this "Why?" which encounters the incomprehensible.

Why do we receive music as a whole, as a sound entity, in spite of its disintegrated matter? How do those frameworks of points and waves give shape to a sound coherence?

To be the closest to one's truth is attempting to let the little autistic girl speak as she comes up against the world. Music was born of her silence, of an impossibility of words. And musical writing

provides a possibility of sense. It is the voice of childhood, with its questions, its anguish, its suffering and its traumas, surrounded by the opacity of a psyche being still in the making. How can it be restored to the adult who cannot or does not want to hear it? The artistic quest tries to recall this presence of the child who lives on somewhere within us, and to allow an unexpressed voice to be heard, sometimes a nearly hallucinatory presence. To listen to all the times that are there, in their full presence, so close and so distant, since it is known that all the stages of structuring are stored. Nothing is forgotten, not even the forgotten. Through the creative process, something is called upon, something will be able to occur. The work of writing, so close to a psychoanalytical process, thus allows to project outside of oneself what was intimately veiled, and to recognize this self in artistic production, to recognize oneself.

The musical work has an ambiguous status. It is a piece of the psyche, a part of the subject fluttering outside of the body, a quasi-substance vibrating into space, for it has materialized, given shape to a psychic reality. It is also a perceptible object which gains its autonomy and which spreads out in a space-time, an intra-subjective territory between the creator and him/herself, an inter-subjective territory between the creator and the listener.

This projection of a form combines aesthetic and cathartic functions. The boundaries between inside and outside have disappeared, and the point of passage can then constitute a sound mirror in which I, a composer, will recognize myself, and will have to accept to reincorporate this part of the unknown. This mirror-witness reflects, work after work, through the successive projections and reintjections, the inner psychic mutations of the artist. This mirror will perhaps send some feedback to the one, different and yet similar, who receives it.

Why such fascination with music?

Music has the specificity to always lie beyond. It lies beyond the Imaginary, for the figures and the volumes that it delineates are not images. The possibility of sound images can be called to mind, but they present therefore a kind of paradox. Being not perceptible through vision, they belong to the field of abstraction and a capacity to produce diagrams, configurations of mobile particles, which connect multitudes of dots and dissolve into a polydimensional space. In this regard, music - a sound body - can express distorted and potentially endlessly distortable images of the body. The sound Imaginary goes beyond the limits of the visual Imaginary since the vectorizations of points, lines, curves, trajectories and intersections are part of a boundless space.

But music lies also beyond the Symbolic, in its narrowest meaning, i.e. beyond what is identified by language.

For Lacan, "The Real, or what is perceived as such, is what absolutely resists to symbolization"². The symbolic system, in the most restrictive meaning of the term, only concerns language. But music develops an ensemble of articulations of signs. Accordingly, it can be envisaged as a language which, for lack of designation and meaning, cuts surfaces and marks condensations within undifferentiated sound, catches a portion of this infinite ensemble and tries to give a framework to this non-imaged figuration which might be linked to the theories that physicists put forward to explain the universe. The same endeavour to apprehend and contain the unknown is at the intersection of the artistic and scientific approaches. Physical formulae and musical poetizing join in this non-symbolizing zone that the *Real* is (according to Lacan), in a common effort to surround, envelop, reduce - who knows? - what is experienced as a void. How can one create a shape around a void, the shape of this void, and make some meaning appear (a void being what cannot be represented without any scientific tools rather more than what does not exist)? It is the capture of *non-sonic forces*³.

In this journey, the strangeness of outside and inside converge into a set of signs. In the renewed attempt to recover an originating fund, in the insistence to control these signs and to reiterate the trajectories of ever more tightened spirals around a centre, it is a matter of finally being born to the world and to oneself.

In this way, with each new piece, the inaugural and endlessly repeated - quasi ritual - act is the cut of a space of frequencies. As if a piece of sound cosmos was grabbed, a first caesura is brought in operation between me and something else; and from this delimited surface, the work will have to spread out with its game of figures and its singularity.

Say for be said. Missaid.⁴

How can one say what cannot be said? To say is a delusion, but an essential delusion. To say oneself is always to say the gap, and in this gap with oneself, to betray oneself (to unveil oneself) and to betray (to fail). The power of music, however, is to offer us this wordless speech.

To give oneself up to the ephemeral figurations, the successive constructions and deconstructions of fragile sound constellations which appear in the movement of their disappearance or disappear in the movement of their appearance. The ghostly and illusory nature of these objects carried away by the trajectories that turn around an absence, as the mathematical equation articulated around an x indicates the place of the unknown factor without being able to determine its shape.

² Lacan, J. (1975), *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (The Seminar of Jacques Lacan. Book I. Freud's Papers on Technique)*, Éditions du Seuil, Paris, p. 110

³ Deleuze, G. (1981; 1996), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Vue le Texte aux Éditions de la Différence, Turin
English translation: Deleuze, G. (2003), *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, translated from the French by Smith, D. W., Continuum, London

⁴ Beckett, S. (1983), *Worstward Ho*, John Calder Publishing, London

The musical work is a paradoxical, twofold construction.

On the one hand, it uncoils its sound chains, its interlocked events. It appears in the thickness of a polystratified structure, accumulating layers of matter that slide or crystallize in a fluid movement or with furious oscillations. The intertwining of these multitudes allows one to hear an evanescent presence that dances in the interstices.

It echoes thereby the experience of human beings, who can feel that their psyche does not cover their brain with a perfect adequacy, that their sensations extend beyond their body image and who always miss the meeting in their relation to the world.

On the other hand, the work unties, dot after dot, the connections that were established, giving some consistency to objects. Lines loosen, surfaces disintegrate, and this nudity that Beckett was hunting down between the words emerges in a gap.

It is a crossing which retraces the stages in the structuring of the person, the series of identifications that constitute the Ego. At the same time, it mimics the opposite way that leads to parting with these identifications, divesting the Ego, and aiming at a reduction in alienation, a way forward to more freedom.

It is a kind of pact with oneself and with the creation in progress that must be incited and accepted each time. Personal ethics consists in trying to be permanently in the "vanguard" of oneself, i.e., once the structural frame is established, severing the links of a musical speech which develops with its own logics, and whose destiny is to escape from a will of consciousness, or to infiltrate on all the levels of various psychic strata at work in the writing process. Traversed by this intense and destabilizing movement, musical events vibrate under the pressure of all kinds of forces: forces of sliding, mutation, distortion, condensation, accumulation, proliferation, crystallization, stratification, oscillation or pivot, symmetry, flattening, pulverization, vacuum, disappearance.

A place. Where none.⁵

All these forces that can be encountered in psychic life, and more specifically in dreams (the access door to the unconscious), give its matter, its textures, its trajectories and its moving borders to the musical work, flow into the artistic production which is both a content - forces into action - and a container - a place of pure forces, with elastic outlines. It is a place where simple oppositions such as subject/object, content/container, inside/outside disappear, a place where sensory experience disturbs classifications, where one touches with hearing, hears through the stomach. This immaterial

⁵ Beckett, S. (1983), *ibid.*

place is everywhere and nowhere, giving sometimes the sensation to be outside of the human being and the world, "where none"...

The power of music is to be at the same time outside and inside, and to reverse data that one would tend to consider as definitely certain.

In a world in which the will of totally eliminating any risk contaminates every field, and in which the search for meaningless objects is a substitute for the search for meaning, if the artists allow themselves to let music travel towards unknown territories and if the listeners allow themselves to receive it without any constraint, I like to think that music sheds light on the mirage of the intoxicated consumption of objects, reasserts its subversive power of wavering and dismissal, of the disruption of markers, going beyond intellectual and perceptive categories and spreading its cycle of tiny yet infinite revolutions.

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.

»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 Materialschichten 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.)