

Zwischen den Zeilen von Steven Kazuo Takasugis Werk *Jargon of Nothingness*¹

MING TSAO

Die Architektur

Steven Kazuo Takasugis vier bislang entstandene elektroakustische Werke sind in zwei Gruppen gegliedert unter dem übergeordneten Titel *Vers une Myopie Musicale*. Teil 1 besteht aus *Mudai*, *Untitled* und *Iridescent Uncertainty*, während *Jargon of Nothingness* Teil 2 bildet.² Indem er auf den Titel von Adornos Text *Vers une musique informelle* anspielt, verweist Takasugi auf ein ästhetisches Programm, das sich kritisch mit der Art und Weise auseinandersetzt, in der das Phänomen der Entfernung und somit der musikalischen Räumlichkeit überhaupt in der zeitgenössischen Musik bislang behandelt wurde. Dabei bezieht sich seine Kritik insbesondere darauf, wie in der zeitgenössischen japanischen Musik mit dem Phänomen der Entfernung umgegangen wurde (das Klischee der »Plötzlichkeit«), oder auf Musik, die eine nostalgische »Ästhetik des Verschwindens« entwirft, wie zum Beispiel in Formen elektroakustischer Musik, deren Wirkung auf einem überdimensionierten und naiven Gebrauch von Halleffekten beruht.

Takasugis Kritik des Entfernungsbegriffs stellt die Notwendigkeit, diese Entfernung zu überbrücken, grundsätzlich in Frage. Um seine »Ästhetik der Myopie« zu realisieren, benötigt er bei der Klängaufnahme eine Mikrophonierung auf engstem Raum, während bei der Wiedergabe Kopfhörer verwendet werden sollen. Tausende von Samples werden durch Hunderte von algorithmischen Programmen organisiert, um einen klaren, trockenen Klang *zwischen den Ohren* zu plazieren und dabei Faktoren wie Raumklang, Echo, Nachklang und Ausklang zu umgehen.³ Diese gesteigerte »cut and paste«-Methode führt zu »exkorporierten und unmittelbaren Brüchen« zwischen den aufgenommenen Klangereignissen, wodurch die erwartete Entfernungsüberbrückung – wie bei realen Interpreten auf der Bühne – aufgehoben wird.

1 »Zwischen den Zeilen« ist eine Anspielung auf den Titel von Daniel Libeskind's Entwurf für das Jüdische Museum in Berlin, das auf Notenpapier buchstäblich zwischen den Notenlinien gezeichnet war (Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, New York 2000, S. 29). Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung verweisen diese »Zeilen« oder »Linien« auf die zwei Denkrichtungen (engl. *lines of thought*) von Libeskind und Takasugi, die sich hier durchgehend im Kontrapunkt zueinander befinden.

2 Bemerkungen zu den drei Stücken aus Teil 1 von *Vers une Myopie Musicale* liegen vor in Steven Kazuo Takasugi, *Vers une myopie musicale*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 1), Hofheim 2002, S. 291-302, hier S. 291-299.

3 Bislang erschien eine CD von *Jargon of Nothingness* lediglich in eigener Herstellung; sie kann jedoch vom Komponisten unter stakasugi@hotmail.com bestellt werden.

So wird die »Aura der menschlichen Aufführung« vermieden.⁴ Zudem widersetzt sich Takasugi der Tendenz, den Hörer durch Verwendung konkreter Klänge in den Bann ihrer jeweiligen auratischen Anspielungen zu ziehen. Durch das Unterlaufen seiner Erwartungen wird der Hörer vielmehr ermutigt, sich in seiner Haltung und in seinem Bewußtsein kritisch zu verhalten.⁵

Eine weitere Technik zur Vermeidung der erwarteten Entfernungsüberbrückung ist die der Vergrößerung. Ein vergrößertes Klangobjekt erscheint nah ohne eine Verringerung der Entfernung (wogegen ein »nahes« Klangobjekt gerade durch eine solche Verringerung erscheint). Durch Vergrößerung wird alles im Umfeld des vergrößerten Objekts aufgebläht, während authentische »Nähe« allein das fragliche Objekt betrifft. Eruptive Vergrößerung, ein Verhältnis zwischen Ein- und Auszoomen, weist auf eine Orientierung hin, die den Fluchtpunkt direkt vor den Hörer stellt – nicht an den Horizont, in den Bereich des Unendlichen – und somit ein Wechselspiel der Tiefenperspektiven initiiert. Die Vorstellung dieses Wechselspiels, bei dem die Tiefe als solche mit der Innenseite nach außen verdreht wird, ergibt einen verknoteten musikalischen Raum. Diese Perspektive bildet eine zentrale Voraussetzung für eine Kritik des musikalischen Raums, da sie unser gewohntes Assimilationsverhalten im Umgang mit Klangobjekten hemmt.

In *Jargon of Nothingness* erzeugen ständige Vergrößerungen und unerwartete Veränderungen des Raumklangs unvermittelte Perspektivenwechsel beim Hören; auf diese Weise werden überlieferte Arten des Hörens subvertiert und eine narrative Trance unterlaufen.⁶ Daraus entsteht die »irisierende Natur der Ungewißheit«, eine schillernde Oszillation zwischen den Perspektiven von nah und fern, innen und außen, wo die illuminierende Qualität des Klangs die gemeinsamen Strahlen der narrativen Bewegung spaltet und somit ihre ungewisse Beschaffenheit ans Licht befördert.⁷ Diese instantane Oszillation zwischen verschiedenen Perspektiven bringt das logische Vermögen aus dem Gleichgewicht und bricht seine beabsichtigte Denkweise dadurch, daß sie ein paradoxes Gefühl von Tiefe in die Enge des Raumes projiziert, der von einer »myopischen« Musik definiert wird.⁸

4 Takasugi, *Vers une myopie musicale* (Anm. 2), S. 293. Eine solche Vermeidung verweist auf Takasugis »Kampf gegen Mystifizierung«, den er als wesentlichen gedanklichen Anreiz bei der Arbeit an *Jargon of Nothingness* nennt.

5 Steven Kazuo Takasugi, *Klang: sound composition pulled »inside-out«*, S. 12 (unveröffentlichtes Manuskript; erscheint in: Claus-Steffen Mahnkopf [Hg.], *The Foundations of Contemporary Composition* [= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 3]), Hofheim 2004.

6 Takasugi spricht von einer »Unterhöhllung narrativer Trance«, einer erneuerten Vorstellung vom Brechtischen *Verfremdungseffekt*, als Untersuchungsgegenstand in *Jargon of Nothingness*.

7 Takasugi, *Vers une myopie musicale* (Anm. 2), S. 301, und ders., *Not toward, but away: one perspective in an Asian influenced future music*, S. 5 (unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags beim Symposium *Blurring Boundaries: Confluence of New Musics of the Pacific Rim* in UCSD, San Diego, CA, 2001).

8 Eine Musik, in der Ungewißheit, wie sie durch das Paradox widersprüchlicher Perspektiven zum Vorschein kommt, den »Glauben, daß die Körperlichkeit der Erfahrung durch das Unterhöhlen des logischen Vermögens affirmiert werden könnte (und müßte), bekräftigt«. (Mark Randall Osborn, *Interregna*, OCKR recordings, 1998 [CD-Beiheft], S. 1) Der plötzliche und unerwartete Tod von Osborn, einem ehemaligen

Jargon of Nothingness – eine Analyse

Jargon of Nothingness ist mit einer Dauer von 17'40" das bisher längste Werk im Projekt *Vers une Myopie Musicale*. Es besteht aus 16 individuell betitelten Abschnitten, die dem Hörer einen scheinbar programmatischen Verlauf andeuten.⁹ Dies ist aber keineswegs die Absicht dieser Bezeichnungen; die Titel versammeln vielmehr bestimmte Arten der Perspektive zum Zweck der Untersuchung und der Reflexion. Jede Perspektive stellt den Hörer vor ein »Rätsel«, das ihm schließlich Blicke in eine Leere hinein gewährt. Sie funktionieren auf ähnliche Weise wie die Schlitzfenster, die an verschiedenen Stellen in Libeskind's Entwurf für das Jüdische Museum vorkommen: Durch die verschiedenen Lichtstrahlen, die durch die Schlitz in das Museum hinein- und hindurchfiltern, zeichnet sich eine diskontinuierliche Leere ab, um die herum das Museum aufgebaut ist.¹⁰ Auf ähnliche Weise liefert die Suche nach einer Leere – einer unsichtbaren Anwesenheit oder geahnten Abwesenheit – den gedanklichen Raum, um den herum die verschiedenen Abschnitte von *Jargon of Nothingness* aufgebaut sind. »In Wahrheit ist das Werk auf der Suche nach einer ›Leere‹, die nur durch eine Art Rätsel hervorgebracht werden kann, üblicherweise ein Paradox in der Perspektive, ein Widerspruch zwischen innen und außen, naher und ferner Nähe, von Positionen in unterschiedlicher Relation zum ›Nichts‹.«

Unter den Inspirationsquellen für *Jargon of Nothingness* nennt Takasugi die frühen Architekturpläne und die Architektur von Daniel Libeskind, zum Beispiel die *Micromega*-Serie und das Jüdische Museum in Berlin.¹¹ Faszinierend an den zwei Künstlern ist, daß sie weit mehr gemeinsam haben als nur das Einzeichnen von »Positionen in unterschiedlicher Relation zum ›Nichts‹«. In der Tat scheinen sich beide Künstler die Aufgabe gestellt zu haben, die ideologischen Grundlagen des eigenen Tuns auseinanderzunehmen. Bei Libeskind wird die Funktion der Linie in der Architektur in Frage gestellt, bei Takasugi das Überqueren von Linie in der Musik.¹² Für Libeskind weist das Potential eines jeden Punkts, einer jeden Kurve oder Schräge, eine Linie zu bilden, auf die Unmöglichkeit hin, als Beobachter die Koordinaten dieser Linie zu erfassen. Für Takasugi wird durch die instantane Vergrößerung von Klangobjekten sowie durch das Verwenden von »cut and paste«

Studenten und engen Freund von Takasugi, bildete einen weiteren gedanklichen Anstoß zu *Jargon of Nothingness*.

9 Der Titel des Stücks ist eine Referenz auf den Aufsatz von Ian Pepper *John Cage und der Jargon des Nichts*, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999, S. 9-34.

10 Dieser Leerraum verweist auf die Auslöschung jüdischen Lebens während des Holocausts in Berlin (vgl. Libeskind, *The Space of Encounter* [Anm. 1], S. 23 u. 28, und ders./Helene Binet, *Jewish Museum Berlin*, New York 1999, S. 66).

11 Vgl. Daniel Libeskind, *Countersign* (= Architectural Monographs No. 16), London 1991, S. 13-35 u. S. 85-107. Libeskind wird häufig der dekonstruktivistischen Schule der Architektur zugerechnet.

12 Donald Bates, *A conversation between the lines with Daniel Libeskind*, in: *El Croquis* 80 (1996), S. 7. Vgl. auch Takasugi, *Vers une myopie musicale* (Anm. 2), S. 293, und ders., *Klang* (Anm. 5), S. 5.

Methoden auf die Unmöglichkeit verwiesen, als Hörer die Linienüberquerung zwischen zwei Positionen zu erfassen.¹³

Es ist Libeskind's Entwurf für das Jüdische Museum, das für die Titel der zwei Teile von *Jargon of Nothingness* vor allem von Bedeutung ist: *L'architecture* und *L'interieur du vide*. *Jargon of Nothingness* ist um eine diskontinuierliche Leere herum strukturiert, auf die er mit verschiedenen Titeln verweist: *Le Vide I*, *Le Vide II*, *Le Vide des Nihilistes* und *The Last Void*. Zudem ist beim Betrachten der Rückseite des CD-Hefts festzustellen, daß sogar die Dauern der jeweiligen Abschnitte auf eine Leere verweisen. Jede Dauer ist bis in die Ebene der Millionstelsekunden notiert; dies weist darauf hin, daß extreme Präzision bei der zeitlichen Einteilung der Abschnitte und somit auch der Ereignisse angewandt wurde. Zudem sind die zeitlichen Angaben zu den Abschnitten in Teil II, *L'interieur du Vide*, in ganzen Sekunden notiert. Dennoch gibt es ebenso viele Nullen wie anderswo, die – zumindest optisch – ebenfalls auf eine Leere hinweisen. Aus allgemeinerer Sicht bezieht es sich jedoch auf die zeitliche Wahrnehmung innerhalb der Leere; sie wird so ausgedehnt, daß anstelle von Millionstelsekunden ganze Sekunden hier genügen, um den zeitlichen Verlauf zu messen. Diese zeitliche Dehnung, die Zeitlosigkeit impliziert, findet ihren Niederschlag auch darin, daß Teil II mit seinen vier Abschnitten etwa die gleiche Dauer hat wie Teil I, der in zwölf Abschnitte gegliedert ist.

Erfahrung

Es ist wichtig, bei einer Analyse dieses Werks mit einer Betrachtung der eigenen Erfahrung zu beginnen, vor allem beim ersten Hören. Das Hören erfordert spezielle Umstände: *Jargon of Nothingness* sollte mit Kopfhörern gehört werden. So entsteht ein privater Raum, innerhalb dessen der Hörer das Ergebnis einer einzigartigen Klangvorstellung erleben kann. Die Samples sind von »verschiedenen gezupften, gestrichenen, Doppelrohrblatt- und improvisierten Instrumenten«, mit sehr wenig an zusätzlicher Klangbearbeitung. Es werden folgende Instrumente verwendet:

Akustische Gitarre	Mandoline	Violine
Chin	»Kitzler« aus Kupfer	Meersteine
Koto	Haarspange	Kleiner Pappkarton
Shamisen Bachi (Nagauta)	Handsäge	Löffel
Oboe	Murmeln	Ruten (Bambus)
Musette	Metallene Meßbecher	Tenortrommel
Englischhorn	Packband	Blechschnipsel

¹³ Takasugi, *Klang* (Anm. 5), S. 3. Takasugis Bemerkungen zur »melodischen Linie« in der Musik Czernowins beziehen sich ebenfalls auf die Vorstellung von Linie als Kontinuität in seiner eigenen Musik; ein Werk, das sich kritisch verhält zu »denjenigen Kontinuitäten, die eine stetige, eng sukzessive Reflexion fördern, die zu Gefühlen von Zeitlosigkeit und räumlicher Vertiefung führt.« (*Chaya Czernowins »Afat-sim«*. *Resynthesisierung und Zeitenstellung*, in: *Musik & Ästhetik* 3 [1997], S. 66-81)

Fagott	Papier	Wasser
Dudelsackpfeife	Plastiktüte	Holzbretter
Stimme	Reis	
Bamboo Wind Chimes	Schere	

Beim Hören von *Jargon of Nothingness* fällt die physische und sinnliche Erkundung von Klangmaterial und Texturen sofort auf.¹⁴ Der Hörer wird auf unmittelbare Weise mit Klängen konfrontiert: von Stöcken, die in Hunderten von verschiedenen Weisen gebrochen werden, von Murmeln, die in Metallbechern herumrollen, von Reis, der auf Papier ausgeschüttet wird, von Packband, das aufgerissen wird, von quietschenden und ächzenden Doppelrohrblättern oder von »erstickten« Pizzicati auf Streichinstrumenten.¹⁵ Die Kombination von diesen Klängen (und vielen anderen) und Halleffekten als weiterem Klangwerkzeug (und nicht als »set and forget«¹⁶-Gerät) führt zu einer klanglichen Erfahrung des Überschüttetwerdens von Texturen, die Knacksen, Knallen, mühevoll Knarren, schwelende Gewitter, Maschinenlärm, stöhnende, heulende, grunzende und atmende Tiere evozieren.

Der Hörer wird räumlich in eine Welt aus reichen, einzigartigen Klängen hineingetaucht, die ihn gelegentlich überwältigen; es ist fast so, als bestünde mehr als eine greifbare Verbindung zu den Klängen, ein Moment, in dem der Hörer im Einklang mit ihrer Anatomie atmet. Dieses Gefühl räumlicher Vertiefung währt jedoch nur kurz, da der Hörer häufig von vergrößerten Klängen und abrupten Perspektivenwechseln – in der Regel durch Veränderungen des Halls – zur Besinnung gebracht wird. Erkennt man ein bestimmtes Klangobjekt (wie z. B. ein schwelendes Gewitter), wird es im nächsten Moment radikal verändert: Sein Inneres wird gleichsam nach außen gekehrt, woraus sich ein grundverschiedenes Klangobjekt ergibt, das sich jetzt möglicherweise in einer ganz anderen Kategorie befindet. Auf diese Weise muß der Hörer seinen Weg finden zwischen verschiedenen Ebenen des Hörens und seine eigenen Annahmen über konkrete musikalische Phänomene in Frage stellen und ist dabei in einen Zustand der permanenten Ungewißheit vertieft.

Bei wiederholtem Hören findet man auf unterschiedliche Weise Zugang zum Material; bald dominiert ein eher assoziatives Hören, bald ein syntaktisches. In Teil I kommen Verhältnisse zwischen Abschnitten zum Vorschein, die sich auf unterschiedliche Einzelheiten ähnlicher Texturen konzentrieren, indem sie die perspektivische Einstellung ändern. Diese indirekten Beziehungen zwischen Abschnitten deuten Linien an, die sich kreuz und quer

¹⁴ Insofern überrascht es nicht, daß Takasugi Student Morton Feldmans war.

¹⁵ »Ersticktes« Pizzicato ist eines, bei dem die linke Hand die Saiten während des Zupfens abdämpft (Takasugi, *Vers une myopie musicale* [Anm. 2], S. 293).

¹⁶ A. d. Ü.: Dieser Ausdruck spielt auf einen unreflektierten – und in der Musikindustrie üblichen – Einsatz von Klangbearbeitungstechnologie an, bei dem Geräte lediglich einmal eingestellt (*set*) und anschließend vergessen werden.

über das Stück erstrecken und dabei oft Lücken in der übergeordneten Faktur offenbaren, die auf eine Öffnung, eine Leere verweisen.¹⁷ Diese Lücken werden in Teil II, *L'intérieur du Vide*, bedeutender, indem sie eine »innere« Perspektive von Zeitlosigkeit und räumlicher Vertiefung projizieren – eine Perspektive, die letztendlich ihrerseits durch die Stille einer Kritik unterzogen wird, eine »entleerte Leere«.¹⁸

Struktur

Sechs Titel gliedern die verschiedenen Abschnitte in Gruppen: *Crustacé* (5 Abschnitte), *Le Vide* (4 Abschnitte), *Deconstructive Inventory* (2 Abschnitte), *Machine* (2 Abschnitte), *Zoo: Trapped Animals* (2 Abschnitte) und *Sonnenlicht im Wald* (1 Abschnitt). Ihre Verteilung und Dauern sind wie folgt:

I. *L'architecture (The architecture)*

*Crustacé (Crustacean)*¹⁹ I (37,671043'')

Crustacé II (40,53254'')

Crustacé III (27,295609'')

Sonnenlicht im Wald (Sunlight in the Forest) (26,020408'')

Crustacé IV (43,480408'')

The Machine I (12,999977'')

Le Vide (The Void) I (31,36703'')

Zoo: Trapped Animals I (1'06,158072'')

Deconstructive Inventory I (33,5483'')

Zoo: Trapped Animals II (47,926598'')

Crustacé V: Barrage (50,171769'')

Le Vide II (2'02,828254'')

Gesamtdauer: 9'

II. *L'intérieur du vide (The interior of the void)*

Deconstructive Inventory II: Water Striders (3'29,000000'')

The Machine II (2'06,000000'')

Le Vide des Nihilistes (The Void of the Nihilists) (2'48,000000'')

The Last Void (17,000000'')

Gesamtdauer: 8'40''

Die unterschiedlichen Perspektiven von nah/fern und innen/außen haben nicht nur auf der Detailebene – also mit Bezug auf individuelle Klangobjekte – Auswirkungen; es ist generell festzustellen, wie sie ganze Abschnitte beeinflussen. In Teil I erfahren die *Crustacé*- und *Zoo*-Abschnitte eine Reihe von unterschiedlichen Vergrößerungen, wo Einzelheiten in der Textur verstärkt werden und ständig an Schärfe zunehmen. So wird das Gefühl der Tiefe, der

¹⁷ Oder Abstände »zwischen zwei (oder mehr) räumlichen oder zeitlichen Objekten und Ereignissen.« (Takasugi, *Vers une myopie musicale* [Anm. 2], S. 291f.)

¹⁸ Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 29.

¹⁹ A. d. Ü.: Schalentier.

Fluchtpunkt, in die Nähe des Hörers gerückt, nicht in die Ferne. Dieses Wechselspiel der Tiefenperspektiven wird dadurch leichter gemacht, daß unvermittelte Vergrößerungen weite Strecken dieser Abschnitte kennzeichnen, wodurch die Klänge dem Hörer in äußerster Schärfe nahekommen, jedoch sofort wieder verschwinden. Insofern dienen diese Abschnitte als widersprüchliche Räume, als Rätsel (da die Tiefenperspektive nicht normativ ist), die Einblicke in eine Leere hinein gewähren, die sich in Momenten der Stille und des Nachhalls andeutet.

Indem sie durch stufenweise zunehmende Vergrößerung und indirekte Verwandtschaften voranschreiten, stellen die *Crustacé-* und *Zoo-*Abschnitte (sowie auch *Sonnenlicht im Wald*) eine ›verworrene‹ Entwicklungslinie dar, die durch die Architektur hindurch »bis in die Unendlichkeit« weiterläuft, wobei sich der Fluchtpunkt hier eher in der Nähe als in der Ferne befindet. *Le Vide I* und *Le Vide II* können als Punkte betrachtet werden, die auf eine fragmentierte Gerade hinweisen; sie ist abgesondert von der verworrenen Linie und wird gezeichnet durch einen Involutionsprozeß, der *Le Vide II* schließlich mit der Innenseite nach außen verdreht. »Während die Linien sich durch diese ›Dialektik‹ von Einschränkung und Unendlichkeit weiterentwickeln, fallen sie zudem auseinander – sie werden entknotet – und zeigen sich in ihrem Zustand der Trennung. So erscheint die ohnehin sich über die Kontinuität erstreckende Leere außerhalb des Ganzen als zerstörte oder vielmehr als fester Rückstand unabhängiger Struktur, d. h. als entleerte Leere.«²⁰ Diese Vorstellung einer »entleerten Leere« nimmt in *The Last Void* die Form von Stille an, als Rückstand einer geahnten Abwesenheit, die über den Gesamtverlauf von *L'architecture* fragmentiert wurde und ihre Innenseite jetzt ans Licht kehrt (*L'interieur du Vide*).

Bei Teil II angekommen, ist das Tiefegefühl des Hörers inzwischen auch von innen nach außen verdreht worden; der Fluchtpunkt liegt jetzt wieder im Unendlichen, fern vom Hörer. Jetzt ist aber die Perspektive eine vom Innerhalb der Leere, nicht – wie noch in *L'architecture* – von außen. Die Leere, die »Verkörperung von Abwesenheit« (Libeskind), wird zum Sinnbild einer Suche nach dem niemals Hörbaren (*The Last Void*). Zudem bilden die Abschnitte *Machine I* und *II* und *Deconstructive Inventory I* und *II* Linien oder Brücken, die sich in die Leere hinein öffnen.²¹ Diese Brücken dienen als Linien mythischer Transformation, sie bewirken einen irrationalen Identitätswechsel von der Maschine zum Mensch, einer Transformation, die fehlschlägt, weil sie ihre Folgen in eine Leere hinein verlagert.²²

20 Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 29.

21 Im Jüdischen Museum gibt es Brücken, die Besucher in die Leerräume hineinführen. (A. a. O., S. 27 f.)

22 Takasugi spricht von der mythischen Transformation vom Mensch zur Maschine (Takasugi, *Klang* [Anm. 5], S. 8). Eine Transformation von der Maschine zum Mensch, oder allgemeiner vom leblosen Gegenstand zum Lebewesen, ist ebenfalls ein häufig verwendetes Motiv in der westlichen Mythologie.

Die *Crustacé*-Abschnitte können durch Takasugis Metapher der »zerbrechenden Schale« verdeutlicht werden, bei der ein Wechsel stattfindet zwischen der Innen- und Außenseite eines Körpers. Bei einem solchen Wechsel entsteht eine Architektur, in der Hohlräume sich öffnen und wieder zusammenbrechen, wodurch Raumstruktur und Raumklang unberechenbar werden. Diese Metapher wird hörbar umgesetzt in den vergrößerten Klängen zerschmetterter, einer zersplitternden Textur entspringender Scherben, wobei diese Textur ständig den Eindruck neu entstehender Kammern hervorruft und stetig zu einer Öffnung vordringt, in welcher der Hörer eine nur augenblickliche Stabilität finden kann. Diese Ungewißheit der Perspektive spiegelt sich im »grundsätzlichen Mißtrauen und Unmut gegenüber jedem einmal etablierten Raum, da alle Räume im Zusammenbruch begriffen sind ... Mit jedem Zusammenbruch wird also jegliche Mutmaßung zur Raumstruktur ... kritisch dekonstruiert, so daß Raum neu definiert werden kann.«²³ Diese Einstellung von »Mißtrauen und Unmut« äußert sich in der Anwendung der »cut and paste«-Methode, durch die nicht nur der Nachhall als Klangwerkzeug, sondern auch unsere Mutmaßungen zu Räumlichkeit und Entfernung in der Musik mittels des Nebeneinanders von einzelnen Samples einer Kritik unterzogen werden.

Aufregend ist hier die Position, die Takasugi durch diese Methode einnimmt. Er rückt die logischen Paradoxa, die einem Großteil der komplexen Musik des späten 20. Jahrhunderts innewohnen, durch die Idee der widersprüchlichen Räume und durch seine Kritik an der Entfernung als einem notwendigerweise zu überbrückenden Weg in den Vordergrund.²⁴ Zudem zeigt er die Möglichkeit einer Trennung von Parametern, deren gegenseitige akustische Abhängigkeit »im Kontext der normativen Wirklichkeit« noch nie hinterfragt wurde. Das mögliche Entkoppeln von direkten und reflektierten Klängen – ein von innen nach außen gewendeter Nachhall – beschreibt Takasugi als eine Form von »infiziertem Nachhall«.²⁵ Dadurch übt er Kritik an der Art, in der man sich üblicherweise auf eine bestimmte Auswahl akustischer Beziehungen für eine angemessene Vorstellung und Verwendung von Nachhall verläßt.²⁶

Eine weitere Verwendung von Nachhall, ein »zerschmetterter Nachhall«,

²³ Takasugi, *Klang* (Anm. 5), S. 1.

²⁴ Eine ähnliche Kritik ist in der früheren Musik Ferneyhoughs zu finden (z. B. *Unity Capsule*) wie auch später bei Klaus K. Hübler (insbesondere in seinem *Opus Breve*).

²⁵ Takasugi, *Klang* (Anm. 5), S. 6f. Ein Beispiel von Spiegelungen, die »abweichendes Benehmen« aufweisen: Sobald der Klang eines gesprochenen Wortes auf eine Fläche jeglicher Art trifft, wird er in einen anderen Dialekt versetzt.

²⁶ Hier besteht eine gewisse Ähnlichkeit zu den frühen Filmen Godards, in denen das Trennen von Bild und Klang beim Publikum ein kritisches Bewußtsein hervorruft bezüglich darauf, wie Bild und Klang typisch (und hierarchisch) zusammengefügt werden (nicht selten im Dienste der Manipulation).

entsteht dadurch, daß Ausschnitte eines Ausklangs anderen hinzugefügt werden, die von einem ganz anderen Raumklang bestimmt sind (das heißt, daß das »natürliche Gesetz des ununterbrochenen Nachhalls« übertreten wird).²⁷ Die Bedeutung dieser Technik liegt im so beim Hörer erweckten Bewußtsein von Nachhall als kompositorischem Material statt als Mittel zur Assimilierung und Verundeutlichung aller möglichen Klangobjekte – um dadurch eine »Ästhetik des Verschwindens« zu entwerfen. (Auf ähnliche Weise verweist die extreme »cut and paste«-Methode auf ein Bewußtsein von digitalen Samples als kompositorischem Material, das durch verschiedene Arten der Aneinanderreihung angemessen dekonstruiert werden kann.) In den *Crustacé*-Abschnitten gibt es zahlreiche Beispiele vergrößerter Klangobjekte und zerschmetterten Nachhalls. Jeder weitere *Crustacé*-Abschnitt ist eine schiefe Vergrößerung eines bestimmten Teils eines vorangegangenen Abschnitts; schiefe, da die Vergrößerung, die jetzt andere Einzelheiten einer ähnlichen Textur verstärkt, in einen Winkel projiziert wird.

Zentrale Elemente in *Crustacé I* sind: 1) zerschmetterter Nachhall, 2) vergrößerte Elemente, die eine Verwandlung vom Innen- zum Außenskelett andeuten, d. h. eine »Dissoziation ... durch einen Wechsel zwischen den inneren und äußeren Flächen des Körpers«²⁸, und 3) Stille. Wichtig bei diesem Anfangsabschnitt von 37 Sekunden ist die Betonung des Phrasenmaterials. Die Dauer des jeweiligen Klang- und Stille-Materials verändert sich wie folgt: 1,5'' – 2'' – 28,5'' – 5,5''. Indem die Dauer des zweiten kontinuierlichen Materials (28,5'') so stark betont wird, wird eine unberechenbare Bewegung impliziert: »Verstellungen des Körpers im vergeblichen Versuch, Verbindungen zum Gehirn herzustellen.«²⁹ Durch die Anspielung auf diese »vergeblichen Versuche« verweist Takasugi auf Kafka, genauer gesagt auf Gregor Samsas fruchtlose Bemühungen, nach der Verwandlung im neuen Körper solche Korrespondenzen zu entdecken.

Viele der Klänge in den *Crustacé*-Abschnitten bringen einen weiteren Bezug zu Kafka ins Spiel, nämlich zu dessen »dunkler Tasche«, in der er »ein kleines, rundes Puzzle behielt, eins von jener Sorte, wo kleine Löcher darauf warten, von kleinen Metallkugeln gefüllt zu werden. Im Gehen versuchte er dann, eine unsichtbare Linie zu zeichnen, damit alle Kugeln in ihre Löcher rollten.«³⁰ In *Jargon of Nothingness* wird der Verweis auf die unsichtbare Linie durch Momente der Stille oder Spuren kontinuierlichen Klangmaterials hörbar. Zudem werden Fragmente dieser Linie durch die *Le Vide*-Abschnitte hindurch projiziert, wodurch der Fluchtpunkt entweder vor den Hörer (*Le*

27 Takasugi, *Klang* (Anm. 5), S. 8. Ein zerschmetterter Nachhall hinterfragt auch die Idee einer »Entfernungsüberbrückung« durch harte Schnitte von einem Raum zum anderen.

28 A. a. O., S. 1.

29 A. a. O.

30 Bates, *A conversation between the lines with Daniel Libeskind* (Anm. 12), S. 28.

Vide I und *II*) oder ins Unendliche (*Le Vide des Nihilistes* und *The Last Void*) gesetzt wird. Insofern scheint Teil II dadurch erreicht worden zu sein, daß die Innenseite von Teil I nach außen gezerrt wurde, d. h. durch einen Tiefenwechsel; so entstehen Innen- bzw. Außenpositionen im Verhältnis zur Leere. Von besonderer Wichtigkeit in den *Crustacé*-Abschnitten ist die unberechenbare Bewegung der Klänge, welche die verworrene Linie (im Gegensatz zur fragmentierten Geraden, die durch die *Le Vide*-Abschnitte hindurch projiziert wird) im gesamten ersten Teil des Stücks säumen, Klänge, die sich gelegentlich zu kleinen Kugeln (oder Murmeln) zusammenballen – um »Löcher herum, die darauf warten, gefüllt zu werden«. Dies ist am Ende von *Crustacé III* (1:39) zu hören, wo der Klang der »kleinen Metallkugeln« in Kafkas Puzzle, die in ihre Löcher hineinrollen, am Schluß von *Crustacé IV* (2:31) vergrößert wird. Durch diesen Vergrößerungsprozeß (zusätzlich mit »feuchtem« Nachhall) wird die Perspektive des Hörers in das Puzzle hinein verlegt, in die Löcher selbst; er lauscht dem Rieseln der einzelnen Kugeln, das rasch zu einem Strömen wird, bevor schließlich alle Kugeln zusammen in ein einziges Loch rollen.

In *Crustacé I* werden die Klänge mit verschiedenen Arten des zerschmetterten Nachhalls behandelt, wodurch der Eindruck entsteht, daß sich neue Hohlräume öffnen, während andere in sich zusammenbrechen. Am meisten fällt hier eine Stelle zwölf Sekunden nach Anfang des Stücks auf: Für einen kurzen Augenblick ertönt ein verhallter Klang, der einen Hohlraum von immenser Tiefe impliziert und somit einen flüchtigen Blick in die Leere gewährt. Die Anfangsgeste (mit einer Dauer von etwa 1,5 Sekunden) enthält ein klares Beispiel vergrößerter Klänge (besonders bei 0,928), die von der zugrundeliegenden Textur aufblitzen wie die Funken glühender Kohlen. Sie führen zu »kleinen Inkongruenzen hinsichtlich ihrer vermutlichen Position und ihrer wirklichen Erscheinung... und hinterlassen eine Spur von kognitiver Dissoziation.«³¹ Diese Geste wird dann mit verändertem Raumklang wiederholt (3,5) sowie später – allerdings auf sehr dramatische Weise – am Ende des zweiten Klangmaterials (31,0).

Die Vorstellung einer Umkehrung von innen nach außen oder einer Oszillation zwischen Perspektiven werden nicht nur von plötzlichen Vergrößerungen und zerschmettertem Nachhall getragen, sondern auch von der Tonhöhenbehandlung. Zu Beginn des Stücks (6,130) erklingt der Ton *a* auf dramatische Weise. Kurz darauf wird er flüchtig wiederholt (16,904), es folgt dann sofort die Quarte *d*, die wiederum eine Oktave höher wiederholt wird (25,077), und schließlich wieder das ursprüngliche *a* (27,12), noch einmal wiederholt bei 29,721. Die dynamische Betonung dieser Tonhöhen bietet dem klanglichen Gedächtnis Vergleichsmöglichkeiten und somit auch eine Gele-

³¹ Takasugi, *Klang* (Anm. 5), S. 5.

genheit, das Öffnen neuer musikalischer Räume durch die Veränderungen hinsichtlich der Klangfarbe und des Nachhalls jedes Tons wahrzunehmen. Der Ton *a*, der mit Zusatz »schlaaffe Saite« (ein schnarrender Klang, der den Eindruck dieses *a* in seiner »koffeinierten Gestalt« zeigt, welche, ohne die Ästhetik der Myopie aufzugeben, einen Ausklang ermöglicht³²) wiederkehrt (27,12), wird durch verschiedene Transformationen erreicht. Diese beruhen auf einem anderen Verständnis von »Entfernungsüberbrückung«, das durch das plötzliche Vergrößern kürzester Momente sowie durch zerschmetterte Nachhalleffekte konterkariert wird. Bei dieser Überbrückung fungiert der Grundton *d* gleichsam als rotierendes Klangobjekt und deutet somit mehrfache Perspektiven an, oft in sehr scharfen Winkeln (d. h. in solchen, die mittels eines bestimmten Teiltons von *d* filtern).³³

In diesem Sinne fühlt man sich an das Spätwerk Luigi Nonos erinnert, in dem viele Aspekte von Klangerzeugung vereint werden, um eine Dimensionierung des Klangs zu bewirken und dadurch einen Fokus nach innen zu entwerfen. In Teil I von *Jargon of Nothingness* werden Klänge häufig durch Vergrößerung, zerschmetterten Nachhall und andere »cut and paste«-Verfahren dimensioniert. Diese Techniken ermöglichen es dem Hörer nicht so sehr, sich – wie bei Nono – auf den Klang an sich zu konzentrieren, eher auf die Umgebung dieses Klangs, auf die räumlichen Umstände seines Entstehens, auf die Architektur. Das fragmentarische Tonhöhenmaterial in *Crustacé I* (und *II*) bewirkt einen solchen Fokus. Der Ton *a* (der das tonhöhenbestimmte Material in *Crustacé II* bei 1:18,390 abschließt) erscheint immer wieder leicht verändert, gebrochen durch das Verlegen in verschiedene Raumakustiken und durch die resultierende Variabilität seines Klarheitsmodus. Insofern behauptet *Jargon of Nothingness* häufig »das Primat der eigenen Räume als des dargestellten (oder gehörten) Werks«³⁴: Es ist eine Musik, die aus der Behandlung der eigenen Verfahrensweisen als Klangmaterial hervorgeht.³⁵

Ähnlich wie die Tonbewegung in *Crustacé I* eine Entfernungsüberbrückung impliziert, die jedoch in ihrem Klang zerschmettert wird, fungiert die Tonhöhendimension auch in *Crustacé II* als gebrochene Motivteile einer statischen melodischen Figur »voller Schnitte und Wunden«. Diese prismatische Form ist »das trügerisch regelmäßige Ergebnis des chaotischen Konflikts zwischen den ziellosen Binnenteilen, die ihre Struktur konstituieren«. ³⁶ Den wesentlichsten Teil dieser prismatischen Form kann man als

32 Takasugi, *Vers une myopie musicale* (Anm. 2), S. 298.

33 Ähnlich einer kubistischen Perspektive. (Vgl. Takasugi, *Klang* [Anm. 5], S. 4)

34 Anthony Vidler, »Building in Empty Space«: *Daniel Libeskind's Museum of the Voice*, in: Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. S. 224.

35 Ähnlich der Montage-Techniken der Filmemacher Straub und Huillet, wo der Rhythmus der »jump cuts« (plötzlichen Schnitte, A. d. Ü.) einen lyrischen Impuls gibt (wie z. B. im Film *Not Reconciled*).

36 Jose Luis Gonzalez Cobelo, *Architecture and its double: idea and reality in the work of Daniel Libeskind*, in: El Croquis 80 (1996), S. 35.

Arpeggio erst von *a-cis-e*, dann *gis-d* hören. Es folgen ein Tremolo auf *b* und ein gehaltenes *cis*, bevor schließlich zum *a* zurückgekehrt wird (58,328-1:03,901); hier wird alles pizzicato auf der Violine gespielt. Die »Ziellosigkeit« dieser Motivfragmente, d. h. ihr Mangel an teleologischen Eigenschaften, liegt in der Unfähigkeit, über ihr Fragmentiertsein hinaus Verbindungen herzustellen, trotz der anscheinenden »Funktionalität« – ein »trügerisch regelmäßiges Ergebnis«. Es ist, als hegte die Musik den Wunsch, aus imaginierten Erinnerungen eine Präsenz um ein unsichtbares Ganzes herum zu konstruieren.

Zwei kurze Unterbrechungen durch leises Rattern – in *Crustacé I* (5,387-6,130) und *Crustacé II* (47,554-48,483) – erscheinen als Lücken innerhalb der »zerbrechenden Schale«, als augenblickliches Zögern, wobei die zweite durch die erhöhte Nähe des Klangs (mittels eines trockenen Raumklangs) eine Vergrößerung der ersten darstellt. Dies ist eines von vielen Beispielen unter den Vergrößerungen dafür, wie der mikrokosmische Bereich erweitert wird, um zu weiterreichenden Konsequenzen des Vergrößerungskonzepts zu gelangen. Neben diesem Prinzip gibt es aber auch die Vorstellung eines »Umdrehens der Linse«, um einen Verkleinerungseffekt zu erzeugen. Der gleiche Abschnitt in *Crustacé II* (47,554-48,483) kann zum Beispiel als verkleinerte Version eines ähnlichen Abschnitts in *Crustacé I* (19,690-22,105) gehört werden, ein kurzes Knittern, das jetzt zum Horizont wird, zum Rand, an dem Bewegung und Stille aufeinandertreffen. In *Crustacé III* werden drei Elemente eingeführt, die als Vorahnung späterer Abschnitte fungieren. Es sind: 1) die Verwendung der Oboe, 2) ein langsames und stetiges Knarren, das auf maschinelles »Brummen« anspielt, und 3) das Schütten von Metallkugeln, das am Schluß von *Crustacé IV* erweitert wird (allerdings in einem ganz anderen Hallraum). Die Oboe tritt gegen Anfang von *Crustacé III* (1:20,248) hervor und nimmt später (1:24,520) mit Bezug auf die Tonhöhendimension durch eine Reminiszenz an das *d-a*-Motiv aus *Crustacé I* – allerdings mit einer näheren Perspektive durch Vergrößerung – eine wichtige Rolle ein.

Das Bemerkenswerte an dieser Verwendung der Oboe ist die Weise, in der sie zu *Sonnenlicht im Wald* durch ein extremes hohes Arpeggio überleitet, welches das Bild von Sonnenstrahlen widerspiegelt, die durch eine konturierte Fläche reflektiert werden (1:44,582). Das hohe Oboenarpeggio bildet zusammen mit dem kontinuierlichen Klang ausgeschütteter Kugeln (das bei 1:38,824 einsetzt) ein Gegenstück zum diskreten, scherbenartigen Material, das bisher dominierte. Zudem spricht manches dafür, daß der Schluß von *Crustacé III* die Stille, die *Crustacé I* (32,136-37,709) abschloß, dergestalt vergrößert und geöffnet hat, daß eine intensive Bewegung im Inneren ans Licht kommt. Auf diese Weise impliziert die Stille nicht nur jene kurzen Momente, in denen es dem natürlichen Impuls entspräche, »zum Schlafen

zurückzukehren«³⁷, sondern auch die Vorstellung eines leeren Gefäßes, das allmählich mit den verhallten Echos einer vergangenen Bewegung gefüllt wird (1:38,824-1:45,511).

In *Crustacé III* (1:33,251) erklingt ein maschinenähnliches Knarren, dessen Bedeutung nicht nur in der Reminiszenz an das Knarren am Anfang von *Crustacé I* liegt – das inzwischen zu einer mechanischen, verhallten Entstellung der ursprünglichen Geste geworden ist –, sondern auch im Freisetzen einer Bewegung, die in den vorangegangenen Momenten unterdrückt wurde; so entsteht ein Hohlraum, »in dem wir kurz verweilen könnten«.³⁸ Die Tonhöhenfragmente in den gezupften Instrumenten aus *Crustacé II* finden ihr Echo im Fragment *a-fis-e*, das etwa im letzten Drittel (bei 1:31,022) auf einem Schlaginstrument aus Holz (vermutlich Holzbretter) gespielt wird. Somit wird der Zyklus Streicher/Bläser/Schlagzeug vollendet, der an eine ehemals größere, nunmehr klangfarblich gebeugte tonale Bewegung erinnert.

Eine stärkere Vergrößerung der Klangtextur (beispielsweise vom Knacksen und Knallen) sowie die ausführliche Verwendung der »koffeinierten Gestalt« von Klängen durch ein körniges Brummen kennzeichnen die erste Hälfte von *Crustacé IV* (bis 2:31,765). Ebenfalls zu hören ist eine Quasi-Wiederholung des Tonhöhenmotivs aus *Crustacé III* (dort im Holzschlagzeug)³⁹, die auf die »prismatische Form« der Tonbewegung zurückverweist. Die zweite Hälfte dieses Abschnitts (2:31,765-2:55,542) erweckt den Eindruck eines »infierten Nachhalls«. Die verhallten (und »koffeinierten«) Echos von Knall- und Knacksgeräuschen aus der ersten Hälfte erwachen allmählich zu neuem Leben und erhalten so den myopischen Blick, bis aus den Klängen wieder die trockene, knisternde Textur der Metallkugeln wird, die in einen geöffneten Hohlraum hineinrasen, getragen von der augenblicklichen, unhinterfragten Kraft ihres Sogs. Vielleicht offenbart Takasugi hier die Möglichkeit, daß ein Nachhall – trotz seines äußerlichen Ausbreitungstribs – ein »zersplittertes und zerschmettertes« Inneres birgt.

Diese zweite Hälfte vergrößert schließlich das Ende von *Crustacé III* (1:33,065-1:45,511) durch eine Nahaufnahme des maschinenartigen Brummens und verleiht ihm dadurch im nächsten Abschnitt (*Machine I*, der gewissermaßen als aus drei isolierten, vergrößerten »Brummgeräuschen« bestehend verstanden werden könnte) formale Bedeutung. Es ist so, als hätten die ganzen »kleinen Metallkugeln« aus Kafkas Puzzle jetzt das richtige Loch zum gemeinsamen Hineinrollen gefunden, das jetzt mehrfach wiederholt wird

37 »In der *Verwandlung* ist es nach dem Erwachen als Käfer der erste Impuls Gregor Samsas, zum Schlafen zurückzukehren. Jedoch verhindert es seine ungünstige Lage.« (Takasugi, *Klang* [Anm. 5], S. 2)

38 »Die anfänglichen Verstellungen des Körpers im vergeblichen Versuch, die Verbindungen zwischen ihm und dem Gehirn aufzuspüren, würden die Hohlräume schaffen, in denen wir kurz verweilen könnten.« (A. a. O., S. 1)

39 In diesem Fall ist das Motiv *a-g-e* (2:22,663); aufgrund der Ähnlichkeit hinsichtlich Klangfarbe und Lage ist die Parallele jedoch zu erkennen.

(*Machine I*), gleichsam im Bestreben, »eine Abwesenheit in konstruierten, imaginierten Erinnerungen in die Nähe zu zerren.« *Machine I*, das an *Crustacé IV* anschließt, könnte jenen myopischen »Blick nach hinten an den Rändern eines Kraters im ›Gewesensein«⁴⁰ als Vorausannahme der Vergangenheit darstellen.

Crustacé V ist der längste *Crustacé*-Abschnitt und der am stärksten vergrößerte. Die Räume zwischen den lauten Knall- und Knacksgeräuschen sind deutlich hörbar, als würde die Brille eines Kurzsichtigen zum Fokussieren auf ferne Klänge aufgesetzt; diese Art der Verdeutlichung führt zu Ungewißheit hinsichtlich der Wahrnehmung von Tiefe. In der Tat ist es generell beim Hören üblich anzunehmen, nahe Klangobjekte seien klar und scharf, entfernte dafür verschwommen und weich (wobei diese Entfernung häufig durch Nachhall erzeugt wird). Indem er dem Wahrnehmungsprozeß eine weitere Dimension hinzufügt, diejenige des Tragens einer »Kurzsicht-Brille« (wodurch entfernte Objekte sofort fokussiert werden, ohne jedoch näher gebracht zu werden), definiert Takasugi drei Zustände innerhalb eines destabilisierten Raumes, d. h. eines Raumes, in dem herkömmliche Arten der Entfernung einer Kritik unterzogen werden: a) entfernt/verschwommen, b) entfernt/scharf (durch Brille), c) nah/scharf (durch Vergrößerung). Eine Perspektive entfernt/verschwommen (die normative Perspektive) kann unter der Voraussetzung des richtigen Kontexts – zum Beispiel eines, in dem die normative Perspektive nicht erwartet wird – destabilisiert werden. Eine ähnlich destabilisierende Wirkung könnte eine vierte Perspektive haben: d) nah/verschwommen (durch Brille und Vergrößerung). Aus dieser Perspektive erscheint – aufgrund der Spuren konsequenter Vergrößerung – ein ›pikkeliger‹ Raum verzerrt durch die Verwendung der Brille; die Spalten dieses Raumes werden jedoch nach innen, d. h. vom Hörer abgewandt fokussiert. Einige dieser Wahrnehmungsdimensionen (z. B. eine Fluktuation zwischen b) und c)) kommen in *Crustacé V* ins Spiel und deuten somit auf einen destabilisierten Raum fokussierter Klänge, die sowohl nah als auch fern erscheinen. Diese Oszillation erzeugt das Gefühl eines ständigen Bombardiertwerdens (nah und fern) von scherbenähnlichen Klängen, auf die im Untertitel dieses Abschnitts – *barrage* – verwiesen wird.

Das Wort »*barrage*« deutet eine künstliche Barriere an, in diesem Fall vielleicht eine letzte Barriere auf der Suche nach der Leere. Insofern könnte man *Crustacé V* vielleicht nicht als Barriere, sondern als Tür betrachten, als Öffnung, die von der Wahrnehmung von Raum als objektivem – also in der Architektur erfäßbarem – Phänomen wegführt zu einem »Fassungsvermögen, ... einer Konkave ohne zentrale Abwesenheit, ... zum Loch im Hoh-

⁴⁰ Takasugi, *Vers une myopie musicale* (Anm. 2), S. 300.

len«⁴¹, zum Inneren einer Leere. Somit könnte der zweite Teil, *L'interieur du Vide*, als Kritik von *L'architecture* betrachtet werden, als Auflösung des konstruierten Raumes, in dem man »nicht von den Denkmälern oder der Logik beeindruckt wird, die zur Stabilisierung der Erscheinungsform des Seins beigetragen haben.«⁴² Der Hörer wird vielmehr mit der Möglichkeit konfrontiert, daß »eine ideale Architektur ein organisches Wesen sein könnte (ein im Tasten nach Bewußtsein begriffenes), eine Inkongruenz von Geist und entfremdetem Körper«⁴³, eine Möglichkeit, die durch eine Involution der Perspektive vermittels eines Wendens von Teil I von innen nach außen erreicht wurde.

Crustacé V verklingt zwischen dem zweiten *Zoo*-Abschnitt und dem zweiten *Le Vide*-Abschnitt, dem längsten Abschnitt von Teil I. Durch die Nachbarschaft zu *Zoo II* wird eine verschränkte Kontinuität zwischen den *Zoo*- und *Crustacé*-Abschnitten aufgezeigt; somit werden geneigte Verlaufsbahnen impliziert, die sich zickzackförmig über die Architektur erstrecken. Durch die Knacks- und Knalltextur von *Zoo II*, die der charakteristischen *Crustacé*-Klangwelt entspricht, wird dies verstärkt. Zudem fängt *Crustacé V* mit einem Oboenklang an (ein wiederholtes hohes *e*), wodurch beim Hörer die Erwartung einer Fortsetzung von *Zoo II* erweckt (und entsprechend ein Vergleich zwischen diesen hergestellt) wird, da Oboen und andere Doppelrohrblattinstrumente in den *Zoo*-Abschnitten das dominante Klangmaterial liefern. In diesem letzten *Crustacé*-Abschnitt enthalten sind Oboenfetzen, winzige Melodiefragmente auf der gezupften Geige und gelegentliche Töne auf einem Schlaginstrument aus Holz: vielleicht eine »gestutzte« Perspektive des Tonhöhenmaterials aus *Zoo II*. Ein Knarren, ähnlich dem Klang eines langsam gespannt werdenden Trommelfells, verschmilzt Tonhöhenmaterial mit früheren Knarrgesten, läßt somit eine Bewegung von *a* (6:16,163) und zu *cis* (6:16,906) zu *e* (6:23,036) entstehen und erweitert dadurch die verborgene Tonbewegung um *a*, die schon in früheren *Crustacé*-Abschnitten zu hören war.

Sonnenlicht im Wald

Sonnenlicht im Wald ist der einzige Abschnitt seiner Art. Auf klanglicher Ebene ist er insofern den *Zoo*-Abschnitten verwandt, als er Klänge von Doppelrohrblattinstrumenten enthält. Diese sind jedoch schwach und in hoher Lage: man denkt an Fingernägel, die sanft über eine Schultafel gezogen werden. Zwischen den Doppelrohrblattklängen ist das Geräusch fallender und umherrollender Murmeln zu hören. Der Eindruck des Fallens wird zu einem des Schüttens, mit Einwürfen zerschmetterten Nachhalls, die ein

⁴¹ Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 69.

⁴² A. a. O.

⁴³ Takasugi, *Klang* (Anm. 5), S. 1.

Aufbrechen der linearen Kontinuität jenes Klangs bewirken (2:03,350). Da zwischen zwei *Crustacé*-Abschnitten situiert, zeigt *Sonnenlicht im Wald* ein beträchtlicheres Zögern hinsichtlich der zerbrechenden Schale als zuvor, einen »Wunsch zu träumen«⁴⁴, der »Lichtstrahlen« durchsickern läßt; es glimmert, und kurz wird eine Leere erblickt. Verweise auf eine Leere deuten sich im Knarren an (z. B. bei 2:05,945) sowie in den Klängen ausgeschütteter Metallkugeln, die in *Le Vide I* und *II* verhallt wiederholt und zeitlich erweitert werden.

Zoo I, II – Trapped Animals

Beim ersten Hören könnte man in den *Zoo*-Abschnitten vielleicht annehmen, die schrillen Doppelrohrblattklänge würden im Käfig eingesperrte Tiere nachahmen. Diese Klänge können jedoch eher als genetisch manipulierter *Zoo* verstanden werden, als Sammlung von Klängen, die durch ihre algorithmische Herstellung gefangene Tiere nachzubilden suchen. Dies wird durch eine statische Repetition von Motiven gekennzeichnet, die zuerst in den gezupften Saitenklängen von *Crustacé II* vorkamen, in *Zoo II* dann mit dem Ächzen, Quietschen und Krächzen der Doppelrohrblattinstrumente gekoppelt; jene Klänge scheinen unfähig, ihren unmittelbaren Ikonenstatus zu überschreiten (hierin dem fragmentarischen Tonhöhenmaterial in *Crustacé II* nicht unähnlich).⁴⁵ Indem unter den Stöhngeräuschen und Glissandi in *Zoo I* das leise Knittern und Wischen von Klängen zu hören ist, die in *Zoo II* vergrößert werden und so das Knacksen und Knallen offenlegen, welches die *Crustacé*-Abschnitte kennzeichnete, wird eine Affinität zwischen ihnen angedeutet – vielleicht eine, bei der die »Schnitte und Wunden« sich zu »Rissen« ausweiten.

In der Tat spielt *Zoo II*, indem es direkt vor dem letzten *Crustacé*-Abschnitt erklingt, auf die strukturelle Ähnlichkeit der beiden an (*Zoo II* und *Crustacé V* sind etwa gleich lang). Ähnlich wie ein »Schrägstellen« der Stille am Schluß von *Le Vide II* das Glimmern von Bewegung als Atem (in *Deconstructive Inventory II*) widerspiegelt, offenbart das Anwinkeln von *Crustacé V* ebenfalls Andeutungen von Tonhöhen – als vergrößerte Bewegungsschimmer –, die bereits in *Zoo II* zum Vorschein kamen. Es ist in der Tat zu beobachten, wie sich die Knarrgesten in *Crustacé I-IV* in das Schreien und Stöhnen der

44 »Seines Zerbrechens gewahr, wird das Geschöpf/Gebilde von der Vorstellung verführt, sich in einen Ruhezustand zu begeben. Der Wunsch zu träumen, in eine Art Fruchtblase zurückzukehren, würde fast immer von einer Qual zunichte gemacht, die ironischerweise mit jedem Versuch einer Linderung einhergeht.« (Takasugi, *Klang* [Anm. 5], S. 1)

45 Im Laufe der beiden *Zoo*-Abschnitte erscheint das Motiv einer steigenden Sexte (*es-c*: 3:40,868, *cis-aïs*: 3:55,171, *fis-d*: 4:06,131, *b-g*: 5:20,063), einer steigenden Terz (*h-es*: 3:47,184, *gis-h*: 4:10,032, bei 4:13,190, *aïs-cis* – diesmal eine Oktave höher –: 5:23,779, *d-f-a*: 5:25,636), fallende große Sekunde mit Tonrepetition (3:54,057, *h-a-a*: 4:02,787), fallende Terz (*c-as*: 5:50,714, *fis-dis*: 5:54,615), oder eine Melodiefigur mit Tonrepetition (*d-h-h-aïs-f*), die am Schluß von *Zoo I* (4:32,695) sowie in *Zoo II* (*a-f-f*: 5:28,237, *g-b-b*: 5:36,039).

Zoo-Abschnitte verwandelt. Hier findet sozusagen ein »systematisches und dynamisches Transmutieren von Bewegungen«⁴⁶ statt. Weder die *Crustacé*- noch die Zoo-Abschnitte haben Gegenstücke innerhalb der Leere, da jeder Abschnitt für sich eine Innen-/Außenperspektive aufweist.⁴⁷ Zudem wird in den Zoo-Abschnitten deutlich, daß die Innen-/Außenperspektive sich weniger auf eingesperrte Tiere bezieht als auf die Architektur eines Museums, das Eindrücke dieser Tiere enthält. Mit anderen Worten: Die Zoo-Klänge, mit ihren tierischen Anspielungen durch Ächzen und Kreischen, werden anschließend auf eine Weise dekonstruiert, die das Einfangen und Festhalten von zentralen Elementen anstrebt, eine Klassifizierung im Sinne eines Museumsinventars. Die Abfolge dieser Abschnitte (u. a. *Crustacé*, Zoo und *Sonnenlicht im Wald*) bildet eine gewundene Zickzacklinie durch *L'architecture*, die sich mittels Vergrößerung immer weiter nach innen – und somit stetig zum Hörer hin – bewegt.

Machine I,II

Machine I besteht aus drei Ereignissen (bei 2:55,542, 2:58,143 und 3:03,159), die durch kurze Pausen getrennt werden. Die repetitive Vibration der Maschine – hier in Form des Klangs dreier Becher, mit denen Reis auf Papier ausgeschüttet wird – verweist auf das Ende von *Crustacé III* (1:39,752), legt aber auch die Mechanik von *L'architecture* offen, die bereits durch stetiges, maschinenartiges Knarren sowie mechanisches Brummen (bei 1:32,694) angedeutet wurde. Es entsteht der Eindruck, daß jedes Ereignis im *Machine I* eine vergrößerte Vibration oder ein maschinelles »Brummen« ist. Insofern bietet es eine Gegenbewegung zu derjenigen der *Crustacé*-Abschnitte, wo auf eine zerbrechende Schale mit unregelmäßiger Bewegung angespielt wird. Der Kontrast zwischen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit verschwimmt in *Machine II*, zugleich bleibt der myopische Blick aber erhalten durch einen Nachhall, der den Ausklang anregt. Unter diesem Blick findet ein »radikaler Kategorienwechsel« statt, eine mythische Verwandlung. *Machine II* besteht zwar ebenfalls aus drei Ereignissen (12:33,069, 13:04,648 und 13:43,100), hier wird die Stille jedoch durch lange Atemzüge ersetzt, die den Eindruck eines Überrests aus *Deconstructive Inventory II* erwecken. Vielleicht nimmt dieser Übergang von Stille zu Atem die größere mythische Verwandlung von der Maschine zum Mensch vorweg.⁴⁸ Eine Ausnahme bildet allerdings die auffällig lange Stille vor dem dritten Ereignis (13:28,797-13:43,100), eine Erinnerung an die Leere, innerhalb deren jede Verwandlung ohne Auswirkung sein wird.

⁴⁶ Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 84.

⁴⁷ Schale und Käfig dienen als Abgrenzungen von Innen- und Außenperspektiven der Krusten- bzw. eingesperrten Tiere.

⁴⁸ D. h. die Verwandlung vom Leblosen zum Lebendigen. (Takasugi, *Klang* [Anm. 5], S. 12)

Regelmäßigkeit in *Machine I* wird durch »das Füllen kleiner Löcher mit kleinen Metallkugeln« in regelmäßigen Abständen dargestellt. Was in *Machine I* noch als regelmäßig auftritt, wird in *Machine II* jedoch in Frage gestellt. Das unnachgiebige Klicken der Schreibmaschine und ein Geräusch stetigen Blasens werden verzerrt, verdreht und infiziert, als fände »mitten drin ein radikaler Kategorienwechsel« statt, »nach welchem der Klang seinen Maschinencharakter verliert und zu einem anderen, vielleicht menschlichen vordringt.«⁴⁹ Jedes »Brummen« der Maschine in *Machine I* wird »aufgeblasen« (durch Nachhall) und von innen nach außen verdreht: eine zerschmetterte, unregelmäßige, gar »schlaflose, unruhige und paranoide«⁵⁰ Charakteristik kommt zum Vorschein und läßt die Maschine »die Verzerrung und Deformation freilassen und darstellen, die ihre verdrängte Essenz konstituieren.«⁵¹ Das abschließende Ereignis von *Machine II*, das in *Le Vide des Nihilistes* mündet, vollendet die mythische Transformation von der Maschine zum Mensch durch etwas, das wie das Erscheinen einer erregten menschlichen Stimme wirkt (bei 14:07,806). Überraschenderweise klingt diese Stimme viel tierhafter als das manipulierte Stöhnen und Schreien, das zuvor in den Zoo-Abschnitten erklang. Die Auswirkungen dieser Verwandlung werden mit dem Erscheinen von *Le Vide des Nihilistes* jedoch zunichte gemacht, ausgelöscht; somit wird eine Kritik jener mythischen Verwandlung angedeutet.

Deconstructive Inventory I, II

Deconstructive Inventory I tritt als Gnadenfrist nach den bisherigen Abschnitten auf. Kurze Einzelattacken – vor allem Scherenschnipsen, kurze Atemzüge und Klappenschläge – werden durch Stille und gelegentliches Knarren getrennt. Die ruhige Weite dieses Abschnitts – im Stück ein Novum – deutet eine Bestandsaufnahme an, ein Sammeln oder gar ein Trennen der verschiedenen Klänge, die bislang vorkamen: »das Auseinandergehen der Symbole, was mit dem Auseinandergehen des Erlebnisses zu tun hat.« Der Hörer stellt sich einen »imaginären Raum«⁵² vor, in dem die gleichen Klänge, die ihn bisher mit dem Erleben von Vergrößerungen und zerschmetterten/infizierten Nachhallen in einen widersprüchlichen Raum versetzt hatten, jetzt tabellarisch geordnet und klassifiziert werden können. Ein Gefühl der Ungewißheit, das in den vorigen Abschnitten stets zu spüren war, wird in *Deconstructive Inventory I* unterbrochen, um einen Beschluß, eine Strategie zum Vorangehen zu finden. Somit ist jedoch das strukturelle Gespür des Hörers durch das Vorhandensein jener Ungewißheit bereits grundlegend verändert worden, so daß neue Abstraktionsmethoden für ein Verständnis der materiel-

49 A. a. O., S. 8.

50 Vgl. a. a. O., S. 7.

51 Cobelo, *Architecture and its double* (Anm. 36), S. 35.

52 Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 70.

len Umgebung nötig sind. Es besteht ein »unsichtbarer Boden, auf dem ein Gerüst aus beweglichen Konstruktionsschichten errichtet werden kann; dies ermöglicht ein Wiederfinden von Bewußtseinsmodi, die von den anfänglichen Rationalitätshypothesen recht weit entfernt sind.«⁵³ Gerade diese wiederentdeckten Bewußtseinsmodi ermöglichen es dem Hörer, *Zoo II* außerhalb der Aura gefangener Tiere zu hören, jene Klänge als schiefe Bewegungsbahnen der ursprünglichen zerbrechenden Schale.

Deconstructive Inventory II, etwa siebenmal so lang wie Nummer *I*, beginnt mit langsamem Atmen. Es ist, als seien die Pausen in *Deconstructive Inventory I* dergestalt gedehnt und angewinkelt worden, daß lange Atemzüge – die Innenseite der Pausen – zum Vorschein kommen. Sie spiegeln die gleitenden Bewegungen von Wasserschneidern (*gerris remigis*) wider, gelegentlich von Scherenschnipsen, Klappenschlägen und Schreibmaschinengeräuschen unterbrochen, Echos einer zerbrechenden Schale. Ein zentraler Aspekt von *Deconstructive Inventory II* ist das Erscheinen einer Metallkugel (zum ersten Mal bei 9:04,461), die in gebrochenen Mustern über eine harte Fläche bewegt wird; dieser Klang geht später, in *Le Vide des Nihilistes*, in ein Gefühl des Rollens über. Erst in *L'interieur du Vide* tritt eine solche kontinuierliche Bewegung auf. Der Übergang von kurzen zu langen Atemzügen in *Deconstructive Inventory I* und *II* tritt auch weiter in Erscheinung in der Leere, wo die kontrollierte Bewegung einer Kugel auf einer Fläche als intendierte Linie zu einem enthemmten Rollen, zu einer entsetzten Linie wird. Hier besteht eine »Spannung zwischen den äußerst buchstäblichen und entsetzlichen Eigenschaften der Linie, welche die Fiktion und die Rhetorik unterstützen, die durch Erfahrung in Erscheinung treten.«⁵⁴ Durch die Möglichkeit einer Brechung jeder intendierten Linie durch plötzliche Vergrößerungen sowie die Möglichkeit, sie zu wenigen Augenblicken zusammenzustauchen, ergibt sich ein Weiterführen der Bewegung, welches das Potential einer Entwicklung von erschreckenden Eigenschaften – und somit einer Verzerrung der narrativen Erwartungen – in sich birgt.

Le Vide I, Le Vide II, Le Vide des Nihilistes und *The Last Void*

Die vier *Le Vide*-Abschnitte können als zwei Paare begriffen werden: *Le Vide I/Le Vide II* und *Le Vide des Nihilistes/The Last Void*. Sowohl *Le Vide I* als auch *Le Vide II* implizieren eine Art »infizierten Nachhalls« dadurch, daß sie mittels Nachhall ein Klangobjekt so weit aufblasen, daß seine Innenseite nach außen gezerrt wird.⁵⁵ Diese Verwandlung, die in *Le Vide I* beginnt und in *Le Vide II* fortgesetzt wird, wird durch das kurze Erscheinen einer Scherbe

⁵³ A. a. O., S. 87.

⁵⁴ Bates, *A conversation between the lines with Daniel Libeskind* (Anm. 30), S. 9.

⁵⁵ D. h. ein Wenden eines Klangobjekts gegen sich selbst durch ein Wenden *zu sich selbst hin*. (Takasugi, *Klang* [Anm. 5], S. 7)

aus den *Crustacé*-Abschnitten unterstrichen; diese wird allerdings gegen Ende von *Le Vide II* (bei 7:47,185) mit Nachhall behandelt, als würde sie auf die letzten Überreste einer zerbrechenden Schale anspielen. Gerade in diesen *Le Vide*-Abschnitten spürt man ein »gesättigtes Nichts« (mit klanglicher Andeutung eines schwelenden Gewitters), Fragmente einer unsichtbaren Linie, um die herum die restlichen Abschnitte organisiert sind. Diese »unsichtbare Linie« zeigt sich, als aufgeblähter Punkt erweitert, durch ein Gefühl der Kontinuität, der Weite und der Vergrößerung verhallten Klangs. Man kann im gesamten Verlauf der ersten vier *Crustacé*-Abschnitte flüchtige Andeutungen einer solchen Erweiterung vernehmen, die in der Stille beginnt (am Schluß von *Crustacé I*) und sich zu einer kontinuierlichen Klangtextur entwickelt (am Schluß von *Crustacé III*). Diese Textur wird dann durch Vergrößerung und Nachhall so weit verändert (am Schluß von *Crustacé IV*), daß dieser Nachhall durch ein Aufblähen infiziert wird (*Le Vide I*). Es klingt so, als würde das »maschinelle Brummen« aus *Machine I* (2:58,143-3:03,159), das sofort an *Crustacé IV* anschließt, auf stetige Weise aufgebläht und erweitert, um zu *Le Vide I* zu gelangen. Diese Erweiterung findet auf einer Achse statt, die aufgrund der empfundenen »Nähe« des verhallten Klangs vor dem Hörer verschwindet.

In *Le Vide II* wird dieser verhallte Klang erneut aufgebläht, als würde er von innen nach außen gewendet, um dadurch eine »komplette Schleife«⁵⁶ zu erzeugen und den Fluchtpunkt wieder zum Horizont hinaus zu verlagern (dies wird durch die ca. 13 Sekunden Stille am Schluß von *Le Vide II* angedeutet). Bis der Hörer bei *Le Vide II* ankommt, wird seine Perspektive also verknotet und in einen grundverschiedenen musikalischen Raum versetzt. Obwohl bereits durch die Abschnitte *Deconstructive Inventory II* und *Machine II* – die als Pfeiler von Brücken fungieren, die »in den entleerten Raum hineinführen (die Verkörperung von Leere)«⁵⁷ – zum ersten Mal wahrgenommen, projiziert der resultierende musikalische Raum etwas, das wie eine akustische Darstellung einer hyperbolischen Geometrie klingt (*Le Vide des Nihilistes*). Geraden werden jetzt zu unendlich sich erweiternden Kurven, die sich jedoch wieder zusammenklappen und so zu ihrer ursprünglichen Position zurückkehren. Das Gefühl ist so, als befände man sich im Zentrum eines riesigen, langsam sich drehenden Rouletterads und warte darauf, daß der Ball sich legt, jedoch im Bewußtsein von dessen Aussichtslosigkeit. Die Kontinuität dieses Klangs wird gelegentlich von einer Rauheit der Textur unterbrochen (vor allem am Schluß, bei 17:04,650) die aus der Bewegung einer einzigen Marmor resultiert, die entgegen der Marmorung rollt⁵⁸: ein Fragezei-

56 A. a. O.

57 Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 28.

58 In einer persönlichen Mitteilung vom 3. Juli 2003 schreibt Takasugi: »Für mich ist dieser Augenblick der verschobene Kern des Stücks. Zudem scheint es, als würde der Marmor (als kritischem Geist) die Flucht

chen, das die unendliche Anmut dieser Geste damit konfrontiert, daß die Stille die endgültige Erfüllung der Musik darstellt (*The Last Void*).

Man fühlt sich an den Schnitt durch den zweiten Akt von Schönbergs *Moses und Aron* erinnert, der sich auf die »nicht-musikalische Erfüllung des Worts«⁵⁹, auf die »Grenze des Ausdrückbaren, den Rand des Erscheinens«⁶⁰ bezieht. So wird mit den Worten Mose »Oh Wort, du Wort, das mir fehlt« am Schluß von Akt II ein atemberaubender Augenblick der Klarheit erreicht, durch den in der Abwesenheit des Gesangs die Worte Mose endlich als Text verstanden werden und somit eine Kritik der erwarteten Hierarchie von Text und Musik in der Oper zum Vorschein kommt.⁶¹ So erreicht auch *The Last Void* als Stille eine ähnliche Fokussierung, die sich zur formalen Ordnung von *L'architecture*, zu den »anfänglichen Hypothesen des Rationalen«⁶² in der Gestalt eines Netzwerks intendierter Linien kritisch verhält. In der Tat erscheint *The Last Void*, obwohl nur 17 Sekunden Stille, nicht nur als ein solcher Schnitt, sondern auch als Fluchtpunkt des gesamten zweiten Teils: eine Perspektive, die impliziert, daß ihre anvisierte zeitliche Dauer diese 17 Sekunden weit überschreitet – daß sie vielleicht gar in die Unendlichkeit reicht – und daß »das Jenseitige nur in der Stille einer leeren formalen Ordnung umfaßt werden kann«.⁶³

(Aus dem Amerikanischen von Wieland Hoban)

Summary

Between the Lines of Steven Kazuo Takasugi's recent work »Jargon of Nothingness« – Steven Kazuo Takasugi's recent work *Jargon of Nothingness* for sampled sounds critiques the notion of »line« or »distance« as a means to explore contradictory perspectives while searching for a »void«. A critique of »distance« occurs in his piece through the use of magnified/focused sounds and shattered/infected reverberations. This critique provides ways to thwart one's assumptions regarding normative musical spaces. By turning sounds and the spaces they inhabit »inside-out« (i.e., through a depth perspective interchange), one is removed from the usual modes of assimilating sound objects and placed into a perpetual state of uncertainty. This uncertainty – manifested through contradictory perspectives – supports the »belief that the physicality of experience could (and must) be affirmed through the destabilization of logical faculties.« Takasugi's search for a »void« emerges from the interstices caused by this destabilization: a search that counters narrative trance and awakens one to reclaim a subjective footing so that music can possess a more critical humanist nature.

aus dem Stück durch den rechten Kanal gelingen; das Stück reißt aber ab, also schafft sie es nicht. Zur Zeit beschäftigt mich sehr die Vorstellung, daß etwas einem Stück entkommt oder daß der Dichter das Gedicht verläßt im Eingeständnis, daß das Poetische anderswo existieren muß, außerhalb des Gedichts. Jener Augenblick ist so etwas wie die Vorstufe zu dieser Idee.«

59 Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 27.

60 Cobelo, *Architecture and its double* (Anm. 36), S. 37.

61 Libeskind, *The Space of Encounter* (Anm. 1), S. 26.

62 A. a. O., S. 87.

63 Cobelo, *Architecture and its double* (Anm. 36), S. 37.