

Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik

(1987)

S. 77-78

von Peter Weibel

Ich wurde eine Art teuflischer Parsifal, nicht auf der Suche nach dem heiligen Gral, sondern nach der Bombe, die das musikalische Universum sprengen könnte, um alle Klänge durch die Trümmer hereinzulassen, die man – bis heute – Geräusche genannt hat.

Edgard Varèse (1883–1965)

Kaum ein Musiker des 20. Jahrhunderts hat soviel für die Befreiung des Klangs und die Eroberung neuer (musikalischer) Räume getan wie Varèse. Er selbst liefert uns anlässlich einer Vorlesung an der Princeton-University 1959 die Stichworte: „Mein kämpferischer Einsatz für die Befreiung des Klangs und für mein Recht, mit jeder Art von Schall, mit allem, was klingt Musik zu machen, ist zuweilen als Wunsch, die große Musik der Vergangenheit herabzusetzen, ja sogar sie zu verwerfen, ausgelegt worden ...“ Die Emanzipation des Schalls ist jedoch nicht als Herabsetzung der Musik zu verstehen, sondern als Sehnsucht, „unser musikalisches Alphabet zu erweitern“ wie er schon 1916 im New Yorker Morning Telegraph fordert. Varèse will ja weiterhin Musik machen, nur allerdings eine, die mit der sozialen Entwicklung „und mit dem Denken Schritt halten“ (1916) kann. Daher kann er sich nicht auf die alten Klangqualitäten und Instrumente beschränken, sondern will Musik machen „mit allem was klingt“: Die stete Suche nach neuen Klängen, Instrumentaltönen und neuen Instrumenten waren der Ausdruck seines Einsatzes für die „Befreiung des Klangs“ wie der Titel einer auszugswisen Sammlung (1966) von Vorlesungen Varèses lautet. Diese Suche nach neuen Klängen und Instrumenten hat Varèse auch dazu befähigt, enorm frühzeitig (1922) das Medium der Elektronik für die Musik zu erschließen und die Zusammenarbeit mit dem Elektrotechniker zu suchen (mit René Bertrand, dem Erfinder eines der ersten elektronischen Instrumente, des Dynaphones, mit Léon Theremin, der 1920 sein erstes elektronisches Instrument vorgestellt hat, viele Geräte baute, darunter das Thermivox, das Gesten, die sich in einem Magnetfeld abspielen, in Töne verwandelt).

Niemand hat daher besser als Varèse das Wesen der elektronischen Musik verstanden, nämlich als ein von Umwegen befreiendes Komponieren: „Unser neues befreiendes Medium – die Elektronik – ist nicht als Ersatz der alten Musikinstrumente gedacht, deren Verwendung durch Komponisten, auch durch mich, weitergehen wird. Elektronik ist ein zusätzlicher, kein zerstörender Faktor in der Kunst und Wissenschaft von Musik.“ (1959) Statt über eine Partitur und einen Interpreten kann man in der Elektronik direkt mit einem Klang arbeiten, daher mißversteht er elektronische Musik nicht als Konservenmusik toter Töne, sondern im Gegenteil sagt er das einzig Richtige: „Für mich bedeutet die Arbeit mit elektronischer Musik Komponieren mit lebendigen Klängen, so paradox das scheinen mag.“ (1965)

Schon sehr früh hatte Varèse musikalische Ideen, die mit den vorhandenen Mitteln nur schwer oder gar nicht auszudrücken waren, und sein Denken, angeregt von den Schriften des polnischen Philosophen und Mathematikers Joseph M. Höéné-Wronski („Musik ist die Verkörperlichung der im Klang selbst angelegten Intelligenz“) und von Hermann L. F. Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ (1862), „kreiste sogar damals schon um die Idee der Befreiung der Musik von temperierten Systemen, von den Beschränkungen der Musikinstrumente ...“ (1959). Wichtig für Varèses Ideen zur Befreiung des Klangs war auch noch seine Bekanntschaft mit Ferruccio Busoni (seit

1908), der 1906 seinen epochemachenden utopischen „Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst“ veröffentlicht hatte. Denn auch Busoni setzte sich für neue Klänge und Klangwerkzeuge ein, da „die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert. Die Entfaltung des Komponisten an dem Studium der Partituren“ Busoni strebte ebenfalls „zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit“, denn „frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung“. Busonis Aversion gegen die Beschränkungen der Partitur und der herkömmlichen Musikinstrumente, die jeden „freien Flugversuch des Komponisten“ vereiteln, und seine Forderung nach der „Freiheit der Tonkunst“, bilden wichtige Bausteine in Varèses „Befreiung des Klangs“.

Die Befreiung des Klangs von der Musik führte zur Definition der Musik als organischem Klang, zur einschneidendsten und folgenreichsten musikalischen Umwälzung, zum fundamentalen Axiom der Musik im 20. Jahrhundert, nämlich der Definition der Musik als „son organisé“, als organisierter Schall, als organisierter Ton, als organisiertes Geräusch. Damit hat Varèse auch das Gespenst gebannt, das über aller Musik lauert, den Lärm. Denn „was ist Musik denn letztlich anderes als organisierter Lärm?“ (1962). Durch die Befreiung des Klangs hat Varèse den Feind des Klangs, den Lärm, in die Musik selbst inkorporiert. „Wenn jede Art von Schall“ das Rohmaterial von Musik sein kann, dann auch der Lärm, der ja ebenfalls Schall ist. Dann ist auch jedes schallerzeugende Instrument den Musikinstrumenten äquivalent. Bei dieser objektiven Gleichwertigkeit aller Klänge und Schallfrequenzen wird Lärm ein rein subjektives Empfinden, nämlich „jeder Klang, den man nicht mag“ (1962). Als Varèses „Arcana“ 1932 in Europa erstaufgeführt wurde, ist diese neue Musik der Klang-Emanzipation denn auch ständig als „sinnloser Lärm“ bezeichnet worden oder „sinnlose Klangferkelei“. Diese Musik „hat mit Musik nichts zu tun“, hieß es. Die ständige Bezeichnung von Varèses Musik als Lärm zeigt nur, wie neu seine Musik ist, wie seine neue musikalische Organisationsform und seine neuen Instrumente die Fundamente der bürgerlichen Kultur angriffen. Denn „in der Tat wurde alles Neue in der Musik, wo immer es zunächst auf widerspenstig konditionierte Ohren stieß, stets Lärm genannt“ (Varèse 1962). Organisierter Ton – ist das noch Musik? war die unvermeidliche Frage, sooft man den Namen Varèse seinerzeit erwähnte. Organisierter Ton – die wichtigste Stufe der Befreiung des Klangs – kann man heute erkennen, war nicht nur eine Erweiterung des Tonraums, sondern auch des Denkraums, in dem die neue Musik des 20. Jahrhunderts, von der Musique concrète bis zur elektronischen Musik, entstehen konnte. Die Befreiung des Klangs allein garantiert die Freiheit der Musik. Varèse hat aber auch buchstäblich die Musik in den Raum erweitert, Musik als Bewegung im Raum verstanden und dies „spatiale Musik“ genannt. Seine Arbeit verbürgt daher auch den Zusammenhang zwischen den „freien Klängen“ und den „offenen Räumen“. Die Freiheit der Tonkunst endet also nicht bei neuen Klängen und neuen Instrumenten, sondern setzt sich fort in den Raum: „Ich denke den musikalischen Raum eher als einen offenen denn als einen unbegrenzten.“ (1965) Wenn allein der Schall das Material der Musik bildet, dann werden auch die Schallwellen selbst und somit auch das Medium, in dem sie sich fortpflanzen, nämlich der Raum, für den „Arbeiter mit Rhythmus, Frequenzen und Intensitäten“ (Varèse) zu kompositorischen Mitteln. Als Schall im Raum „ist Klang nichts anderes als eine atmosphärische Stö-

rung“ (Varèse 1965). Die räumliche Entfaltung des organisierten Schalls, z. B. durch 425 Lautsprecher wie beim „Poème électronique“ von 1958, bildete eine der frühesten Vorstellungen Varèses von Musik, nämlich „als Körper intelligenter Klänge, die sich frei im Raum bewegen“. Zur Freiheit des Klanges gehört also offensichtlich auf strukturelle Weise auch der freie offene Raum.

Varèses Spatialisierung der Musik, zugleich mit seiner Legitimierung jeder Art von Schall als Musik, hat die frei im Raum beweglichen Klänge als bewegliche Schallplastiken pointiert und damit eigentlich auch die Klang-Skulpturen initiiert. Varèses „befreiter Klang“ schlägt die Brücke zu den Soundskulpturen, den Schall-Skulpturen. Die räumliche Entfaltung organisierten Schalls („keine Musik“) wird zur festen Organisation räumlichen Schalls, zur Schall-Skulptur („kein Musikinstrument“). Wenn jede Art von Schall (das Material der) Musik sein kann und daher jedes schallerzeugende Instrument ein Musikinstrument ist, ist es nur konsequent, spezifische schallerzeugende Instrumente zu bauen, Schall-Skulpturen und Ton-Plastiken, welche so wenig traditionellen Musikinstrumenten gleichen wie Lärm der klassischen Musik. Die Befreiung des Klanges, die Suche nach neuen Klängen, Klangräumen und neuen klangerzeugenden Maschinen hat also nicht nur den Klang, sondern auch die Instrumente und Maschinen befreit und den Raum musikalisch zugänglich gemacht (Musik als Raumkunst statt wie in der Komposition als Zeitkunstform). So gibt es nun als vorläufig letztes Glied in der Befreiung der Musik freie Skulpturen (Raumgebilde), welche „organisierten Ton“ erzeugen, Klang-Skulpturen, was freie Klänge in offenen Räumen bedeutet. Diese Klang-Skulpturen sind aber nicht mehr Instrumente, Klang-Maschinen, die aus sich selbst Klänge erzeugen. Dann wären sie ja der Form und dem Aussehen nach Musikinstrumenten viel zu ähnlich, sondern diese Skulpturen sind von einer Partitur und einem Interpreten und sogar von einem Komponisten unabhängig bzw. befreit. Diese Skulpturen beziehen ihr klangliches Rohmaterial aus der Umwelt (aus dem Wasser, vom Wind, von der Straße, von der Atmosphäre), sind also umweltspezifisch. Die Umwelt-Töne werden maschinell verstärkt oder maschinell verändert wiedergegeben. Diese Schallplastiken sind autonom, frei. Sie spielen unabhängig im Raum, unabhängig von Menschen (sei es als Produzent oder Zuhörer). Sie sind keine Tonträger, sondern höchstens Tonvermittler. Sie sind nicht isoliert, sondern leben von der Umwelt. Sie entfalten nicht nur Raum, sondern sie übertragen sogar Räume. So hat Varèse nicht nur Stücke geschaffen, die schon aufgrund ihres Instrumentariums (Metalle, Felle, Hölzer, Luftströme, Hämmer) reine und vollkommene Schall-Stücke sind wie „Ionisation“ (1930–31), sondern über Jahrzehnte hinweg (1929–47) bemühte er sich, Schall buchstäblich in den Raum zu projizieren, wie seine Entwürfe für „Espace“ belegen, wo aufgestellte Lautsprecher die Klänge vom Ort ihrer Entstehung unabhängig machen würden und ein freies Wandern im Raum ermöglichen.

Eine zweite historische Quelle des freien Klanges und des emanzipierten Geräusches ist natürlich der italienische Futurismus, insbesondere das Manifest „Die Kunst der Geräusche“ (L'arte dei rumori) 1913 von Luigi Russolo. Auch für Russolo befand sich die moderne Musik in einer Sackgasse aufgrund der Beschränktheit der herkömmlichen Musikinstrumente. Russolo baute daher neue, die Intonarumori, die Geräuschinstrumente. Mit diesen neuen Geräuschzeugern wollte er in die unendliche Vielfalt der Geräusch-Töne eindringen. Das „Ton-Geräusch“ ist in jenem Klang-Raum angesiedelt, wo wie bei Varèse Geräusche, Schall, Töne und Klänge einem gemeinsamen Klangraum angehören. Wie bei Busoni und Varèse wird den Maschinen und der Mechanisierung der Musik ein großer Anteil an der Entwicklung des neuen Klangraumes und der neuen Musik zugeschrieben. Dennoch wollte Varèse schon

früh (1917) nicht in einem Topf mit den Futuristen geworfen werden. Varèse wollte ja nicht die technologischen Geräusche der modernen Welt ästhetisieren und legitimieren wie die Futuristen, sondern ihnen seine Musik entgegensetzen, sie mit seiner Musik übertönen („Que la musique sonne“). Deswegen sprach er selbst nicht so sehr von der Emanzipation der Geräusche, sondern von der Erforschung eines neuen Schall-Universums. Varèse hat zwar das Dada-Manifest „Dada soulevé tout“ von 1921 unterzeichnet, auch in Picabias Zeitschrift „391“ mitgearbeitet, schätzte Eric Satie sehr und wurde von Aragon als „der einzige Musiker der Dada-Periode“ bezeichnet, fühlte sich aber dennoch nicht als Dadaist. Die Körperlichkeit seines Klanges brachte ihn z. B. der Körperlichkeit des Theaters von A. Artaud näher, mit dem er sehr befreundet war.

Die Inthronisation des Geräusches durch Russolo hat vielleicht ihre geschichtsmächtigste Wirkung in der Popmusik gehabt, von den Heavy Metal Gruppen bis zur avantgardistischen Noise Music eines John Zorn, Arto Lindsay, Christian Marclay und den symphonischen Lautstärke-Hymnen eines Rhys Chatham und Glenn Branca. Der Kampf der Musik gegen den Lärm zeigt sich besonders im Kampf der Musik gegen Rock, New Wave und Punk. Frank Zappa übrigens hat auf einem Cover zu einer Platte von Varèse den großen Einfluß Varèses auf seine Musikvorstellungen ausführlich geschildert.

Die künstlerische Emanzipation des Geräusches erfolgte also durch die Futuristen. Russolo schreibt 1913: „Das Leben der Vergangenheit war Stille. Mit der Erfindung der Maschine im 19. Jahrhundert entstand das Geräusch. Heute triumphiert und herrscht das Geräusch souverän über die Sensibilität der Menschen. Wir nähern uns so immer mehr dem Ton-Geräusch. Diese Entwicklung in der Musik geht parallel mit dem Anwachsen der Maschinen. Wir müssen die unendliche Vielfalt der ‚Geräusch-Töne‘ hinnehmen!“

Um der Befreiung des Klanges und der Emanzipation des Geräusches ihre wahre Bedeutung zu verleihen, muß man der These Jacques Attalis folgen, daß „die Welt nicht lesend, sondern hörend verstanden wird“, wie er sie in seinem Buch „Bruits“ (1977), einer politischen Ökonomie der Musik, vertritt. Platons Diktum folgend, daß an den Staat rührt, wer an die Musik rührt, hört Attali die Musik als Mimesis der sozialen Ordnung bzw. wie die Musik als Herrschaft über den Lärm die Strukturen der Macht erklärt. Nicht nur Philosophie oder Mathematik, auch der Code der Musik beschreibt die soziale Schicht.

In der westlichen Evolution der Musik unterscheidet Attali drei große Perioden, die den Gebrauch der Musik durch die Macht erklären. Das Ritual ist die erste Phase, wo Musik ein Kampf gegen den Lärm ist. Allmählich kanalisiert, sozialisiert die Musik den Lärm und zeigt durch ihre Ordnung, daß eine Gesellschaft möglich ist. In der zweiten Phase, in der Repräsentation, wird die Musik zum Spektakel, die Inszenierung der Gesellschaft durch sich selbst ein Konzert. Die soziale Ordnung plakatiert sich durch die Harmonie der Noten und deren Mathematisierung. Der domestizierte Ton soll an die Harmonie der Welt glauben machen, an die Ordnung des Tausches, an die Legitimität des Geldes. Doch durch das Geld degradiert langsam das Gebäude. Stars entstehen, Meisterwerke, ein Repertoire. Die bürgerliche Gesellschaft stellt sich selbst zur Schau. Das Orchester mit Dirigent, Solist, Ensemble wird zur politischen Metapher für die bürgerliche autoritäre Gesellschaft. Von William Godwin, Autor von „Political Justice“, „Caleb Williams“ (1794) etc., bis Federico Fellini („Die Orchesterprobe“) dient daher das Orchester als Metapher und Spielfeld für die Erprobung des anarchistischen Aufstands, für die Utopie der Herrschaftlosigkeit, für die Zertrümmerung der Bourgeoisie.

Doch auch so zerbricht die Harmonie selbst durch die Logik der politischen Ökonomie. Die Logik der politischen Ökonomie beschleunigt nicht nur den Prozeß der Ökonomie selbst zu einem Handel mit Zeit, sondern auch den Prozeß der Komposition mit Zeit, die Musik. Die ökonomischen Krisen und Kriege spiegeln sich in der musikalischen Trasse von Wagner bis Schönberg, von Webern zu Cage. Pathos, Dissonanz, Aleatorik sind Schritte des Zerfalls der Harmonie, in denen sich die Brüche der Gesellschaft, ihre Transformation, wahrnehmen lassen.

Die dritte Ära nach Ritual und Repräsentation ist die Repetition. In der Techno-Gesellschaft des postindustriellen Zeitalters haben die technischen Erfindungen wie Radio, Television, Magnetophon, Schallplatte die musikalischen Gewohnheiten umgestürzt, das Hören von Musik vom Konzertsaal nach Hause verlagert. Um so mehr wird natürlich die Repräsentanz-Musik zum Ort der bloßen sozialen Repräsentanz, zum Spektakel ohne Musik eigentlich, wo die Stars, der Maestro das eigentliche Ereignis sind. Durch die Verschiebung von konzertanter Live-Musik zur technisch endlos wiederholbaren Konserven-Musik wird natürlich Musik vom Fest zum Alltag. Es gibt vom Aufzug bis zur Küche fast keinen Ort mehr, wo keine Musik vorhanden wäre. Durch die unendliche Abspielbarkeit wird Musik auch überall abspielbar, ist Musik überall zu Hause (nicht mehr nur im Konzertsaal), ist Musik daher der gesamten Umgebung eingeschrieben. Musik wird untrennbar vom Alltag.

Das findet natürlich Widerhall im musikalischen Werk selbst: von der repetitiven Struktur der Schläger und der Minimalmusik bis zur Alltagsmusik von Cage, welche den musikalischen Klangraum für banale Alltagsgeräusche öffnete. Die endlose Wiederholbarkeit der Konservenmusik ist auch die Voraussetzung für die Musik als Konsumware. In der Muzak-Musik finden wir die Charakteristika der Konsummusik nur konzentrierter als sonst, von der einer ihrer Erfinder, David O'Neill, selbst sagt: „Wir verkaufen keine Musik, wir verkaufen Programmierungen“, die von Fall zu Fall verschieden sind; für ein Restaurant, z. B. Musik mit Saiteninstrumenten, am Nachmittag, wo der Kunde leicht ermüdet ist, flottere Rhythmen), für ein Büro, für eine Fabrik. Die Muzak-Musik ist jene oberflächliche Musik, wo das Wesen der Repräsentanzmusik zur Oberfläche auftaucht, nämlich den unangenehmen Lärm der Arbeit zu tilgen. Die Aufzug- und Kaufhaus- und Radio-Musik, jenes einlullende Getöse, ist das Gegenstück zum erschreckenden Getöse der Realität. Sie soll jene Agonie des Bewußtseins erzeugen, wo der Mensch die Herrschaft über sich selbst verliert und dadurch um so leichter den Verführungen des Konsums erliegt. Die Repräsentanzmusik hat zum Teil eine ähnliche Funktion der Agonisierung des Bewußtseins, um die Realität zu übertönen. Klassische Musik, vom Mädchenorchester in Auschwitz für die NS-Bestien gespielt, zeigt das Schweigen der Musik zur Realität. Sie übertönt und unterdrückt die sinnloseste Realität, möbliert eine Leere des Bewußtseins, wo nicht einmal die feinste Orchestrierung die brutalste Barbarei erkennen läßt, zu Gehör bringt, vernehmbar macht. Der erzieherische und nobilitierende Wert, welcher der Repräsentanzmusik zugeordnet wurde, hat sich in diesem Augenblick für immer und vollends als Stupidität oder Heuchelei erwiesen. Konsum- und Kulturmusik treffen einander im Verdecken der Realität und in der Bewußtlosigkeit. Die verschiedensten Formen des Brutismus (heute: Einstürzende Neubauten, Punk, Throbbing Gristle etc.) sind daher Anstrengungen, der Realität eine Stimme zu verleihen, das Bewußtsein aufzurütteln. Der Lärm der Straße soll auch im Konzertsaal zu hören sein. Der Lärm als Aufstand gegen Repräsentanzmusik ist auch ein Aufstand gegen die bürgerliche Kultur und soziale Ordnung bzw. eine Invasion des Realen, des vom Bürgertum und Kapitel geschundenen Realen, in den luxuriösen, von den Spuren der Arbeit, der Ausbeutung und des Realen gesäuberten Gesellschaft (= Konzertsaal). Frühe Formen des Rock 'n Roll, der New Wave, der

Noise Musik, mit ihrer beschleunigten Geschwindigkeit und ihrem Lärm, waren solche Invasionen, Schreie des Realen. Musik, die wirklich Musik sein will, intelligible Musik, was mehr ist als hörbare Musik, muß sich also öffnen, dem Lärm öffnen, einen offenen Raum bilden, durch den alle Schallformen und alle Instrumente, ob musikalisch oder nicht musikalisch, ob Lärm, Geräusch oder Klang, ziehen können. Klassische Musik schweigt zur Realität. Gebrüll, Geräusch, Getöse ist daher oft der legitime Klang des Realen. Der befreite Klang (von Busoni bis Russolo, von Varèse bis Cage ersehnt) gibt der Realität die Freiheit und den Raum, wo sie eine Stimme haben kann. Wenn Cage die Fenster und Türen des Konzertsaals öffnete, um den Straßenlärm hereinzulassen, hat er in einer Geste die von Russolo und Varèse eingeführte Befreiung und Öffnung der Musik, die Beendigung der Repräsentanzmusik, vollendet. Da die klassische Musik zur Realität schweigt, mußte er die Musik zum Schweigen bringen, um die Geräusche, die Klänge, die Stimmen, den Lärm der Realität selbst hörbar zu machen. Wenn er 4:33 Minuten schweigend vor einem Piano sitzt, ist die Musik zum Schweigen gemacht, wird das Schweigen der Musik (zur Realität) angeklagt, wechselt er die Seite und gibt demjenigen den Klang und die Parole, das sie sonst nicht hat. Das Publikum wird gezwungen, den Lärm des Realen (anstatt Musik) zu hören. Was Cage über Varèse geschrieben hat: „He established the present nature of music. This nature ... arises from an acceptance of all audible phenomena as material proper for music. While others were still discriminating ‚musical‘ tones from noises, Varèse moved into the field of sound itself. That he fathered forth noise ... makes him even more relative to present musical necessity than even the Viennese masters ...“ (1958), gilt für ihn selbst. Beide sind in der Tat für die Befreiung der Musik und deren Fortentwicklung wichtiger geworden als der Schönberg-Kreis, in dem sie sich in das offene Feld des Tons und des Lärms bewegten, wo alle hörbaren Phänomene als musikalisches Material akzeptiert wurden. Diese Parole „Alle Schallergebnisse sind Musik“ bzw. „Alles, was klingt, ist Musik“ korrespondiert mit den Materialdefinitionen von Kurt Schwitters' Merzkunst, welche ebenfalls die „Befreiung von jeder Fessel“ (1921) in der Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtkunstwerken (1919) sah. Der totalisierende Anspruch „Alles (was hörbar ist) ist Musik“ antizipierte die Forderungen der 60er Jahre „Alles ist Dichtung“, „Alles ist Plastik“ (Beuys), „Alles ist Architektur“ (Hollein).

Eric Satie, dessen Einfluß auf Varèse ich schon erwähnt habe, hat mit seiner „musique d'ameublement“ dieses neue Feld des Klanges als erster abgesteckt, indem er nach einer Musik verlangte, die wie Möbel wäre, die ein Teil des Lärms der Umgebung wäre, die den Straßenlärm neutralisieren würde, der so indiskret in das Spiel der Unterhaltung eindringt. Wenn Cage in „Experimental Music“ (1975) fordert, „die Tore der Musik den Geräuschen der Umgebung zu öffnen“, was zum „total sound-space“ führt, ist dies ein Echo von Saties Stimme, die in Cages Schriften fast ebenso definitiv wie die Stimme Varèses weiterlebt, z. B. in seinem Credo „The future of Music“ (1937/58), mit dem sein Band „Silence“ (1961) eröffnet wird: „I believe that the use of noise to make music (... we can substitute a more meaningful term: organization of sound) will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for music purposes any and all sounds that can be heard. Photoelectric, film, and mechanical mediums for the synthetic production of music will be explored. Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so called musical sounds“

Russolo, Satie, Varèse haben also die Fundamente für den freien Klang und den offenen Raum der Musik gelegt. Zwei Schritte scheinen dabei wesentlich gewesen zu sein: die Suche

nach neuen Instrumenten und das Inkorporieren des Lärms, der Geräusche in die Musik. Indem die Grenze zwischen musikalischen und nichtmusikalischen Tönen fiel, also alle Töne, Geräusche, Klänge im totalen Klangraum zu Musik organisiert werden konnten, hat sich die Musik den neuen Geräuschen einer neuen mechanischen, industriellen Realität geöffnet. Musik versuchte nicht länger, den Lärm zu dominieren, sondern der Lärm wurde zu einem Teil der Musik. Um neue Klänge, mechano-industrielle Klänge zu erhalten, mußten natürlich auch neue Geräte gebaut werden.

Die mechanische, industrielle Gesellschaft konnte natürlich nicht mehr durch die hölzernen Handinstrumente, die für die Repräsentationsmusik geeignet waren, ausgedrückt werden. Daher das Suchen seit Busoni nach neuen Klanginstrumenten, wobei Varèse als radikalster sich auf neue Geräuschinstrumente und elektromechanische Schallerzeuger konzentrierte. Die technischen Erfindungen der Industriegesellschaft wie Radio, Grammophon, Schallplatte, Taperecorder, Magnetophon, eigentlich als Mittel der Distribution und Rezeption (Wechsel vom Konzertsaal ins private Heim) gedacht, wurden von ihm zu Mitteln der Produktion umgebaut. Hier trifft zu, was Attali die Ära der Repetition in der Musik genannt hat, daß nämlich die technischen Geräte im Musikwerk selbst einen Wiederhall finden. Die neuen Klanginstrumente wurden elektromagnetische oder elektronische. Nach der Epoche der Experimente mit magnetischen Bandmaschinen (Varèse selbst, Pierre Schaeffer, Cage, Earle Brown etc.) zentriert sich das Interesse heute auf die elektronischen Instrumente, um auf synthetische Weise Klänge zu produzieren, das heißt, genau die Musik zu machen, die nur aufgrund der Existenz dieser Geräte möglich ist. Mit der digitalen Sampling-Maschine ist das Ideal dieser Schule, „alle vorhandenen Töne und alle hörbaren Töne für musikalische Zwecke verfügbar zu machen“ erreicht.

Die Abbildung der industriellen, mechano-elektrischen Gesellschaft in den Musikinstrumenten selbst, um eine Musik erzeugen zu können, die dieser Gesellschaft adäquat ist, wozu auch die Inklusion des industriellen Lärms, die Emanzipation der Geräusche, notwendig war, hat also zu einer Transformation der Musikinstrumente von hölzernem, blechernem Handwerkzeug zu magnetischen Bändern und zu elektronischen Synthesizern geführt. Dabei ist schon bei den Bandmaschinen – und erst recht bei der elektronischen Musik – die Frage der Partitur, des Interpreten und des Komponisten in die Ära der Postmoderne gerutscht, weil die klassische Definition und Funktion derselben fraglich geworden sind. Beim Zusammenkleben von Bändern (mit Tönen, Geräuschen, die nicht alle vom Komponisten selbst komponiert worden sind, sondern von der Umwelt eingesammelt worden waren oder von anderen Tonproduzenten stammten) und die nach Fertigstellung der „Komposition“ in Maschinen abgespielt wurden, womöglich noch unter Einfluß von Live-Sendungen (Frequenzverschiebungen) aus mehreren Radios, war weder eine traditionelle Partitur, noch ein Interpret notwendig und auch der Komponist, der Autor, im klassischen Sinn, als Schöpfer seines gesamten Materials, war verschwunden. Direktes Schaffen mit allen Klängen, ohne Partitur und Interpret bzw. Orchester, war es ja, was Varèse an der elektronischen Musik als „Komponieren mit lebendigen Klängen“ faszinierte. Die in der „Ära der Repetition“ gewonnenen technischen Möglichkeiten der Musik, eine unendliche Wiederholbarkeit und eine ubiquitäre, total mobile Aufführbarkeit, haben den musikalischen Klangraum in die Zeit und den Raum total expandiert, denn alle Töne sind virtuell überall und immer wieder, an allen Orten und zu allen Zeiten erreichbar, aufführbar, produzierbar geworden. Man kann nun diese durch die technische Transformation der Musikinstrumente gewonnene Liberalität, die durch die technische und konzeptuelle Transformation der Musik in „organisierten Ton“

freigewordenen Möglichkeiten nutzen, nachgeben und vorantreiben, oder man kann sie wiederholen, im Werk, in der Kompositionstechnik selbst abbilden oder sich ihnen in seiner musikalischen Praxis und Theorie entgegenstellen. Von letzterer Möglichkeit abgesehen, gibt es also zwei Schulen. Die erste wird vertreten von Russolo, Satie, Varèse, Honegger (Pacific 231, geschrieben 1924), Antheil (Ballet mécanique, 1926), Cage und anderen. Die zweite wird gebildet von Boulez, Stockhausen, Berio, Pousseur, Xenakis, Riley, Reich und anderen. Natürlich gibt es Musiker, die sich zwischen beiden Schulen bewegen (La Monte Young, Kagel, Schnebel, Henry Cowell, O. M. Zykan) und auch die Mitglieder der zwei Schulen wechseln die Schulen gelegentlich.

Die Schule eines Boulez und Stockhausen versucht gleichsam mit den elektronischen Instrumenten selbst die von der Techno-Gesellschaft hervorgebrachten Strukturen musikalisch zu thematisieren. Serielles Komponieren, graduelles Verschieben, Monotonie, Repetition, Ökonomie, Minimalisierung (der Unterschiede) – wie sehr gleichen doch diese musikalischen Kompositionstechniken den wirtschaftlichen Produktionstechniken in den Fabriken, den Rhythmen der Arbeitswelt (Assembly line, Fließband, Serienproduktion, flexible Spezialisierung). Durch diese Kompositionstechniken, die ein Wiederhall der Techno-Welt und Techno-Instrumente sind, gewinnt der Musiker wieder Kontrolle über sein Material. Aber gerade diese „ground control“ der Flugversuche der befreiten Klänge ist es ja, was eine veraltete Position ist, ein Rest klassischen Komponierens. Der Schöpfer aller Klänge verwandelt sich zum Herrn alles sonoren Materials. Diese Position des Komponisten trägt ja nicht dem Rechnung, was die Techno-Transformation der Musik an Möglichkeiten eröffnet hat, was logischerweise von einer historischen Perspektive her als Verlust gesehen werden kann (Verlust der „Autonomie“ des Autors).

Dieses Verschwinden der klassischen musikalischen Parameter kommt auf wunderbare Weise in einem Werk von Earle Brown zum Ausdruck. In „December, 1952“ realisierte Brown eine Partitur, die nicht spezifiziert, welche Instrumente zu spielen waren, welche Noten, auch nicht die Dauer der Noten – und damit auch nicht die Länge des Stücks. Solche nonspezifische unbestimmte Kompositionen („unbestimmt“; indetermination, als Freiheitsgrade) der Cage'schen Viererbande Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, David Tudor haben nicht nur die großartigen Ausbrüche der Fluxus-Musik (La Monte Young, Terry Riley bis Yoko Ono, Joe Jones) begründet, welche die Emanzipation des Performers, der Instrumente, des Hörers mit sich brachte, sondern auch die Fusion von bildender Kunst und Musik eingeleitet, welche für die neue Klangkunst der Schallskulpturen die Basis bildet. Brown hat zum Beispiel ein Stück für ein Percussion-Quartett geschrieben, in dem ein Mobile von Calder als Instrument und Dirigent dient.

Wenn im Zeitalter der Repetition der Klang ubiquitär und unendlich wird, also „any sound may occur in any combination and in any continuity“ (Cage, Experimental Music, 1957), kann dieser unendlichen Kombinatorik entweder eine rigorose Kontrolle auferlegt werden, oder man läßt diese Kombinatorik geschehen und steigert sie zur Aleatorik. Cages „chance operations“ sind der Versuch, der gewonnenen Freiheit der Klänge auch eine kompositorische Freiheit zu geben. Das unterscheidet ihn von seinen Vorläufern. Die Freiheit des Klangs, die den Lärm zuließ, mündet in die Freiheit der Komposition, die den Zufall hereinläßt. Neue Geräusche, neue Instrumente, neue Kompositionstechniken führen logischerweise dazu, auch die traditionelle Kontrolle über das kompositorische Material, über den Klang selbst, aufgeben zu wollen. Das wäre der letzte Schritt des befreiten Klangs, wenn er seinen eigenen Gesetzen folgen könnte („sounds allowed to be themselves“; Cage 1957)

und wir den Sound-Aktivitäten einfach unsere Aufmerksamkeit schenken. „One may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments“ (Cage 1957). Wir sind von diesem Ideal noch weit entfernt, auch noch vom Ideal der wirklich befreiten Klänge im offenen Raum. Allzu viele Töne werden noch immer als unmusikalisch betrachtet, z. B. das weibliche Flüstern, Schreien, Stöhnen in einer patriarchalischen Gesellschaft, oder der brutische Rock und Techno-Pop, in dem sich ein wichtiger Aufstand gegen die Repräsentationsmusik und eine relevante Abbildung der Techno-Gesellschaft vorfindet.

Die Performances von Laurie Anderson in den achtziger Jahren sind in vielen Aspekten eine Ausdehnung ihrer Klangskulpturen und Klangräume ins Szenische. Angefangen von der selbstgebauten Tape-Bow-Violine, bei der die Saite ein Tonband ist und auf dem Geigenkasten der Tonkopf montiert ist, bis zu dem Audio-Room von 1983 hat sie in den siebziger Jahren erstaunlich schöne Klangobjekte und Skulpturen geschaffen. Im Art-Park von Lewiston „Stereo Decoy“ (1977), „Doormat-Palindrome“ (1978), bei dem der Tonkopf an der Unterkante einer Tür befestigt ist und das Tonband am Boden entlang der Kurve der Türbewegung, 1978 den „Head Phone Table“, bei dem nur durch auf den Tisch aufgelegte Ellbogen und an die Ohren gelegte Hände die Musik zu hören war.

Einen wichtigen Schritt weiter in diese Richtung stellen allerdings die Schall-Skulpturen, Klang-Installationen dar. In dieser, sonischen Kunst konvergieren mehrere Ziele der Entwicklung der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts:

- I) Neue Instrumente, eigens gebaute Geräte, bei denen der Unterschied zwischen musikalisch und nicht-musikalisch weggefallen ist, sowie der zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Tönen.
- II) Inkorporierung der Geräusche, der Töne, des Lärms, des Schweigens der Umwelt.
- III) Verschwinden des Interpreten und des Komponisten.
- IV) Erforschung neuer Kompositionstechniken.
- V) Autonomie der Klänge.
- VI) Spatialisierung und Objektivierung. Von der Tonband-Maschine zur Ton-Skulptur, vom akustischen Objekt zum akustischen Raum erfolgte die Bewegung der Befreiung des Klangs.
- VII) Emanzipation des Hörers (nach der Emanzipation der Pause durch Webern und der Emanzipation des Schweigens durch Cage). Der Rezipient wird zum Partizipanten.

Wie der Terminus Klang-Skulptur selbst schon sagt, liegt ihm eine Fusion von bildender Kunst und Musik zugrunde, was im 20. Jahrhundert Tradition hat; zuerst in der Malerei und nun vorwiegend in der Skulptur.

Ich rufe nur kurz in Erinnerung, daß Schönberg malte, daß Josef Matthias Hauer einen Klangfarbenkreis entwarf, ähnlich wie der Amerikaner Morgan Russell in „synchronischen“ Werken die zwölf Töne der musikalischen Skala mit dem Farbenspektrum in formale Korrespondenz setzen wollte. Der amerikanische experimentelle Musiker Carl Ruggles malte und der französische Maler Henri Rousseau komponierte, ebenso Duchamp und Schwitters. Tape Music gibt es auch von Jean Dubuffet, Asger Jorn, Nicholas Schaffer; Iannis Xenakis ist Kom-

ponist und Architekt, der Le Corbusier beim Bau des Philips-Pavillons (1958) half, in dem „Poème électronique“ von Varèse uraufgeführt wurde. Yves Klein komponierte monotone Symphonien. Gerhard Rühm, Österreicher, ursprünglicher Musiker, wurde auch Dichter und visueller Künstler. Besonders interessant in der Gegenwart ist der britische Popkünstler Tom Phillips, der einen Roman des 19. Jahrhunderts mit dem Titel „A Human Document“ durch grafische Überarbeitung in eine Partitur namens „A Humument“ verwandelt. Teile davon wurden zur Oper „Irma“ formiert. Auch die Künstler Larry Rivers, Larry Poons, Walter de Maria, Michael Snow, Jim Dine sind als Musiker bekannt geworden, dergleichen Filmemacher (von Tony Conrad bis Woody Allen), Videokünstler, Computerkünstler. Heute ist die Fusion von bildender Kunst und Musik im Bereich der Skulptur augenfällig. Diese Fusion entstand durch die erwähnte Transformation der musikalischen Instrumente selbst. Je mehr die Grenze zwischen musikalischem und nichtmusikalischem Ton fiel, desto mehr fiel auch die Grenze zwischen musikalischem und nichtmusikalischem Instrument, so daß schließlich ein Instrument wie eine Skulptur aussah und eine Skulptur zu einem klangzeugenden Instrument werden konnte. Skulptur und Sound verschmelzen im offenen Raum des freien Klangs wie vor Jahrzehnten Partitur und Bild (Gemälde, Zeichnung, Foto) auf der zweidimensionalen Fläche. Das Werk der Bildhauer Jean Tinguely und Takis ist für diesen Wechsel paradigmatisch. Tinguely hat in den fünfziger Jahren, angeregt durch die Mobiles von Calder, mobile Plastiken gemacht, die Geräusche erzeugten, und mechanische Lautreliefs („Relief sonore“; 1955). Ab 1978 stellt er monumentale Musik-Triptychen her. Takis z. B. arbeitet in einem Werk wie „3 Totems: A musical space“ mit Metall-Röhren, -Kugeln, Licht, Gravitation, Elektromagnetismus und Ton. Seine Skulpturen funktionieren als Klangzeuger und pythagoreische Installationen ebenso überzeugend wie als visuelle Plastiken. Zur gleichen Zeit etwa macht auch der spätere Minimal Sculptor Robert Morris das Objekt „Box with the sound of its own making“ (1961), das nicht nur ziffernmäßig ein inverses Echo von Marcel Duchamps Semiready-made „With Hidden Noise“ von 1916 ist. Duchamps Objekt enthüllt auch das Schicksal des Geräusches im Zeitalter der Repräsentationsmusik, nämlich verborgen bleiben zu müssen. Kühne Instrumentenbauer wie die Musiker Harry Partch, Ivor Darreg (Geräte für seine „Xen-harmonische“ Musik), die dies taten, um ihren neuen musikalischen Systemen durch entsprechende Instrumente Ausdruck verleihen zu können, haben bildenden Künstlern und Plastikern den Weg gewiesen, klangzeugende Skulpturen herzustellen: Frederick Kiesler, Harry Bertola, Bruce Connor, Robert Morris, Stephan von Huene, Bernhard und François Baschet. Künstler der Minimal Skulptur waren auch Musiker der Minimalmusik (wie R. Morris und Walter de Maria). Die Minimalmusik war das Modell für die Minimal Skulptur, aber die Minimal Skulptur ist das Modell für die Klangskulptur, so wie Fluxus das Modell für die Klangobjekte (z. B. William Hellerman) bildete.

Heute ist die Klangskulptur eine eigenständige musikalische Richtung von zeitgemäßer Problemstellung. Denn in der Ära der Repetition gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder die Musik zu dekodieren, das Sampling auf ihre Codes selbst zu übertragen und nicht mehr Töne, sondern musikalische Codes zu kombinieren, übertragen, ineinanderblenden, oder den freien Klang im offenen Raum real plastisch zu verwirklichen, ohne die üblichen musikalischen Parameter.

Neben den Klangskulpturen und musikalischen Metaphern von Bob Wilhite, Richard Waters, Jim Pomeroy, Tom Jenkins, Terry Fox, Laurie Anderson gibt es die Toninstallationen von Christina Kubisch, Alvin Lucier, Ron Kuivila, Doug Hollis, Bruce Fier, Bob Bates, David Askevold, Liz Phillips und die Erforscher der Klangräume, Raumklänge (der Beziehungen von

Ton und Raum, Ton und Umwelt), nämlich Max Neuhaus, Bill Fontana, Michael Brewster, Peter Downsbrough und viele andere auf jedem Gebiet. Ob Soundgenerator (Tonerzeuger) als Skulptur (Windharfe), ob ambient sound durch Elektronik, ob environmental installations, es handelt sich stets um architektonische oder skulpturale Musik, welche die von der experimentellen Musik des 20. Jahrhunderts erreichten Standards umsetzt: Die Töne bewegen sich im Raum, der Lärm der Umwelt wird ins musikalische Werk hereingelassen, es gibt keine Partitur, keinen eigentlichen Komponisten, denn die Töne stammen fast exklusiv von außermusikalischen Instrumenten, von der alltäglichen industriellen oder natürlichen Umwelt, wurden also nicht einmal vom Gerät selbst erzeugt, sondern höchstens vermittelt, verstärkt, verändert. Der Hörer wird zum Partizipanten emanzipiert, zum Auslöser, seine Aktivität wird animierend für die Musik. Als Schnittstelle von Kunst und Musik werden bei Klangplastiken Ohr und Auge gleichzeitig stimuliert. Klänge entstehen durch den Raum, bewegen sich im Raum, artikulieren den Raum, sensitivieren uns für den Raum. Räume bedingen Klänge, erzeugen Klänge, transformieren Klänge. Die Klänge entstehen durch die industrielle Umwelt (Fahrer, Ampeln, Autos, Fabriken), durch die natürliche Umwelt (Licht, Wasser, Wind, Wärme), durch Medien (TV-Bilder, Telefon, Radio), durch den Rezipienten, durch einfache Werkzeuge oder hochkomplizierte elektronische Geräte. Klangskulpturen sind eigentlich Fallen; aufgestellt, Töne einzufangen, Umweltgeräusche auszustellen. In akustisch eingerichteten beziehungsweise gestimmten Räumen wird in der Tat mit Klängen als atmosphärischen Störungen (Varèse), mit den Klängen in ihrer reinen Wellenform (ohne jedes Instrument) gearbeitet. Wichtig ist, daß bei einer aktuellen Tonskulptur nicht wie beim Musikobjekt der Klang vom Objekt selbst erzeugt wird, sondern außerhalb der Skulptur. Die Skulptur fügt und (versammelt den Klang nur, der anderswo entstand, verstreut ihn, verstärkt ihn, macht ihn erst hörbar, läßt der Aktivität des Tones freien Raum, von uns unberührt. Musik von

Klangskulpturen wird nicht unmittelbar von Menschen selbst erzeugt, existiert auch sonst unabhängig von ihm, ist reines Klangschauspiel statt gesellschaftliches Spektakel. Dadurch, durch ihre Unabhängigkeit und Freiheit von Menschen, werden Töne offener, freier, reiner, steigen wir erstmals in den Tonraum wirklich ein. Von herkömmlichen Musikinstrumenten emanzipierte Schallarchitekturen, Saiteninstallationen und sonstige Aktivitäten treiben das Erbe der historischen Avantgarde voran, den Klang zu seiner Autonomie zu befreien. Erst in dieser Musik ohne die traditionellen musikalischen Parameter und Instrumente gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Schall, Geräusch, Klang; es ertönt, erschallt die wirkliche Musik. Die wahre Musik ist Musik ohne Musik – Klangskulpturen sind auf dem Weg dazu. Ebenso die anderen Facetten des freien Klangs wie mobile Klangaktionen, Inszenierungen von Klangereignissen im urbanen Raum; Körperklänge, bei denen die Körperlichkeit des Klangs, seine Räumlichkeit auf den menschlichen Körper projiziert wird, Klangkörper, die wirklich aus dem Körper kommen; Raumklänge mit mobilen Klangkörpern und Tongeneratoren; Klangbilder, bei denen die Fusion von bildender Kunst und Musik auf medialer Ebene, auf der Ebene der (digitalen) Techno-Transformation von Bild wie Ton zu neuen Interaktionsformen führt. Das Licht der Töne und die Klänge des Lichts als Prismen des freien Klangs.

Literatur

- Edgard Varèse. Musik-Konzepte 6, November 1978. Edition Text und Kritik.
 Varèse. Entretiens avec Georges Charbonnier. Edition Pierre Belfond, Paris 1970.
 Edgard Varèse. Fernand Quellet. Calder & Boyars, London 1973.
 Ferruccio Busoni, Ästhetik der Tonkunst. Suhrkamp 1974.
 Jacques Attali, Bruits. Presses Universitaires de France, Paris 1977.
 John Cage, Silence. Wesleyan University Press, 1961.
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Weibel sowie von Ars Electronica, Festival für Kunst Technologie und Gesellschaft, Linz 1987.

„Ein Ohr allein ist kein Wesen“ (John Cage)

von Daniel Charles

I

1970 nahm Tom Marioni, der Gründer und Leiter des MOCA (Museum of Conceptual Art) in San Francisco, Klang als Grundlage für actions, die Präsentationen von kreativen Prozessen während eines bestimmten Zeitraumes sein sollten. Dies stand ganz im Einklang mit dem Konzept seines Museums: „ideenorientierte Situationen, die nicht auf die Herstellung statischer Objekte ausgerichtet sind“. Aus der Sicht Marionis hatten „Aktionen“ mit dem öffentlichen – oder gesellschaftlichen – Bewußtsein zu tun und wurden für einen bestimmten Raum oder Ort geschaffen. Die Sammlungen des MOCA bestanden aus „beweisliefernden Überbleibseln“; die „entweder das Ergebnis einer Aktion eines bildenden Künstlers oder das einer tatsächlichen physikalischen Veränderung der Architektur“ war. Jedes Kunstwerk sollte einen Beitrag zur Geschichte des Gebäudes liefern, „ohne die Vorgeschichte zu löschen“. Als das Gebäude dann 1985 abgerissen wurde, wurden die Sammlungen, d. h. alle Elemente, die Teil des Raumes geworden waren, zerstört. Das Gebäude bot eine Autobiographie, ein „unsichtbares Kunstwerk“; den „Rahmen eines Rahmens eines Rahmens“; ein Werk, das primär von der Zeit handelt“ (Renny

Pritikin); ein „Monument“ (im Sinne von Gianni Vattimo); oder „etcetera“ oder ein „öffentliches Dokument“ (ein „Koan“ aus der Sicht Juan Hidalgos).

II

Die Klang-„Aktionen“ von Tom Marioni erinnern vielleicht an Robert Irwins Definition des Minimalismus als „eine Reduktion der Bilder, um Körperlichkeit zu erreichen“ oder „eine Reduktion der Metapher, um Gegenwart zu erreichen“. Ihr gemeinsames Ziel ist es, „die Kunsterfahrung von allen Metaphern der Gegenwart zu befreien und sie durch ein Bewußtsein der Wahrnehmung zu ersetzen“: Der Wahrnehmende „befindet sich in dem Augenblick, in dem ihm seine eigenen Wahrnehmungen bewußt werden, unmittelbar vor seinem ersten Kontakt mit der Welt“ (Thomas DeLio). Man kann sich jedoch schwer vorstellen, eine Trennlinie zwischen Künstlern, die von der Malerei und jenen, die von der Musik herkommen, zu ziehen: Zumindest im Sinne von Cage oder dessen, was im Gefolge Cages geschah (was Tom Marioni offensichtlich meint), was Bergson (oder Adorno) als ein befremdendes Merkmal betrachten, die „Raumwerdung der Zeit“; kann nur positiv er-

scheinen. (Vgl. Carl Dahlhaus) „Wenn wir über Bergson hinausgehen, könnten wir fragen: Ist die Zeit bloß ein Medium der darin enthaltenen Prozesse? Oder ist die Zeit selbst ein Ereignis? Und findet die Musik ihren Platz in der Zeit“ oder enthält die Musik vielmehr „die Zeit in sich“? Eines der auffallendsten Merkmale von Cages Musik und der Veränderungen, die sie im Bereich der Avantgarde-Musik bewirkt hat, ist, daß sie dem „Null-Zeit“-Prinzip von Christian Wolff gehorcht, und dadurch der Vorstellung, daß ein Objekt einen linear gerichteten Klang mit Anfang und Ende haben muß, entgegen, d. h. der westlichen Tradition, wonach der Komponist einen Weg von aufeinanderfolgenden musikalischen Ereignissen festlegt. Cages Werke gleichen den Werken der bildenden Künste in jeder Hinsicht, außer daß sie auch für die Ohren gedacht sind. Die Partituren geben nach Meinung des Komponisten dem Aufführenden kein Bild, sondern vielmehr eine „Kamera“; d. h. der Aufführende muß „das Bild schießen“. Der Komponist erfindet nicht nur die Musik, sondern auch das Musikinstrument, womit er die handwerkliche Tätigkeit des Instrumentenbaus nach Harry Partch erweitert; und er komponiert nicht nur Vorgänge, sondern, wie im Fall von David Tudors elektronischen Schaltkreisen und den Klanginstallationen von Max Neuhaus, auch musikalische Environments.

III

Eine solche Definition von Musik ermöglichte bereits 1965 dem Komponisten Alvin Lucier, sich auf Alphawellen zu konzentrieren und für den Aufführenden deren Erleben in seiner „Music for Solo Performer“ in verschiedenen visuellen und akustischen Formen möglich zu machen. Die Idee, Klang „sichtbar“ zu machen, war auch bestimmend für „The Queen of the South“ (1972), „Tyndall Orchestrations“ (1977), „Ghosts“ (1978), Directions of Sounds from the Bridge (1978) und Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums (1980). In der letztgenannten Arbeit wird der Klang so projiziert, daß die Schwingungen des Pendels eine Sinuswelle darstellen und nicht nur akustische Vibrationen sichtbar machen, sondern auch die visuelle Umsetzung des Mechanismus, durch die diese Vibrationen in ein hörbares Ereignis umgesetzt werden (DeLio). Der Wahrnehmende „ist zugleich, seine eigene Position gegenüber dem Kunstwerk neu zu überdenken ... Die Erfahrung ist zirkulär. In dem Maße, in dem sich der Hörer des Gegenstands seiner Wahrnehmung bewußt wird, wird ihm auch der Akt der Wahrnehmung bewußt und schließlich sieht er sich selbst als wahrnehmendes Wesen ... In diesem Sinn kann man die Kunst Luciers als die Apotheose der postcartesischen Dialektik betrachten, wo die Wahrnehmung nicht als das Produkt des denkenden Geistes sondern als der Ursprung allen Denkens betrachtet wird“ (DeLio). Oder wir könnten mit Thierry de Duve behaupten, daß Luciers Arbeiten den Weg zu einer Überwindung der Kantischen Definition von Raum und Zeit als a priori-Dimensionen menschlicher Sinneswahrnehmung bereiten. Sie bedeuten auch eine neue Definition von Gegenwart im Sinne der Moderne (der Verlust des Vertrauens in Kants a priori-„Formen der Wahrnehmung“: der Verdacht, daß Gegenwart unmöglich ist, wie in der Philosophie Derridas oder in den Theaterstücken Becketts). Wenn man bei der neuen Definition von Gegenwart auf Cage und die minimalistische Skulptur zurückgeht, erkennt man, daß sie „den echten Raum“ und „die echte Zeit“ voraussetzt. Denn der Betrachter wird nicht einfach vor ein Objekt gestellt, sondern in eine Situation geworfen, die ihm fremd ist, und zwar so fremd, daß er sich nicht mehr auf die a priori-Konzepte von Zeit und Raum verlassen kann. Stattdessen muß er ihre Realität als das Ergebnis seiner körperlichen Erfahrung mit dem „Zustand des Konfrontiertwerdens mit einer Installation, die ihn miteinschließt“ (de Duve) herstellen.

IV

Diese neue Art Gegenwart bedeutet eine „nicht-metaphorische“ Art, das Hören und Sehen zu kombinieren (vgl. das, was Heidegger bei Mozart entdeckte: Als er komponierte, hörte er nicht nur seine Komposition, er „sah“ auch das ganze Stück mit einem Blick). Eine solche Gegenwart bedeutet nicht nur Synästhesie, sie schließt auch eine „Gleichursprünglichkeit“ ein, d. h. die Gleichheit der Zeitspannen, entweder „present“ (= die „Gegenwärtigkeit“ der Gegenwart) oder „absent“ (= die Vergangenheit und die Zukunft). Dieser Gegenüberstellung könnte man die für die Moderne charakteristische Definition ästhetischer Erfahrung als schwebende, entzogene oder unheimliche Gegenwart, „eine Definition, die W. Benjamins Vorstellung der Aura durchdringt“ (de Duve). Da nach Benjamin die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke ihnen ihre Aura entzieht, hat es nun den Anschein, als würde die minimalistische Bewegung von Cage die Bedingungen ästhetischer Erfahrung von der „modernistischen“ Aura in die „postmoderne“ Aktualität verschieben, und zwar durch die Anerkennung der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks (de Duve). Heideggers „Ja und nein“ (oder „Gleichmut“) gegenüber der Technologie soll ernst genommen werden: Die Gegenwart betrifft die Technologie von heute, insbesondere Geräte oder Systeme, die „den auftretenden Künstler vom Publikum distanzieren und zugleich mit ihm verbinden“: Wir brauchen eine neue Definition von „Nähe“ als „technologischen“ Zeitspielraum.

V

Jetzt werden wir vielleicht Nam June Paiks Analyse der Beziehung zwischen Technologie und der Poetik der Gleichzeitigkeit verstehen. Seiner Meinung nach ist es ein Anliegen vieler Mystiker „aus der linearen Zeit, Einbahnstraßenzeit zu springen, um die Ewigkeit zu erfassen. Vor dem vollendeten oder sterilen Nullpunkt anzuhalten, ist die klassische Methode, die Ewigkeit zu erfassen. Gleichzeitig das parallele Fließen vieler voneinander unabhängiger Bewegungen wahrzunehmen, ist ein weiterer klassischer Weg. Doch der arme Joyce sah sich gezwungen, parallel zueinander fortschreitende Geschichten in einem Buch mit einer Richtung zu schreiben ... Die gleichzeitige Wahrnehmung des parallelen Fließens von voneinander unabhängigen Fernsehbewegungen kann diesen alten Traum der Mystiker vielleicht verwirklichen, obwohl die Frage noch ungelöst bleibt, ob es uns mit unserer normalen Physiognomie möglich ist (wir haben nur ein Herz, einen Atem, ein Paar Augen, wenn wir keine mystische Ausbildung haben. Und wer gut ausgebildet ist ... braucht weder 13 Fernseher, noch das Fernsehen an sich, noch Elektronik, noch Musik, noch Kunst ...)“ Daher steht Nam June Paik trotz seiner eingehenden Beschäftigung mit technischen Fragen und Geräten – er gilt allgemein als Erfinder der Videokunst – Heidegger gar nicht fern, wenn letzterer ganz im „taoistischen“ Sinne folgende Ratschläge für den Umgang mit der Technologie unterbreitet: Wir müssen technische Geräte in unser tägliches Leben eintreten lassen, und sie zugleich draußen halten, „das heißt, sie in Ruhe lassen, wie Sachen, die nichts Absolutes sind, aber von etwas Höherem abhängig bleiben“; so daß sie „unseren inneren wahren Kern“ nicht berühren („Diskurs über das Denken“).

VI

Daher wird man nicht einmal in einer Gesellschaft, die von einem elektronischen Kommunikationsnetz beherrscht wird, meinen, daß die Realität oder die „Gegenwart“ (d. h. echte Raumzeit) schwindet. Wohl stimmt es, daß in einer solchen Gesellschaft die eigentliche Definition des Wirklichen sich auf „das, was eine gleichwertige Reproduktion liefern kann“ oder „das, was selbst stets schon reproduziert wurde“ beziehen kann; auch stimmt es, daß mit der Reproduktion der Produk-