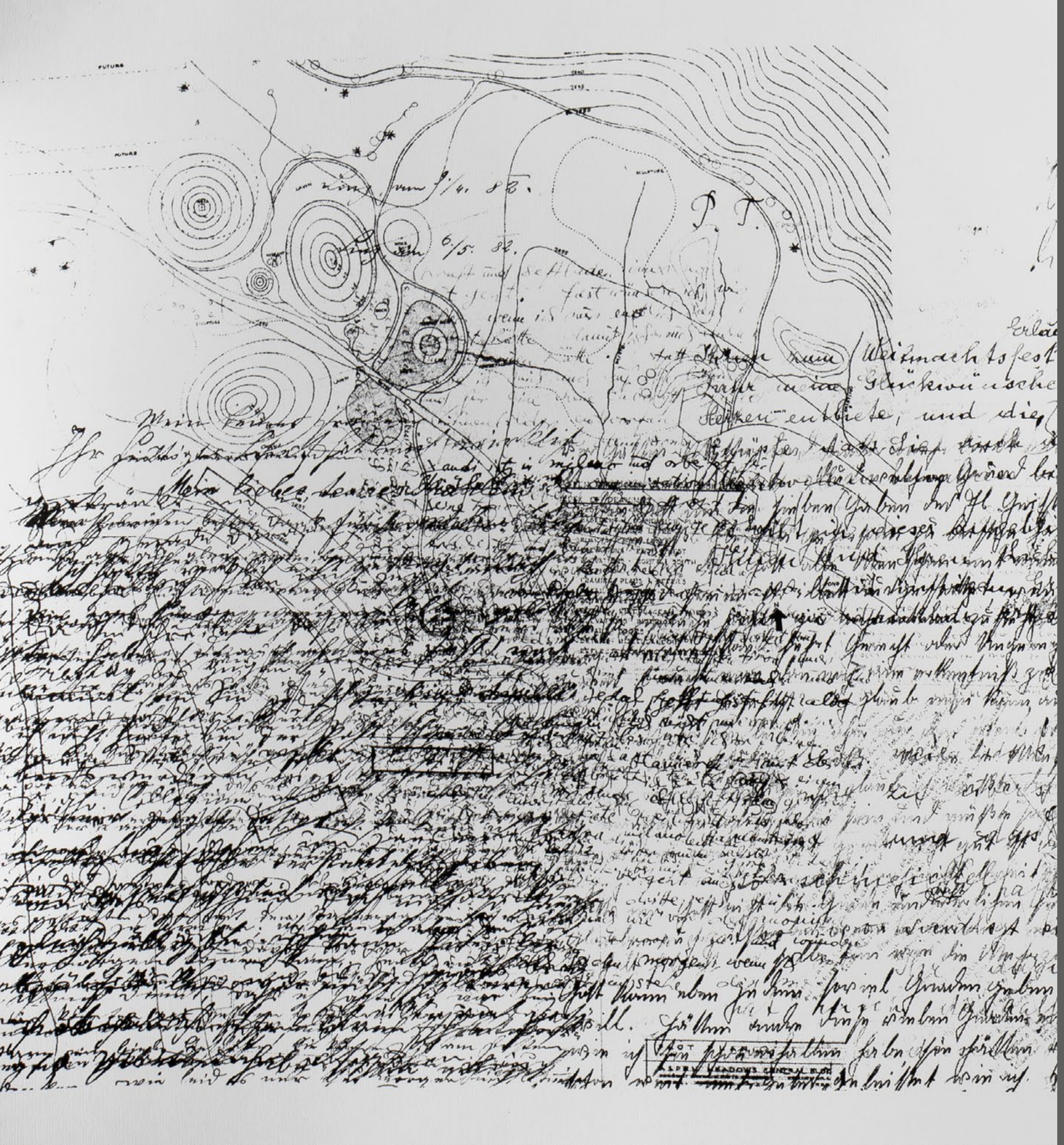
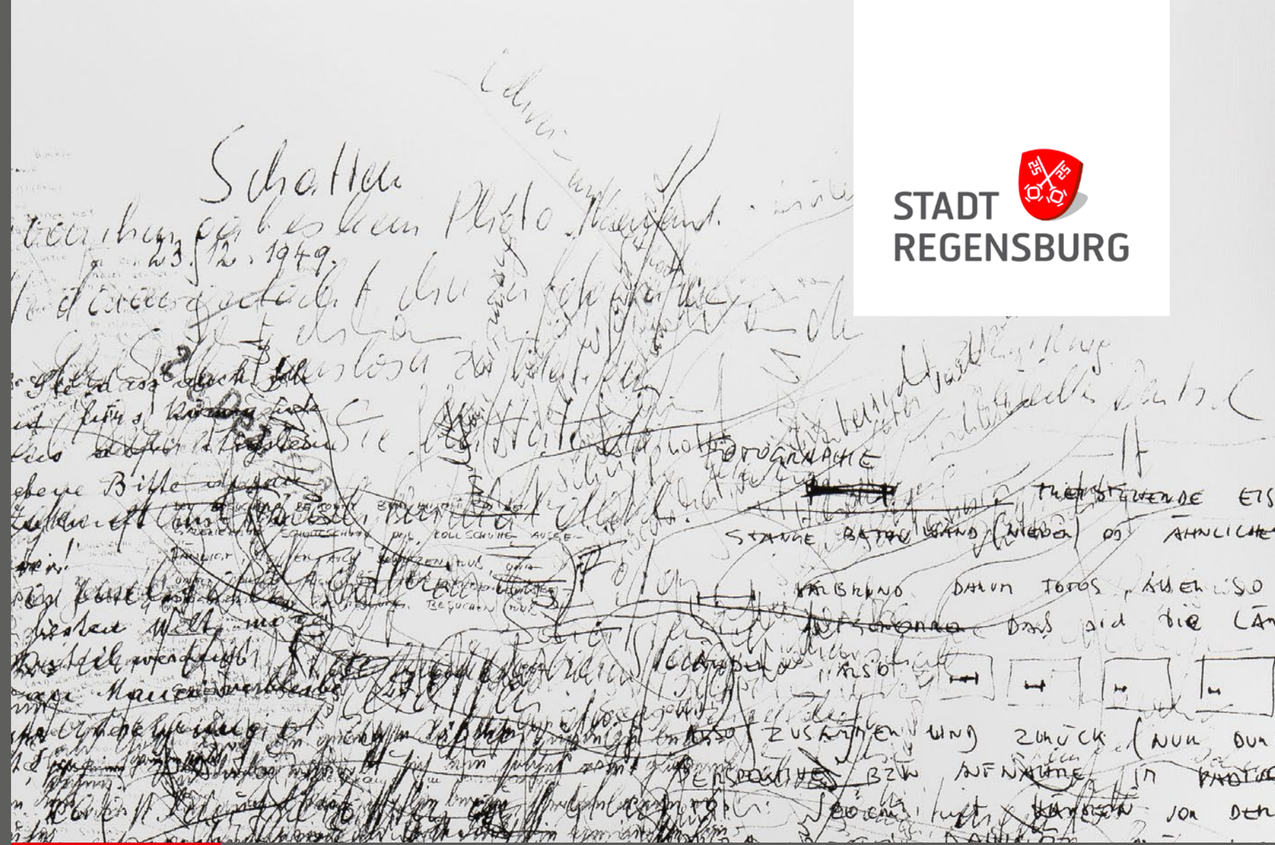


Peter Androsch

Phonographie



STADT REGENSBURG

Phonographie

Peter Androsch

Phonographie

Peter Androsch

Museen der Stadt Regensburg (Hrsg.)

Phonographie

Peter Androsch

Historisches Museum, Minoritenkirche, Regensburg
11. Juni bis 30. Oktober 2016

Inhalt

Klemens Unger
Zum Geleit 7

Über die Phonographie 10

Opernmaschine 12

Wolfgang Neiser
verstummt – verhallt – verklungen 18

Meistersinger Worte 28

Christa Blümlinger
Überschreiben, Überschreiten 32

Kunstkammer 38

Bernhard Doppler
Auf-Zeichnung: Note, Ziffer, Graphem 80

Linzer Schriften 88

Peter Androsch
Biographie 100

Mozart Studien 106

Tryptichon 110

Wir danken ... 113

Phonographie – Peter Androsch
Zum Geleit

Die Minoritenkirche St. Salvator, die integraler Bestandteil des Historischen Museums ist, stellt ein bedeutendes Beispiel der Bettelordensarchitektur in Süddeutschland dar. An und für sich kann die ganze Kirche als Ausstellungsobjekt betrachtet werden. Sie bietet jedoch auch die Möglichkeit als temporärer Ausstellungsort genutzt zu werden. Gleichzeitig etabliert sich der Kirchenraum in den letzten Jahrzehnten immer mehr als geschätzter Klangraum für Konzerte. Die Ausstellung des phonographischen Werks von Peter Androsch, das in diesem Umfang zum ersten Mal in Deutschland gezeigt wird, führt die Raumarchitektur und den Klangraum von St. Salvator auf ungewohnte Weise zusammen.

Durch die Präsentation der Phonographien gelingt es den Ausstellungsmachern den Chorraum der Minoritenkirche in einen eigenen Klangkörper zu verwandeln. Die von Peter Androsch in den letzten Jahren angefertigten Schichtungen eigener Kompositionen, mancher Originalpartitur von Mozart, Bruckner und anderer sowie einiger Autografen herausragender Persönlichkeiten seiner Heimatstadt Linz bergen als „stumme Zeichen“ die Möglichkeit, das Vergängliche des Tons, des Lauts und der Stimme gegenwärtig und sichtbar werden zu lassen. Dazu setzt Peter Androsch handschriftliche Aufzeichnungen zu Ton- oder Schriftcollagen zusammen. Jede Schrift ist dabei als Klang-Schrift zu betrachten. Die Handschrift, die den Inhalt auf den Schriftträger bannt, ist eine der persönlichsten Äußerungen des Menschen. Das Persönliche führt in die Welt des Klangs, denn das lateinische personare heißt übersetzt durchklingen. Durch die Schichtung von Manuskriptteilen entstehen Schriftlandschaften und somit gleichzeitig (gedachte) Klanglandschaften.

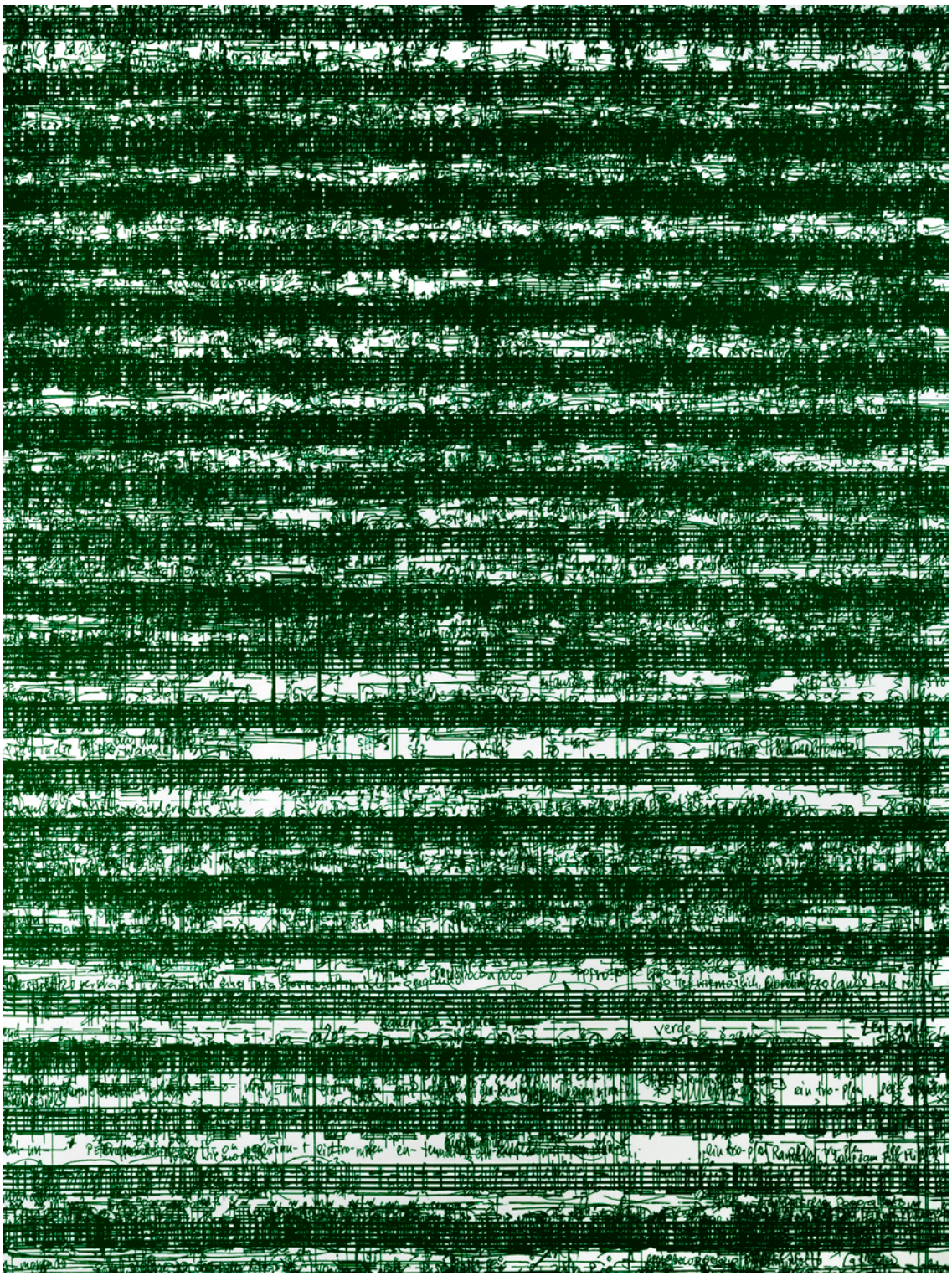
Die Kuratoren der Ausstellung haben den Mut, diese „gedachten Klanglandschaften“ in den Dialog mit dem hochgotischen Chor der Minoritenkirche zu setzen. Sehr deutlich fordert dieser zu einer Raumantwort heraus, die sich im Gedankenspiel des Betrachters anschickt, vielleicht auch die Steine des Bauwerks zum Sprechen zu bringen. Ob dies letztendlich gelingt, mag an anderer Stelle entschieden sein.

Mein Dank gilt Peter Androsch, der auf großzügige Weise einen Großteil seiner Arbeiten für die Ausstellung zur Verfügung stellt, sowie den österreichischen Leihgebern. Gleichsam danke ich den Ausstellungsmachern Kuratorin Nathalie Pichler B. A. aus Linz und Dr. Wolfgang Neiser, Kurator seitens der Museen der Stadt Regensburg – sowie allen mit der Ausstellung betrauten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Historischen Museums. Mit viel Umsicht, Sensibilität und Engagement konnte diese Personale ins Leben gerufen werden, mit viel Leidenschaft

für das grafische Werk von Peter Androsch wurde dieses Begleitbuch zur Ausstellung zusammengestellt. Es freut mich sehr, dass mit Dr. Christa Blümlinger (Paris) und Dr. Bernhard Doppler (Berlin) zwei profunde Kenner der Kunst von Peter Androsch als Autoren gewonnen wurden und danke beiden für ihre Beiträge zu diesem Buch. Ich wünsche der Ausstellung im Chor der Minoritenkirche des Historischen Museums viele Besucherinnen und Besucher, die sich von den Phonographien gefangen nehmen lassen und dem geneigten Leser vergnügliche Stunden bei der Beschäftigung mit dem künstlerischen Schaffen von Peter Androsch.

Klemens Unger
Kulturreferent der Stadt Regensburg

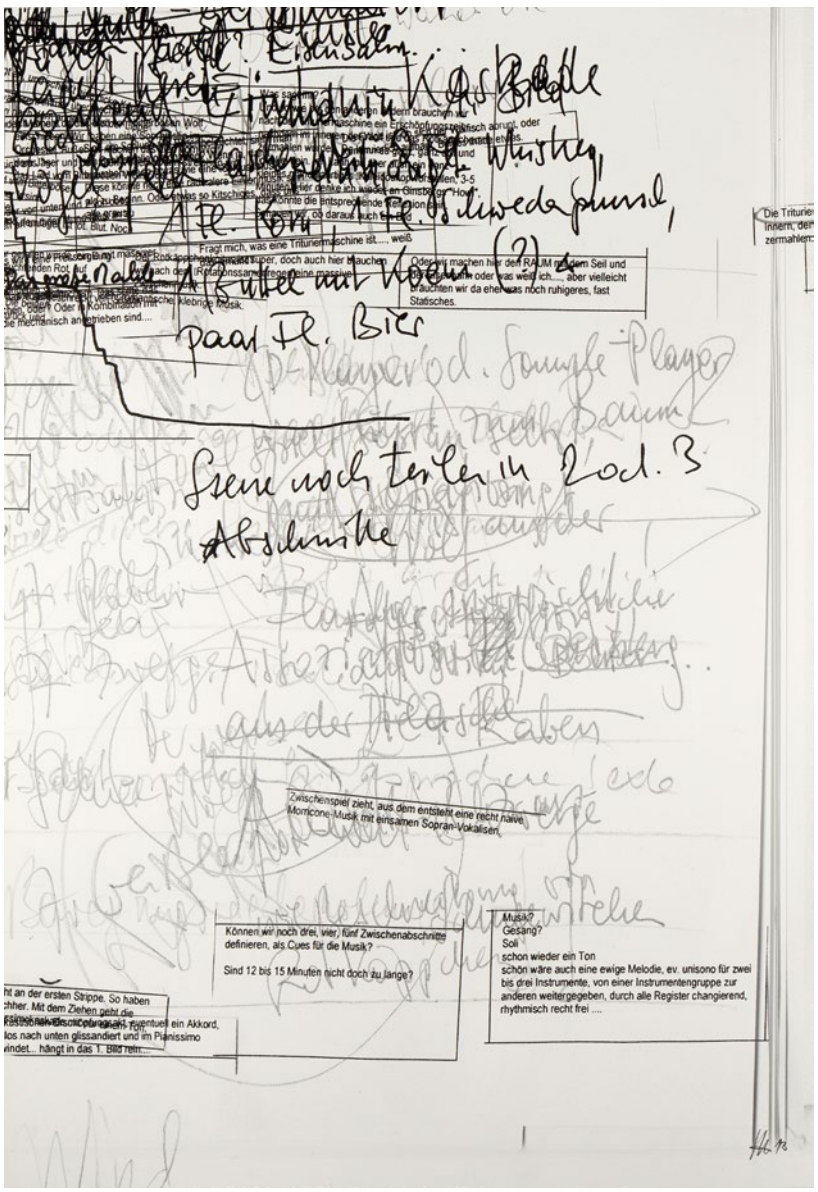
Phonographische Studie
nach der Partitur von Peter Androsch:
Schwarze Erde,
Digitaldruck auf Leinwand,
Auflage: 1, 270 x 200 cm,
Museum für Gegenwartskunst, Admont



Über die Phonographie

Phonographien – wie Peter Androsch seine Klang-Schreibungen nennt – entstehen durch Schichtung von Noten- respektive Partiturmanuskripten oder Manuskript-Teilen zu mehr oder weniger dichten Schriftlandschaften. Ursprünglich dienten die eigenen Partituren als Basis der Bildproduktion. Doch seit einiger Zeit entstehen die Klangbilder auch nach Handschriften anderer Komponisten und Künstler. So entstehen Lithographien, Serigraphien (Siebdrucke) und fallweise Digitaldrucke in verschiedenen Formaten und Variationen nach Androsch, Bruckner, Mozart, Schönberg, Wagner und vielen anderen. Zunehmend ergeben sich auch Schriftcollagen von anderen historischen Handschriften, aus dem Bewußtsein heraus, daß jede Schrift als „Klang"-Schrift betrachtet werden kann. Zentrum des Interesses ist die Handschrift als eine der persönlichsten Äußerungen des Menschen. Und das Persönliche führt in die Welt des Klangs, denn „personare" heißt auf Latein „durchklingen".

Phonographische Studie
nach der Partitur von Peter Androsch:
Schwarze Erde,
Digitaldruck auf Leinwand,
Auflage: 1, 270 x 200 cm,
Rubble Master HMH, Gerald Hanisch, Linz



Opernmaschine

Peter Androschs 14. Komposition für Musiktheater ist die „Opernmaschine“, das in der Eröffnungssaison des neuen Linzer Musiktheaters uraufgeführt wurde. Ursprünglich diente „Der Lauf der Dinge", der legendäre Kunstfilm von Fischli & Weiss, als Inspiration. Doch im Laufe der Arbeit mit den Brüdern Philipp und Roland Olbeter, die Maschinen und Szene gestalteten, trudelte das Stück in eine ganz andere Richtung. Schließlich diente Joachim Ringelnatz’ „Rotkäppchen“ als Vorlage („Also Kinners, wenn ihr mal fünf Minuten lang das Maul halten könnt ...“). Aus den zahlreich entstandenen handschriftlichen – auch szenischen – Skizzen entstand eine Serie von unterschiedlichen Phonographien in verschiedenen Drucktechniken. Als geschlossene Gruppe fungieren sechs Unikatdrucke.

Phonographien nach
Skizzen von Peter Androsch:
Opernmaschine,
Digitaldruck auf Büttenpapier,
Auflage: 1, 100 x 70 cm
Hans Mitterbauer, Mondsee

Der bitterböse Wolf hat einen Mechanismus ausgelöst, der wiederum einen anderen Mechanismus auslöst usw., der einen schießenden Jäger herein laufen läßt. Tote Vögel fallen vom Himmel

(sic! und nachher der Samen!!)

Fragt mich, was eine Triturnermaschine ist...., weiß

Oder wir machen hier d

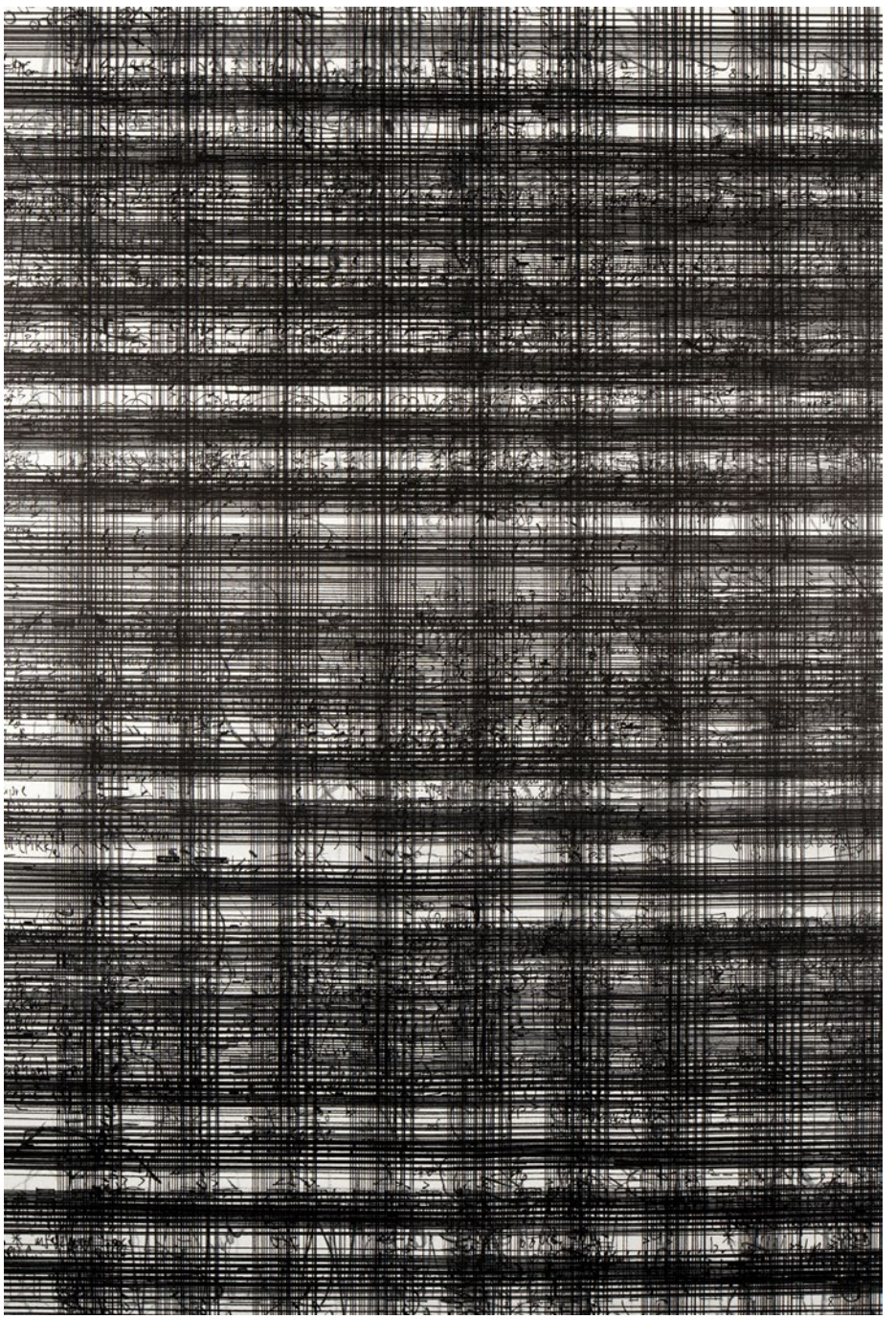
oder was

brauchten wir da eher

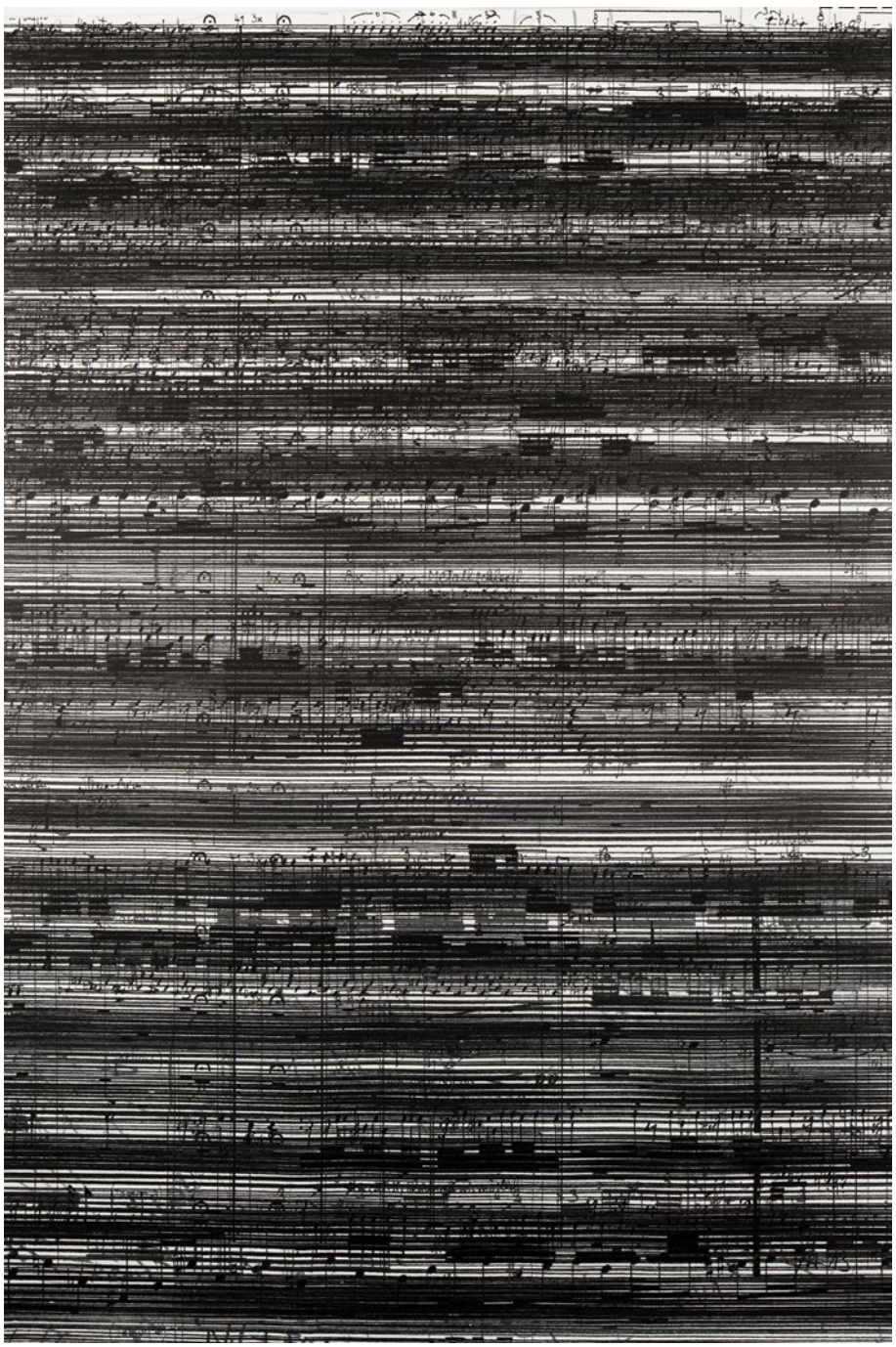
Statisches.

Zwischenspiel zieht, aus dem entsteht eine recht na

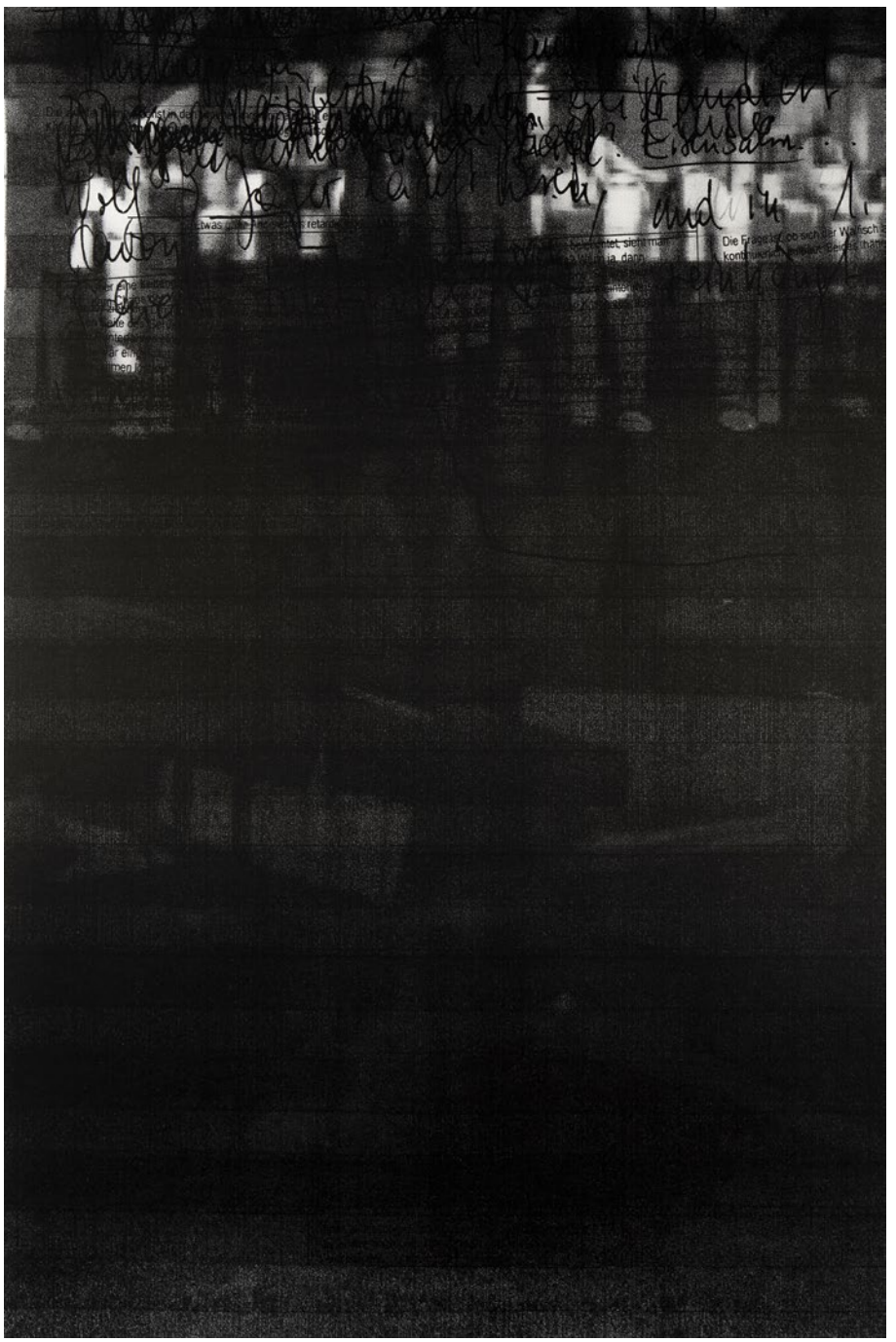
Morricone-Musik mit einsamen



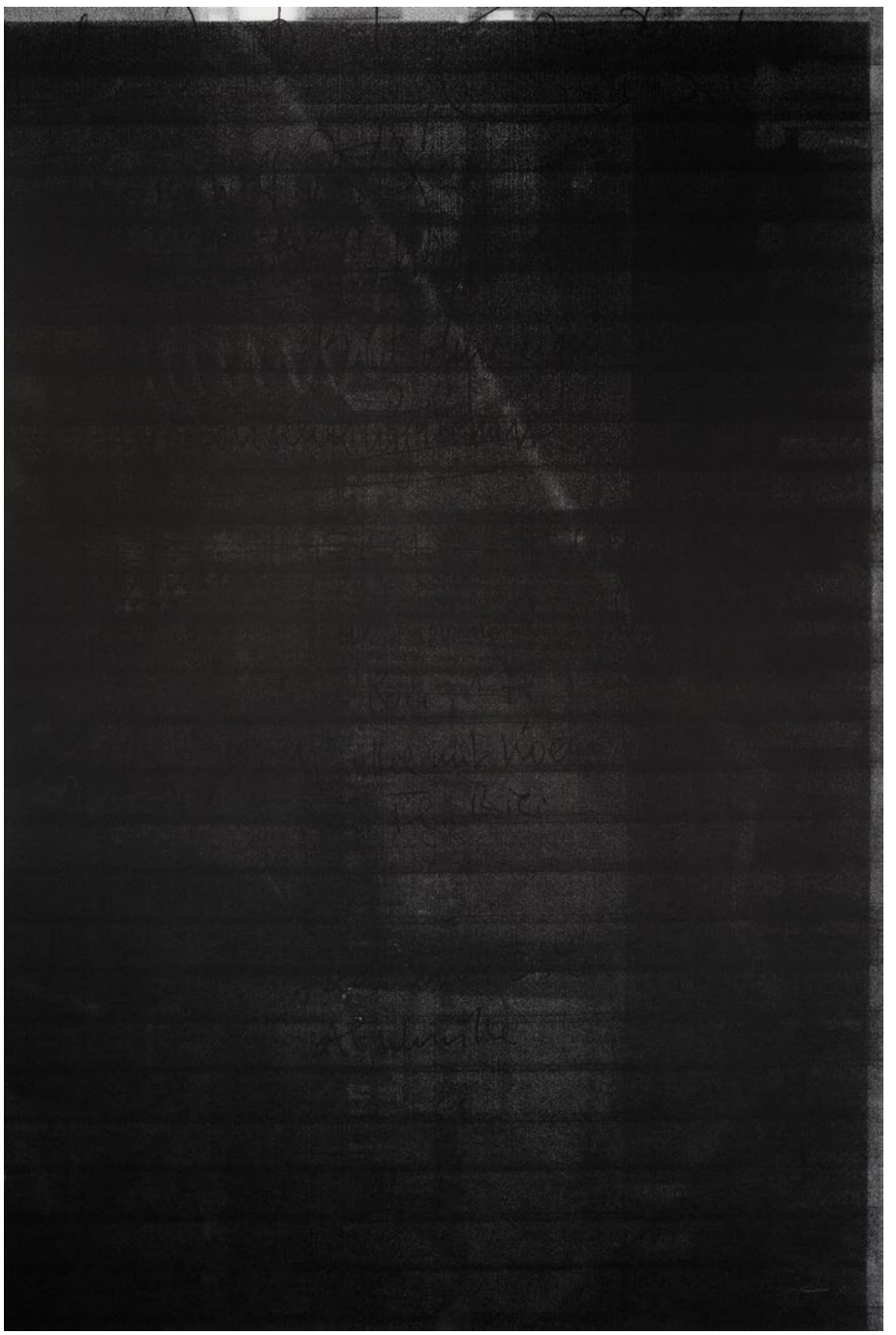
Phonographie nach
Skizzen von Peter Androsch:
Opernmaschine,
Digitaldruck auf Büttenpapier,
Auflage: 1, 100 x 70 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



Phonographie nach
Skizzen von Peter Androsch:
Opernmaschine,
Digitaldruck auf Büttenpapier,
Auflage: 1, 100 x 70 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



Phonographie nach
Skizzen von Peter Androsch:
Opernmaschine,
Digitaldruck auf Büttenpapier,
Auflage: 1, 100 x 70 cm



Phonographie nach
Skizzen von Peter Androsch:
Opernmaschine,
Digitaldruck auf Büttenpapier,
Auflage: 1, 100 x 70 cm

VERSTUMMT – VERHALLT – VERKLUNGEN

Skizze einer Raumantwort der Minoritenkirche St. Salvator Regensburg

Wenn es gelänge, die Steine der Minoritenkirche zum Sprechen zu bringen, dann würden ihre Geschichten und Erzählungen wohl ein herrliches Stimmengewirr ergeben. Durch das Hämmern der Steinmetze dringt die Stimme des Baumeisters, über das leise Gemurmel und Rascheln der Kleidung der Gläubigen erhebt sich die Stimme des seligen Berthold von Regensburg. Laut übertönt der Befehlston des Kommandanten den äußeren Straßenlärm. Anschwellend erfüllen Orgelklänge den Raum und ziehen die Zuhörer in ihren Bann. Sonor breitet sich die Stimme des Stadtführers zwischen den Säulen und Wänden aus und zeichnet vor den Augen der Zuhörer das Bild längst vergangener Ereignisse. Von alledem waren und sind die Steine Zeugen. Aber in der Ausübung ihrer Zeugenschaft bleiben die Steine stumm. Gleichwohl wissen andere Dokumente und Quellen einiges über den Raum und seine Ausstattung zu berichten sowie über manchen Prediger, Obristen oder Organisten mitzuteilen, und uns so in die Lage zu versetzen, den Raum und seine Geschichte lebendig werden zu lassen. Durch dieses vermittelte Wissen, durch die Erfahrung und durch die eigene Vorstellungskraft bleiben die unterschiedlichen Personen, die in der Kirche gesprochen, gesungen oder musiziert haben, und deren Lebensgeschichte als Laute, Töne und Stimmen bis auf den heutigen Tag untrennbar mit dem Raum verbunden. In ihrem Vernehmen sind sie verstummt, verhallt und verklungen. Sie sind der Wahrnehmung des Hörens entzogen; sie sind im schwebenden Verschweben in der Vergangenheit aufgelöst.[1] Der Ort, an dem sie sich ereignet haben, ist jedoch in seiner Sichtbarkeit gegenwärtig. Der sichtbare Ort, der wahrnehmbare Raum und seine Akustik[2] ermöglichen jedem Besucher, der den Kirchenraum betritt, sich einer im Hier und Jetzt vergegenwärtigenden Raumantwort zu nähern und die stummen Steine für sich zum Sprechen und zu Gehör zu bringen.

-VERSTUMMT-

Die Gemeinschaft der Minderbrüder, die sich 1221 in Regensburg niederließ, sah es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben an, das Wort Gottes im Dienste der Predigt zu verkünden. Für ihre beeindruckende Predigttätigkeit und vorbildhafte Lebensführung schenkte ihnen im Jahr 1226 der Regensburger Bischof die Salvator-Kirche und ein Haus als Heimstadt für die Ordensgemeinschaft. Der Grundstock für die spätere Klosteranlage ist die Kirche, die sie im Stadtosten Regensburgs vermutlich ab 1254 bis um das Jahr 1272 neu errichteten. Sie stand ganz im Zeichen dieses Verkündigungsauftrags. Die Akustik des Kirchenschiffs musste der deutlichen Vernehmbarkeit der menschlichen Stimme bis in den letzten Winkel des Langhauses und des Chores dienen. Die Ordensgemeinschaft entschied sich für eine dreischiffige Basilika, deren harmonische Proportionen – das Mittelschiff ist doppelt so hoch wie

breit und doppelt so hoch und breit wie die Seitenschiffe – das Langhaus in stiller Schönheit erscheinen lassen. (Abb. 1) Die durch die Fenster gegliederten Wandflächen treten hinter der jeweiligen Höhenentwicklung der drei Schiffe im Blick des Betrachters zurück. Der Blick verliert sich beinahe haltlos in der Größe des Raumes. Kaum zwei Generationen nach Fertigstellung der Kirche entschlossen sich die Minoriten zu einem spektakulären Kirchenumbau. Sie legten den Chor der Kirche nieder und begannen mit dem Bau eines neuen gotischen Hochchors mit vier Jochen und 5/8-Schluss, der um 1348 fertig gestellt werden konnte. (Abb. 2) Mit diesem Neubau veränderte sich das Verhältnis der einzelnen Raumkompartimente entscheidend. Der Chorraum trennt sich nun optisch vom Langschiff und gibt dem hochaufragenden Raum durch seine langgezogenen Fenster, allesamt buntverglast, eine auf das Chorhaupt bezogene Blickrichtung vor. Der dem Prinzip der diaphanen Wand folgende Aufbau, negiert die geschlossene Fläche der Sockelzone, die durch ein umlaufendes Gesims von der Fensterzone abgesetzt ist. Die Ordensgemeinschaft definiert ihren liturgischen Versammlungsraum, der allein ihnen zugänglich ist und durch einen Lettner vom Kirchenschiff abgetrennt ist, neu.[3] Inmitten des Chores befindet sich seit dem 20. Jahrhundert ein Stein, der die Bedeutung der Kirche als Zentrum des Wortes und des Hörens unterstreicht. In ihr fand einer der bedeutenden Volksprediger des Mittelalters, der selige Berthold von Regensburg, seine letzte Ruhestätte.[4] Seine Grabplatte und die kaum noch lesbaren Buchstaben der Grabinschrift – † ANNO . DNI . M . CC. LXXII . XVIIII . KLN . IAN . OB (BERTHOLDUS) PREDICATOR . ORDINIS . FRM . MINORUM – sind in der Lage eine Antwort zu Gehör zu bringen. Sie bleiben stille Zeugen seiner Wortgewalt und seines Verstummens in den letzten Jahren seines Lebens, in denen er zurückgezogen von den hölzernen Kanzeln und Rednerbühnen, die ihm für seine Predigten für die Massen vor manchem Stadttor errichtet wurden, innerhalb der Klostermauern lebte.

1 Langhaus der Minoritenkirche Regensburg, 2. Hälfte 13. Jahrhundert

2 Hochchor der Minoritenkirche Regensburg, 1. Hälfte 14. Jahrhundert

-VERHALLT-

Nach Höhen und Tiefen der Ordensgemeinschaft in Regensburg verstummt mit der Säkularisation die franziskanische Tradition der Verkündigung des Wortes in St. Salvator. Das Kloster wurde 1803 in eine Kaserne umfunktioniert und die Kirche diente dem Militär als Gottesdienstraum.[5] Ab 1824 erfüllen neue Töne den Kirchenraum. Er wurde bis 1871 als Mauthalle genutzt. Bis zum Ende des ersten Weltkriegs erfüllte sie die Funktion einer Exerzierhalle. Nach 1918 wurde der Kirchenraum sowohl als Bauspeicher des Kulturbauamtes, als auch als Hotelgarage genutzt. Unter der Orgelempore wurde ein Auktionsgeschäft eingerichtet. Erst Ende 1930/Anfang 1931 erwarb die Stadt den Klosterkomplex als Museumsgebäude, der in den Umbaujahren von 1936 bis 1938 seiner musealen Nutzung zugeführt wurden. Unterbrochen durch den Zweiten Weltkrieg und anschließender Zweitverwendung durch amerikanische und deutsche Dienststellen konnte das Museum erst 1949 einen Teil seiner Schauräume der Öffentlichkeit zugänglich machen.[6]

-VERKLUNGEN-

Im Laufe der Jahrhunderte ging auch die musikalische Aufführungspraxis, vorrangig das Orgelspiel, verloren. Mittlerweile ist dem Kirchenraum jedoch das Glück zuteil geworden bis zum Jahr 2017 drei herausragende Orgeln für Konzerte sein Eigen zu nennen. In den Jahren 1936/37 errichtete die Öttinger Firma Steinmeyer anlässlich des achten Bruckner-Festes der internationalen Brucknergesellschaft auf der barocken Westempore die erste neue fest installierte Orgel. (Abb. 3) Nach Behebung der Kriegsschäden „1952 bemühte sich der ehemalige Domorganist Eberhard Kraus (1931–2003), der mehr als tausend seiner sonntäglichen Orgelstunden im Museum an dem Instrument bestritt, intensiv um einen weiteren Ausbau der Orgel, die 1964 von der Regensburger Firma Hirnschrodt um zwei Register im Schwellwerk und 1979 von der Plattlinger Firma Michael Weise um ein Rückpositiv ergänzt wurde.“[7] Seit 2015 ist das Museum bemüht durch eine umfassende Restaurie-

3 Steinmeier-Orgel, Minoritenkirche Regensburg, 1937–1938

4 Schwalbennestorgel, Minoritenkirche Regensburg

rung der Orgel sich den ursprünglichen Plänen der Firma Steinmeyer für diese Orgel anzunähern. Die Maßnahmen sollen bis zum Jahr 2017 abgeschlossen werden. Neben der Steinmeyerorgel stellt die rekonstruierte Schwalbennestorgel an der Nordwand des Langhauses ein besonderes Kleinod der Instrumentensammlung der Museen der Stadt Regensburg dar. (Abb. 4) „Mit ihrer Einweihung fand die Sanierung des Kirchenraums in den 1980er-Jahren eine wunderbare Abrundung. Sie ist auch optisch ein sehr attraktives Anschauungsobjekt für den Orgelbau im Spätmittelalter. Auslöser für den Nachbau, (...), war die Aufdeckung von Spätgotischen Wandmalereien bei der Sanierung der Kirche 1986, die ein präzises Bild vom Standort und den Umrissen des ehemaligen, wahrscheinlich mit Flügeltüren versehenen Instruments lieferten.“[8] Der Nachbau wurde 1988/89 nach Plänen des Schweizer Orgelbauers Bernhardt H. Edskes realisiert. „Bei der Disposition orientierte man sich an einem Entwurf, den der Organist und Orgelbauer Caspar Sturm 1583 für die Orgel der benachbarten Alten Kapelle ausgearbeitet hatte.“[9] Im Jahr 2010 wurde Prof. Norbert Düchtel zum Kustos dieser Orgel berufen, der bis auf den heutigen Tag mit großem Engagement die sonntäglichen Matineen in der Minoritenkirche als musikalischer Leiter weiterführt. Seiner Initiative und Ausdauer ist es auch zu verdanken, dass in den Monaten Mai bis September der Kirchenraum vom Klang des 1627 vom Nürnberger Meister Stephan Cunz (um 1565–1629) gebauten Orgelpositiv erfüllt wird. (Abb. 5)

Verstummt – verhallt – verklungen: Skizze einer Raumantwort

Die Stimmen der Minoriten und der Gläubigen, die einst den Kirchenraum erfüllten, sind verstummt. Die Laute des Militärs in der Exerzierhalle und die Geräusche der Fahrzeuge in der Garage sind verhallt. Auch die Töne der Instrumente und der Gesang nach jedem Konzert in der Minoritenkirche verklingen. Man mag das Ohr noch so nahe an die Wände und Pfeiler legen oder still und leise vor ihnen ausharren, die Steine widersetzen sich dem Hören. Sie

bleiben stumm. Die auditive Dimension der Vergangenheit ist in den wahrnehmbaren Raumkompartimenten der Unmittelbarkeit entzogen. Aber so stumm, wie es im ersten Hinhören erscheint, sind die Steine in ihrer Gesamtheit als Raum dann doch nicht. Wer sich mit wachem Gehör[10] durch den Kirchenraum bewegt, wird schnell feststellen, dass die Geräusche und Töne, die die Besucher innen und der Verkehrslärm von außen verursachen, sich mit einem durch den Raum bewegen und die eigenen Geräusche des Atems und der Tritte auf dem Steinpflaster mit dem Klangbild des Raumes verbinden. Gleichzeitig zeigt der Kirchenraum in seiner sich gegenwärtig setzenden visuellen Präsenz seine historische Entwicklung. Diese Sichtbarkeit ermöglicht es dem Betrachter, den Raum im eigenen Gedankenspiel zum Sprechen zu bringen. Der Kirchenraum gibt auditiv und visuell eine gegenwärtige Antwort, die jeder Besucher des Raumes wahrnimmt. Diese akustische Raumantwort und die Audition in der Wahrnehmung des Besuchers bringen die Steine als Teil des Raumkonstrukts zum Sprechen und bergen in sich die Möglichkeit, den Besucher zu den Anfängen der Kirche und zu Teilen ihrer Geschichte zurückzuführen. Das mittelbare Vergegenwärtigen wird Teil der unmittelbaren Raumantwort in der eigenen Gegenwart. Als affektive[11] und unmittelbare Reaktion der Selbstverortung im Raum beeindruckt das Kirchenschiff durch seine Größe und Schlichtheit. Die Dimensionen des Raums können nur durch die Bewegung des Kopfes, durch die Augenbewegung und durch das Herumgehen im Raum ausgelotet werden. Die eigene Bewegung im Abschreiten der Kirche und sein eigenes raumgreifendes Handeln im Bauwerk eröffnet ein Verstehen der eigenen Verhältnismäßigkeit zu den Ausmaßen der Kirche. Hierin unterstützt das Bauwerk zunächst den

5 Cuntz-Orgel, Minoritenkirche Regensburg

Prozess der Vereinzelung jedes Menschen, der sich im Raum auf sich selbst zurückgeworfen erfährt. Lässt man sich auf die Größe des Raumes ein und hält in seinen Bewegungen inne, macht man jedoch schnell die Erfahrung, dass die steinerne Hülle, die einen umgibt, immer mehr in den Hintergrund tritt und durch seine Monotonie die Einladung, als gerichteten Versammlungsraum wahrgenommen zu werden, ausspricht. Der Kirchenraum, der nun nicht

mehr aus Steinen besteht, offenbart als visueller Erfahrungsraum für den einzelnen seine Funktion als Gemeinschaftsraum. Im Stillstand – in der bewussten Positionierung an einem Standpunkt – entzieht sich ein Großteil des Bauwerks dem menschlichen Gesichtsfeld. Er wird unsichtbar und die unmittelbare Gegenwart der Raumhülle verwandelt sich in eine auditive Raumwahrnehmung. Dieses Erleben wird durch die akustische Selbstwahrnehmung unterstützt. Die eigenen Geräusche und Töne verstummen, verhallen und verklingen rasch im Raum. Der von außen anbrandende Geräuschteppich der Stadt ist kaum zu hören. Dennoch wird das Bauwerk in diesem Moment zum Klangkörper und verknüpft die visuelle Raumantwort mit der akustischen Raumwahrnehmung des Bauwerks, die auch die nichtsichtbare Dimension des Umraums der Stadt wahrnehmbar werden lässt.[12] Gleichsam offenbart die Hörerfahrung im Raum die Funktion der Kirche als Versammlungsraum für eine Gemeinschaft. Die Geräusche und den Verkehrslärm, die der Kirchenraum von der außen vorbeilaufenden Straße, vor allem durch das große Holzportal der Westfassade, aufnimmt, rufen durch die Trichterfunktion der Westempore im Dopplereffekt am Höhepunkt der Lautstärke eine eindeutige Aufmerksamkeitsreaktion[13] hervor. Man wendet sich bewusst mit einer Kopfbewegung der Tonquelle zu. Aber bereits in der Aufmerksamkeitsbewegung nimmt der Hörende im Hörvorgang und der eigenen Bewegung das Abnehmen der Lautstärke und das Verhallen des Tones wahr. Die Lenkung der Aufmerksamkeitsbewegung und die Vermeidung der Ablenkung gehört zu den Grundkonstanten des Kirchenraumes, den die Minoriten als Predigerkirche angelegt haben. In der Selbstwahrnehmung der eigenen Stimme im Raum macht man schnell die Erfahrung, dass die Akustik des Langschiffs sowohl die Lautstärke und Schwingungsdauer, als auch die verständliche Vernehmbarkeit des gesprochenen Wortes deutlich unterstützt und die Nebengeräusche deutlich in den Hintergrund verlagert, ja sogar ausblendet. Die akustische und visuelle Raumantwort sowie des sich gegenwärtig setzenden Gedankenspiels und die unmittelbare Selbstwahrnehmung des Betrachters tragen in sich die Möglichkeit, den Kirchenraum in seiner Gesamtheit zum Sprechen zu bringen, auch wenn der einzelne Stein trotz allen Hinhörens stumm bleibt.[14]

Die Minoritenkirche St. Salvator ist in seiner Gesamtheit ein visueller und akustischer Raum, der es in der gegenstandbezogenen Gerichtetheit auf einen in der Vorstellungskraft gegebenen imaginären historischen Gegenstand gemeinsam mit seiner vermittelten Geschichte oder einen durch die Sinne unmittelbar wahrnehmbaren Gegenstand ermöglicht, sich selbst und damit seine Lebensbedingungen wahrzunehmen und gleichzeitig seine historische Funktion zu erkennen und im Vorgang der Bedeutungsübertragung gegenwärtig zu setzen. Jeder, der sich auf die Raumwahrnehmung und die Raumantwort einlässt, kann der Gerichtetheit und der kommunikativen Form der Verkündigung des Wortes Gottes und der Bestimmung als Versammlungsort einer Klostergemeinschaft auf die Spur kommen.

sich zeigen – Raumantwort und Ausstellungsraum

Als Teil des Historischen Museums Regensburg zeigt sich der Kirchenbau in seiner gegenwärtigen Neuausrichtung in der Funktion als Dauer- und Sonderausstellungsraum. Diese neue Nutzung erweitert die historische Dimension der Raumantwort um das

konkrete Erlebnis der Betrachtung von Kunst. Die Epitaphien an den Kirchenwänden, mehrere überlebensgroße Steinskulpturen und die Kreuzigungsgruppe im Chor gehören zum Dauerausstellungsbereich des Museums. In den letzten Jahren wurde der Kirchenraum immer mehr für Sonderausstellungen unterschiedlichster Prägung bis hin zur völligen Umgestaltung durch aufwendige Einbauten für die bayerische Landesausstellung 2014 genutzt. Das Sehen der Kunstwerke, die im säkularisierten Kirchenbau als Wechsel- und Sonderausstellungen präsentiert werden, beeinflusst nicht nur die Raumantwort des historischen Baukomplexes, sondern auch die Raumwahrnehmung des Ausstellungsbesuchers. Erstaunlicherweise wird der Ausstellungsort nur in der jeweiligen Präsentationszeit des Objektes in Beziehung zum Ausstellungsraum durch das Kunstwerk wahrgenommen. Eine Verbindung zu den wechselnden Objekten, die vorher am selben Ort präsentiert wurden, spielt hierbei keine Rolle.[15] Dieses Wechselverhältnis wird deutlich in der Frage nach der Angemessenheit der Kunstobjekte, die in der Kirche temporär ausgestellt werden, die nicht nur die Besucher aufwerfen, sondern der sich auch die Kuratoren im Vorfeld einer Ausstellung zu stellen haben. Gerade die Verneinung des unangemessenen Objektes bis hin zum negierenden, beinahe zerstörerischen Bildhandeln, dass Objekte durch Besucher zeitweise verdeckt werden, zeigt die Nachwirkung der sakralen historischen Raumantwort.[16] Umgekehrt zeigte die Ausstellungspraxis der vergangenen Jahre, dass gerade die Bedeutung des Sakralraums Künstler zur Antwort auf den Raum herausfordert.[17] Dabei waren zwei Phänomene zu beobachten: Symbiose oder Diskrepanz. Gelingt es dem Künstler mit und nicht gegen den Raum zu arbeiten, entsteht eine fruchtbare und gewinnbringende Symbiose, die die ausgestellten Werke in der Aufmerksamkeit der Besucher in den Fokus ihres Interesses stellt. Gelingt diese Symbiose nicht und stellt sich das Kunstwerk als Diskrepanz gegen den Raum, verliert es im Aufmerksamkeitserweis durch den Betrachter und wird durch dessen Nicht-Wahrnehmung oder dessen Ablehnung negiert. Der wahrnehmbare Raum und das gegenwärtige Kunstwerk bleiben im Kirchenraum stets aufeinander bezogen und können nicht durch eine neutrale Ausstellungsarchitektur oder mittels einer reduzierten Formensprache der Präsentation voneinander geschieden werden. Die Präsentationsform und der Präsentationsort sowie das Kunstwerk werden durch den Betrachter beinahe symbolträchtig im Hier und Jetzt aufgeladen. Die Zusammenführung von Raum, Anschauung und emotionaler Wertung, die auch einen symbolischen Sprachgebrauch ermöglicht, öffnet grundsätzlich ein Fenster in die durch den Künstler zum Ausdruck gebrachte Wirklichkeit. Die durch ihn neu gestaltete und veränderte Raumantwort der Kirche offenbart im sich Zeigen des Kunstwerks und in dessen Verbalisierung unsere Lebenswirklichkeit und einen Teil von der Welt. Durch die Berücksichtigung der Raumantwort der Minoritenkirche kann es gelingen die ausgestellten Kunstwerke als Raumkunst zum Sprechen zu bringen. Dadurch öffnet sich dem Betrachter ein akustischer und visueller Kosmos, der in seiner personalen Inexistenz wohl einer „göttlichen“ Offenbarung nahe kommt und dem seligen Berthold von Regensburg ein Lächeln ins Gesicht zaubern würde, weil dieser Kosmos persönlich an den Betrachter gebunden, nicht verstummt, nicht verhallt und nicht verklingt.

Wolfgang Neiser

1 *Vgl. Peter Payer, „Der Klang von Gestern", in: Florian Sedmak und Peter Androsch, Hörstadt. Reiseführer durch die Welt des Hörens, Wien 2009, S. 170f.*

2 *„Alle, was wir hören, ist der akustische Raum. Hier konkretisieren sich unsere Lebensbedingungen unvermittelt, hier inkarnieren sie geradezu. (...)." Peter Androsch, „das akustische manifest", Linz, 20. Februar 2009, in: Florian Sedmak und Peter Androsch, Hörstadt. Reiseführer durch die Welt des Hörens, Wien 2009, Beilage.*

3 *Vgl. Wolfgang Neiser, „Die Minoritenkirche St. Salvator und die Bildtheologie ihrer Chorhauptfenster", in: Peter Wolf u.a. (Hrsg.), Ludwig der Bayer. Wir sind Kaiser! (Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2014), Augsburg 2014, S. 78.*

4 *Vgl. Karl Bauer, Regensburg, Kunst-, Kultur- und Alltagsgeschichte, 6. Auflage, Regenstauf 2014, S. 46.*

5 *Martin Angerer (Hrsg.), Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1995, S. 11.*

6 *Vgl. Karl Bauer, Regensburg, Kunst-, Kultur- und Alltagsgeschichte, 6. Auflage, Regenstauf 2014, S. 48.*

7 *Michael Wackerbauer, „Die Orgelinstrumente im Historischen Museum der Stadt Regensburg", in: Klemens Unger und Peter Germann-Bauer (Hrsg.), „Ich will den Herren loben alle Zeit." Festschrift anlässlich der Restaurierung der Cuntz-Orgel von 1627, Regensburg 2015, S. 57.*

8 *ebd. S. 53.*

9 *ebd. S. 54.*

10 *Vgl. Florian Sedmak und Peter Androsch, Hörstadt. Reiseführer durch die Welt des Hörens, Wien 2009, S. 24.*

11 *Die affektive Reaktion bildet in der emotionalen Struktur eines referenziellen Gegenstandsbezugs den Vorgang der Erkenntnis. Vgl. Wolfgang Neiser, Audition in der Kunst der italienischen Renaissance, (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 20), Diss., Universität Regenbsurg 2013, Regensburg 2015, S. 106f.*

12 *Mit der Ergänzung um die taktile Erfahrung der Vibration des Boden vgl. Mark W. Greenlee u.a., „Audio-visuelle Objektwahrnehmung im Raum: psychophysische Analyse und funktionelle Magnetresonanztomographie", in: Christoph Wagner u.a. (Hrsg.), Aisthestis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik, (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 12), Regensburg 2013, S. 63.*

13 *Aufmerksamkeitserweise sind keine Reflexe. Sie sind eine bewusste, sich selbst in der Bewegung wahrnehmende Hinwendung zu einer Tonquelle. Vgl. Wolfgang Neiser, Audition in der Kunst der italienischen Renaissance, (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 20), Diss., Universität Regensburg 2013, Regensburg 2015, S. 107.*

14 *„Die Wahrnehmung eines Raumes ist das Ergebnis eines komplexen Prozesses, in dem das menschliche Gehirn visuelle, akustische und haptisch-kinästhetische Eindrücke verarbeitet. Sie beschränkt sich nicht auf das Erkennen einer geometrischen Figur eines Raumes. Das Gehör hat an der Erfahrung von Raum einen mindestens genauso großen Anteil wie die Augen. Zwar reicht das Auge am weitesten; zur Wahrnehmung von Vorgängen hinter oder neben der betrachtenden Person eignet es sich aber nur sehr bedingt. Das Ohr hingegen kann aus zeitlichen Vorgängen und sofern Geräusche hörbar sind Raum erschließen und durch*

die Reflexion von Schall das Volumen und die Beschaffenheit eines Raumes auch im Dunkeln recht zuverlässig einschätzen. Auch wenn die Augen die Dimension des Raumes überblicken, entsteht das eigentliche Raumgefühl doch im Inneren.“ Florian Sedmak und Peter Androsch, Hörstadt. Reiseführer durch die Welt des Hörens, Wien 2009, S. 121.

15 *Gleicher Ort – wechselnde Objekte, zur Frage der Veränderbarkeit von Ausstellungsflächen im Historischen Museum Regensburg, zusammengest. von Peter Dorn und Wolfgang Neiser, unveröffentlichte Dokumentation, Regensburg 2013–2016.*

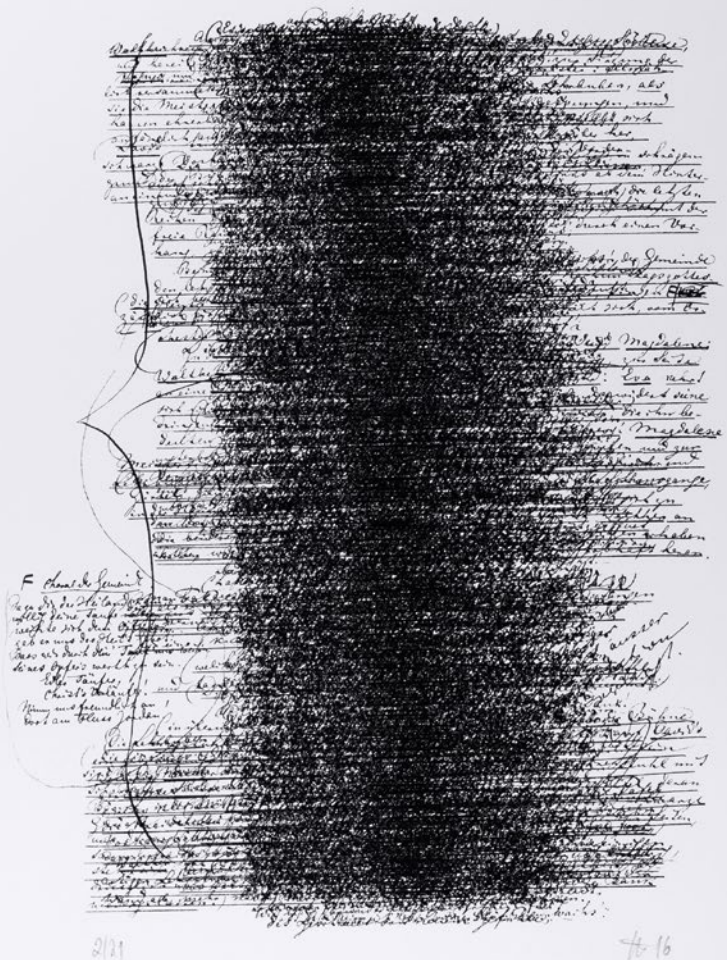
16 *In den Monaten August und September 2015 wurde während der großen ostbayerischen Kunstausstellung des BBK Ndb./Opf. die Installation „Apia“, bestehend aus drei zerteilten Motordreirädern der Firma Apia, zeitweise von Besuchern durch weiße Leinentücher verdeckt, da sie die Aufstellung des Kunstwerks im Chorhaupt in unmittelbarer Nähe zur Kreuzigungsgruppe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unangemessen und unwürdig empfanden.*

17 *Vgl. die 2009 in der Ausstellung „Der Katholische Faktor“ in der Minoritenkirche gezeigten Arbeiten von Tadeuz Kantor, 9 Kreuze (1981), Benjamin Bergmann, Box von Jericho (2006) und Stefan Wischnewski, Kanzel (2007), abgebildet in: Der katholische Faktor in der zeitgenössischen Kunst aus Polen und Deutschland, hrsg. von BBK Ndb./Opf. e. V., Köln 2009, S. 48/49, 99 und 183.*

Meistersinger Worte

Als Tryptichon sind die Phonographien nach Richard Wagners Textbuch zur Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ gruppiert. Jeder Aufzug dient als Vorlage für eine Schriftlandschaft. Richard Wagner selbst hat die drei Teile des Librettos „zentriert“ geschrieben. Dadurch ergeben sich graphische Gebilde, die sich baumartig in die Höhe schrauben. Zahlreiche Anmerkungen und Korrekturen erscheinen als Auswüchse, knorrige Äste, Ausbuchtungen oder Girlanden. Meistersinger Worte erscheinen als große Unikate und als Lithographien – unverkennbar in Rhythmus und Bogen.

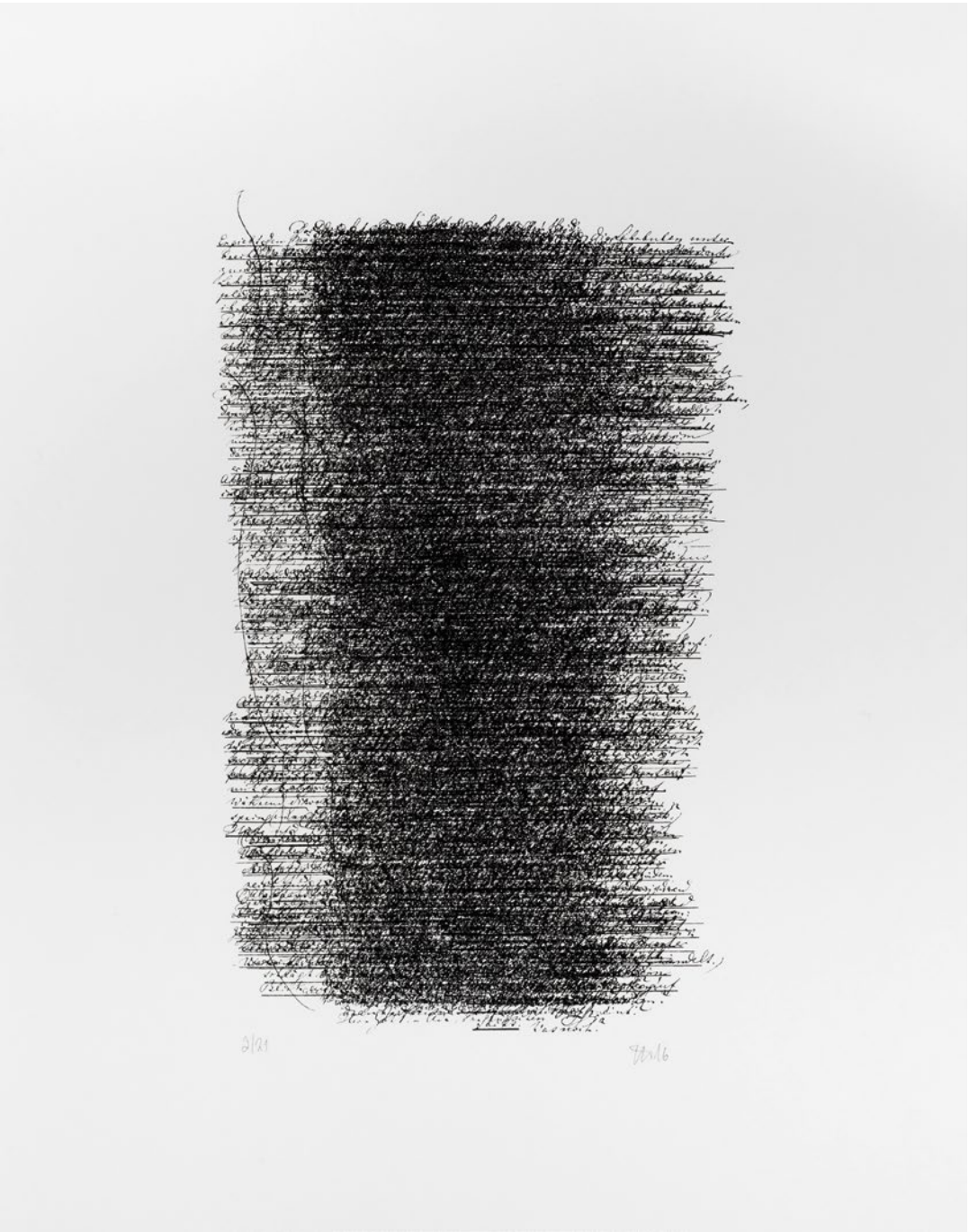
Meistersinger Worte,
Phonographie nach dem Libretto von Richard Wagner:
Die Meistersinger von Nürnberg,
1. Aufzug, Siebdruck auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm



2/21

Nr. 16

Meistersinger Worte,
Phonographie nach dem
Libretto von Richard Wagner:
Die Meistersinger
von Nürnberg,
2. Aufzug,
Siebdruck auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm



Meistersinger Worte,
Phonographie nach dem
Libretto von Richard Wagner:
Die Meistersinger
von Nürnberg,
3. Aufzug,
Siebdruck auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm

Überschreiben, Überschreiten

Wer hinter der „phonographischen Gesellschaft“ einen Verein von Melomanen oder Vokaldichtern des ausgehenden 19. Jahrhundert vermutet, täuscht sich. Nicht dem Phonographen, auch nicht dem Grammophon oder anderen technischen, dem Schall gewidmeten Aufzeichnungs- und Speicherungssystemen ist nämliche Gesellschaft verpflichtet, sondern der Unterstützung und Verbreitung des künstlerischen Werks von Peter Androsch. Vor mehr als fünfzehn Jahren begann der vielseitige Komponist und Künstler, seinem schon in Jugendzeiten stark entwickelten Faible für Handschriften und Listen auch öffentlich zu frönen, indem er zunächst aus eigenen Partituren so genannte „Schriftlandschaften“ erstellte: Überlagerungen von Notationsschichten, eine Serie von Versionen, jeweils in einem einzigen Bild verdichtet. Es handelt sich um Palimpseste, nicht bloß im materiellen Sinne des Mehrfachdrucks, sondern durchaus auch im poetischen Sinne um die Transposition einer vorgängigen Kunst[1], sozusagen Notenliteratur zweiten Grades oder auch Weiterführung der Schrift mit anderen Mitteln.

Der Phonograph, 1877 als Schallaufzeichnungsapparat von Thomas Edison perfektioniert und patentiert, sollte zunächst der Registrierung von menschlichen Lauten dienen und war etwa „für Predigten und Ansprachen und die Worte von großen Männern und Frauen“[2] gedacht. Diese Erfindung provozierte alsbald neue, medienspezifische Kunstformen, so etwa eigens ersonnene Gedichte, denen man keine andere Niederschrift zukommen ließ. Bald wurde das Gerät auch im Bereich der Musik eingesetzt. Wie Friedrich Kittler in seiner medienarchäologischen Untersuchung *Grammophon, Film, Typewriter* vermerkt, suchte Johannes Brahms etwa die *Ungarischen Rhapsodien* durch phonographische Selbstverewigung in Wachs „aller Dirigentenwillkür“[3] zu entziehen.

Peter Androschs „phonographische“ Werke verfahren genau umgekehrt: sie verstehen sich nicht als verbindliche Aufzeichnungen einer musikalischen Aufführung oder einer vokalen Performanz, ja nicht einmal als Notationen, die nach Aufführung strebten. Des Künstler-Komponisten komprimierte Schriften scheinen, Bild geworden, auf ersten Blick unlesbar zu sein. Somit erzeugen sie eine völlig andere Form des musikalischen Verweises als die ursprünglichen Notenmanuskripte, die zu Wiederholbarkeit und besagter Dirigentenwillkür einladen: Androschs Phonographien stellen die Notenschrift in ihrer reinen Medialität aus. Der Lithografie, einer im Jahrhundert der Phonographie weit verbreiteten Reproduktionstechnik, kommt hierbei die paradoxe Funktion der Auratisierung durch Vervielfältigung zu. Der geschichtete Abdruck nimmt etwas Einmaliges, ein Manuskript, in sich auf und scheint es dabei weitgehend auszulöschen. Dessen Spuren bleiben zwar erhalten, sind jedoch nicht mehr entzifferbar. Androschs in Farbe oder Schwarz-Weiß verfertigten Steindrucken eignet gerade nicht das mimetische Streben eines computergestützten Faksimiles oder einer Fotografie, und dennoch vermögen sie das ur-

sprüngliche Schriftbild in seiner Struktur neu wahrnehmbar zu machen, dessen Materialität und Einzigartigkeit auszustellen.

Die handwerklich produzierten, in limitierter Auflage erscheinenden Drucke entwickeln eine Art zweite Aura, die – so könnte man frei nach Walter Benjamin sagen – als „blaue Blume im Land der Technik“ einerseits den apparatfreien Anblick der „wirklichen“ Handschrift erahnen lässt und andererseits die Reproduktion bewusst in ihrer „Natur zweiten Grades“[4] ausstellt. Wirkt Androschs „Phonographische Studie nach Skizzen von Peter Androsch: Opernmaschine“ wie eine dichte Collage aus Kritzeleien, handschriftlichen Marginalia und maschinell getippten Vermerken und somit wie ein *Work in Progress*, in dem der Zweifel zum Leitmotiv erhoben wurde, so haben die vom Künstler so genannten Schriftlandschaften großer Komponisten aus Klassik, Romantik und Neuer Musik einen anderen visuellen Charakter.

Ein Satz aus einem Werk von Mozart, Wagner, Bruckner oder Schönberg erscheint in der Übereinanderschichtung entsprechender Notenblätter zwar auf den ersten Blick unkenntlich, lädt, Bild geworden, in Verbindung mit der hier essentiellen Legende jedoch zur intensiven Betrachtung ein. Mozarts Motette „Exsultate, jubilate“ (KV 165, KV 158a), dessen Autograph zeitweilig als verschollen gegolten hatte, lässt in der verdichteten Form weder Stimmenbezeichnung, noch Partituranordnung, noch Tempobezeichnung erkennen, allerdings den Text der Sopranstimme noch als Schrift erahnen. Das berühmte Werk gerinnt zu einer schwarzen regelmäßigen Ausstreichung, die allenfalls noch die ursprüngliche zehnzeilige Rasterung der Blätter am Rande durchblicken lässt. Ein Satz aus der gefälligen „Kleinen Nachtmusik“ (KV 525) lässt in Androschs Umschrift dagegen noch viele handschriftliche Marginalia erkennen, die als solche in den Mittelpunkt des Interesses treten: die Annotationen zur Instrumentierung geraten in diesem Versuch zum eigentlichen Text.

Im Laufe der Jahre variieren die Phonographien in Bezug auf die Größe der reproduzierten Ausschnitte, die Anzahl der jeweils verwendeten Seiten, aber auch in Format, Drucktechnik und im Material. Zuletzt entstanden etwa in kleinformatigen Arbeiten[5] zu Wagners „Meistersinger“ limitierte Auflagen von Collagen, die Technik und Trägermaterial spannungsreich, ja geradezu widersprüchlich kombinieren: Androsch setzt hier hochauflösenden Laserdruck auf Büttenpapier ein und lotet damit die Möglichkeiten einer Begegnung zwischen präziser digitaler Photokopie und nicht genormtem Papier aus. Was bei diesen Versuchen mit Autographen immer wieder deutlich wird, ist eine Sicht auf das Ganze, auf die Architektur einer Komposition. So betrachtet, sind sie Iannis Xenakis’ bildgebenden Verfahren nicht unverwandt, die mit graphischen Notationen eben diese Zusammenschau anstrebten. Freilich zeigt sich eine solche Form struktureller Synthese bei Androsch nicht über die räumliche Darstellung der Partitur, sondern über Farbdichte, Linien, abstrakte Muster.

In den phonographischen Ausstreichungen klingt eine ferne Verwandtschaft mit Arnulf Rainers Übermalungen von Gesichtern oder Totenmasken an, die im Augenblick des Überschreibens längst verfallen und dem Tod preisgegeben sind. Wie bei Rainer scheint der dezidierten Zerstörungsgebärde Ehrfurcht und Bewunderung innezuwohnen. Androschs Gesten der mechanischen Reprise mag denn auch weniger der Geist der Reappropriation im Sinne von Enteignung oder Wiederaneignung zugrunde liegen, wie dies bei den amerikanischen Künstlern der 1960er Jahre oder auch bei Werken der *Picture Ge-*

neration der 1970er und 1980er Jahre der Fall war. Es geht hier eher um eine Art radikaler Versuchsanordnung, die den Kult um die Autographen als ästhetische Frage verhandelt. Steigt deren Sammlerwert üblicherweise, wenn sie eine Unterschrift tragen, so sind sie hier als reproduzierte Exemplare einer bestimmten Kulturtechnik ausgestellt. Das freie Auge kann angesichts der technisch hervorgebrachten Unlesbarkeit nur mehr Bruchstücke, Strukturen oder Striche erkennen. Gleichzeitig aber wird durch eine andere Kulturtechnik, die des Drucks, eine neue Sichtbarkeit hergestellt, die weg von der sprachlich-referentiellen Funktion der Anweisung hin zu Kalkül und Form der zugrundeliegenden Künste führt.

Mit der Transformation musikalischer Inskriptionen in ein Bild rüttelt Androsch an den Grundfesten so mancher sprachphilosophischer Unterscheidungen zwischen den Künsten. So scheint angesichts von Androschs „Phonographien" etwa Nelson Goodmans komplexe Differenzierung zwischen Original und Kopie genauso wenig zu greifen wie dessen nominalistische Bestimmungen. Ausgehend von semantisch-syntaktischen Identitätskriterien unterscheidet Goodman zwischen autographischen Künsten, in denen einer noch so getreue Kopie niemals Authentizität zugesprochen wird (der Malerei beispielsweise) und allographischen Künsten, die in mehreren Schritten zwischen Niederschrift und Aufführung Werkidentität erreichen (so die Musik). Dank der Zugehörigkeit zu einem Notationssystem kann immer, so lautet die These, entschieden werden, ob zwei verschiedenen Aufführungen eine einzige Partitur zugrunde liegt. Goodmans Argumentation zufolge kann in der Musik ein- und dieselbe Partitur in verschiedenen Aufführungen sehr unterschiedlich interpretiert werden, gerade weil sich diese auf gleich buchstabierte Inskriptionen beziehen. Anders verhält es sich nach Goodman bei Bildern: auch von zwei getreuen Kopien eines Bildes kann man nicht behaupten, sie seien identisch. Die musikalische Notation ermöglicht dieser Logik zufolge sowohl ein semantisches Kriterium der Werkidentität als auch ein syntaktisches Kriterium der Partituridentität.[6] Damit wird die Identität eines Werks unabhängig von seiner Entstehungsgeschichte festgelegt.[7] Peter Androschs Phonographien zeigen diesen Widerspruch auf, indem sie dem jeweils zugrundeliegenden musikalischen Werk zweierlei antun: Sie beharren erstens durch die Transformation der Schriften in Klangbilder auf der autographische Dimension der Musik und sie unterbinden zweitens durch die Trübung jeder semantischen und syntaktischen Ebene deren allographische Funktionsweise. Darüber hinaus stellen sie das Prozesshafte der Werkgenese in einer graphischen Zusammenschau aus.

Die „phonographischen Unikate" (Androsch) entwickeln eine neue Form von negativer Ästhetik, da sie im Akt des Überschreibens die Lesbarkeit ruinieren oder zumindest stark vermindern, so dass ihnen das ursprüngliche, notierte Werk nicht mehr als Ganzes, ja nicht einmal fragmentarisch, sondern nur mehr in einer Art ausfransender Rumpfstruktur ablesbar ist. Besonders eindrücklich zeigt sich dies in Androschs Bearbeitung von Arnold Schönbergs Partitur der melodramatischen Kantate *A Survivor from Warsaw* (op. 46). Das kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs geschriebene Zwölftonwerk für Chor und Orchester widmet sich im Libretto explizit dem Thema des Holocaust, ausgehend von den Zeugnissen eines Überlebenden des Warschauer Ghettos. In der serigraphischen Reproduktion der Notenblätter dieser in ein Gebet mündenden Kantate erscheinen die Notenlinien wie über die schwebende,

zarte Schrift gelegte, schwere Barrieren. Besonders eindrucksvoll ist der schwarze, dicke Balken, der sich aus Schönbergs Strichen auf den einzelnen Notenblättern in den serigraphischen Überlagerungen zu einem schweren Bildrahmen fügt. Schönberg, der bekanntlich auch Maler war, setzte mit diesem Werk den jüdischen Opfern der Vernichtung ein Grabmal. Wie die phonographische Studie durch die Betonung der wiederholten Markierung zeigt, vermittelt sich die Geste des Eingedenkseins noch graphisch in der Notenschrift.

Was Androsch durch die aggregatähnlichen Ordnungen seiner Bilder überdies aufzeigt, ist die Tatsache, dass die Tiefenschichtung der Zeit nicht allein als Privileg der musikalischen Notation zu betrachten ist, die neben der horizontalen Entwicklung der Melodie auch über eine vertikale Entfaltung von Formen verfügt. Er beerbt mit dieser Idee in gewisser Weise John Cage. Wie Robert Kudielka[8] unterstreicht, ersetzte Cage das konzertante Mit- und Gegeneinander durch eine Vielfalt von Tönen, Geräuschen und Phrasierungsunterschieden, um ein mehrdimensionales und ungleichartiges Geschehen als Notationsproblem herauszuarbeiten, indem er zum Beispiel variable Gefüge von Einzelblättern der Partitur entwickelte. Ist in Cages unbestimmten Notationen Dirigentenwillkür geradezu gefordert und soll das Stück erst im Akt der Aufführung zum Kunstwerk werden, so wollen Androschs Phonographien freilich keine Notenschrift mehr darstellen. Dank der Technik lasierender Überlagerungen durch Siebdruck oder Lithographie überträgt der Linzer Künstler die musikalische Logik der Schichtung von Stimmen auf die Bildkunst.

Androschs auf Abstraktion und Materialität zielende, doch dabei der Konstruktion von Sinn nicht ganz abgewandte Arbeiten können durchaus auch als postmodern im Sinne einer Weiterführung und Transposition moderner Konzepte verstanden werden. Solch synästhetisches Denken findet sich bereits lange vor der sogenannten Moderne und vor Wagners Gesamtkunstwerk. Verwendeten etwa bildende Künstler des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts wie Wassily Kandinsky oder Robert Delaunay in ihren Schriften gerne den Begriff „Vibrationen“, um die Abstrakte Kunst theoretisch zu begründen, so ist eine solche Annäherung zwischen Klang, Rhythmus, Farbe und geometrischer Form nicht neu. Wie Raphael Rosenberg[9] nachgewiesen hat, nutzten nämliche Künstler, die zwischen 1910 und 1913 erste abstrakte Werke in Ausstellungen zeigten, mit „Vibration“ einen Begriff, der eine Vorgeschichte hat: Das Wort diente zuvor einerseits als terminus technicus der Optik und Akustik, andererseits zur Erklärung übersinnlicher Phänomene in esoterischen Weltbildern. Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts bemühte etwa der Jesuit Louis Bertrand Castel diesen Begriff, um die Vorstellung von einem Augenklavier („Clavecin Oculaire“) zu beschreiben.

Eine andere Vorgeschichte dieser „Phonographien“ könnte etwa auch in den Klangmalereien von Paul Klee und Oskar Fischinger zu verorten sein, oder auch in den „Farbenlichtspielen“ des Bauhauskünstlers Ludwig Hirschfeld-Mack, denen jeweils notierte „Spielabläufe für Farbensonatinen“ zugeordnet waren. In der Literatur war es bekanntlich Mallarmé, der die Buchstaben zum Tanzen brachte und die graphische Gestaltung in der Folge zum inhärenten Bestandteil des Gedichtes machte. Androschs These, dass jede Schrift Phonographie und somit Klangschreibung sei[10] scheint jedoch mehr zu meinen als die einfache Transkription des gesprochenen Wortes oder das Sich-selbst-sprechen-Hören; wenn der

Künstler die musikalischen Autographen und zuletzt auch die handschriftlichen Manuskripte engagierter Linzer Autoren verarbeitet, dann betrachtet er deren komprimierte Verlaufsbahnen ähnlich der Kalligraphie in China als Form einer Schrift, die, mit John Rajchman gesprochen, „zugleich Kunst, Kunstelemente und Quelle eines quasi-medizinischen Verständnisses der Kunstproduktion ist“[11].

Rajchman verweist in seinem Essay über die Kunst der Notation auf die Bedeutung der Nietzsche-Wagner Kontroverse und die Frage nach dem „nicht kadenzierten Rhythmus“, den Pierre Boulez später „nicht pulsierende Zeit“ nennen sollte, eine fließende Form, die einer neuen Logik des Gewebes von Schichten und Relationen folgen sollte. Dieses Privileg rhizomatischer Strukturen ist auch anderen Werken eigen, in denen bei Androsch Musik und bildende Kunst einander treffen: Die Oper „Zeichner im Schnee. Salut für Klemens Brosch“ (2001) widmet sich in ihrem Libretto den akribischen Kritzeleien eines Künstlers der 1920er Jahre, der von Zeitgenossen als zwanghaft zählende „Stricherlmaschine“ bezeichnet wurde. In so manchen handschriftlichen Skizzen und Notenblättern finden sich bei Androsch Korrespondenzen mit dieser seit Alfred Kubin bestehenden oberösterreichischen Tradition des zeichnerischen Füllens großer Flächen. Mit vielen, nicht eindeutigen Notationen angereichert, präsentieren sich die Phonographien in ihrer verdichteten Form utopisch, im Sinne ihres angezeigten „Muts zur Überforderung“[12]. Das Gewebe, das in der großformatigen Collagierung verschiedener Manuskripte zu einer Landschaft von „Linzer Schriften“ entsteht, setzt diese rhizomatische Ästhetik fort. Geht es Androsch hier um die Darstellung einer „anderen“ Kunst-, Literatur- und Politikgeschichte seiner Heimatstadt, so scheut er wie schon in der Arbeit über Klemens Brosch durchaus nicht den Gestus einer Art brut. Das Überschreiben bedeutet mithin bei Peter Androsch immer auch Überschreitung: nämlich der Grenzen zwischen Schrift und Bild.

Christa Blümlinger

1 *Gérard Genette hat ein ganzes Buch über literarische Figuren des Zitats und der Wiederholung geschrieben, über Formen der so genannten „Literatur zweiten Grades“. Vgl. Gérard Genette, Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris, Editions du Seuil, Reihe Poétique, 1982.*

2 *Vgl. Friedrich Kittler, Grammophon, Film, Typewriter, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, S. 122.*

3 *Kittler stützt sich hier im wesentlichen auf eine Studie von Roland Gelatt; vgl. Kittler ebenda, S. 123.*

4 *Walter Benjamin bezieht sich in seinem Kunstwerkaufsatz bekanntlich auf das Medium Film und die Montage, wenn er über den „apparatfreien Aspekt“ der Wirklichkeit und die „Natur zweiten Grades“ philosophiert, die durch dieses Medium hergestellt wird. Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 32.*

5 *Viele Phonographien haben das Format 50x40.*

6 *Vgl. Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Suhrkamp, Frankfurt/M. S. 1995 [1968], S. 128f. Die primäre Funktion der Notation besteht nach Goodman in der definitiven*

Identifikation eines Werks von Aufführung zu Aufführung, wobei eine der Voraussetzungen die Festlegung eines Notationssystems ist.

7 *Zu dieser Kritik an Goodman vgl. Jerrold Levinson, „Autographic and Allographic Art Revisited", in: Levinson, J. (Hg.), Music, Art, and Metaphysics. Cornell University Press, Ithaca, S. 89–106.*

8 *Vgl. dazu Robert Kudielka, „Schichten. Zur Notation von Tiefe in der Zeit", in: Notation, Kalkül und Form in den Künsten, op. cit., , S. 348–360, hier : S. 349.*

9 *Vgl. u.a. Rosenberg, Raphael (Hg.), Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion. Katalog, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2007*

10 *Siehe Gespräch der Autorin mit dem Künstler, 16. Januar 2016.*

11 *Vgl. John Rajchmann, „Die Kunst der Notation", in : Notation, Kalkül und Form in den Künsten, op. cit., S. 68–76, hier: S. 68.*

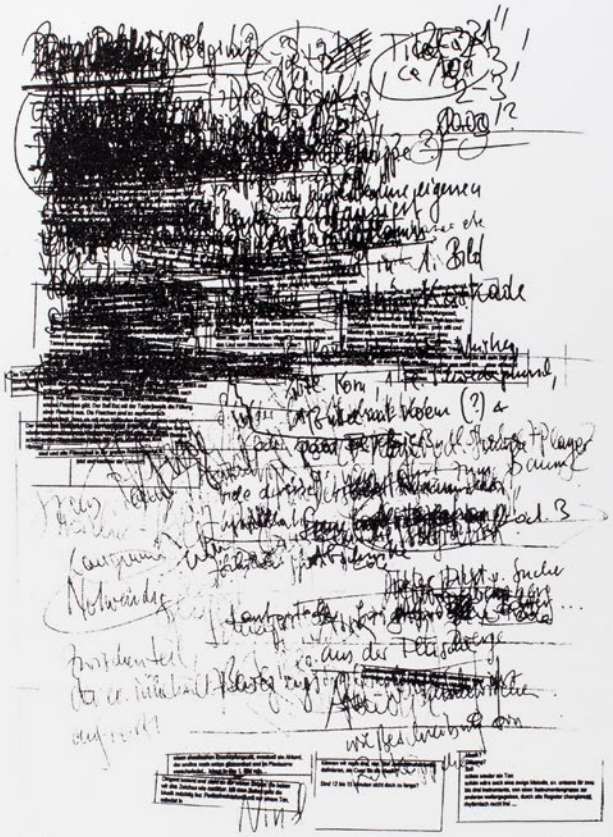
12 *Vgl. Gespräch mit Peter Androsch, op.cit.*

Kunstkammer

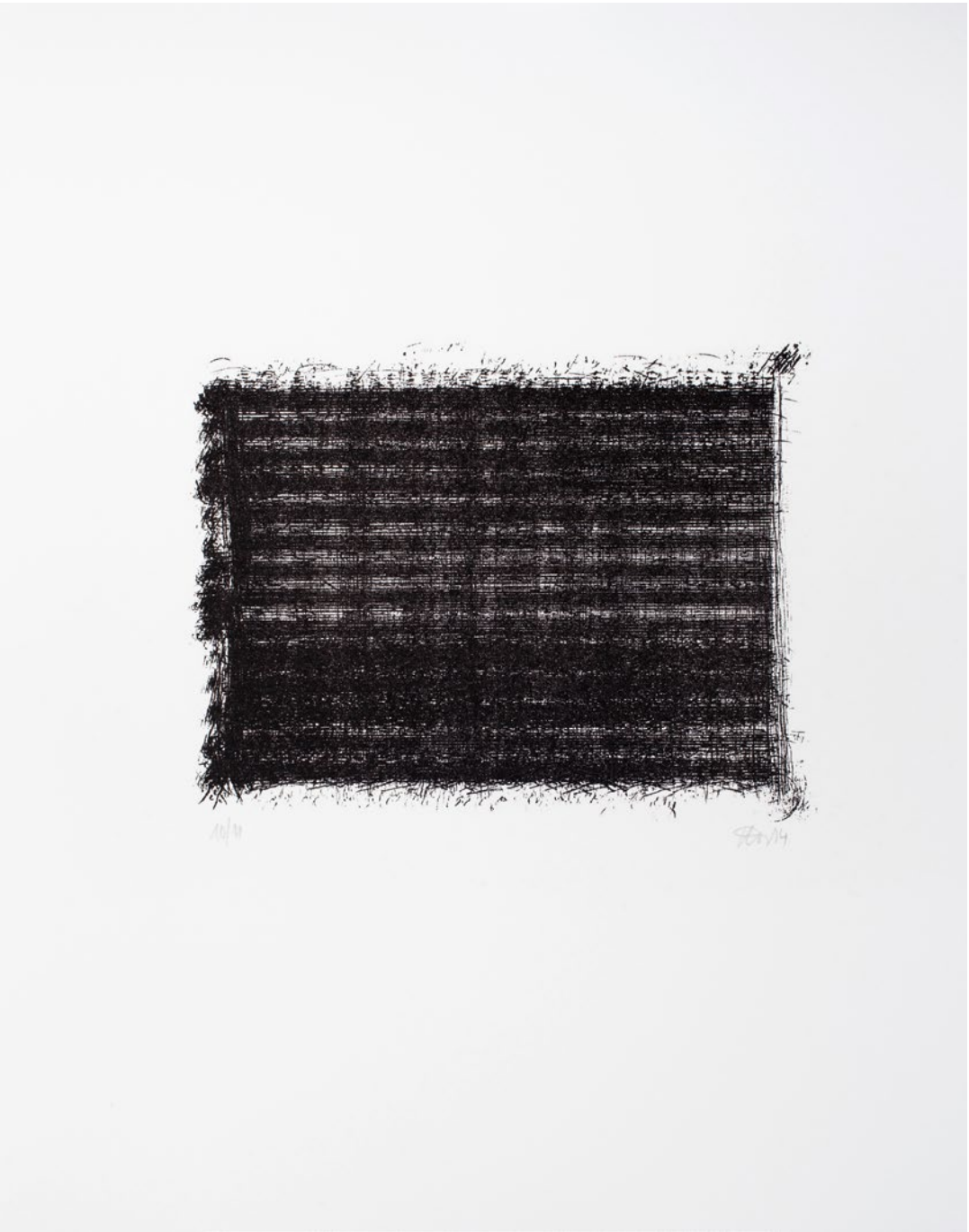
„Die typischen Sammlungen der Renaissance und des Barock heißen nicht umsonst Kunst- und Wunderkammern, bergen sie doch in sich lauter Wunderwerke der Natur und der menschlichen Kunstfertigkeit: Seltene Naturalien, kostbare Automaten, Erzeugnisse aus fernen Welten und exquisite Kunstwerke versetzen den Besucher in stetiges Staunen. ... Als Sammlung enzyklopädischen Charakters soll die Kunst- und Wunderkammer ein Abbild der Welt im Kleinen sein und die Stellung des Menschen im Universum verdeutlichen“, schreibt Virginie Spenlé[1] in ihrer „Einführung in die Kunstkammer“. Hier in der phonographischen Kunstkammer findet sich der enzyklopädische Charakter aus anderer Perspektive, nämlich aus jener Ludwig Wittgensteins: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (Tractatus logico-philosophicus, Satz 5.6) Die Welt ist also alles, was in Sprache resp. Schrift zugänglich ist. 38 Phonographien aus verschiedenen Entstehungsjahren sind ganz eng, und mehrfach gehängt. Dadurch ergibt sich nahezu ein Suchbild, in dem unzählige Kostbarkeiten der Entdeckung harren. Die Welt als Schrift.

1 *vgl. http://www.kunstkammer.com/images/kunstkammer/Einfuehrung-in-die-Kunstkammer.pdf, 8.4.2016*

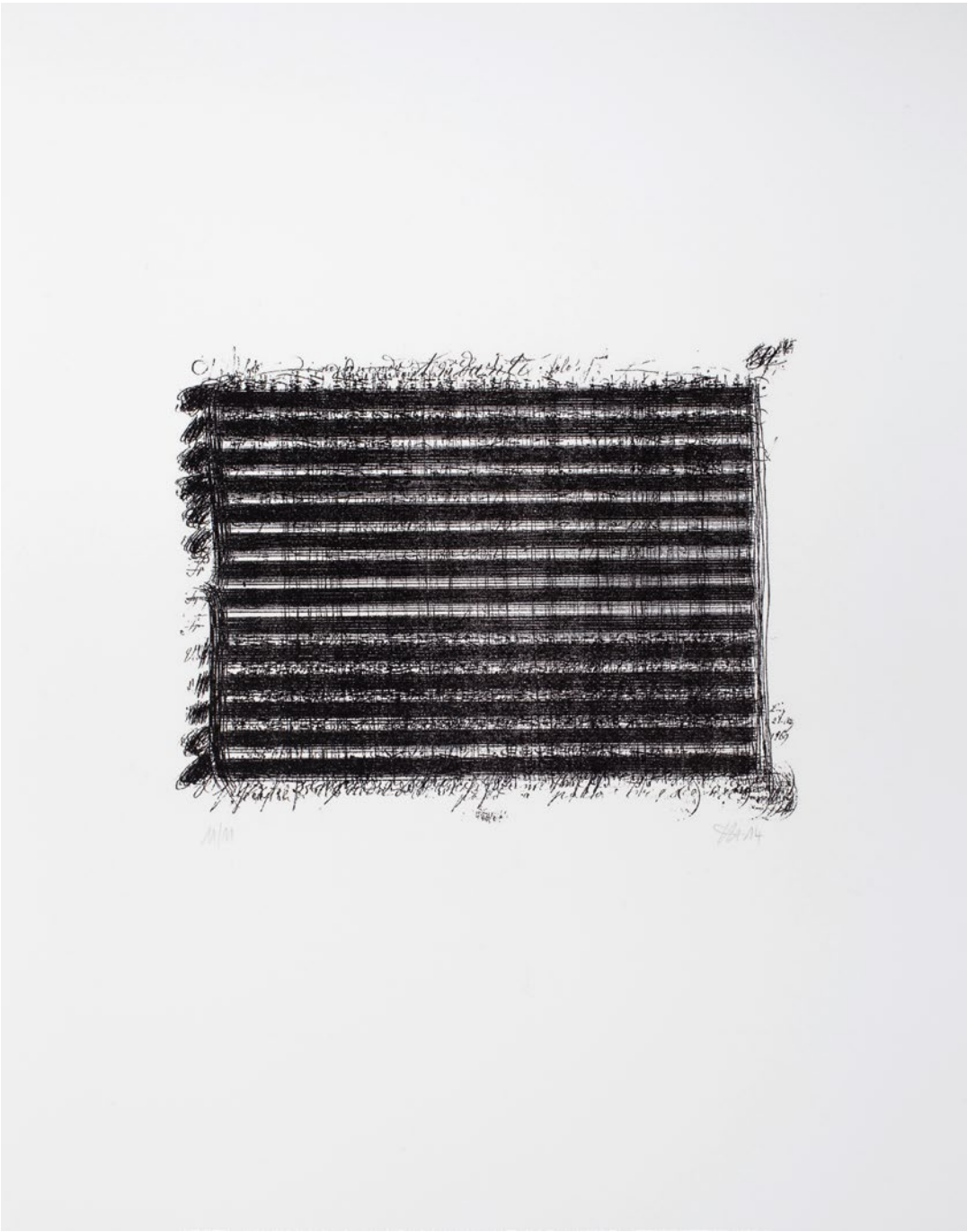
Phonographie nach
Skizzen von Peter Androsch:
Opernmaschine,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



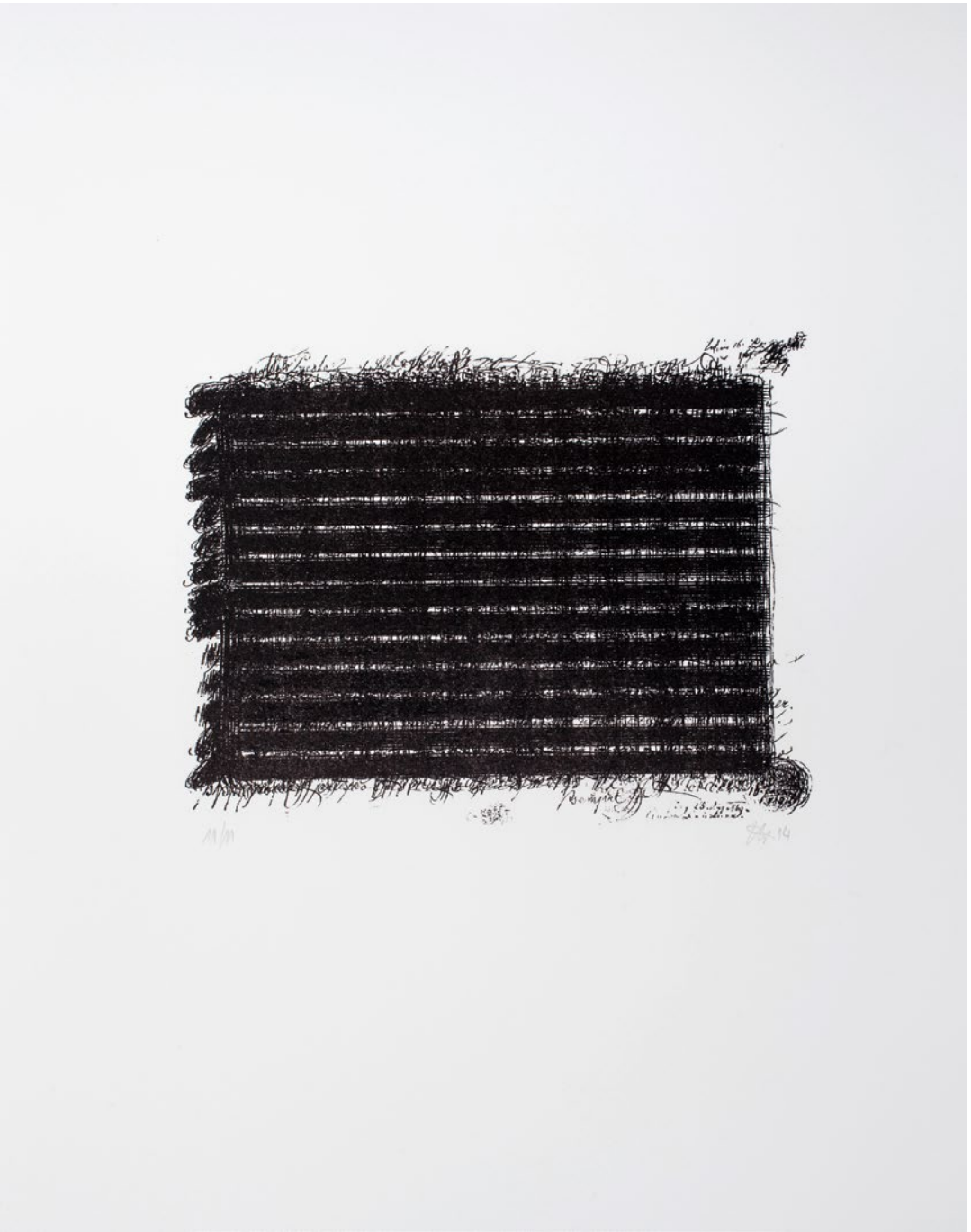
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Spiegelgrund,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



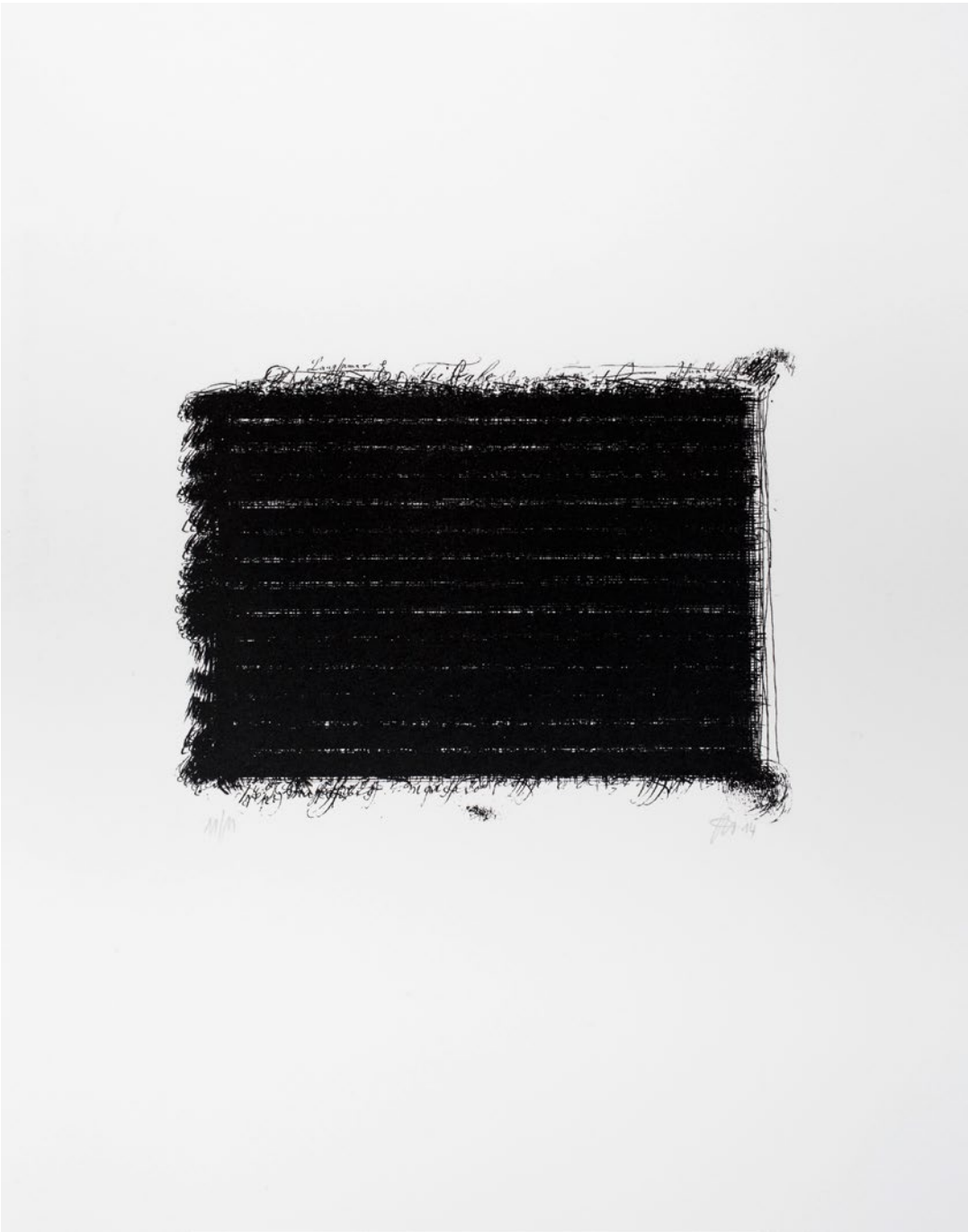
Phonographie nach
der Partitur von Anton Bruckner:
Symphonie in d-Moll
(„Nullte“) – 1. Satz,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



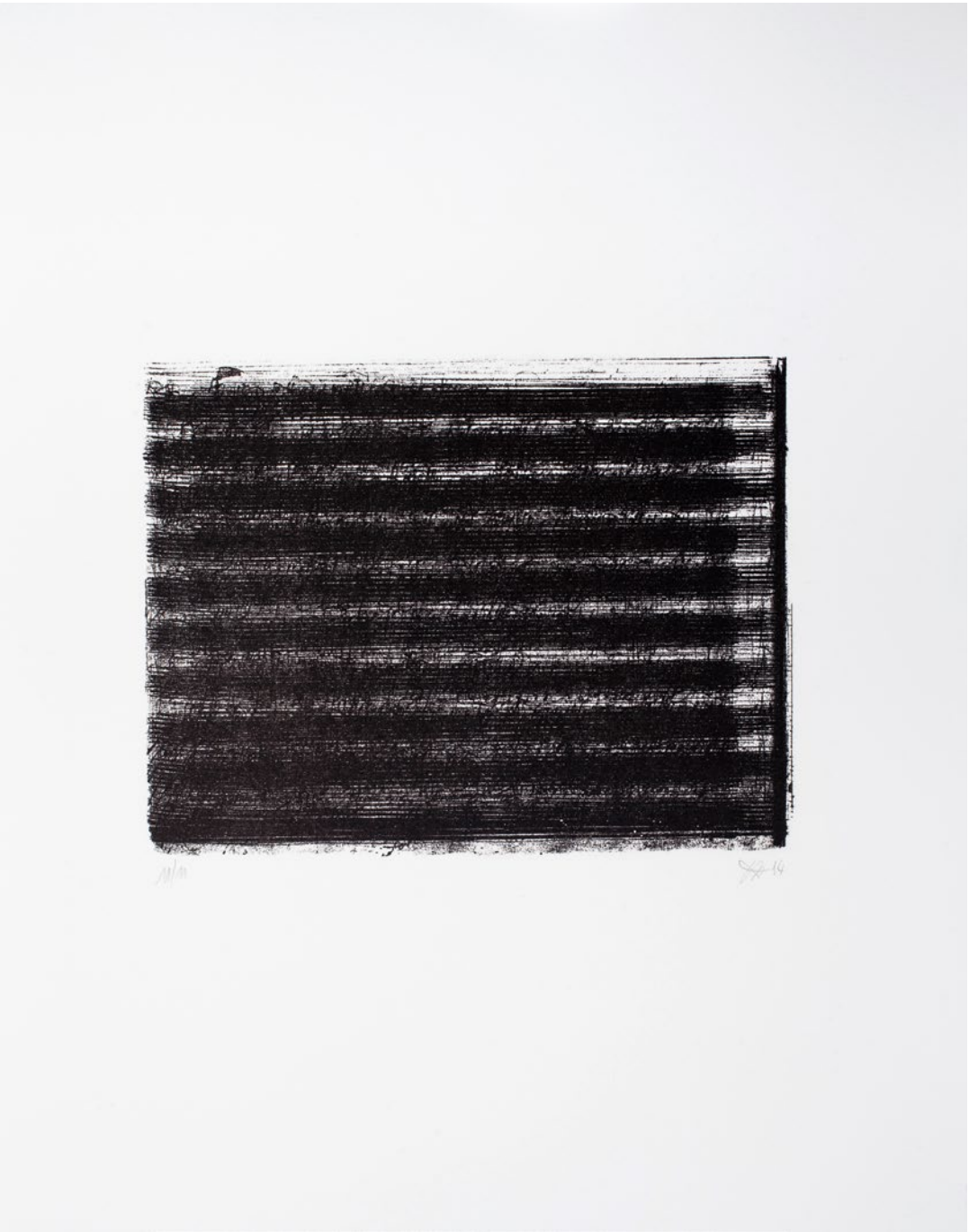
Phonographie nach
der Partitur von Anton Bruckner:
Symphonie in d-Moll
(„Nullte“) – 2. Satz,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



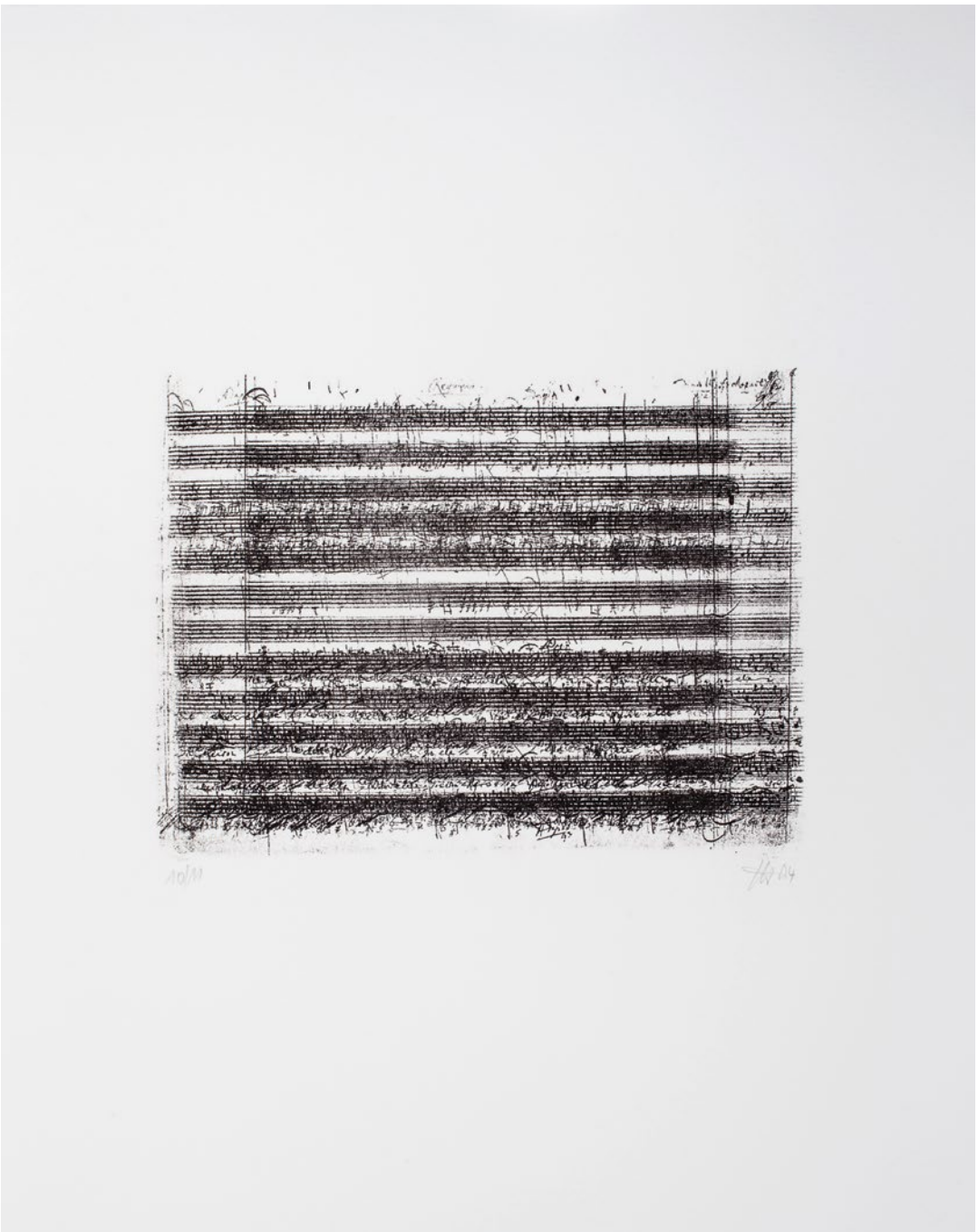
Phonographie nach
der Partitur von Anton Bruckner:
Symphonie in d-Moll
(„Nullte“) – 3. Satz,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



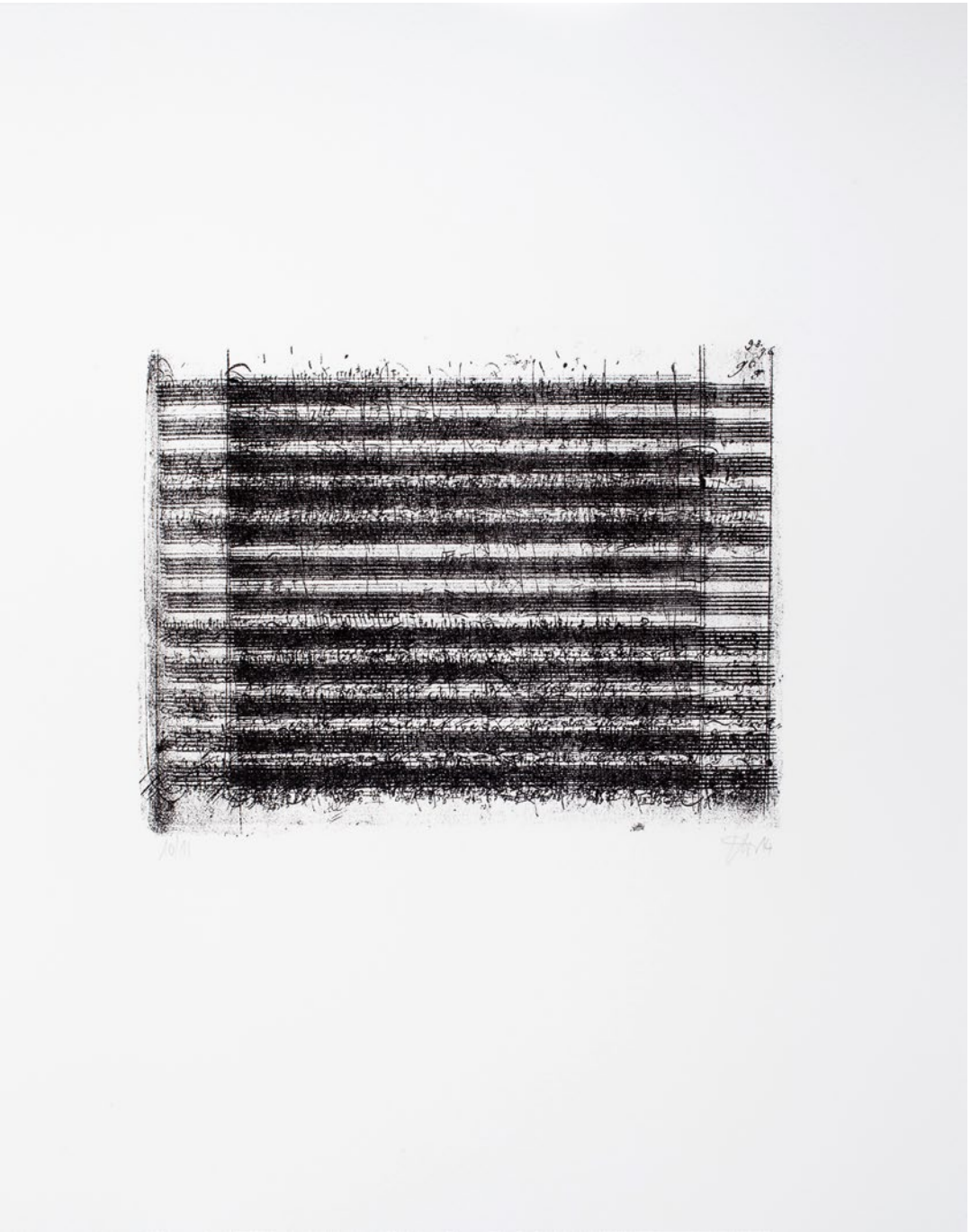
Phonographie nach
der Partitur von Anton Bruckner:
Symphonie in d-Moll
(„Nullte“) – 4. Satz,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



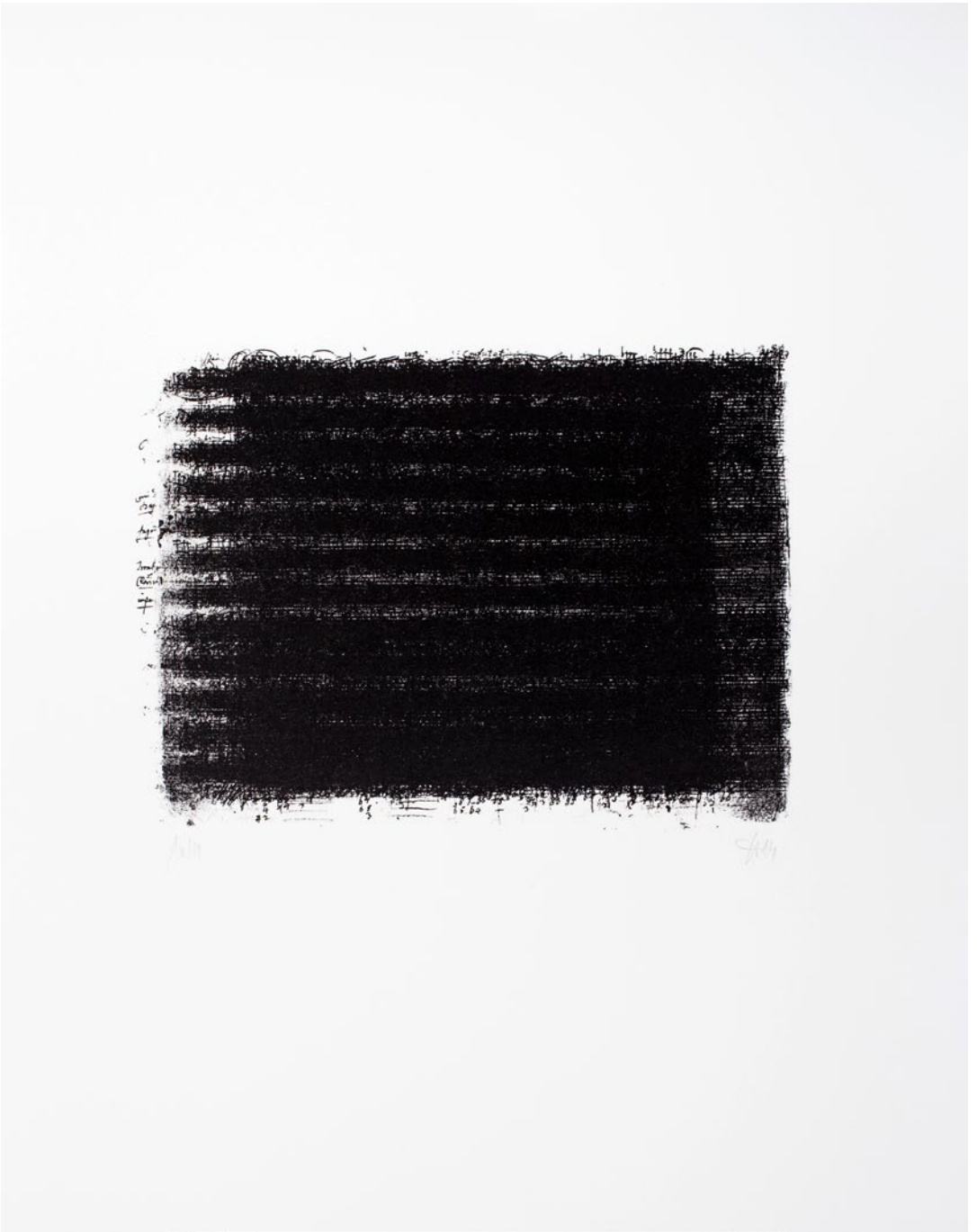
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Exultate, jubilate, KV 165,
KV 6 158a,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



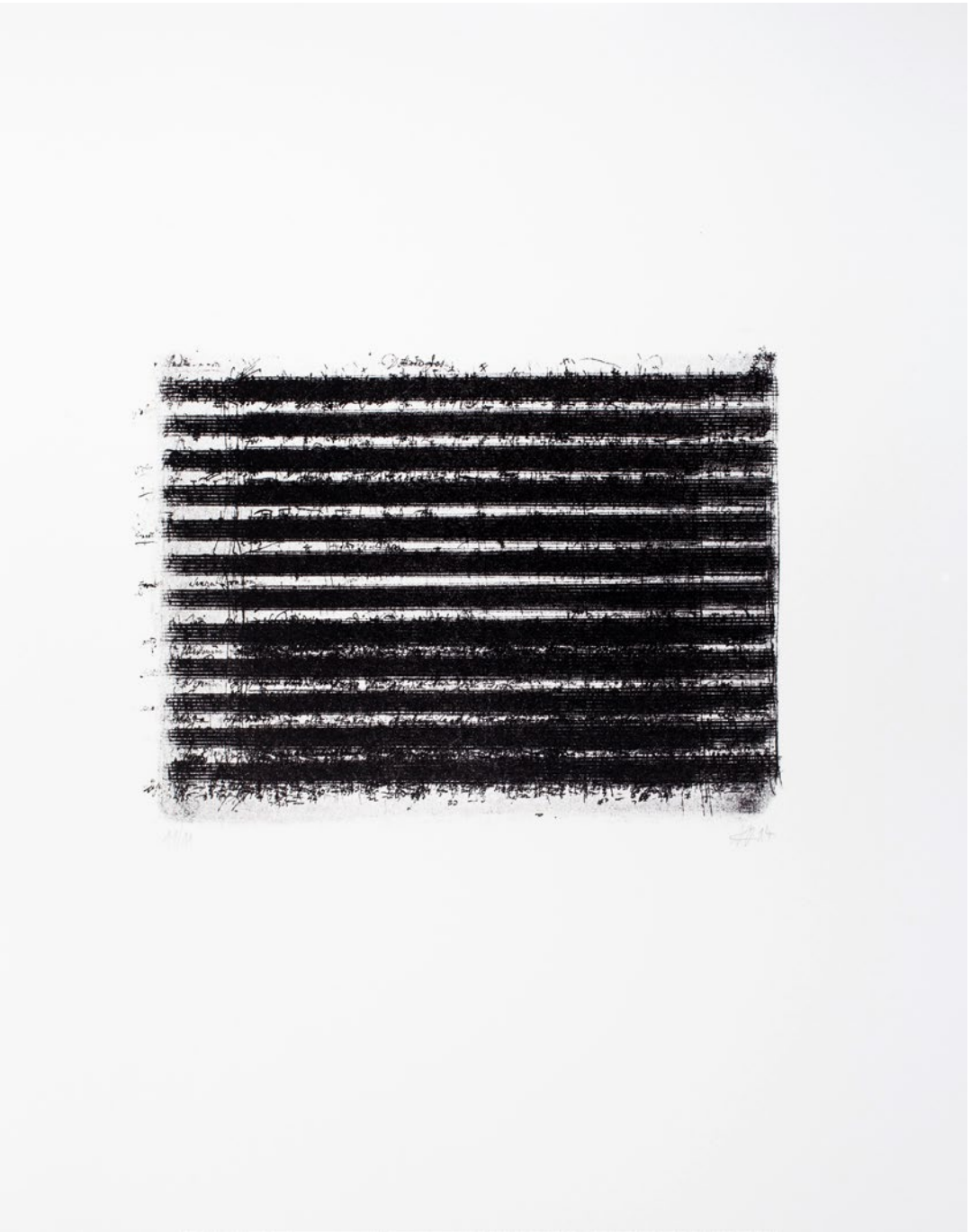
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – I. Introitus,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



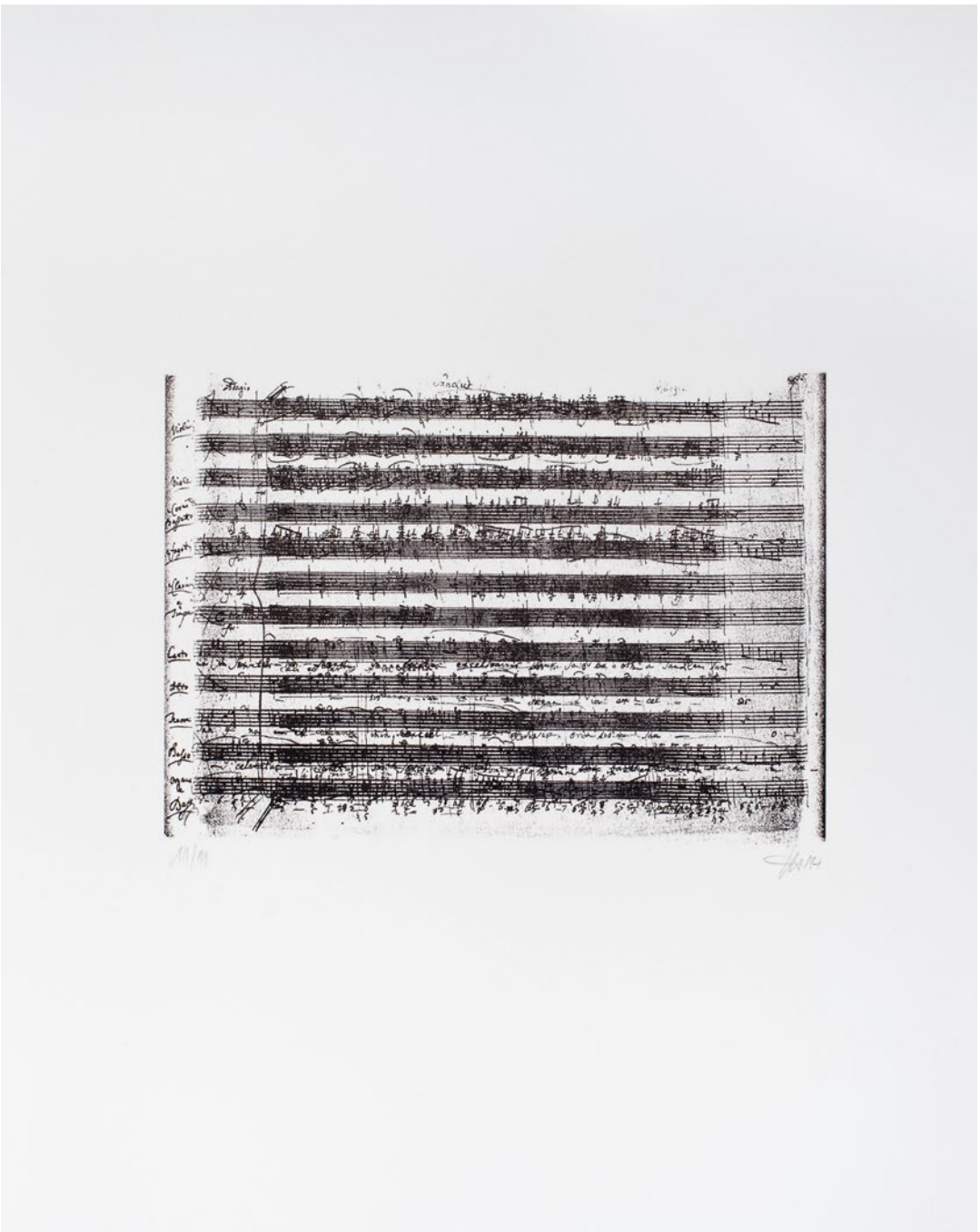
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – II. Kyrie,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



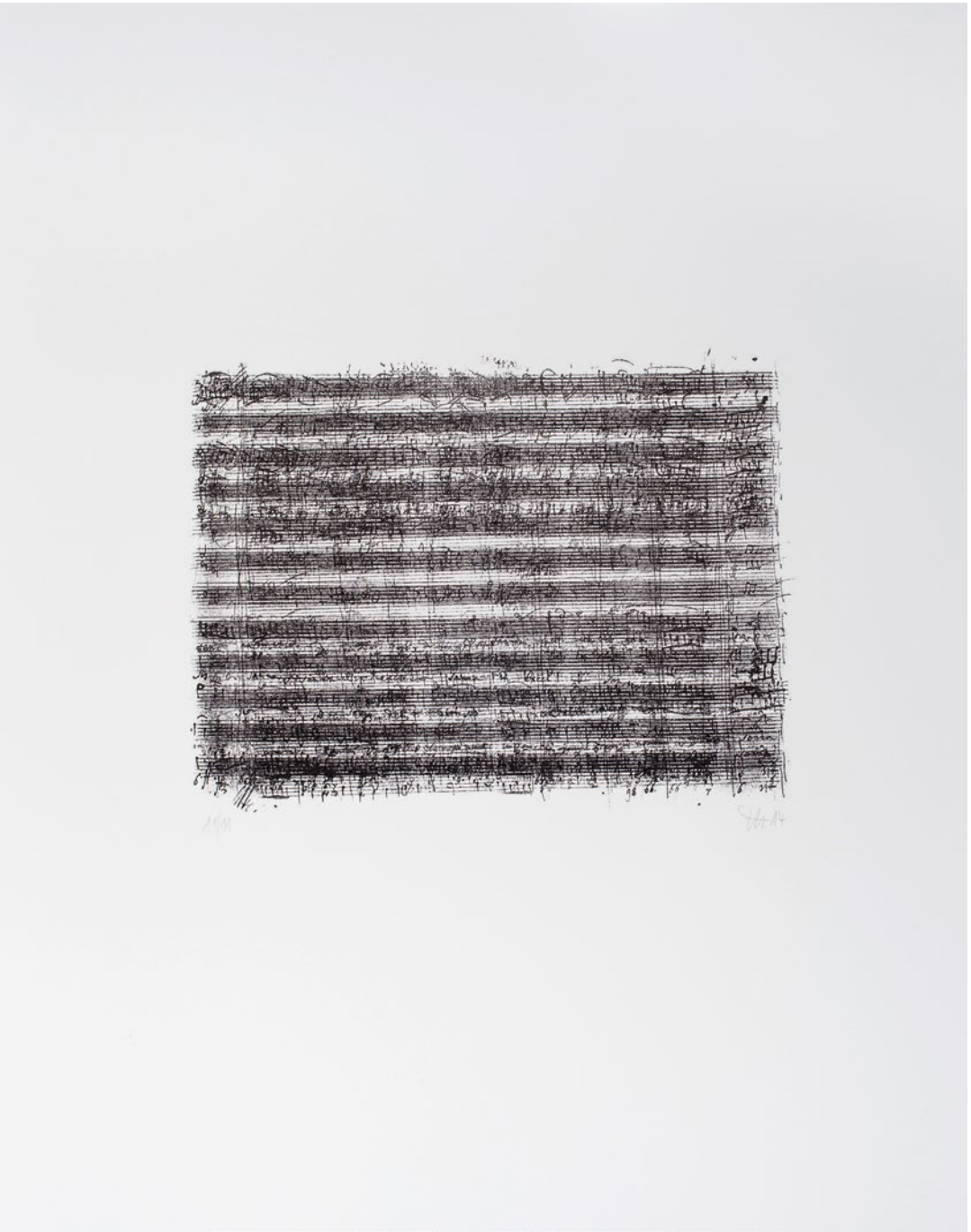
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – III. Sequenz,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



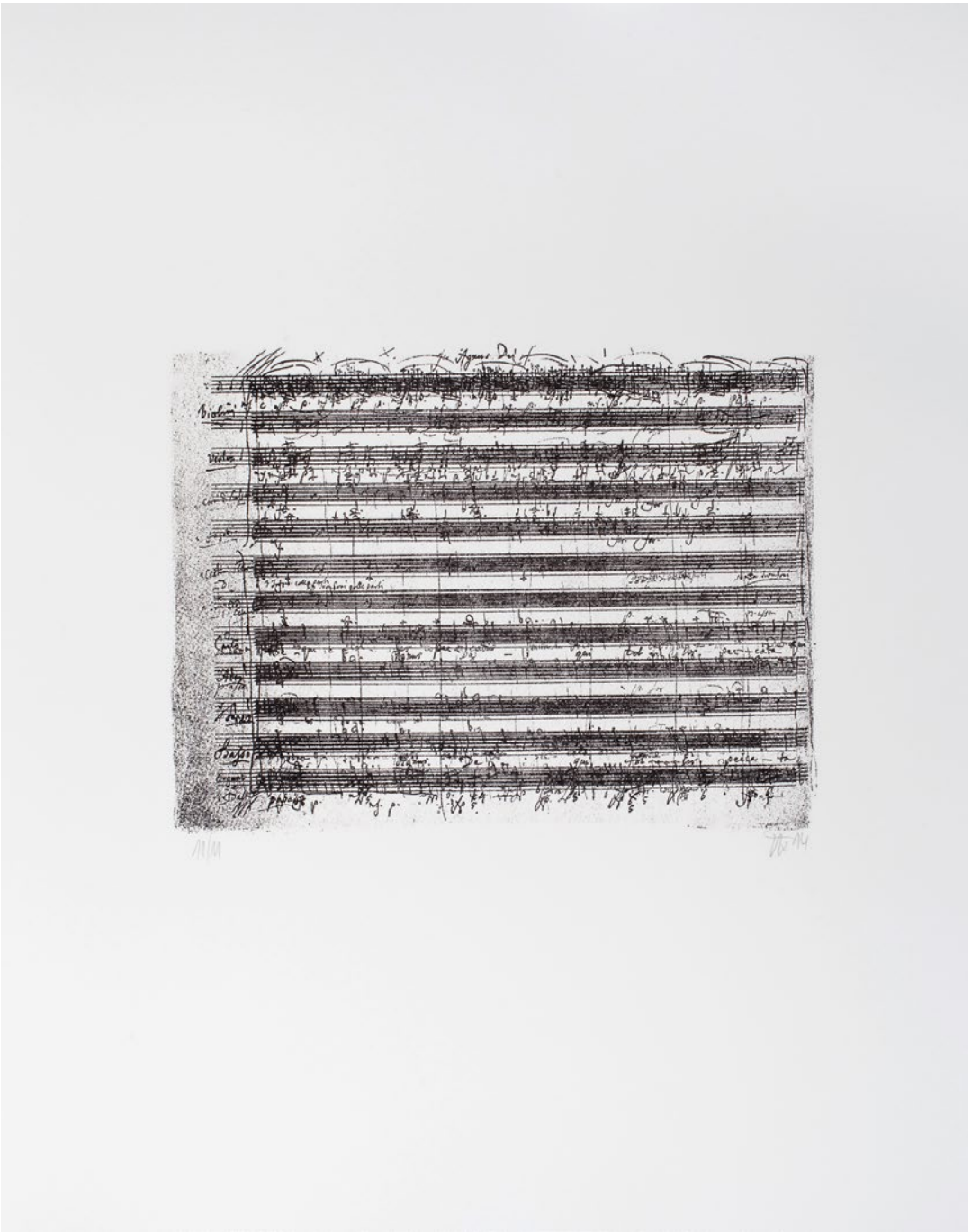
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – IV. Offertorium,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



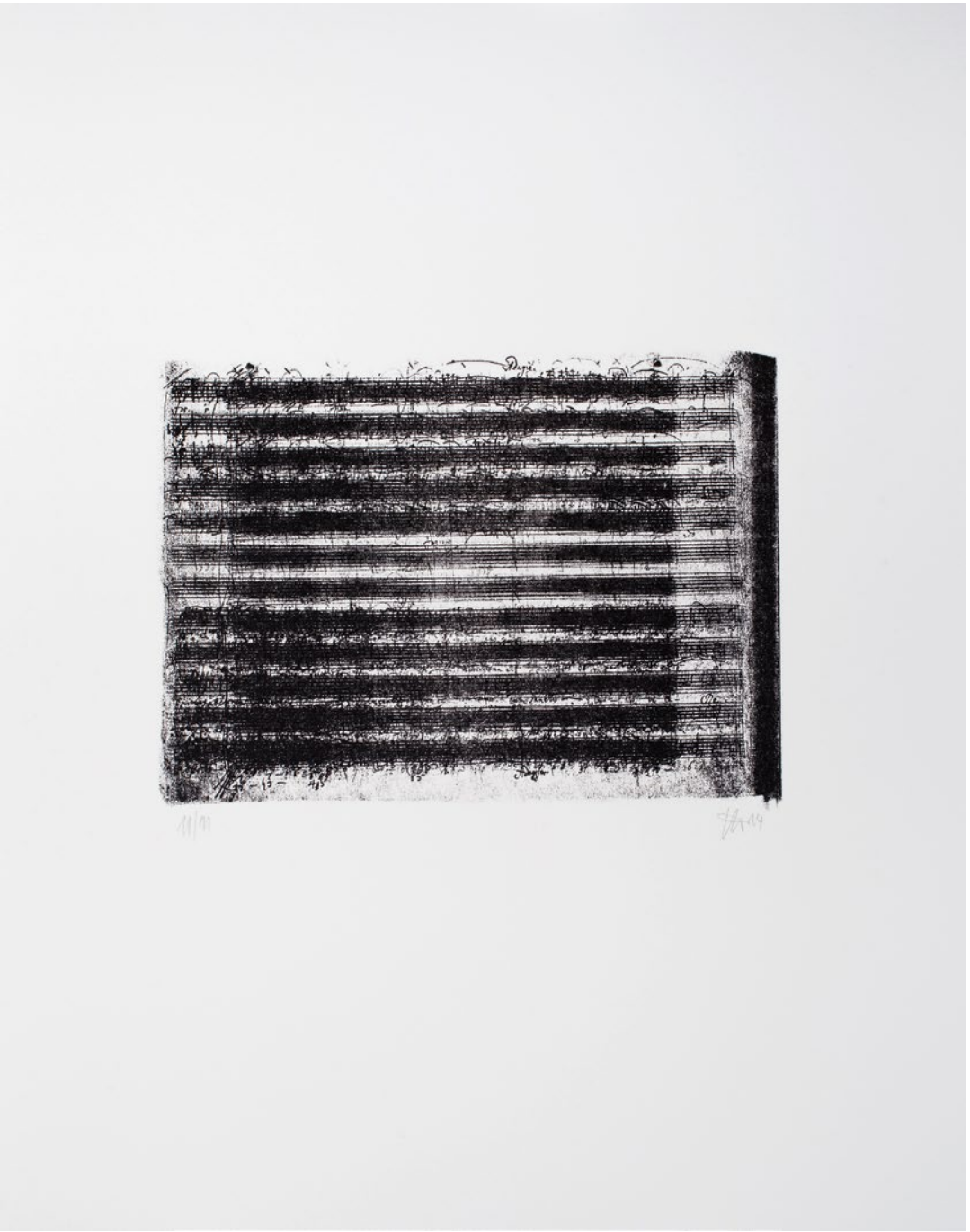
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – V. Sanctus,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – VI. Benedictus,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – VII. Agnus Dei,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



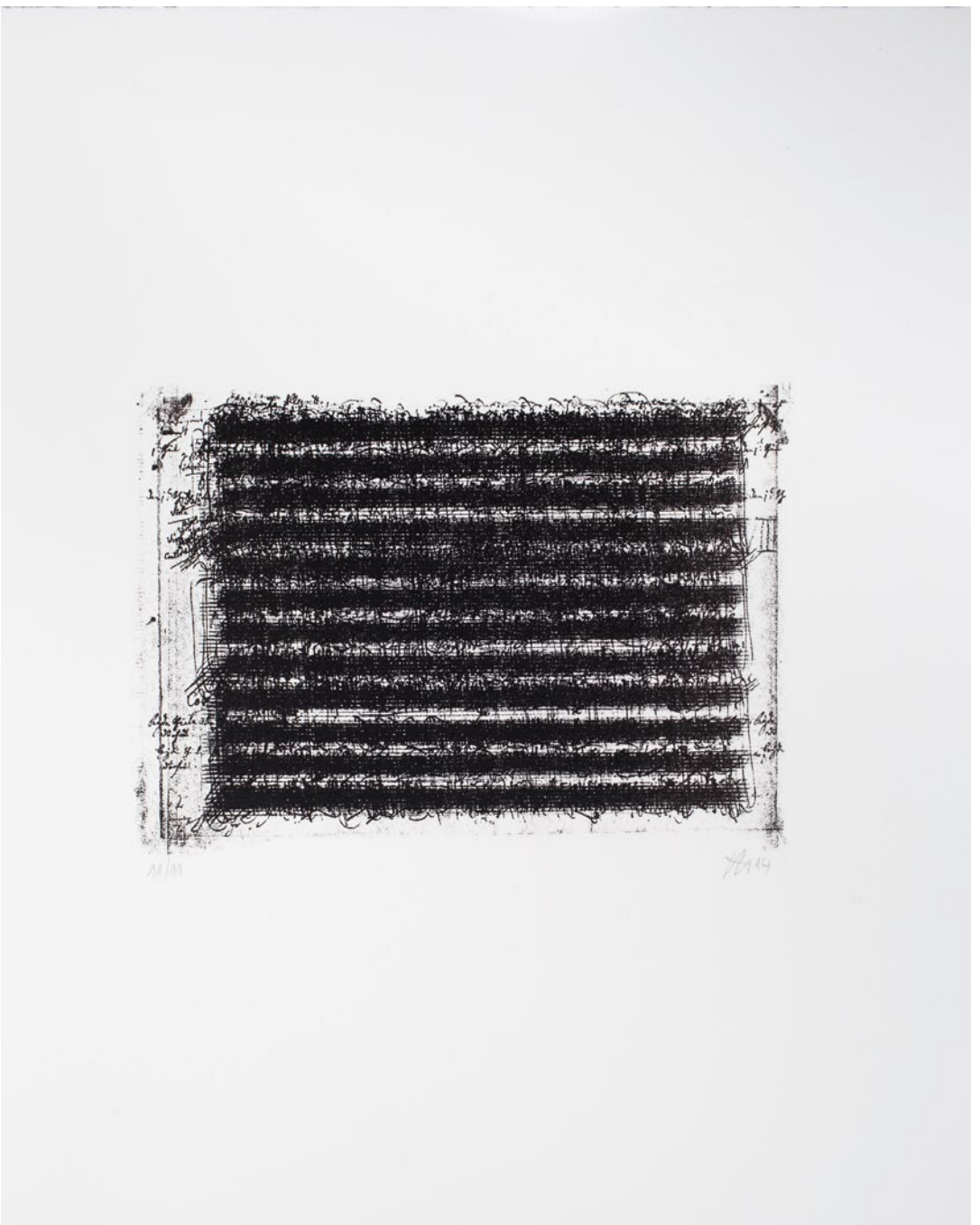
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626 – VIII. Communio,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

Phonographie nach
der Partitur von Richard
Wagner: Wesendonck-Lieder,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

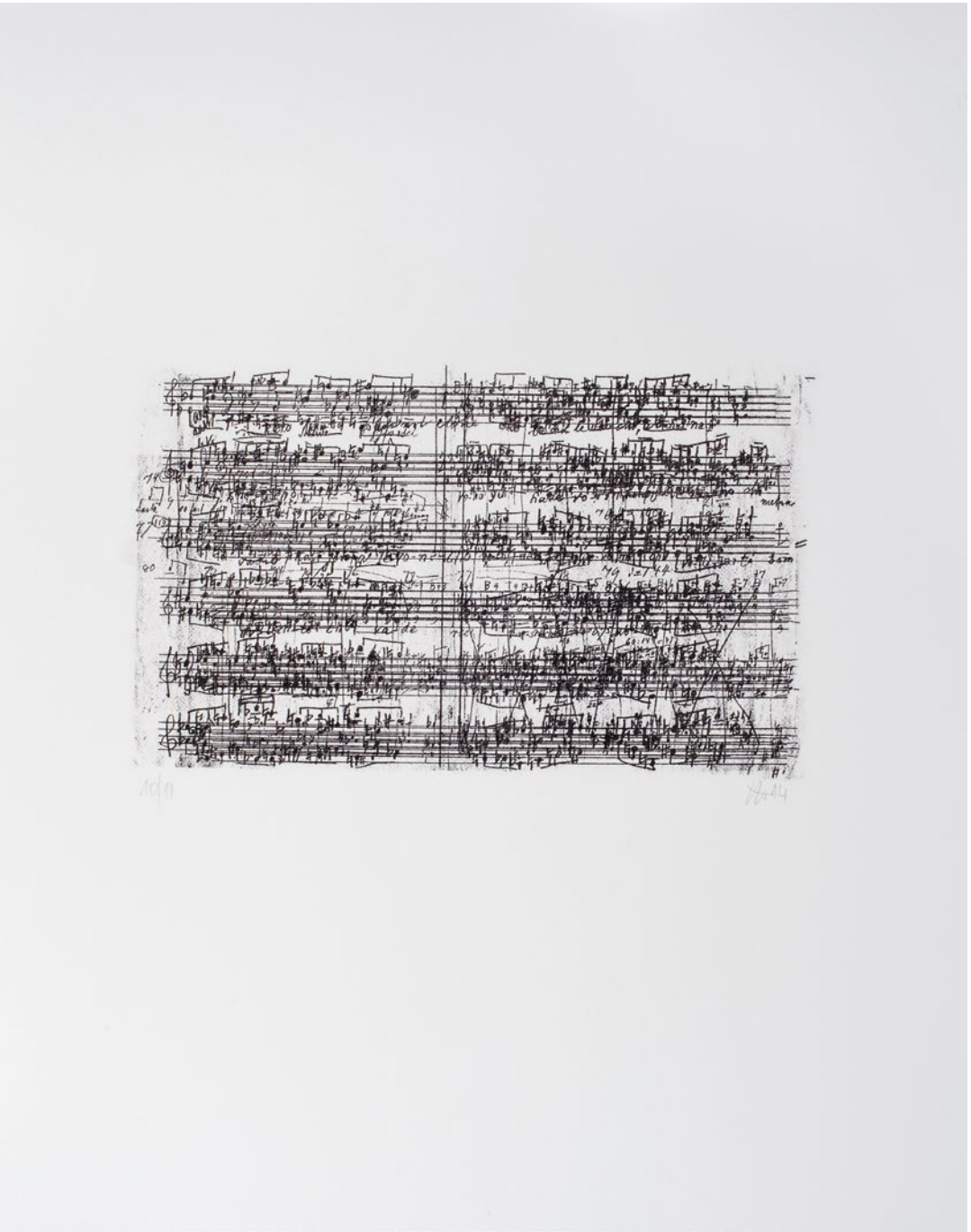
Phonographie nach der Partitur von Richard Wagner: Tristan und Isolde – Isoldes Verklärung, Lithographie auf Büttenpapier, Auflage: 11, 50 x 40 cm, Hans Mitterbauer, Mondsee

Phonographie nach
der Partitur von Richard
Wagner: Tristan und Isolde –
König Markes Monolog,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

Phonographie nach
Skizzen von Richard Wagner:
Tristan und Isolde,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



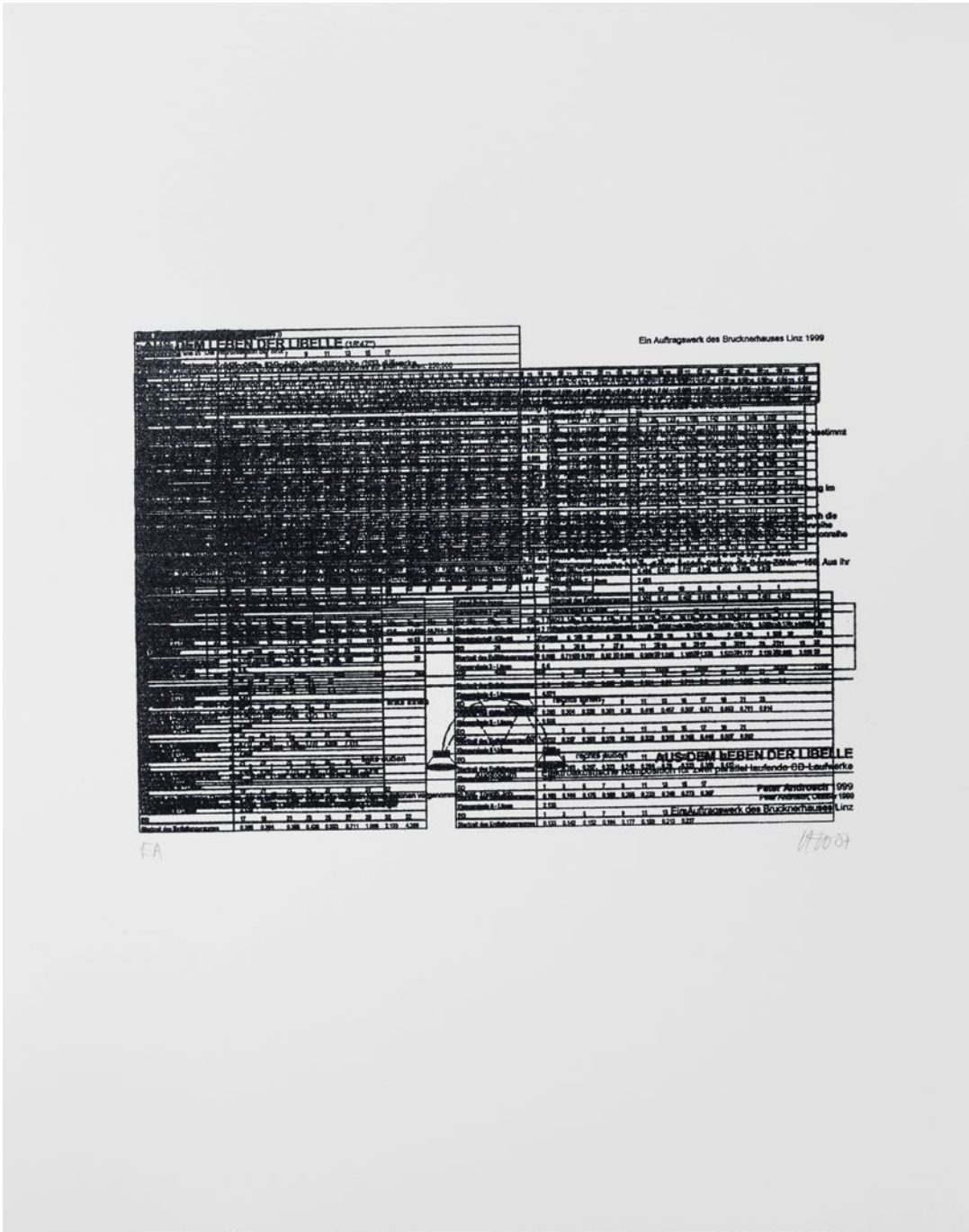
Phonographie nach
der Partitur von Wolfgang
Amadeus Mozart: Serenade
Nr. 13 für Streicher in G-Dur,
KV 525,
(Eine kleine Nachtmusik),
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



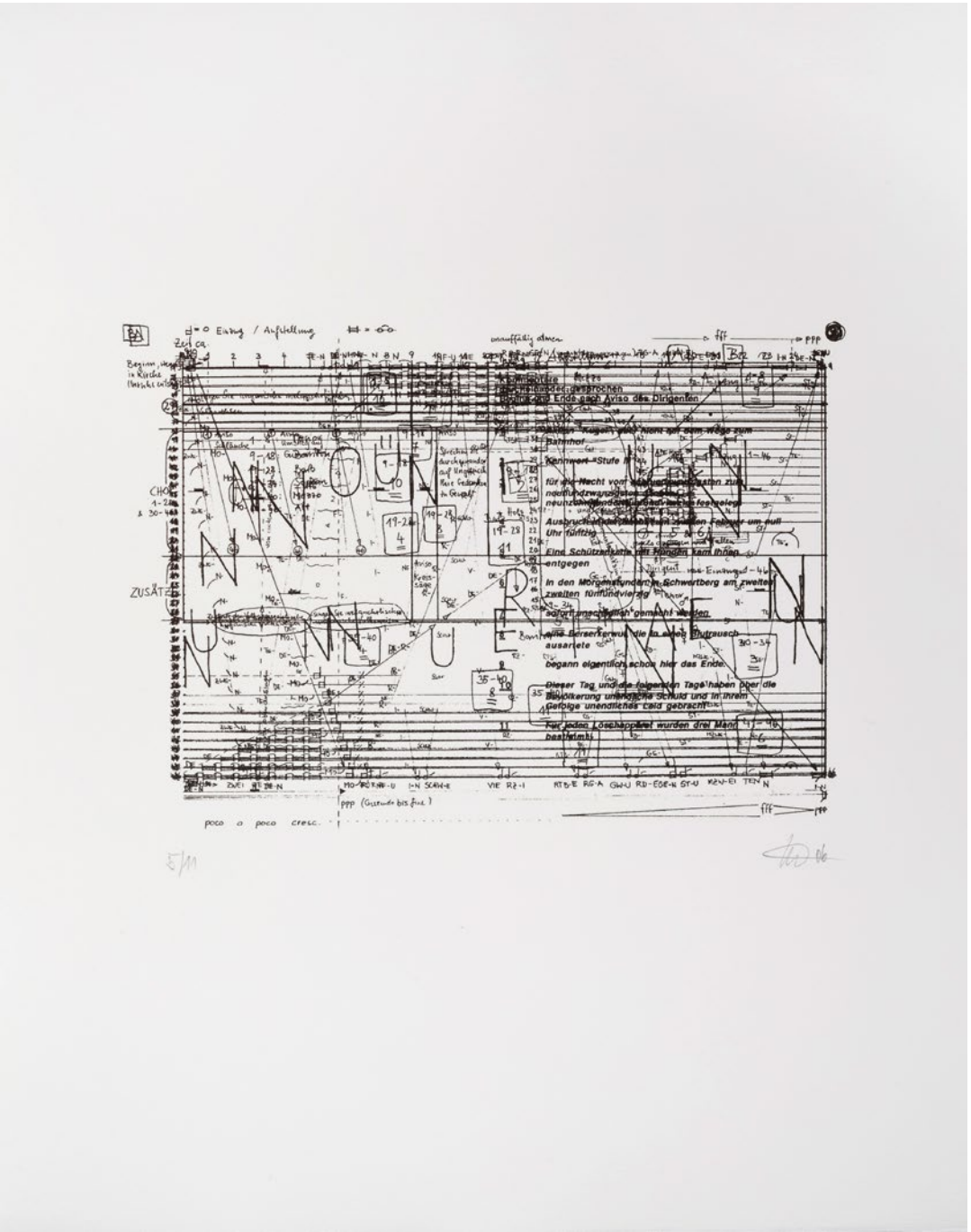
Phonographie nach
Skizzen von Arnold Schönberg:
A Survivor from Warsaw, op. 46,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

Phonographie nach Partitur
von Arnold Schönberg:
A Survivor from Warsaw, op. 46,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

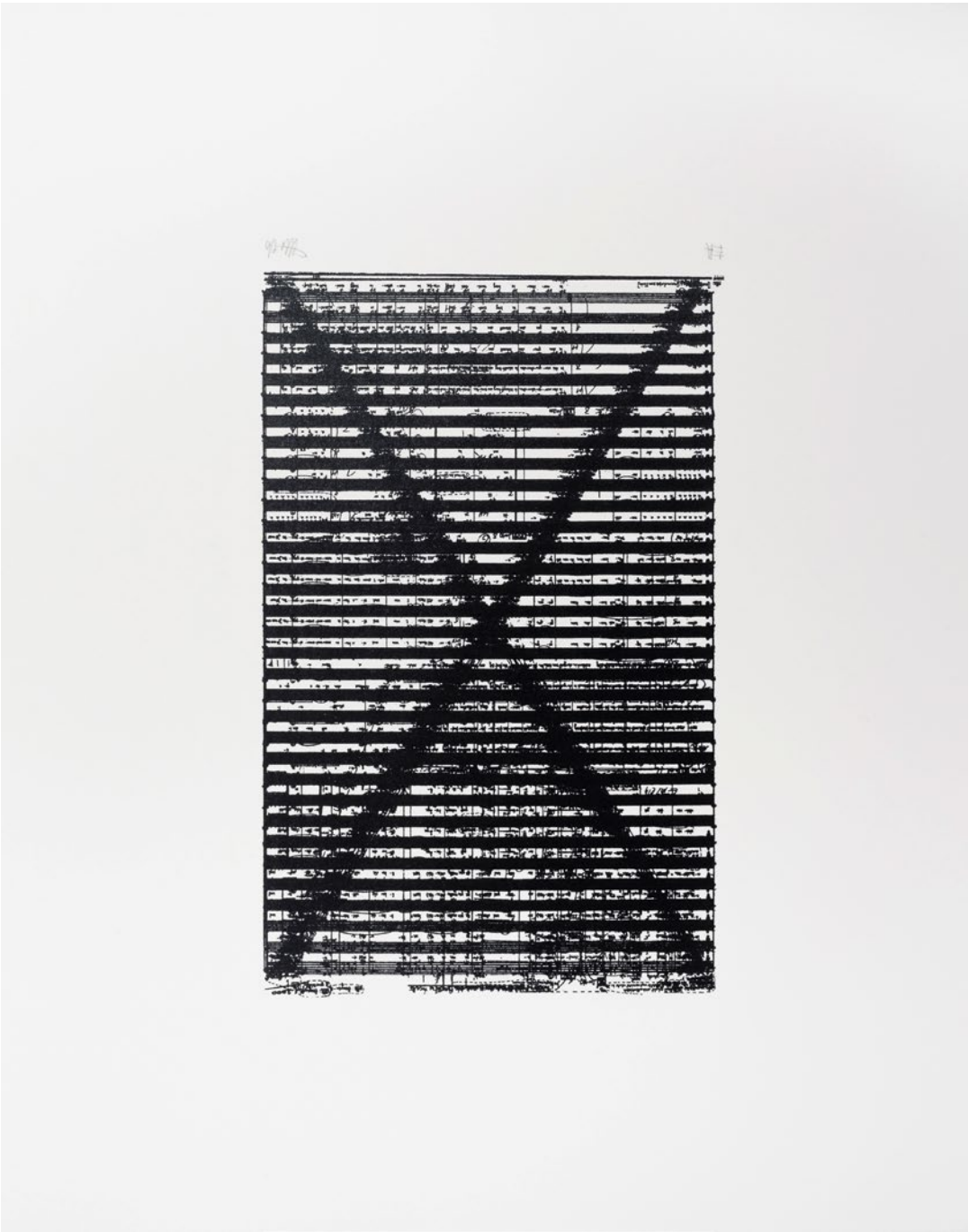
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Freunde,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm,



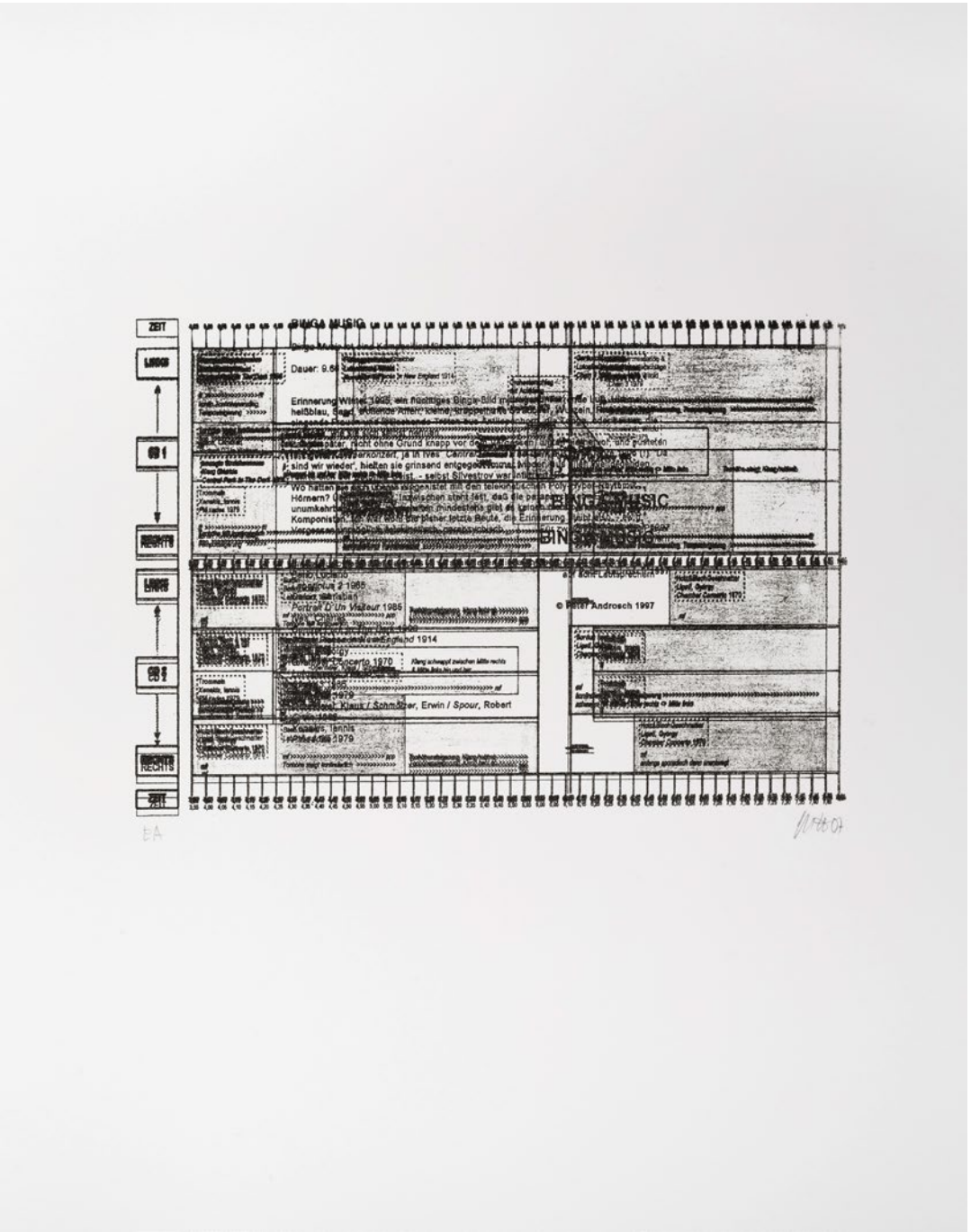
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Aus dem Leben der Libelle,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm



Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Bellum Docet Omnia,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

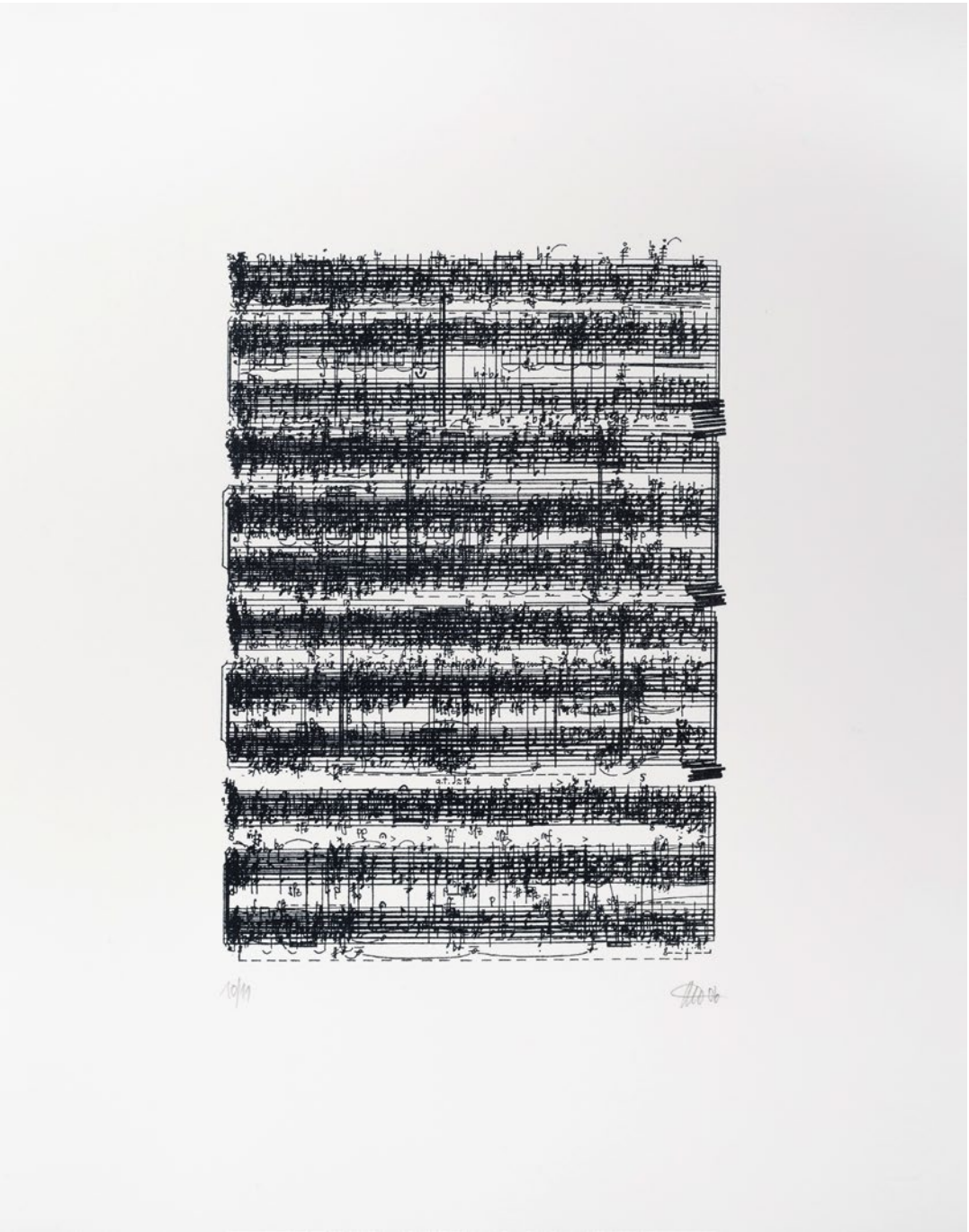


Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Bellum Docet Omnia
Wiener Fassung,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm



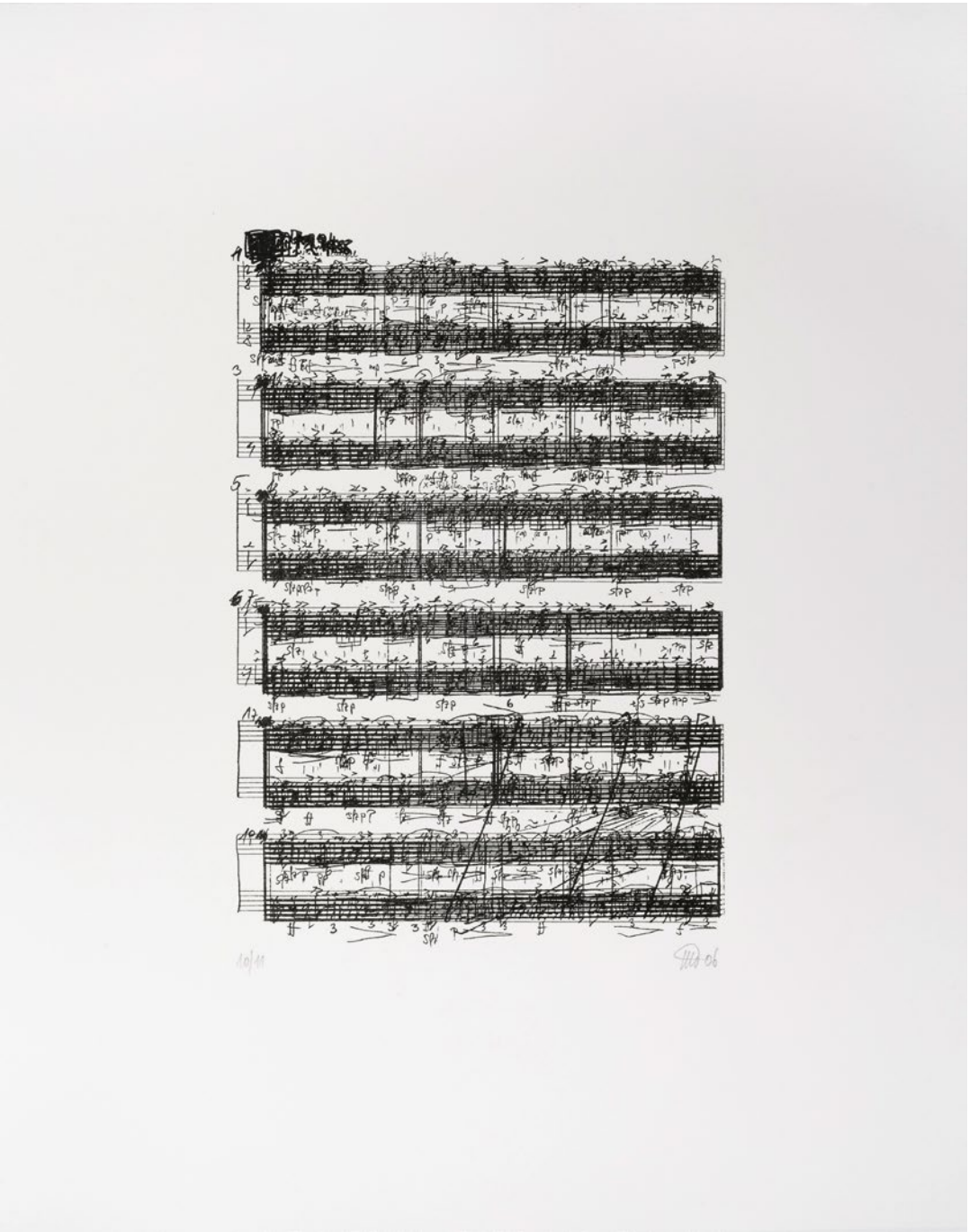
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Binga Music,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Die große Sackmusik,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm



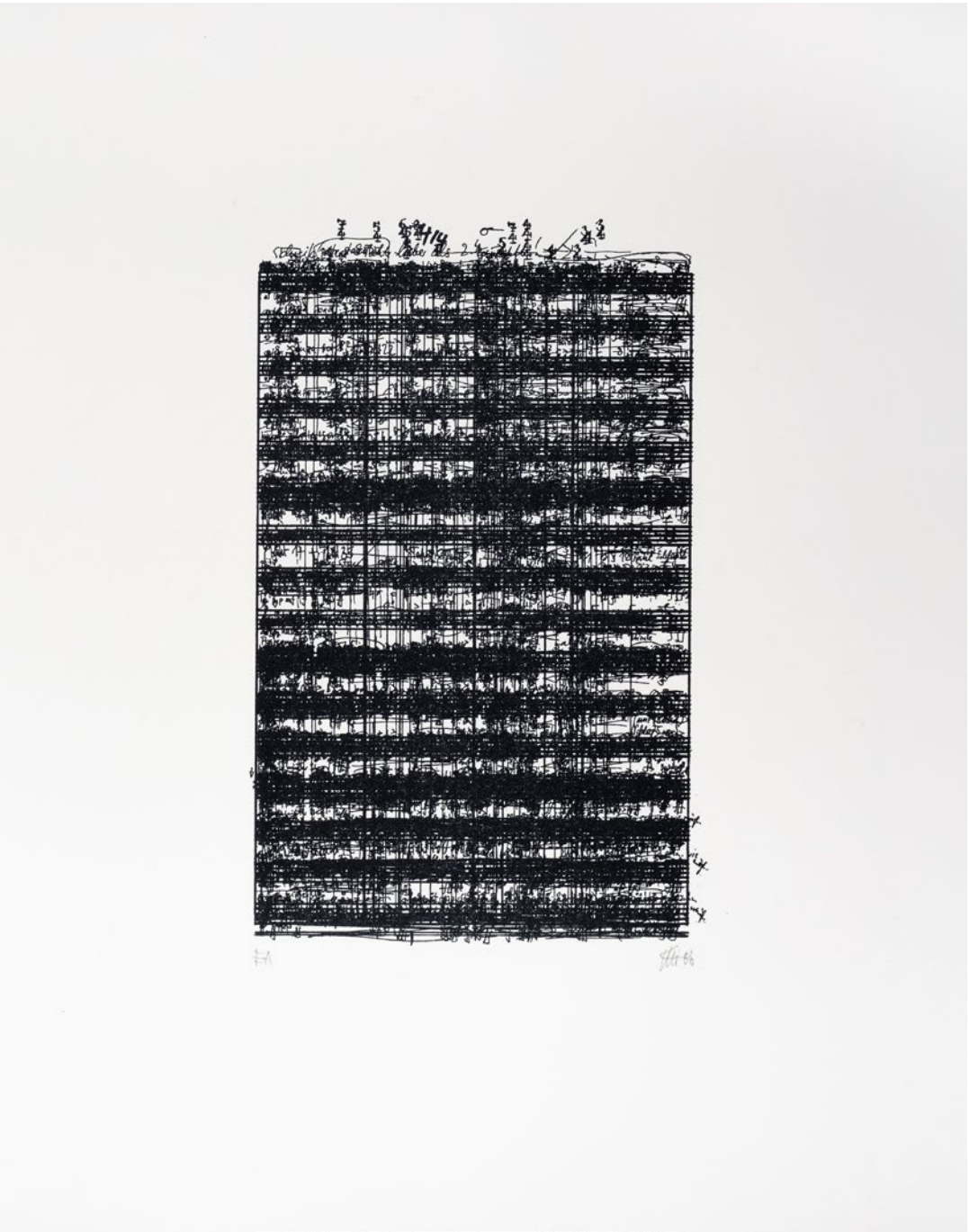
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Il martello basso,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Liquid Elements,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm



Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Présage,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Prima luce,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

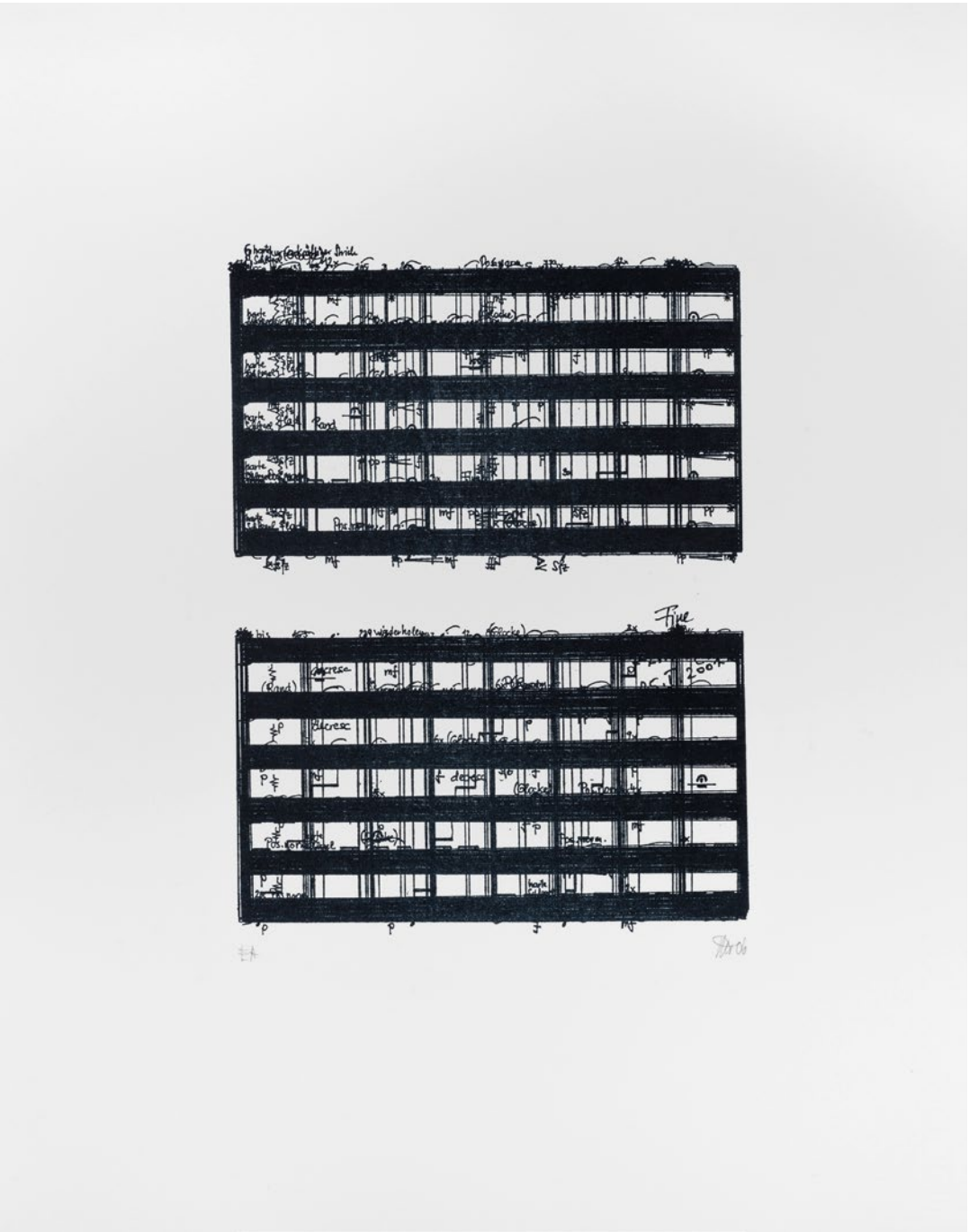


Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Punkte,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Pussycats!,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

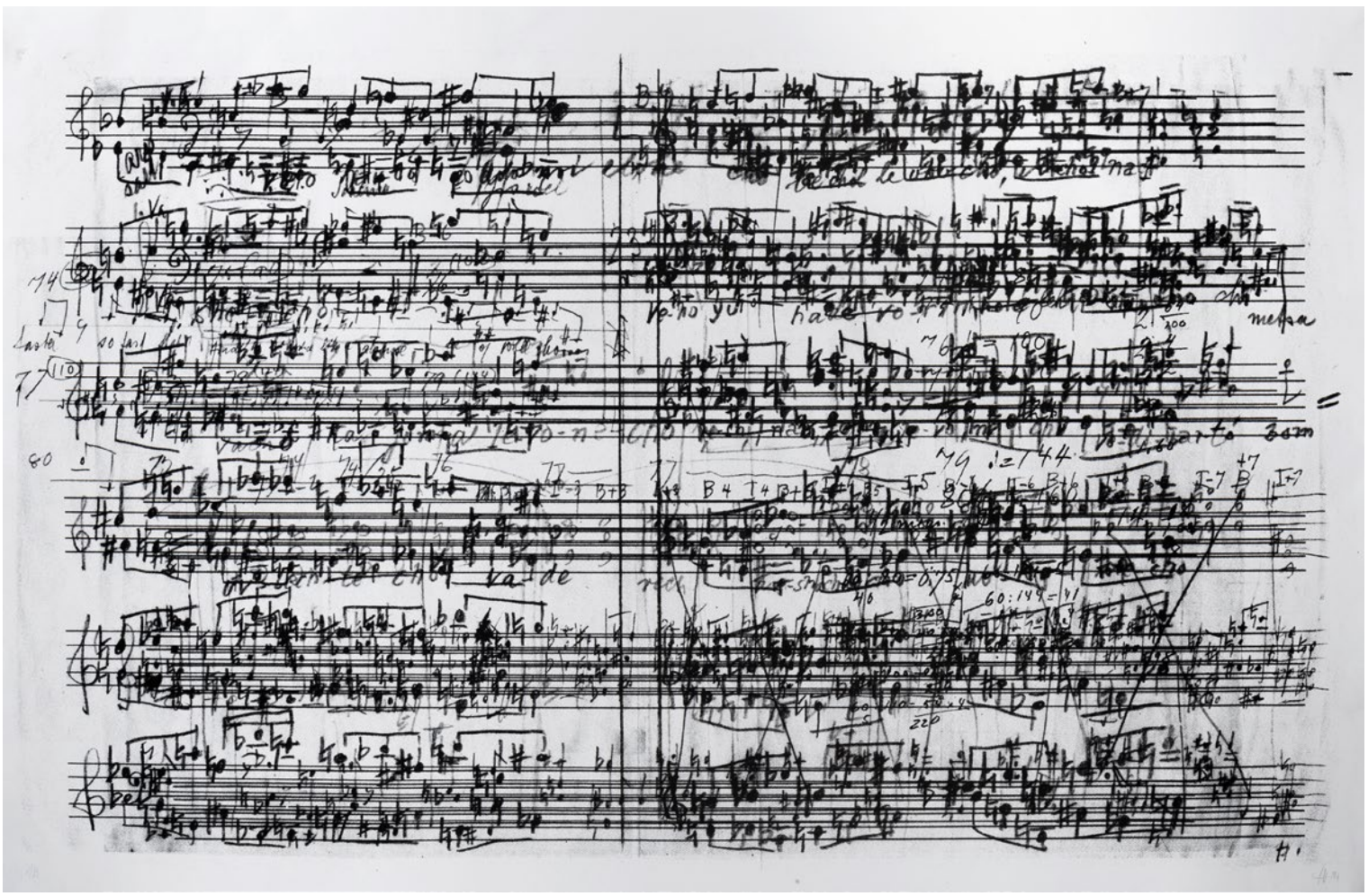
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Reperta,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Schwarze Erde,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

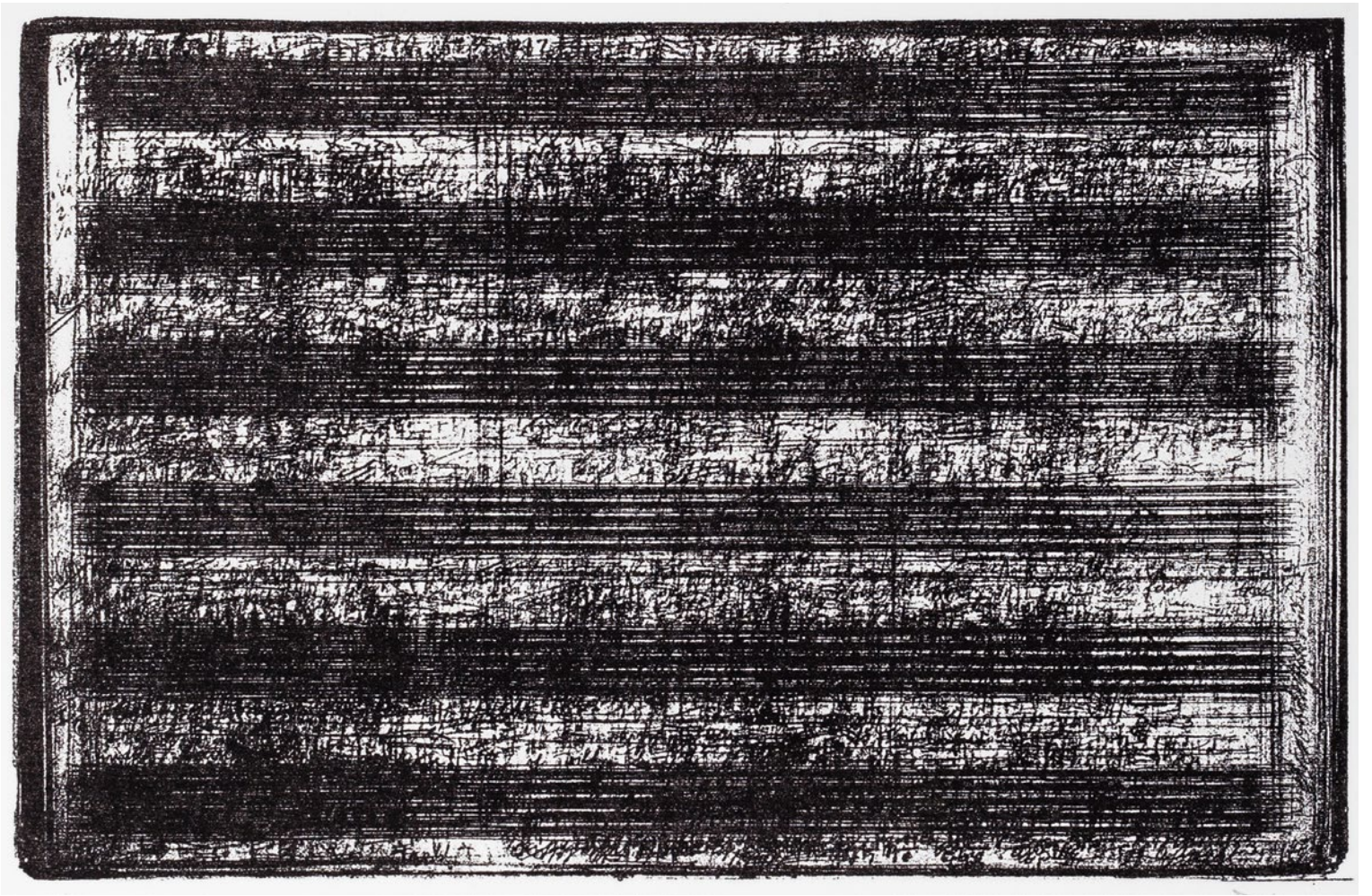


Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Tabledance,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm

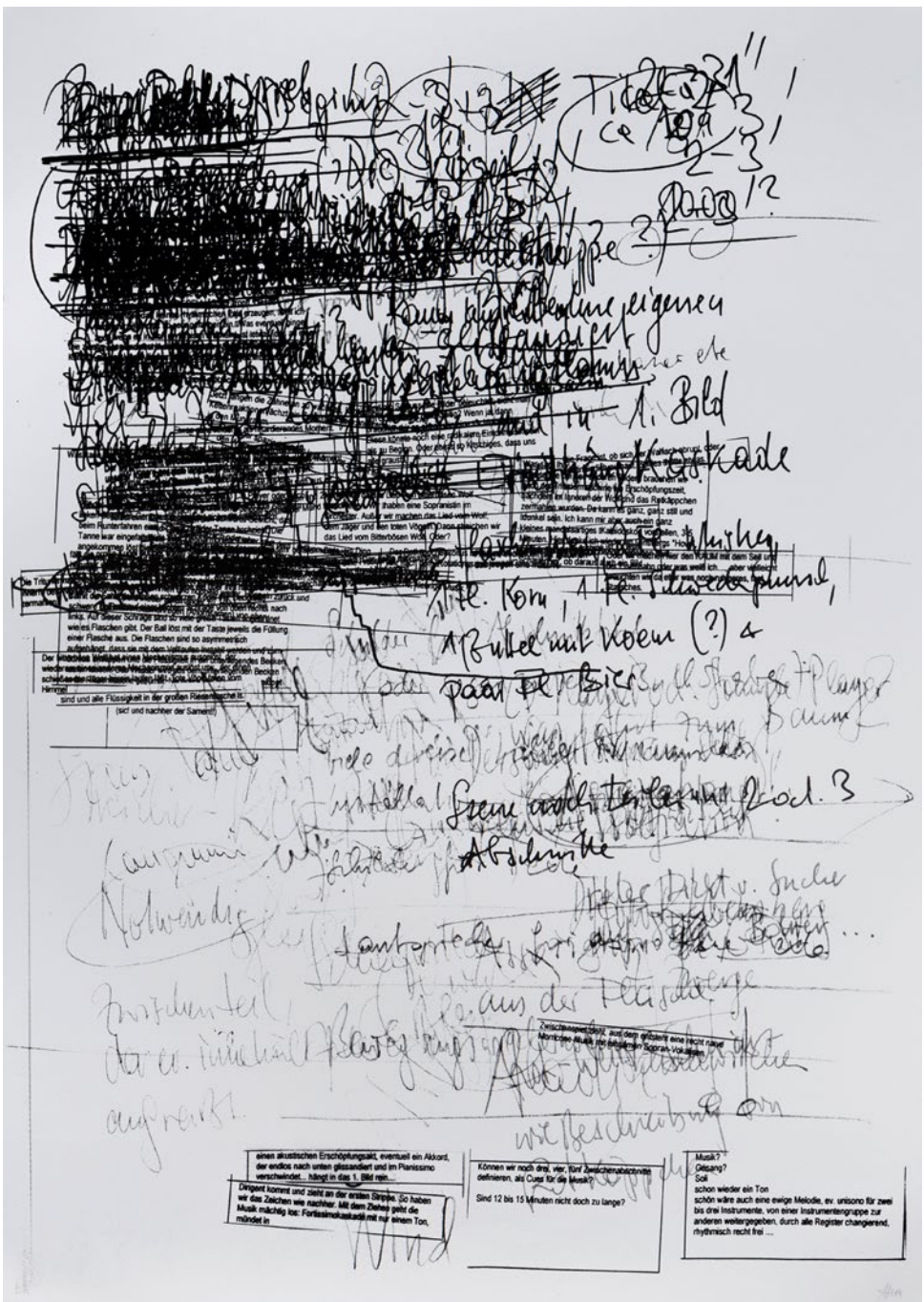
Phonographie nach
der Partitur von Peter Androsch:
Trattato,
Lithographie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 50 x 40 cm



Phonographie nach Skizzen von Arnold Schönberg:
A Survivor from Warsaw, op. 46, Serigraphie auf Büttenpapier, Auflage: 3, 90 x 138 cm, Hans Mitterbauer, Mondsee



Phonographie nach der Partitur von Arnold Schönberg:
Serigraphie auf Büttenpapier, Auflage: 3, 90 x 138 cm, Hans Mitterbauer, Mondsee



Phonographie nach Skizzen
von Peter Androsch: Opernmaschine,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 3, 127 x 90 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

Auf-Zeichnung: Note, Ziffer, Graphem

Die Kompositionen von Peter Androsch kann man meist nicht sogleich in landläufige Schemata pressen. Nicht Oper, sondern „Bürgertheater mit Musik“ nannte sich „Marx Eins“, eine Auftragsarbeit für das Theater Trier, die im März 2016 dort uraufgeführt wurde (Abb. 6). 2018 ist nämlich der 200. Geburtstag von Karl Marx, und seine Geburtsstadt Trier bereitet sich schon jetzt auf dieses Jubiläum mit einem dreiteiligen Musiktheater-Projekt vor: Ein großer Bürgerchor, also Laien, aber auch das Philharmonische Orchester, Sänger und Schauspieler erfragen dabei gemeinsam, an welchen Stellen das „Kommunistische Manifest“ umgeschrieben werden müsste, ob „Kommunismus in Europa noch ein Gespenst sei“ und wie im 21. Jahrhundert Utopien heute aussehen könnten: Was bedeutet das politische Programm von Marx und Engels den Trierern heute? Die Erkundung der unmittelbaren regionalen politischen Anliegen interessiert Peter Androsch immer sehr, doch bei der kollektiven heimatkundlichen Arbeit erscheint die Musik in „Marx Eins“ zunächst fast als Unterbrechung und Fremdkörper, auch wenn eine Schauspielerin alle Zuschauer zum Mitsingen animiert. Und doch geben der Einsatz des Philharmonischen Orchesters, die Überschreibungen von Arbeiterliedern, die Lieder eines Countertenors dem Abend plötzlich wirkungsvoll Struktur und Tiefe! Umgesetzt sind musikalisch dabei auch die Geburts- und Todeszahlen von Karl Marx, wobei Peter Androsch darauf hinweist, wie nahe sich Karl Marx und Richard Wagner kommen, nicht nur – zumindest bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts – in ihrem Denken, sondern auch vom Kalender her. 1883 starben beide, Wagner wurde allerdings fünf Jahre früher als Marx geboren (Wagner 22.5.1813–13.2.1883; Marx 5.5.1818–14.3.1883).

Kalenderdaten und Ziffern als Hintergrund einer Komposition sind auch ein Umweg, um sich den Phonographien von Peter Androsch zu nähern: Jahreszahlen, die zu Musik werden und Musik, die auf Papier gebannt wird. Das Wort „Phonographie“ ist nicht eindeutig. Zwischen fünf Begrifflichkeiten differenziert das Lexikon: Das mechanische, dann das digitale Speichern von Musik auf Walzen oder Dateien (1 und 2), die graphische Notation von Musik (3), die Lautschrift (4) und schließlich die Tonaufnahme oder Tonaufzeichnung (5). „Phonograph“ hat 1894 Alfred Jarry übrigens jene Terrormaschine König Ubus genannt, die über Kopfhörer unaufhörlich sprechend das Ohr durchbraust und das Ich des Hörers auslöscht.

Keine von diesen Begriffserklärungen trifft auf die Phonographien von Peter Androsch zu, und doch kann gerade die Unterschiedlichkeit produktiv sein, da sie auf die verschiedenen Rollen von Peter Androsch verweist, die alle aber doch miteinander verbunden sind. Er ist Musiker und Komponist, bildender Künstler, Lehrer, aber auch Soziologe, der die politischen Dimensionen der Akustik thematisiert. Gerade die Unschärfe des Begriffs lädt ein, das Wechselspiel zwischen zeitlich vergänglicher Musik und ihrer räumlichen Fixierung und Codierung auf Papier und Pergament zu vertiefen.

6 Schrift und Oper: Das „Kommunistische Manifest“ als „Bürgertheater mit Musik“. Szene aus Peter Androsch und Peer Ripberger: Marx Eins. Musiktheater-Ensemble, Chor und Bürgerchor des Theaters Trier. Foto: Vincenzo Laera

Um mit der Antike zu beginnen: Vom „Wunder der Vokalisierung“ spricht Friedrich Kittler als Medientheoretiker über das griechische Alphabet: Durch die Erfindung der Vokale in der Schrift wird es möglich, das Melodische an der menschlichen Stimme zu notieren, im Gegensatz zu den Phöniziern, die nur Konsonanten kannten. Das griechische Alphabet ist insofern ein Phonograph, der nun vor allem dazu dient, Poesie, Musik und Gesang der Musen – Homers Epen zunächst – aufzuzeichnen. „μῆνιν ἄειδε θεὰ“ – „Zorn singe Göttin!“, sind die ersten Worte der Ilias. Nicht wo Betonungen liegen, ist wichtig, sondern Länge und Kürze der Vokale werden mit unterschiedlichen Zeichen gemessen. Zäsuren werden nicht als Pause, sondern als Grenze zwischen Melodiebögen realisiert. Diese Einheit von Mathematik, Musik und Schrift durch das Alphabet entwickelt sich weiter und bestimmt die griechische Philosophie und Kultur bis Pythagoras.

„Graphik und Musik“ hat Karlheinz Stockhausen etwa 2500 Jahre später seine Seminare für zeitgenössische Musik genannt, die er bei den Kranichsteiner Ferienkursen 1959 gehalten hat. Musik und Schrift gehen, findet er, unterschiedliche Wege, denn die beiden musikalischen Berufe, der Kompo-

7 Klemens Brosch, Blick durch die Glastüre, 1913, Bleistift
Foto: Norbert Artner
NORDICO Stadtmuseum Linz

8 Othmar Zechyr, Ohne Titel, Hügel
Foto: Reinhard Haider
Lentos Kunstmuseum Linz

1/30/95
1995

nist einerseits und der Interpret andererseits, würden sich trennen. Den „musikalischen Alleskönner“ gäbe es schon lange nicht. Der Komponist sei „Schreibtischarbeiter“ geworden, wenngleich auch der Musiker kaum mehr improvisiere, sondern zum Spezialisten verkomme und meist nur auswendig gelernte Klischees reproduziere. Die Trennung funktioniere aber: Da der Komponist in erster Linie Schreibender sei, müsse er, meint Stockhausen, seinem Kollegen Bruno Maderna recht geben: Maderna hatte erklärt, eine miserable musikalische Aufführung könne einem zeitgenössischen Werk eigentlich nichts mehr anhaben, da man über die Partitur und das graphische Zeichensystem doch lesen könne, ob das Werk etwas wert sei oder nicht, es also gar nicht hören müsse.

Vielleicht liegt Stockhausens Kranichsteiner Zukunftsprognose nicht ganz richtig, auch sollte man die Trennung von Interpreten und Komponisten schon früher ansetzen. 1822 lernt der englische Reiseschriftsteller Sir John Russel auf einer „Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs“ Ludwig van Beethoven kennen und sieht ihm beim Klavierspielen zu. Beethoven ist völlig ertaubt und fährt nur über die Tasten, ohne dass ein Ton hörbar wird. Musik ist also schon hier nur mehr ein Aufschreibe-Experiment mit motorisch mechanischen Fingerbewegungen, die keinen Klang mehr hervorbringen. Beethovens Musik insofern erstarrt zur Partitur?

Die Phonographien von Peter Androsch halten diese Spannung zwischen Interpret und Komponist aus, ja können sie bewusst machen und so vertiefen, nicht zuletzt weil Androsch selbst eben nicht nur Komponist ist, sondern immer wieder als Musiker auftritt, allein mit Gitarre und Melodica oder mit dem Trio „Dr. Didi“. Diese Spiellust merkt man wohl auch, wenn man will, seinen Phonographien an.

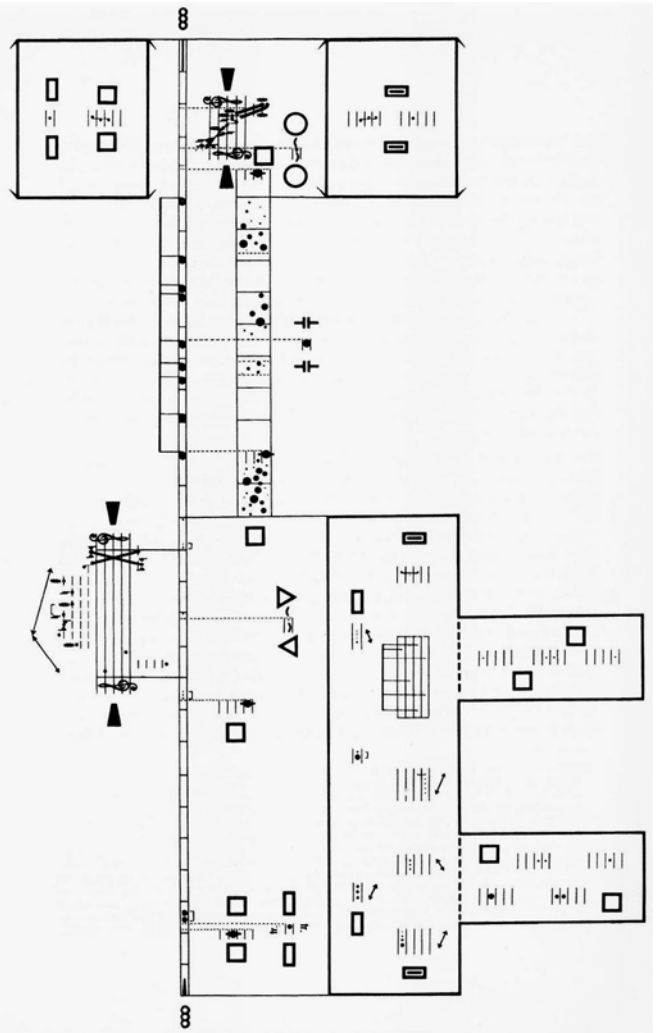
Inwiefern können aber Partituren selbst als graphische Kunstwerke gelten? Was kann man aus ihnen lesen? „Es ist nicht nur Snobismus, dass seit einigen Jahren musikalische Dilettanten sich Partituren kaufen, um sie als Graphik an die Wand zu hängen“, doziert Karlheinz Stockhausen, „dass viele Musiker ja Komponisten von bestimmten Partituren sagen oder zu sagen wagen, ich verstehe zwar nicht, was es bedeutet, aber es sieht sehr schön aus.“ Stockhausen sieht darin 1960 eine Zeittendenz und weist dabei auf John Cage hin, der in einer Ausstellung Partituren als Graphiken verkaufte.

Die Geschichte der Sammlung von Partituren und Autographen ist alt. Möglicherweise haben den entscheidenden Anstoß Jakob Caspar Lavaters „Physiognomische Fragmente“ gegeben – auch für Johann Wolfgang Goethe, einen der ersten großen Sammler. Goethe erklärte allerdings ausdrücklich, um Handschriften zu analysieren, könne man sich zwar „im Einzelnen aussprechen“, dies aber in einem größeren „methodischen Zusammenhang“ zu tun „möchte kaum jemandem gelingen“. Die Begeisterung über Autographen bleibt bestehen und wird im 20. Jahrhundert besonders bei Stefan Zweig deutlich, der über 4000 Autographen erworben hatte. Wenn Zweig das Schrift- und Notenbild interpretiert, zeigt er sich dabei vor allem von der im Papier sichtbar werdenden Genese des Kunstwerks fasziniert: vom Einschlagen der Zeit in das Papier. „Ein Skizzenheft von Beethoven, im ersten Augenblick erscheint es wie ein wüstes Chaos, das auch im geistigen Kosmos der Schöpfung dunkel waltet: aber plötzlich er-

kennt man den Anfang eines unsterblichen Andante oder Allegro, das hier zitternd, gleichsam noch taumelnd aus dem Urgrund des Unbewussten in unsere Welt der Worte und Zeichen niedersteigt.“ (Abb. 10)

Musik nur zu sehen, nicht zu hören, das sei, meint Stockhausen in jenen Seminaren 1960 (Abb. 9), alltägliche Praxis, die durchaus ihre Berechtigung habe. Wer hat schon Zeit, sich ein neues Musikstück in voller Länge anzuhören und vorführen zu lassen? „Mehrmals habe ich während der Kompositionskurse den Schülern Manuskripte aus der Entfernung vorgehalten und sie allein nach dem Schriftbild urteilen lassen. Der klangliche Vergleich hat die getroffenen Urteile fast durchweg bestätigt. In Jurysitzungen habe ich ähnliches erlebt: Die eingesandten Partituren wurden zunächst durchgeblättert und nach dem optischen Eindruck beurteilt. Unter den hierbei sofort – und einstimmig – ausgeschiedenen befinden sich immer auch gedruckte Partituren, so dass der Einwand entfällt, es handle sich um einen graphologischen Test.“

Graphologische Tests und Interpretationen von Musikhandschriften, also psychologische Deutungen, haben in der Tat nie recht weitergeholfen. Gilles Cantagrals Prachtband: „Musik-Handschriften aus 10 Jahrhunderten von Guido von Arezzo bis Karlheinz Stockhausen“ stellt die Daten der Musiker-Biographie neben die kostbaren Dokumente, eine wechselseitige Interpretation findet dadurch aber nicht statt. Auch Spezialdarstellungen von Musik und Graphologie erhellen kaum Zusammenhänge zwischen der Intention der Musik und den speziellen Handschriften. Es sind wohl eher persönliche Aversionen, die in Schreib- und Notenschrift projiziert werden, die gewonnenen Orakel gehen schnell ins Irre. Ludwig Klages, der Begründer der wissenschaftlichen Graphologie, verachtet auf Grundlage seiner graphologischen Gutachten Wagners Musik: „Als Ganzes genommen, als musikalische Stilrichtung, ist sie einfach schlechte Musik, wenn auch effektvoll auf-



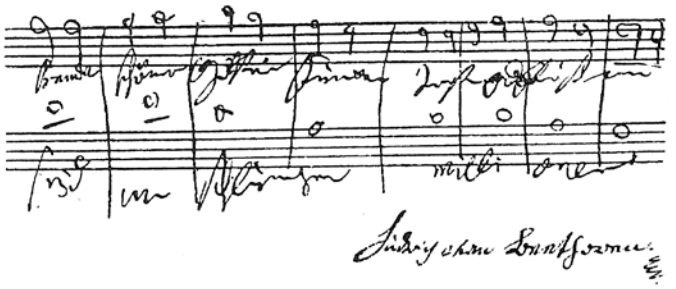
9 Musik und Graphik: Karlheinz Stockhausen, Zyklus für Schlagzeuger (1959)

gedonnert. Es bedarf daher auch nicht eben prophetischer Gaben, um trotz der gerade heute ins Breite gehenden Wirkung der Wagnerei mit Sicherheit vorauszusagen, dass der Stern dieses Ruhms in schnellem Erbleichen begriffen ist."

Die Phonographien von Peter Androsch entziehen sich allen banalen Rückschlüssen. Sie machen vor allem „das Unvorstellbare vorstellbar", wie es Peter Androsch in seiner „Topographie der Utopie: Erste Theorie" erklärt. So lässt die Übereinander-Schichtung die Partituren wie Röntgenbilder oder Palimpseste erscheinen, als immer wieder ausradierte und wieder neu beschriebene Pergamente. Der Blick auf die zeitliche und physische, ja philosophische Dimension von Musik wird geschärft. Ihre Vergänglichkeit wird zum Thema, nichts weniger als Metaphysik wird so berührt. Zum „Raum wird hier die Zeit" heißt Gurnemanzs berühmter Satz in Richard Wagners „Parsifal". Man könnte aber auch auf Immanuel Kant verweisen, der „Raum" und „Zeit" „Prinzipien der Erkenntnis a priori" nennt. Sie gehören nicht dem „Ding an sich" an, sondern sind formale Bedingungen. Sie stehen in wechselseitigem ausschließenden Gegensatz zueinander, und sind gerade dadurch verbunden.

Peter Androsch zeigt sich aber nicht erst in seinen Phonographien als bildender Künstler. Auch als Musiker hat er sich immer wieder mit Malern und Graphikern beschäftigt. Schon seine erste Kammeroper „Komplizierte Tiere" über den Kästner-Illustrator „E.O. Plauen" (1993 in der gleichnamigen sächsischen Stadt Plauen uraufgeführt), aber auch seine Kinderoper „Freunde!", die auf das Kinderbuch des Cartoonisten F. K. Wächter zurückgeht. Eine Maleroper ist eines seiner vielleicht wichtigsten Werke: „Zeichner im Schnee. Salut für Klemens Brosch", 2001 in Linz uraufgeführt. Es sind die eindringlichen Feder- und Bleistiftzeichnungen aus den 1910er Jahren des Linzer Wunderkinds Brosch, vor allem die zum Ersten Weltkrieg. Brosch starb 1926 morphiumsüchtig in einem genau geplanten „Bilanzselbstmord" auf dem Friedhof seiner Heimatstadt (Abb. 7). „Stricherlmaschine": So wurde Klemens Brosch wegen seines Zeichenstils auch genannt, doch auch die naturwissenschaftliche Akribie, er untersuchte Pflanzen mit dem Mikroskop für seine Arbeiten, zeigt Verbindungen zu Androsch. Das Leben als Schneegestöber – so sieht der Librettist dieser Oper, der Maler Franz Blaas – „Zeichner im Schnee": „In herrlichstem Weiß ist alles schwarz." Die Musikstricherln und das Zählen und Sich-Vergewissern der immer schneller werdenden Schneeflocken ein Zugang also zu den Phonographien?

„Stricherlweltmeister" nennt Peter Androsch Othmar Zechyr (Abb. 8), auch er ein oberösterreichischer Künstler, und wie Klemens Brosch auch zu Unrecht wohl überregional viel zu wenig gewürdigt. Doch Peter Androsch interessiert immer auch gerade das Naheliegende und kann sich dabei wohl mit Recht auf Dario Fo berufen: „Je provinzieller das Theater, umso kosmopolitischer ist es." Zechyr zeichnet in vielen „Stricherln" Landschaften und bereichert sie durch sich überstürzende, nicht mehr entzifferbare Mitteilungen. Manchmal muss man in der Tat dabei an die übereinandergeschichteten Blätter von Peter Androsch denken. Carambolagen und Zugkatastrophen, die ins Bild stürzen, aber auch Berechnungen und Konstruktionen von Maschinen und Motoren finden sich in seiner Stricherlwelt, durchaus eine Form von „concept art".



10 zu: Noten gegen die Taubheit: Ludwig von Beethoven, Neunte Synfonie, Ode an die Freude, Skizze

Im Programmheft zu „Zeichner im Schnee“, der Oper über den Maler Klemens Brosch, findet sich auch ein Artikel von Peter Androsch: „Ermunterung zum Taubenfang”. Er äußert sich darin nicht, wie wie man erwarten würde, zu seiner Musik oder zur Struktur der Oper, auch nicht zu Brosch, sondern räsoniert allgemein über Partitur und Notenbild und über die Geschichte von Partituren und Notenbildern. Dabei geht er von der Beobachtung eines Kindes aus, das mit einem rhythmisch hervorgestoßenen “Taube, Taube, Taube” einer schmutzigen Stadttaube nachläuft. Ist nicht auch das Notenbild ein Kalkül, um die Taube, den Klang also einzufangen, fragt Androsch. Die zahlreichen Ausführungsanweisungen, sehr differenziert und vielfältig in der zeitgenössischen Musik, seien das Hilfsmittel zum Einfangen. Notenschreiben habe dabei immer auch etwas „Spitzbübisches und Überschwängliches”. Das lässt sich wohl auch in den Phonographien entdecken.

Bernhard Doppler

Literatur:

Wolfgang Ernst – Friedrich Kittler (Hrsg.): Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund. München: Fink 2005

Karlheinz Stockhausen: Musik und Graphik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 3 (1960), S. 5–25.

Friedrich A. Kittler – Georg Tholen (Hrsg.): Arsenale der Seele. Literatur und Medienanalyse seit 1870. München: Fink 1989

Günther Mecklenburg: Vom Autographensammeln. Marburg: Stargardt 1963

Gilles Cantagrel: Musikhandschriften aus 10 Jahrhunderten von Guido von Arezzo bis Karlheinz Stockhausen. Aus dem Französischen von Egbert Baqué. München: Knesebeck 2005

Robert Boschenweiler: Musik und Graphologie. Leer: Autorenverlag 1994

Peter Androsch – Franz Blaas: Zeichner im Schnee. Salut für Klemens Brosch. Programmheft Landestheater Linz, Spielzeit 2000/ 2001

Christian Sotriffer: Zechyr. Landscapes. Wien – München: Schroll 1971

Linzer Schriften

Die Linzer Schriften zeichnen eine „andere“ Geschichte von Linz. Eine sehr persönliche Geschichte nämlich. Eine, die von jenen Menschen geschrieben wurde, die aus der Sicht von Peter Androsch „etwas Besonders, etwas Widerständisches, Aufrechtes, Unverwechselbares“ auszeichnet. „Vielleicht wäre die Geschichte weniger barbarisch verlaufen, wenn es mehr von diesen Menschen gegeben hätte, oder sie mehr zu sagen gehabt hätten. Heute stellen ihre Handschriften ein Vermächtnis dar, um an eine humane Gesellschaft zu glauben, die in der Kunst eine wirkmächtige Position einnehmen“, meint der Künstler. Diese „Geschichtsschreibung“ basiert bisher auf Schriften von Herbert Bayer, Vilma Eckl, Valie Export, Eugenie Kain, Franz Jägerstätter, Anton Maximilian Pachinger und Hedda Wagner.

Linzer Schriften,
Phonographie nach
dem Manuskript von Eugenie Kain:
Der Büchsenmacher,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm

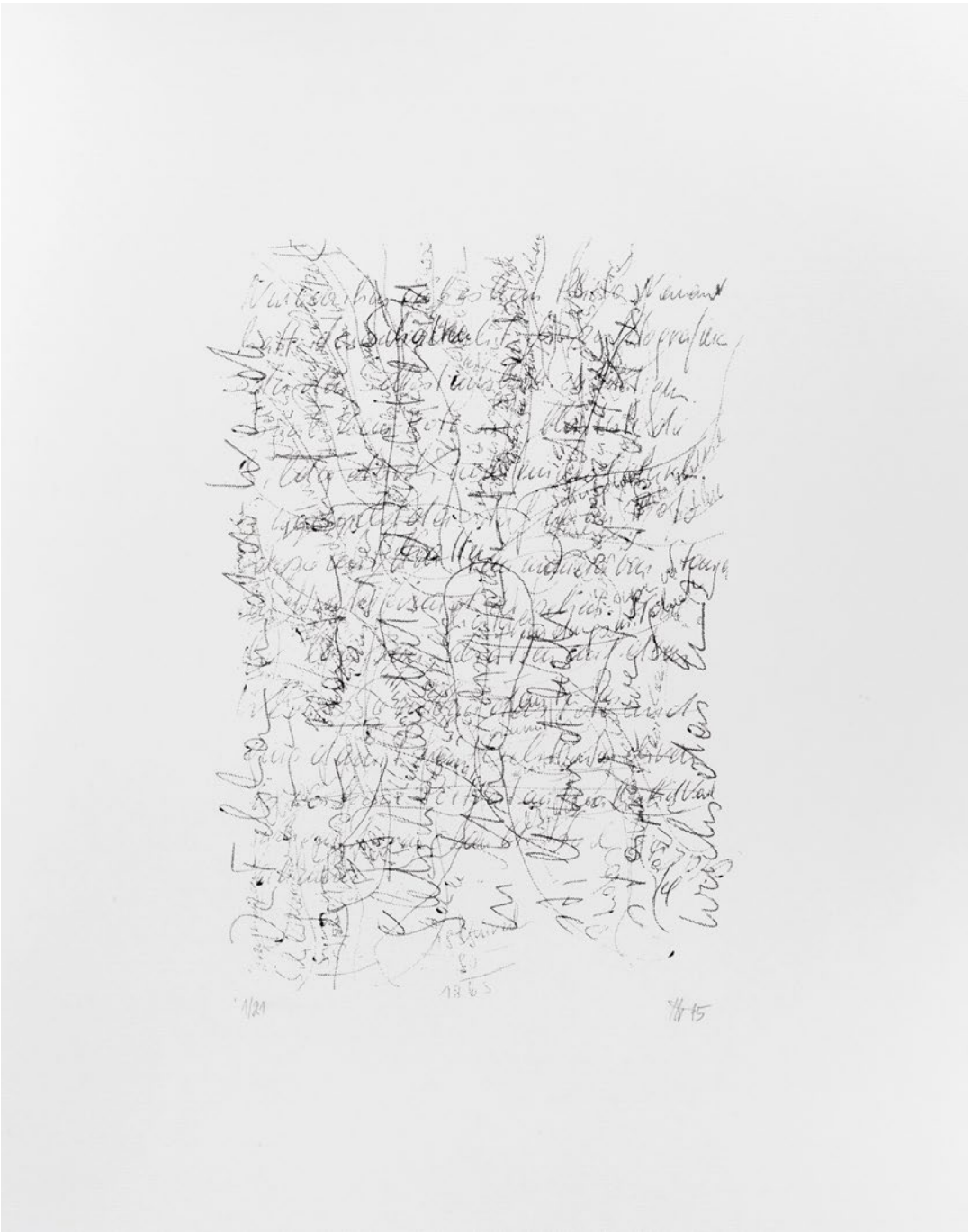
DER BÜCHSENMACHER

[illegible]

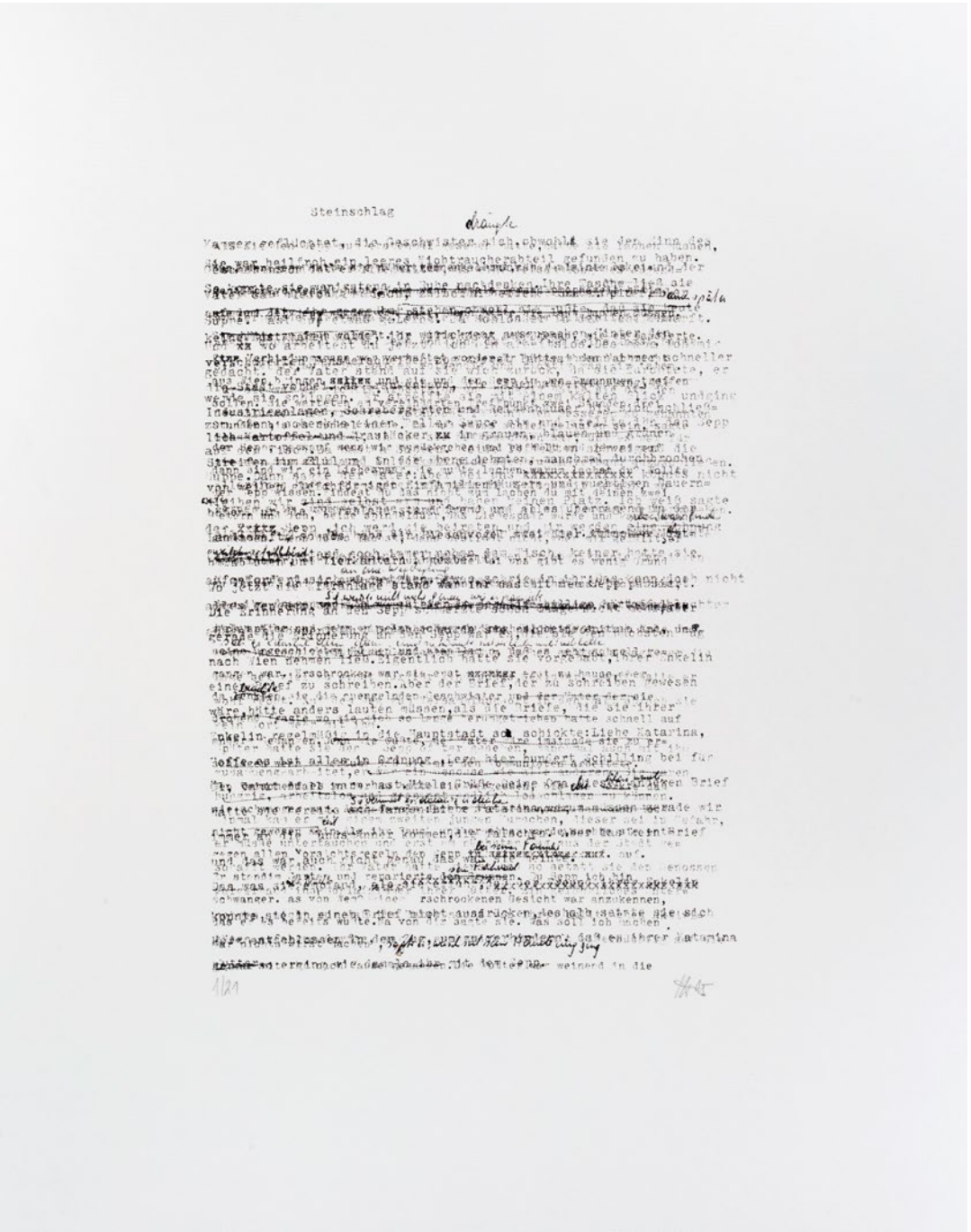
1/20

Linzer Schriften,
Phonographie nach
unbenannten Manuskripten
von Eugenie Kain,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm

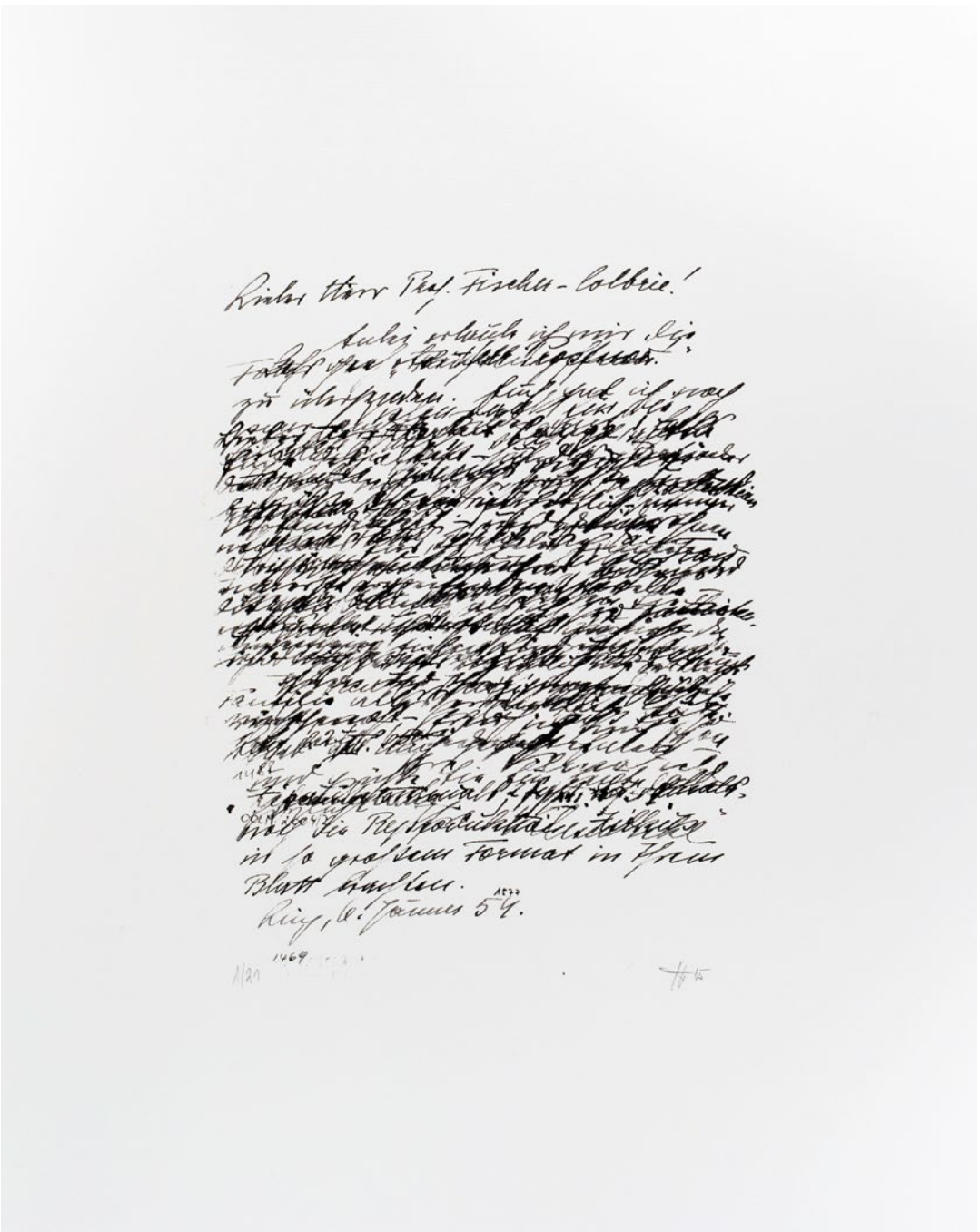
Linzer Schriften,
Phonographie nach
unbenannten Manuskripten
von Eugenie Kain,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm



Linzer Schriften,
Phonographie nach
dem Manuskript
von Eugenie Kain:
Flüsterlieder,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm

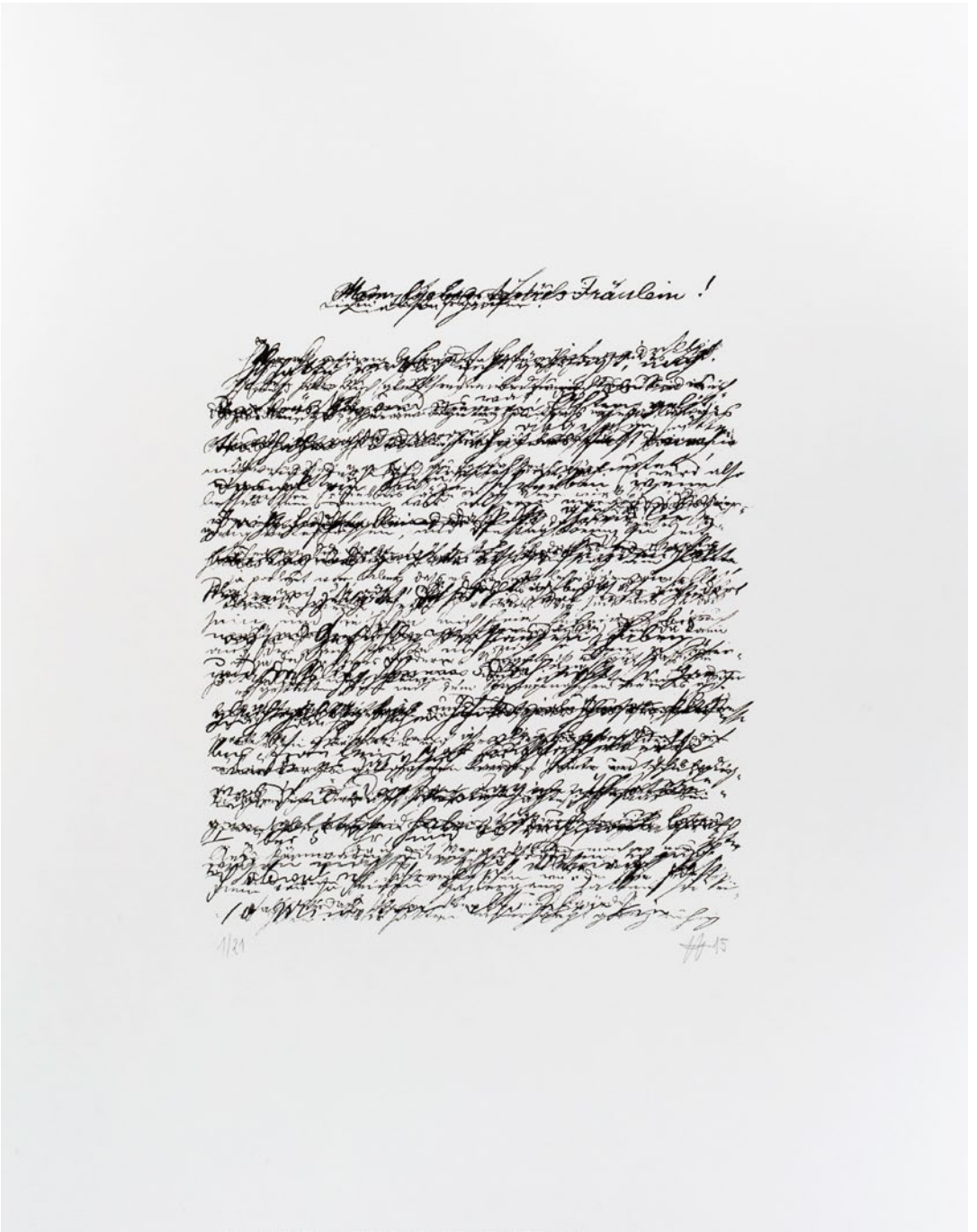


Linzer Schriften,
Phonographie nach
dem Manuskript
von Eugenie Kain:
Steinschlag,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm

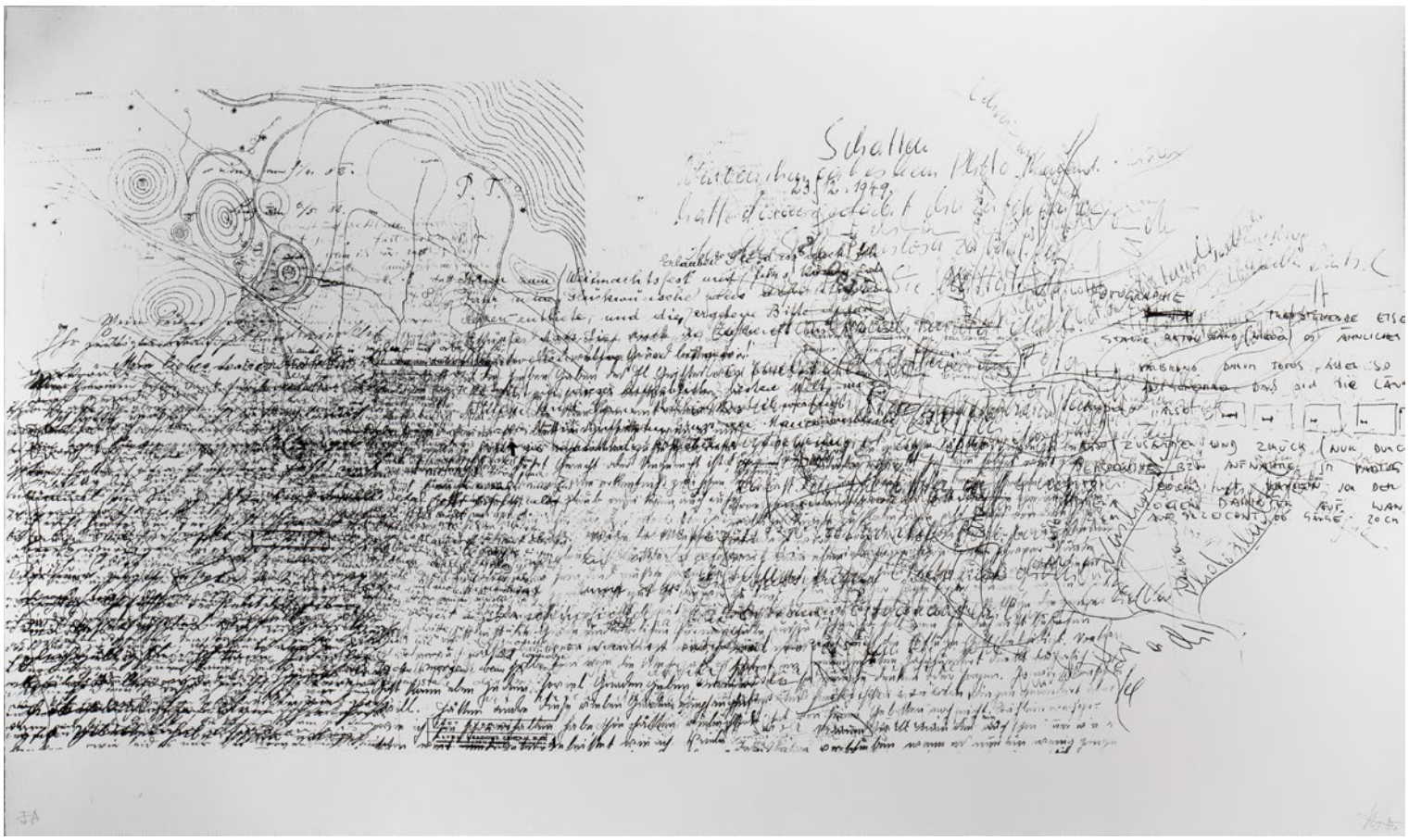


Linzer Schriften,
Phonographie nach
unbenannten Manuskripten
von Vilma Eckl,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm

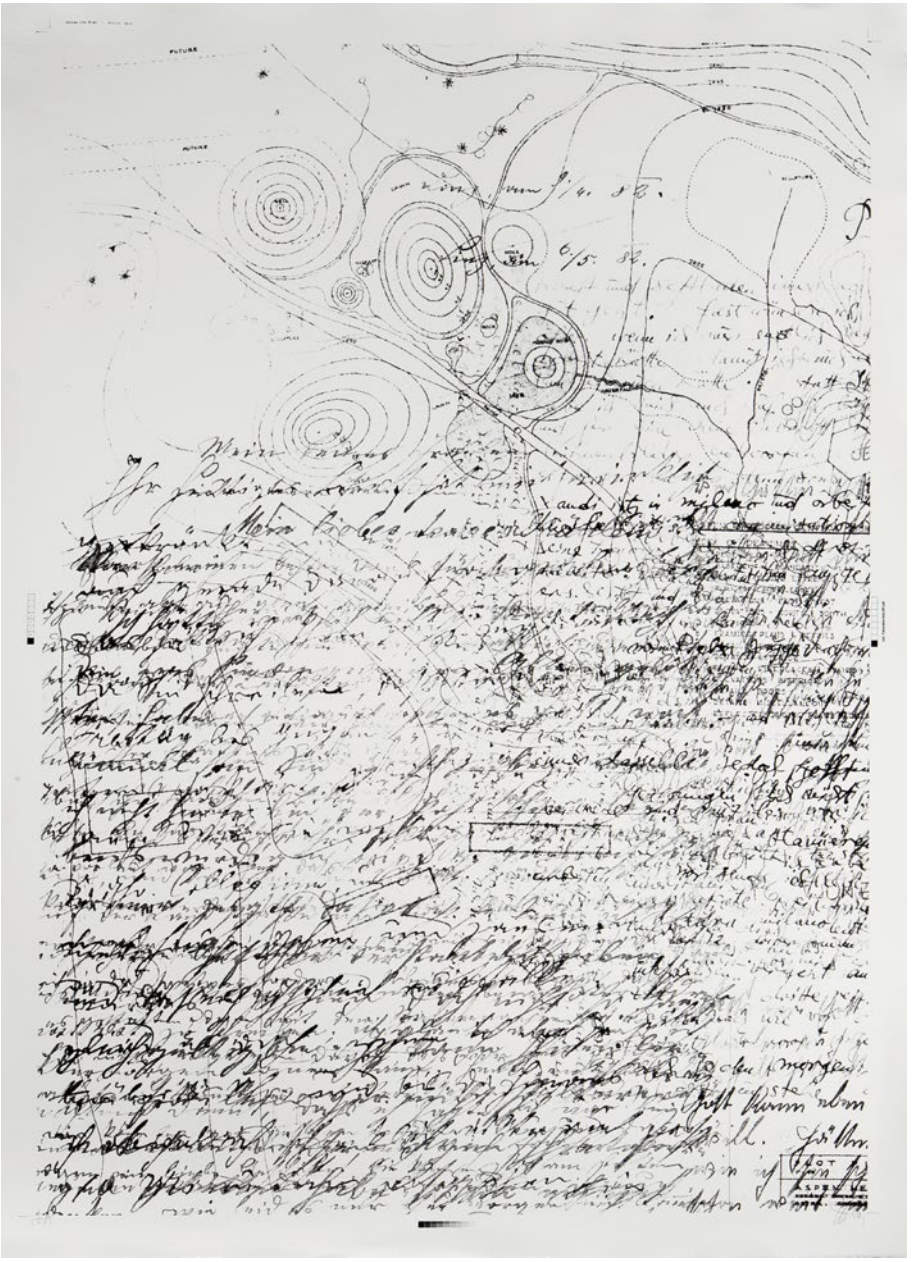
Linzer Schriften,
Phonographie nach
unbenannten Manuskripten
von Herbert Bayer,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm



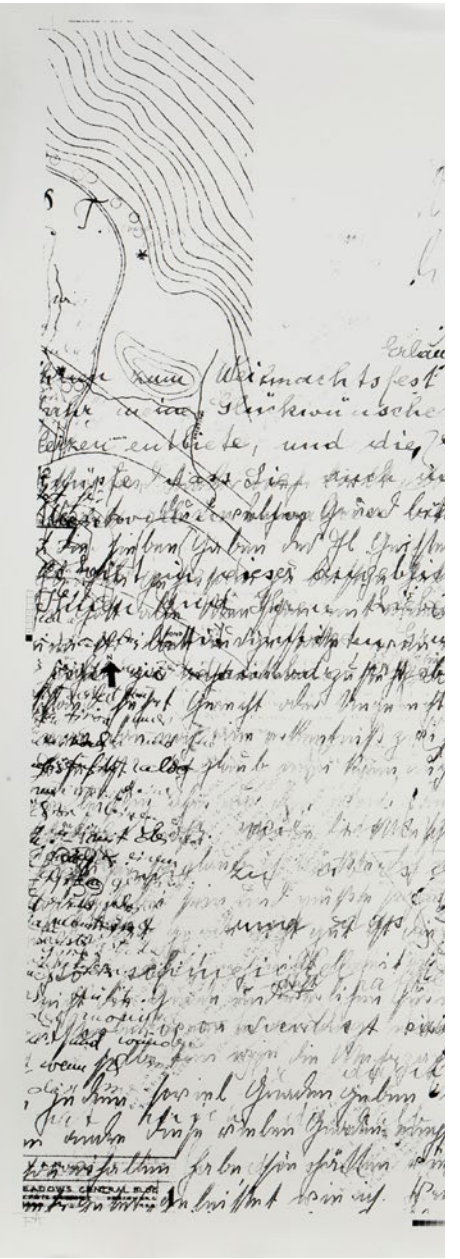
Linzer Schriften,
Phonographie nach
unbenannten Manuskripten
von Anton Pachinger,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 21, 50 x 40 cm



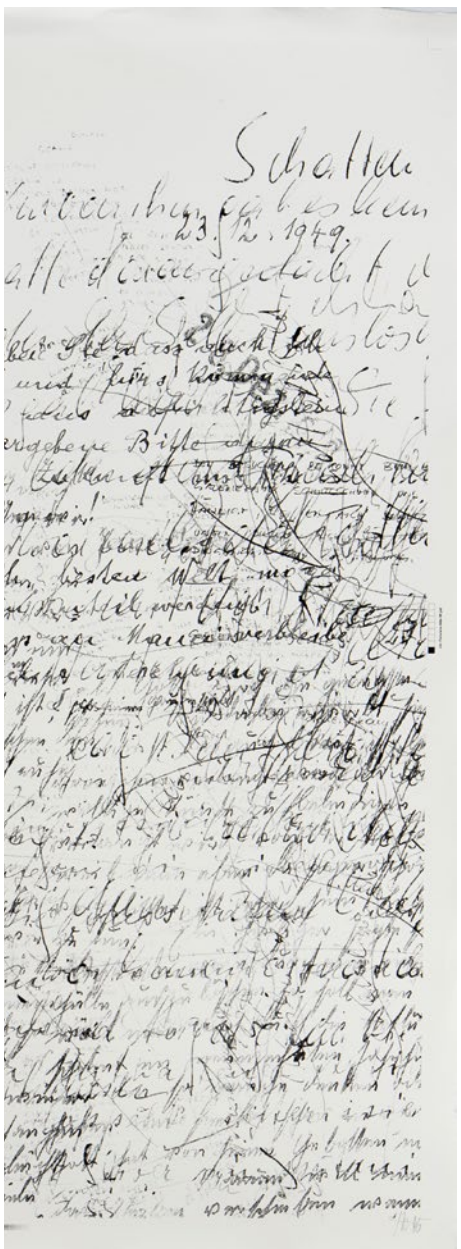
Panorama Linzer Schriften, Serigraphie auf Büttenpapier, Auflage: 11, 125 x 75 cm



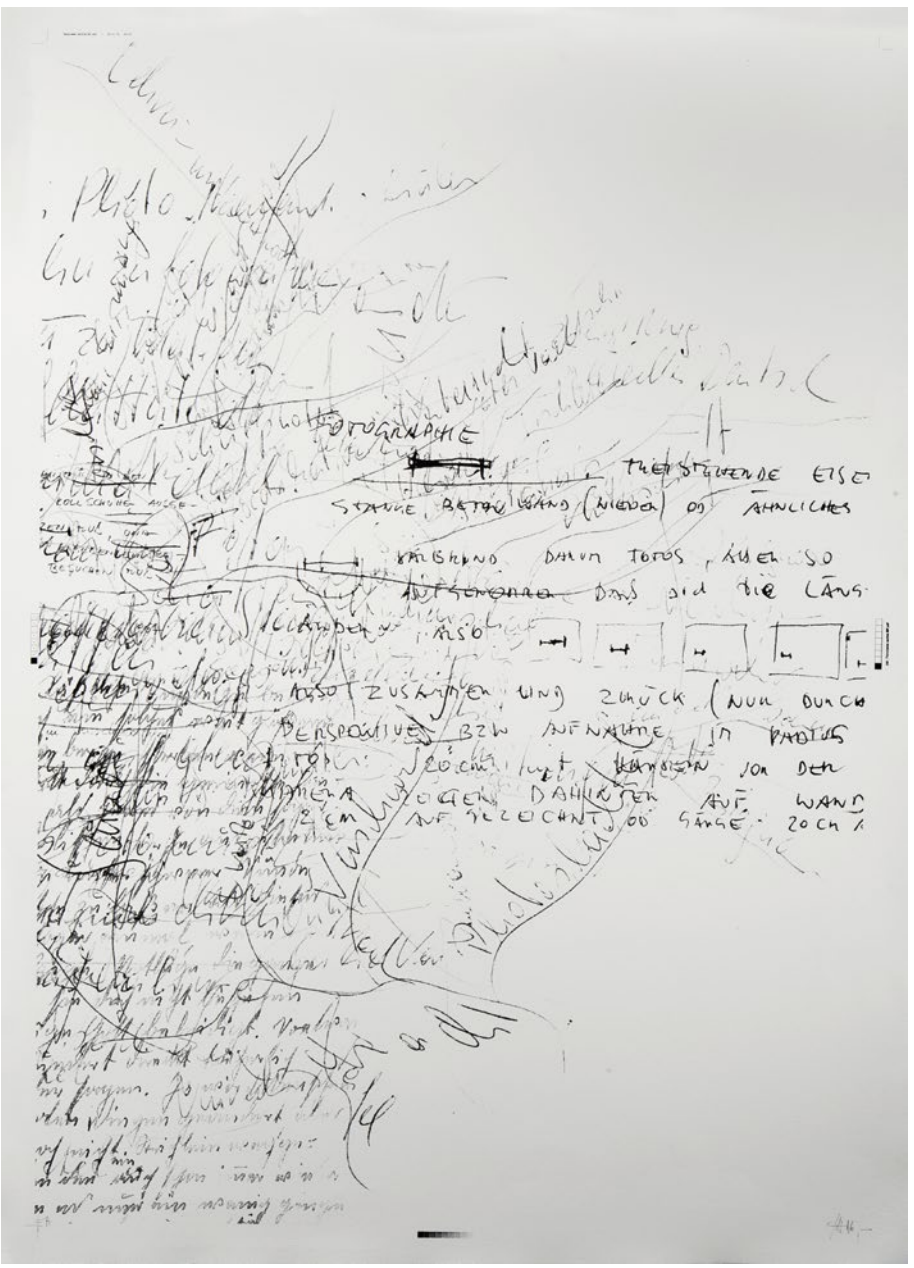
Tryptichon Linzer Schriften (links), Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 107 x 79 cm



Tryptichon Linzer Schriften (mitte),
Auflage: 11, 107 x 79 cm



Serigraphie auf Büttenpapier,



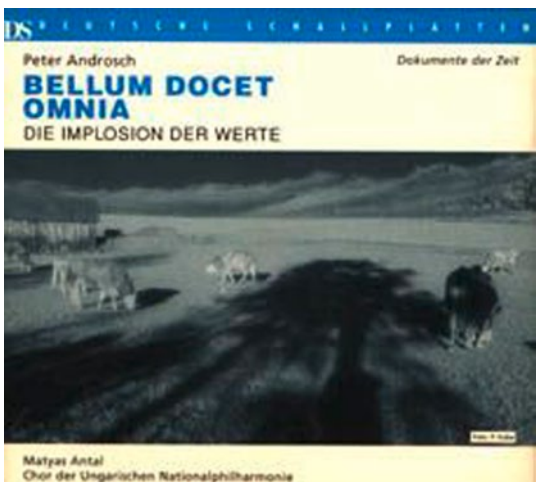
Tryptichon Linzer Schriften (rechts), Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 11, 107 x 79 cm

Ich, Peter Androsch, bin 1963 in Wels in Oberösterreich auf die Welt gekommen. Mit meinen Eltern Helene und Günther und den beiden Brüdern bin ich 1968 nach Puchenau bei Linz umgezogen, wo ich dann durch das Weizenfeld in die Volksschule gehen konnte. Eine verwunschene Zeit, noch dazu wo wir Kinder die meiste Zeit in der Donauau verbrachten. Natürlich in Banden organisiert und zur Überschwemmungszeit nackt im Schlamm wühlend. Deshalb kann ich heute Hermann Nitsch sehr gut verstehen. Meine Frau Gigi ist eine große Verehrerin des Prinzendorfer Meisters. Bis heute beraten mich meine zwei Brüder Günther und Wolfgang im Leben, auch wenn wir nicht immer einer Meinung sind. Leider ist bald der Tod ins Leben eingezogen. Er hat mich wahrscheinlich zum Getriebenen gemacht. Denn das Leben könnte möglicherweise recht kurz sein! Und in so ein kurzes Leben muß alles rein: Musik, Literatur, Kunst, Reisen, Sprachen, Liebe, Ehe, Kinder, Politik, Lesen, Wissenschaft, Opernschreiben, Bilder machen .... Wie soll sich das alles ausgehen? Als ich ganz klein war, starb meine Schwester Monika mit ein paar Tagen, als ich 22 war mein Vater und dann 2009 mein Freund Keith Goddard, gefolgt von meinem Busenfreund, dem Gambenbauer Peter Hütmannsberger. Und gerade vor einem Jahr ist Ferdinand Scheuringer gestorben, der Antiquar und Oberbilleteur am Linzer Musiktheater, der mich in der Jugend aus einer tiefen Krise gerettet hat.

Das waren wohl die prägendsten Erfahrungen, wären da nicht diese beiden: Lili und Paul sind 2005 und 2007 auf die Welt gekommen und haben das Leben gänzlich umgekrempelt. Sie sind der Mittelpunkt und werden es bleiben. Kurz nach der Geburt von Paul sagte Keith, tief über das Bettchen gebeugt „Say Stockhausen“. Keith, der Komponist aus Zimbabwe, gleichzeitig „champion of human rights“, Director for KUNZWANA Trust and the Gays and Lesbians of Zimbabwe (GALZ). Von ihm habe ich viel gelernt.

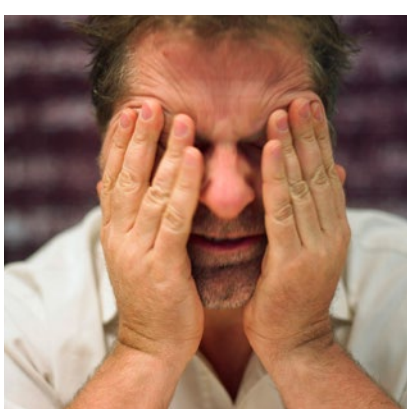
Später dann ging es ins Gymnasium, aus dem bis heute viele Verbindungen und Freundschaften stammen. Schon während

der Schulzeit habe ich mit der Gitarre begonnen, dann mit diversen Bands. Das Studium der Volkswirtschafts- und Sozialwirtschaftslehre konnte dagegen nicht an. Wenngleich das Politische, meine Fähigkeit zur Empörung geblieben – wenn nicht sogar größer geworden – ist. Auch der Tod des Vaters ließ meinen Studieneifer nachhaltig erlahmen. Ich arbeitete als Musiker, Hortlehrer, Journalist, Texter. Allerdings machten alle Medien, bei denen ich mitarbeitete, Konkurs (sic!): Tagblatt, AZ, Wochenpresse. Doch gleichzeitig gab es wunderschöne Erfahrungen als Musiker, vor allem mit Monochrome Bleu in den USA, mit Camorra auf Tourneen durch halb Europa. Mit Camorra versuchte ich schon so etwas wie Konzeptprogramme wie 1990 „Stahl“. Andere Bands folgten, vor allem solange, bis mein Komponieren sich gefestigt hatte. Die erste Komposition, die den Namen verdient, entstand durch eine Spielerei. Während des Zivildienstes fielen mir im Hafen die vielen Akronyme DDSG auf. Gleich assoziierte ich das Motiv „d-d-es-g“. Ich schlug dem Generaldirektor Zolles (der damaligen Donaudampfschifffahrtsgesellschaft) vor, darauf aufbauend eine CD zu machen und sie zu Weihnachten als Geschenk zu verwenden. Gesagt, getan. Da schwitzte ich Blut. Es wurde die erste CD. Seither sind unzählige erschienen.



Schließlich 1993: Bellum Docet Omnia – Die Implosion der Werte (BDO) stellt einen entscheidenden Wendepunkt dar und hatte ungeahnte Folgen. Damit bin ich endgültig aus dem musikantischen Bereich der Musik in den künstlerischen vorgedrungen.

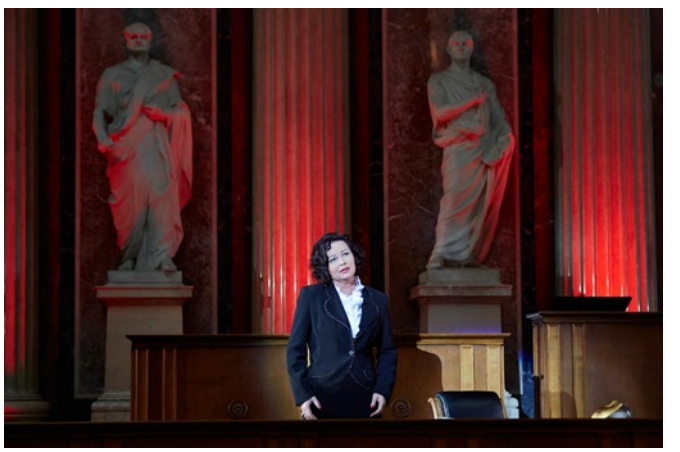
Das im wahren Sinne unfaßbare Thema „Mühlviertler Hasenjagd“ hat diesen Schritt provoziert, auch wenn ich schon vorher wusste, dass mir der Platz im Musikantischen zu eng wird. Das Thema zwang mich, alle Prämissen aufzugeben, alles aufzugeben, was im traditionellen Sinn Musik oder Inszenierung sein kann. Die musikalische Gestaltung orientierte sich inhaltlich und formal an dem Begriff Auflösung. Ein Satz aus Hans Marschaleks „Die Geschichte des KZ Mauthausen“ diente als Klangmaterial für den Chor. Ein Ton wurde von Person zu Person im Chor weitergegeben, wie ein wertvolles Kleinod – 45 Minuten lang: Auflösung der Zeit, Auflösung der Form, Warten, Stille. Die Folgen: Der Regisseur Andreas Gruber übertrug mir die Musik zu seinem Film Hasenjagd, der 1994 den Preis



Die Oper „Schreber“: Daniel Gottlob Moritz Schreber hat auch seinen Sohn Daniel Paul mit selbst entwickelten „Erziehungsmaschinen“ gequält.

der Jury beim Festival in San Sebastian gewann. Auch nach nun über zwanzig Jahren bleibt BDO für mich die dauernde innere Aufforderung, nach dem Maximum an Authentizität und Gewissenhaftigkeit in der künstlerischen Gestaltung zu streben. In diesem Sinne ist es auch eine Bürde. Seitdem bin ich fast ununterbrochen in der Produktion von „Musiktheater“. Das kann eine Oper genauso sein wie eine Erlebniszugfahrt: Komplizierte Tiere (Kammeroper über e.o. plauen am Vogtlandtheater Plauen, 1993), Die Achse des Ofens – Das Projekt Sankt Peter (Festival der Regionen, 1995: Eine Nachtreise mit der Werksbahn in der VOEST zum 50. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus), Geschnitzte Heiligkeit – Anton Bruckner und die Frauen (Oper, Internationales Brucknerfest, 1996), Schreber (Oper, Stadttheater Klagenfurt, 1999), Fleisch – Eine Hinrichtung (Ein Stück von Peter Androsch und

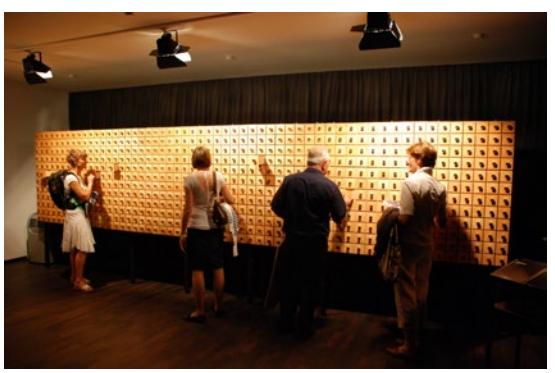
Freunde! – „Eine Bilderbuchoper“, Neue Presse, Hannover



Katerina Beranova in „Spiegelgrund“ im österreichischen Parlament in Wien.

Silke Dörner, Festival der Regionen, 1999), Zeichner im Schnee, (Oper, Landestheater Linz, 2001), Pussycats! (Oper, Theater Phönix Linz, 2005), Schwarze Erde – Zwölf Gesänge nach Stifter (Landestheater Linz, 2005), Die listige Witwe – Operette criminelle (Landestheater Linz, 2007), Freunde! – Ein voller Erfolg an der Staatsoper Hannover. Das Stück wurde zwei Saisonen gespielt, zum Bühnenkunstpreis „Faust“ nominiert und wird vom Verlag Schott vertreten. Und schließlich kam Spiegelgrund: meine Oper zur gleichnamigen Kinder-Euthanasie-Anstalt wurde im Jänner 2013 im Parlament in Wien uraufgeführt. Eleonore Büning schrieb zuerst in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung: … „Ein großer Wurf: Denn das ist das Einfache was schwer zu machen ist.“ …. und dann gleich am Montag fügte sie noch einiges an in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: … „Die musikalischen Mittel, die das möglich machen, sind einfach, ja, fast billig. Aber streng durchdacht und enorm verdichtet: keine Note, keine Pause, kein Geräusch zu viel. … Und man hält die Luft an, wenn die Sopranistin Katerina Beranova aufsteht und Belcantovariationen anstimmt, die diese kindliche Einsamkeitsode ausweiten zu einer großen weltumspannenden Weheklag’. …“

Und dazwischen war Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Martin Heller und Ulrich Fuchs haben mir die Stelle als Musikalischer Leiter angeboten. Nach kurzer Schrecksekunde habe ich zugesagt – wohl wissend, daß ich die Position nur bekommen hab, weil die beiden nicht aus der Stadt waren. So wunderbare Dinge konnten da zwischen 2006 und 2010 in Angriff genommen werden mit ebenso wundervollen Leuten. Beschallungsfrei, die Hörstadt mit dem stilisierten Ohr als Logo, Akustikon, Circus, Te Deum der Tausend und so vieles mehr! Zum Glück hat die Hörstadt nach der Kulturhauptstadt die Rückeroberung des öffentlichen Raums durch die traditionellen Machtstrukturen überlebt.



Das Polyphon, mein akustischer Wunderkasten im Hörmuseum Akustikon

Hörstadt fungiert weiter als Labor für Akustik, Raum und Gesellschaft. Viele Vorhaben gibt es da bis heute – wie die Hörstadt Murau mit der Schallschleuse, das akustische Konzept für die Sanierung des österreichischen Parlaments der Beitrag zur Architekturbiennale in Venedig. Selbst an der berühmten École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris konnte ich sprechen, was mir auch Gelegenheit bot, Peter Szendy kennenzulernen, den großen ungarisch-französischen Musikphilosophen.

Die blaue Hörschleuse, die über Reflexion reflektiert

Akustik ist für mich etwas Politisches, denn wie weit jemand eine Stimme hat und Gehör findet, ist ein erstaunlich sensibler Gradmesser für den Zustand einer Gesellschaft. Damit schließt sich auch wieder der Kreis zur Musik. Denn sie lebt immer von Stimme und Gehör und der akustisch-räumlichen Dimension der Handelnden, besonders im Musiktheater, das auch in den letzten Jahren einen großen Teil meines Lebens ausmachte: Opernmaschine (Landestheater Linz, 2013), Sonotopia (gemeinsam mit Anatol Bogendorfer, Ars Electronica, Linz 2014), Tischlein deck dich (Text Dorothea Hartmann, Theater an der Rott, Bayern 2015), Diaspora Maschine (gemeinsam mit Anatol Bogendorfer, Ars Electronica, Linz 2015) und zuletzt Marx Eins (gemeinsam mit Peer Ripberger, Theater Trier 2016).

Naja, ich habe jetzt viel übersprungen. Die kammermusikalische Arbeit, das wieder ganz wichtige eigene Musizieren mit meiner Band Dr. Didi, das Festival Landgänge, das Bernd Preinfalk und ich in St. Peter bei Freistadt gegründet haben. Viele wunderbare Freundschaften begleiten mich durchs Leben, überdauern Zeit und Raum.

Nuria Schönberg-Nono studiert mit mir die Phonographie, die ich nach der Partitur ihres Vaters Arnold gemacht habe („A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra")

Meine Assistentin Natalie Pichler hängt die phonographische Ausstellung in Venedig (2015)

Geschichten er-zählen und Geschichte ent-schichten ist meine Leidenschaft. Dabei haben sich zwei rote Fäden herausgebildet, die miteinander immer wieder korrespondieren. Die intensive Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und die Rolle eines Chronisten Oberösterreichs – frei nach Dario Fos Spruch: *Je provinzieller Theater, desto kosmopolitischer ist es*. Die phonographische Arbeit begann mittendrin, Anfang der 2000er-Jahre, eigentlich nach dem gleichen Prinzip wie das Komponieren. Als *Topographie der Utopie*, als Landkarte, Orts- oder sogar Wegbeschreibung eines Nicht-Ortes bzw. zu einem Nicht-Ort. Schall als flüchtiges Instrument kompositorischer Arbeit, als Medium der edelsten der Künste.

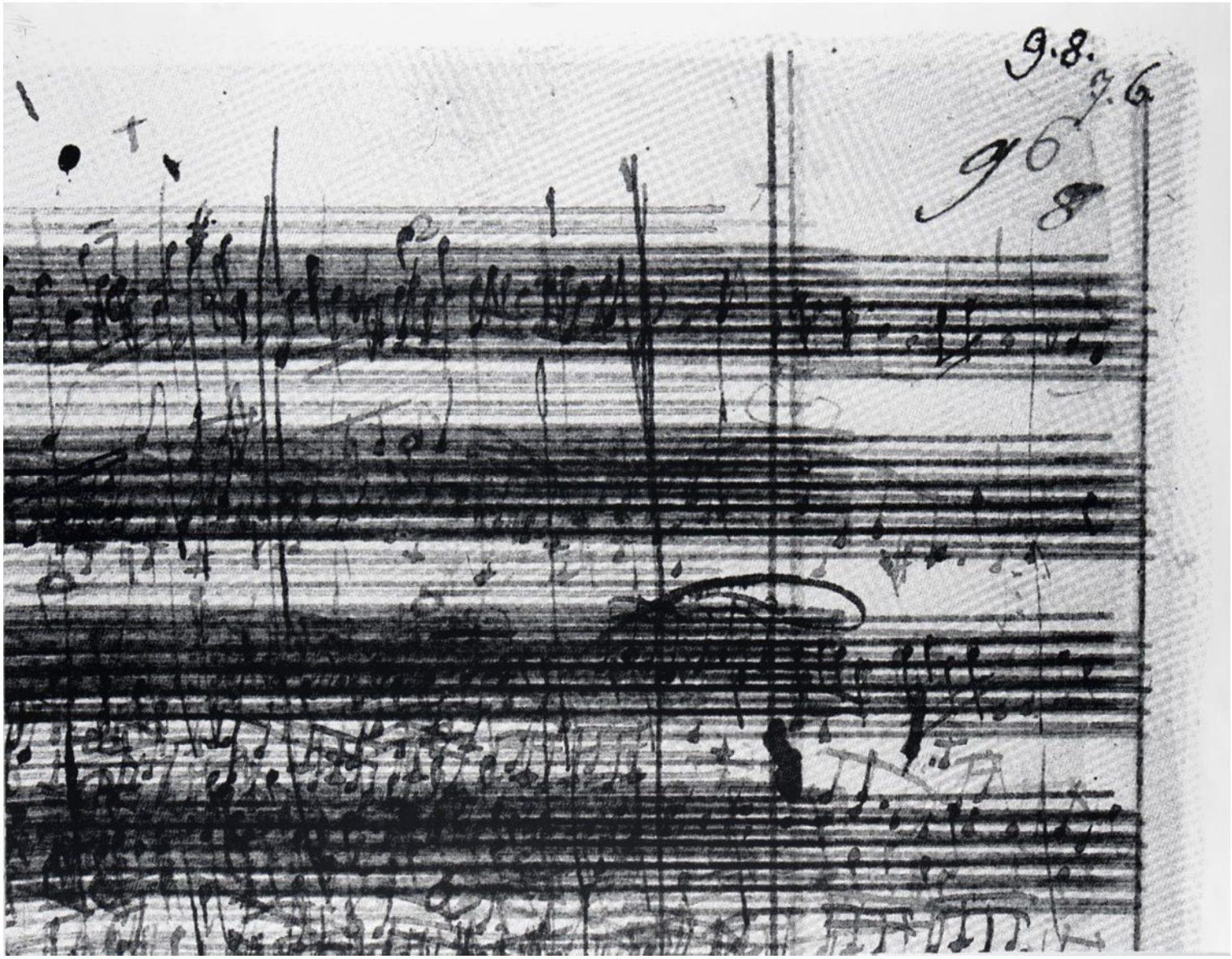
http://www.museumwaalsdorp.nl/images/akoesX24a

Und in Zukunft möchte ich auch noch eine Hörmaschine bauen. Vielleicht schaut sie so ähnlich aus wie dieser Richtungshörer.

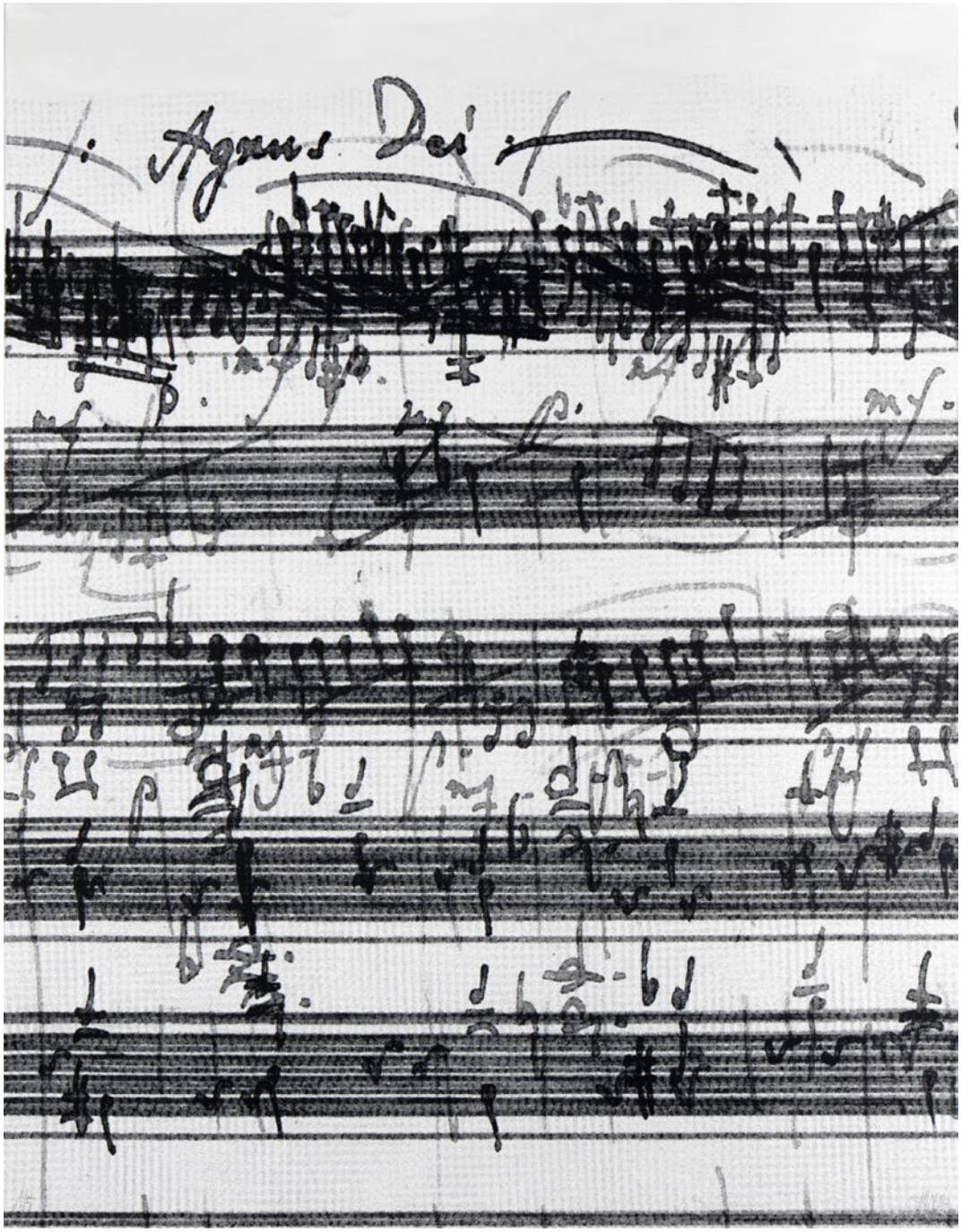
Dank an Hans Mitterbauer, Natalie Pichler
und meine Familie.
www.peterandrosch.at

Mozart Studien

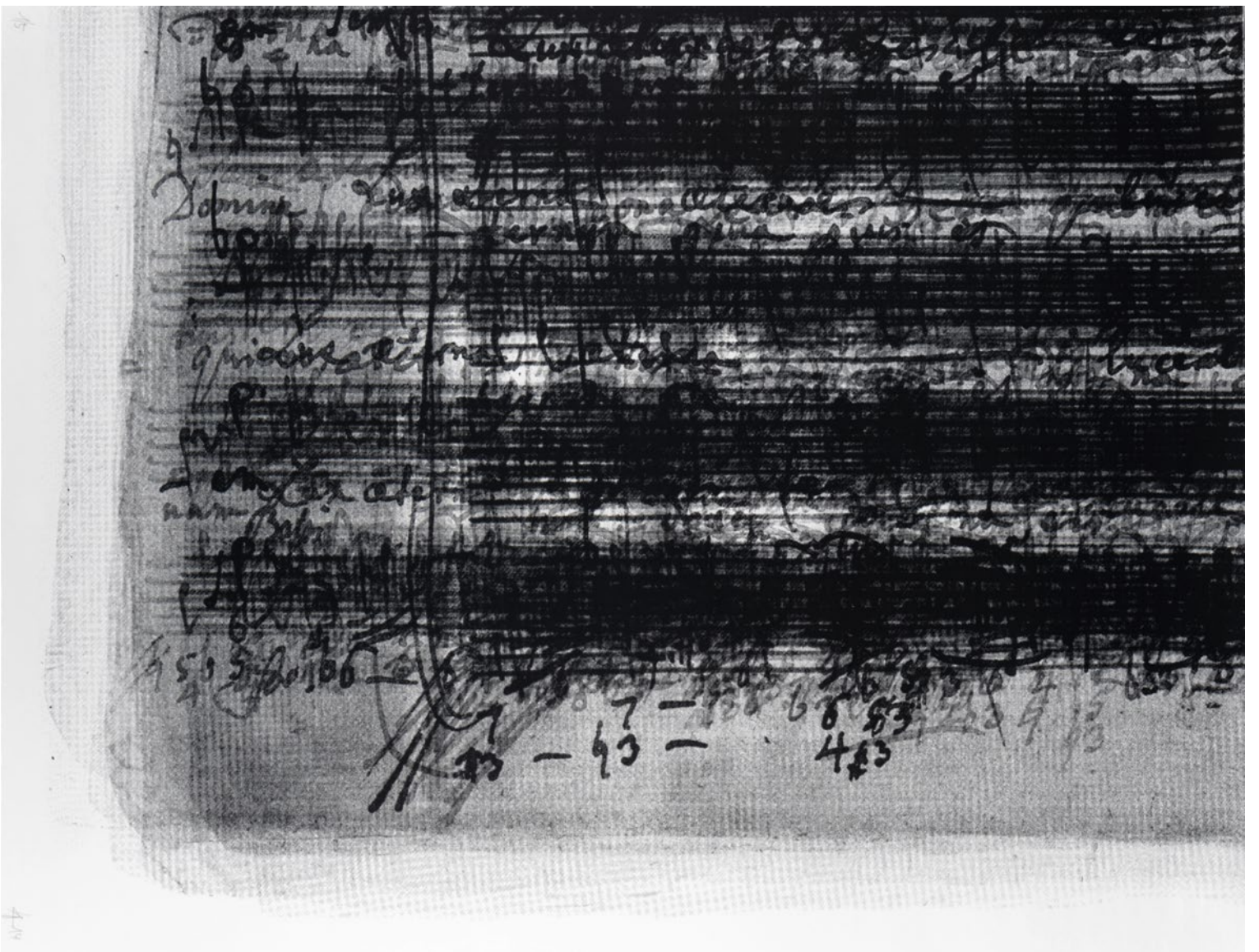
Phonographische Studien beschäftigen sich mit besonderen Details von phonographischen Arbeiten, also von Schrift-Collagen. Bei Mozarts Requiem haben die ungewöhnlichen Umstände des Kompositionsauftrags und der Fertigstellung und der zeitliche Zusammenhang mit Mozarts frühem Tod eine üppige Mythenbildung angeregt. Jeder der acht Abschnitte dieser Seelenmesse wurde zu einer eigenen, enzyklopädisch geschlossenen Phonographie verdichtet. Die drei Studien wiederum widmen sich schrift-ästhetischen Details aus Kyrie, Agnus Dei und Communio. Joseph Eybler und Franz Xaver Süßmayr stellten die Komposition im Auftrag von Constanze Mozart, der Witwe des Komponisten, fertig. So erscheinen nun drei Handschriften rätselhaft ineinander verschlungen.



Phonographische Studie nach der Partitur von Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll, KV 626, II. Kyrie, Serigraphie auf Büttenpapier, Auflage: 5, 90 x 70 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



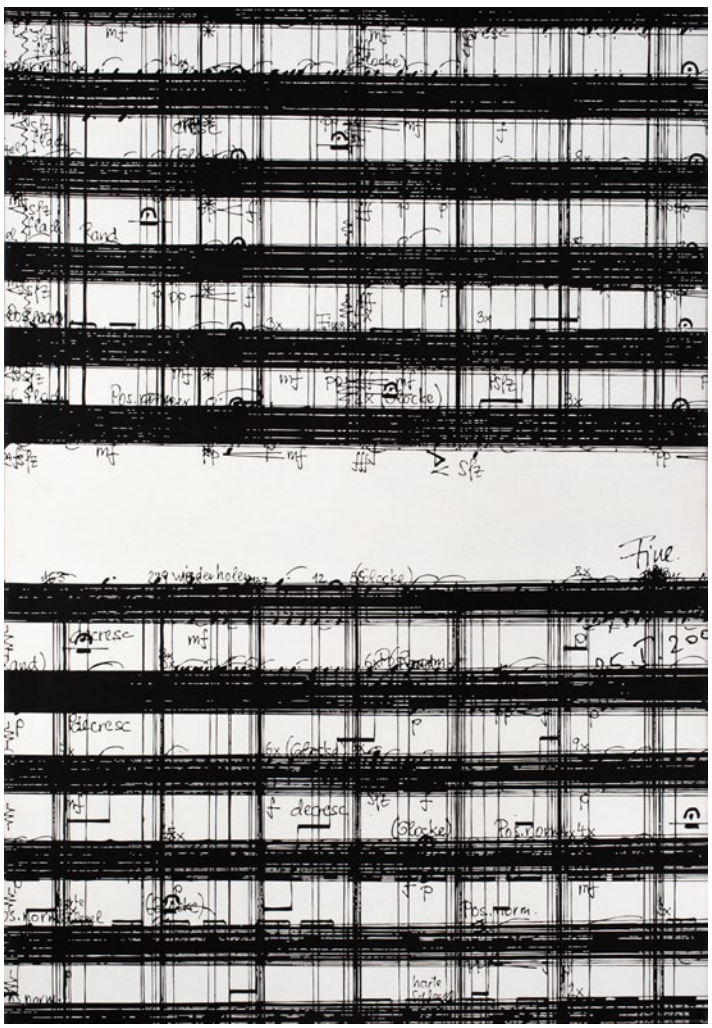
Phonographische Studie
nach der Partitur von
Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll,
KV 626, VII. Agnus Dei,
Serigraphie auf Büttenpapier,
Auflage: 5, 90 x 70 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee



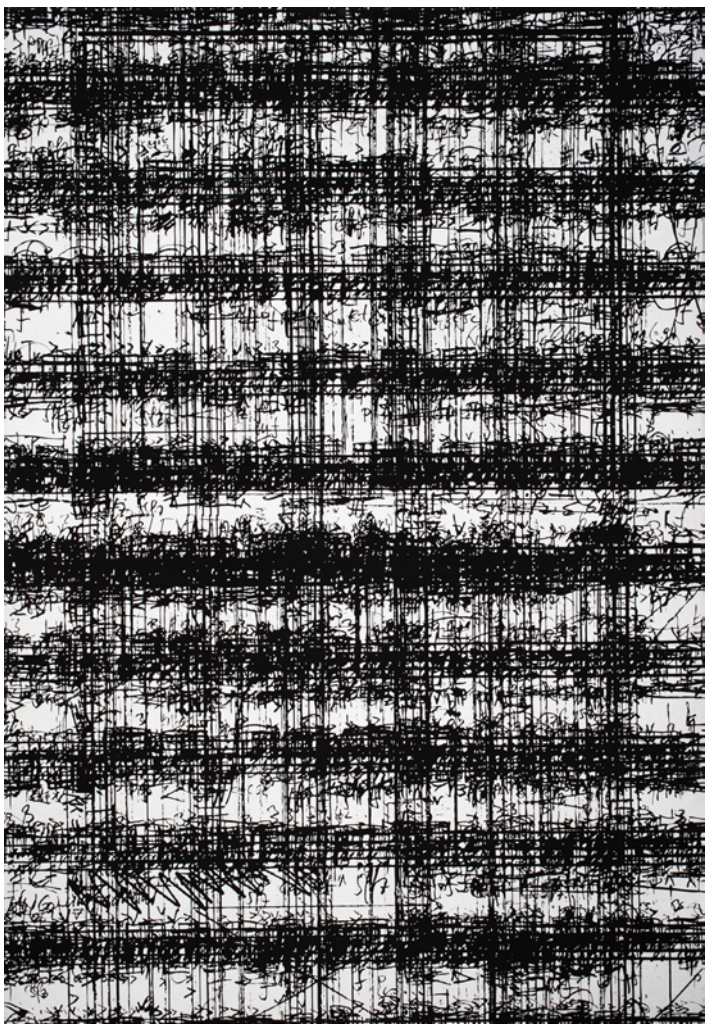
Phonographische Studie nach der Partitur von Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem in d-Moll, KV 626, VIII. Communio, Serigraphie auf Büttenpapier, Auflage: 5, 90 x 70 cm,
Hans Mitterbauer, Mondsee

Tryptichon

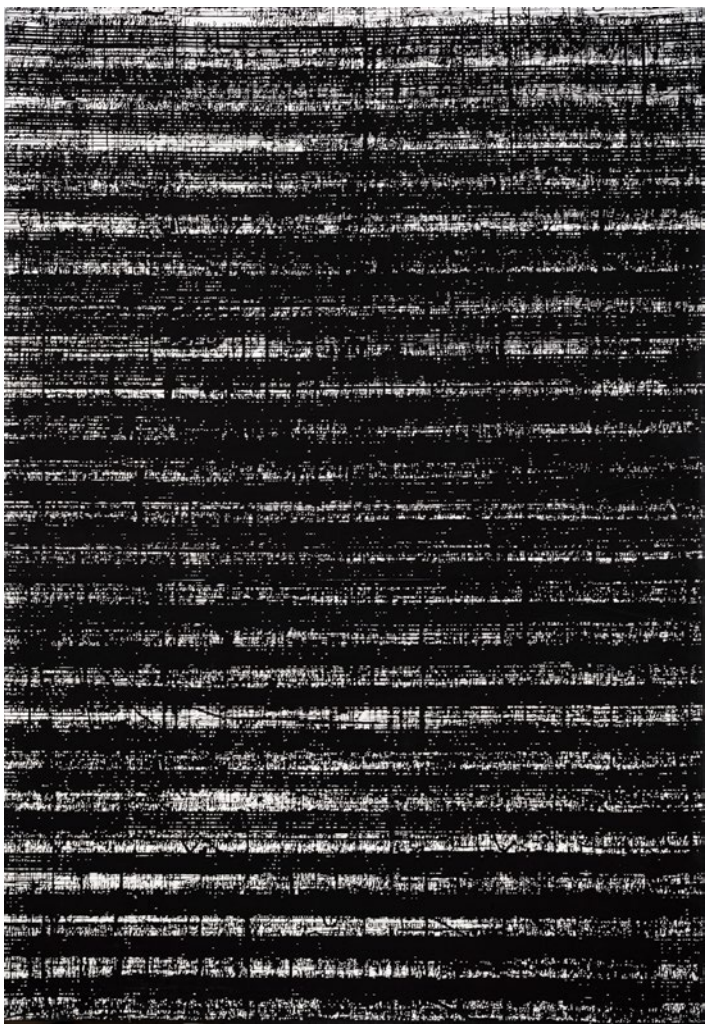
Phonographische Studien dringen durch Ausschnitt, Vergrößerung und Verrückung tiefer in phonographische Arbeiten ein. Damit entstehen andere Perspektiven, fast Re-Kompositionen – hier auf der Basis der eigenen Partituren „Tabledance“, „Liquid Elements“ und „Schwarze Erde“. Jede dieser Studien stellt andere Phänomene in den Mittelpunkt: die vertikale Teilung der Fläche durch Akkoladen, also „Partiturzeilen“, den Überschlag der Handschrift in die Ober- und Unterzeilen, und die fast vollständige Verdichtung zu einer undurchdringlichen Schriftlandschaft. Die drei Arbeiten sind zu einem Tryptichon vereint, zu einem Dreisatz, und damit wiederum zu einem eigenen schriftlichen Ausdruck.



Phonographische Studie nach der Partitur von Peter Androsch: Tabledance, Serigraphie auf Leinwand, Auflage: 1, 161 x 111 cm



Phonographische Studie nach der Partitur
von Peter Androsch: Liquid Elements,
Serigraphie auf Leinwand,
Auflage: 1, 161 x 111 cm



Phonographische Studie nach der Partitur
von Peter Androsch: Schwarze Erde,
Serigraphie auf Leinwand,
Auflage: 1, 161 x 111 cm

Wir danken ...

Wir sind sehr froh darüber, dass wir für die Verwirklichung der Ausstellung und des Ausstellungskataloges viele Unterstützer und Freunde als helfende, gute Geister gewinnen konnten. Besonders erwähnen und danken möchten wir

– Jana Strobl B. A. und Natalie Pichler B. A. für die Zusammenarbeit im Vorfeld der Ausstellung und für die Kuratie der Ausstellung, sowie Philipp Meister B. A. für die Koordinierung der Drucklegung des Katalogs und der Ausstellungsvorbereitung im Historischen Museum Regensburg,

– dem Fotografen Stefan Effenhauser für sein großzügiges Entgegenkommen, das Anfertigen der großen Anzahl der Abbildungen für dieses Buch kurzfristig zwischen manch anderen Auftrag einzuschieben und gleichzeitig die Bildbearbeitung zu übernehmen,

– den Leihgebern, deren großzügige Leihgaben die Ausstellung erst ermöglichten:
  - Museum für Gegenwartskunst Stift Admont
  - Rubble Master HMH Günter Hanisch, Linz
  - Energie AG, Linz
  - Hans Mitterbauer, Mondsee

– Dr. Christa Blümlinger und Dr. Bernhard Doppler, die ohne langes Zögern ihre Autorenschaft für dieses Buch zugesagt haben, sowie Jasmin Beer M. A. für das Lektorat des Ausstellungskatalogs

– für die Drucklegung durch die Erhardi Druck GmbH, besonders den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in der Druckvorstufe, die das Layout mit viel Energie und Geduld sehr ansprechend gestalteten,

– allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Historischen Museums Regensburg, die mit viel Engagement und Liebe zum Detail die Ausstellung umgesetzt haben.

Peter Androsch
Linz

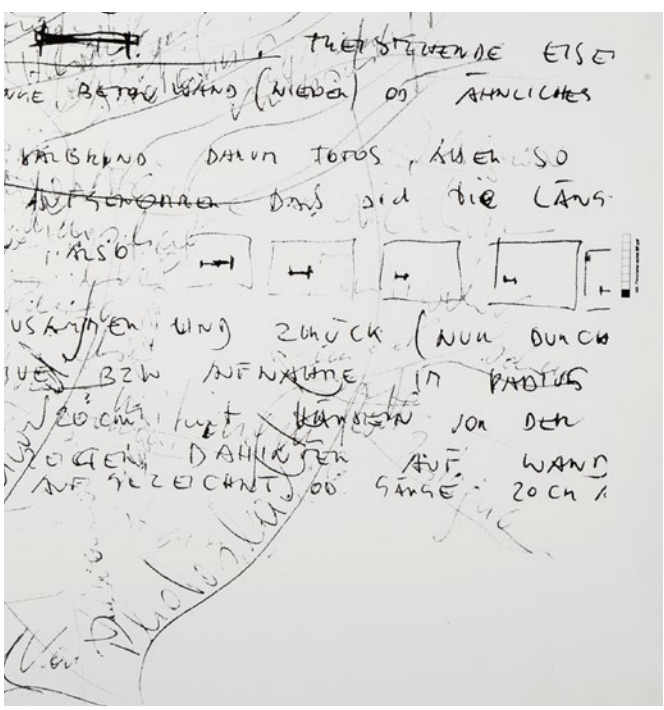
Dr. Wolfgang Neiser
Regensburg

Linzer Schriften Panorama,
Detail der Schriften von Herbert Beyer

Herbert Beyer (* 5. April 1900 in Haag am Hausruck, Oberösterreich; † 30. September 1985 in Montecito, Kalifornien) war ein österreichischer Fotograf, Grafikdesigner, Typograf, Ausstellungsarchitekt, Maler und Lehrer am Bauhaus in Dessau. Seine Kunst wird von den Nazis als „entartet“ verfemt, der Künstler emigriert am 25. Aug. 1938 in die USA. Beyer kann als „Universal-Künstler“ gelten. 1976 errichtete er beispielsweise eine Brunnenskulptur vor dem Linzer Bruckner Haus.

Linzer Schriften Panorama,
Detail der Schriften VALIE EXPORT

Valie Export, Eigenschreibweise VALIE EXPORT
(* 17. Mai 1940 in Linz), mit bürgerlichem Namen
Waltraud Stockinger, geb. Waltraud Lehner,
ist eine österreichische Medienkünstlerin,
Performancekünstlerin und Filmemacherin.



Herausgeber:
Museen der Stadt Regensburg, 2016

Konzept:
Dr. Wolfgang Neiser

Layout und Satz:
Alexandra Bauer und Maria Strobl

Umschlag:
Peter Androsch, Linzer Schriften (Ausschnitt),
Foto: Stefan Effenhauser

Abbildungen:
S. 8 Museum für Gegenwartskunst, Admont, Foto: Stadt Regensburg/Bilddokumentation/Stefan Effenhauser;
S. 9 Rubble Master HMH Gerald Hanisch, Linz, Foto: Stadt Regensburg/Bilddokumentation/Stefan Effenhauser;
S. 12–15 und S. 62–79, 89–99, 107–111 Peter Androsch, Linz, Foto: Stadt Regensburg/Bilddokumentation/Stefan Effenhauser;
S. 16–17 und S. 39–61 Hans Mitterbauer, Mondsee, Foto: Stadt Regensburg/Bilddokumentation/Stefan Effenhauser;
S. 19–27 Museen der Stadt Regensburg, Foto: Stadt Regensburg/Bilddokumentation/Peter Ferstl;
S. 81–87 Theater Trier, Foto: Vincenzo Laera;
NORDICO Stadtmuseum Linz, Foto: Norbert Artner;
Lentos Kunstmuseum Linz, Foto Reinhard Haider;
Karlheinz Stockhausen; ehem. königliche Bibliothek, Berlin
S. 100–105 Fotos: Peter Kuthan, Philipp Horak, Daniel M. Kunzfeld, Zolles-Rang-MG, Hörstadt, Leo Saftic, Florian Schwarz, Stefan Kuthan und Peter Androsch;
S. 111 Energie AG, Linz, Foto: Stadt Regensburg/Bilddokumentation/Stefan Effenhauser

Gesamtherstellung:
Erhardi Druck GmbH, Regensburg

© Museen der Stadt Regensburg

ISBN 978-3-943222-27-2