

Gertrud Meyer-Denkman

Grenzübergänge zwischen Musik, Kunst und den Medien heute



**Bibliotheks- und Informationssystem
der Universität Oldenburg
2005**

Verlag und Vertrieb:

Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg,
BIS-Verlag, Telefon: 0441/798-2261, Telefax: 0441/798-4040
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de
Internet: www.bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0975-3

Inhalt

<i>Vorwort</i>	5
Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik	7
Grenzübergänge zwischen Musik, den Künsten und einigen Aspekten der Wissenschaft	19
Aspekte des Gestischen in Kunst und Musik	33
Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen im 20. Jahrhundert	49
Formen audio-visueller und interaktiver Medienkunst	65
Klangfarbe und Farbklang - synästhetische Phänomene in Musik und Malerei im 20. Jh.	85
<i>Die Autorin</i>	103

VORWORT

Es ist dies eine Sammlung von fünf Vorträgen aus den Jahren 2002-2004, gehalten an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Colloquium der Fakultät III, Musik und in den Ringvorlesungen der Fakultät IV, Philosophie.

So verschieden die Themen erscheinen mögen, so sind sie doch insgesamt eine Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen soziokulturellen und ästhetischen Phänomenen der verschiedenen Künste heute, eine Auseinandersetzung, die immer erneut nach den *Schwierigkeiten mit der neuen Musik* fragt, Schwierigkeiten und Probleme, die wir alle heute nicht nur mit einer neuen Musik, sondern mit allen gegenwärtigen Phänomenen in den Künsten und den Medien haben. Ich versuche, einerseits die soziokulturellen Entwicklungen in der Musik zu befragen, andererseits die Probleme, die sich mit dem Hören und Verstehen der veränderten kompositorischen Strukturen ergeben, und frage letztlich, wie eine Ausbildung in Schule und Hochschule hinsichtlich einer Einführung und im Umgang mit Musik heute vor sich gehen könnte.

In den *Grenzübergängen zwischen den Künsten* versuche ich, anhand von gemeinsamen Strukturmerkmalen, verstanden als vergleichbare Denk- und Kompositionsansätze, Entsprechungen zwischen den Künsten und Wechselbeziehungen zwischen einigen wissenschaftlichen Erkenntnissen aufzuzeigen.

Mit den *Aspekten des Gestischen in Kunst und Musik* begeben mich auf ein Gebiet, das jenseits bloßer Ausdrucksgebärden und symbolischer Bedeutungen durch Vieldeutigkeit und Ambivalenz gekennzeichnet ist. Statt mit analytischen Begriffen und Kausalerklärungen wird dem Wesen des Gestischen als eine reine Mittelbarkeit nachgegangen, das als ein Zusätzliches, zwischen Sprachhaftigkeit und Musik sich im „Instrumentalen Theater“ der 60er und 70er Jahre auffinden lässt. Im „Gestischen Prinzip“ des epischen Theaters von Bertold Brecht - ästhetisch modifiziert von

Walter Benjamin - geht es Brecht darum, den sozialen Gestus von Musik bewusst zu machen. Von hier lassen sich Ausblicke auf konstruktive Tendenzen eines neuen Musiktheaters denken.

Unsere Gegenwart ist gekennzeichnet durch die Allgegenwart einer multimedialen Technologie. Mit Hilfe einer alle Sparten der Musik vereinnahmenden Reproduktionsmaschinerie ist die *Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen* möglich geworden. Sampler, Computer, Internet und die Einflussnahme der Medienkonzerne bilden neue Verhaltensformen aus, die die ästhetischen und sozialen Normen unserer überkommenen Musikkultur radikal in Frage stellen.

Eine aktuelle Videokunst weist auf eine Intermedialität, gekennzeichnet durch die Vernetzung analog-digitaler Mittel als auch durch eine Grenzüberschreitung zwischen Bild, Szene, Kunst und Musik. Mit Beginn einer auditiv-visuellen und interaktiven Medienkunst beginnt eine neue Dialogsituation zwischen Mensch und Computer. Sie entwickelt neue ästhetische Umgangsformen mit einer digitalen Technik innerhalb einer interaktiven Klang- und bildnerischen Erfahrungswelt. Abschließend versuche ich, einige Auswirkungen dieser interaktiven Medienkunst sowie die Einbeziehung des Internets als künstlerischen Informationsaustausch zu skizzieren: sei es durch die Veränderung der Rolle eines Autors, des Interpreten oder in der veränderten Haltung des Publikums durch seine Einbindung in ein interkatives Medienprojekt - Auswirkungen, die insgesamt den ehemaligen Begriff eines Kunstwerks sprengen.

Welche soziokulturellen und gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen die gegenwärtige Medienexplosion einnehmen wird, ist nicht abzusehen. Sich ihrer bewusst zu werden, war der Versuch dieser Arbeit.

Oldenburg, im Januar 2005

Gertrud Meyer-Denkman

Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik

Hand aufs Herz: wir alle – und ich auch – haben so oder anders unsere Schwierigkeiten mit dieser oder jener neuen Musik. Liegt es an der Musik selbst – oder liegt es an uns?

Fangen wir mit unseren Problemen an: Sind es eventuell enttäuschte Erwartungen des sonst Gewohnten in der Musik? Wurden wir nicht genügend vorbereitet in Schule oder Ausbildung? Dennoch, wurden wir nicht oft genug durch kritische Stimmen in unserem Urteil bestätigt? Liegt es also doch an der neuen Musik selbst? Denn früher gab es doch kaum eine solche Ablehnung einer Musik gegenüber, die gerade komponiert wurde wie wir es heute erleben – oder täuschen wir uns da?

Zumindest ist klar, weder Kunst noch Musik können als historische Konstanten noch als gesellschaftlich unabhängig in ihren Werken und Ereignissen angesehen werden. So wie Geschichte sich aus Widersprüchen und Brüchen zusammensetzt, so auch die soziokulturelle Entwicklung von Musik und Kunst. Ein kurzer Überblick mag dies verdeutlichen. Vielleicht gelingt es uns in der Rückspiegelung der soziokulturellen Zusammenhänge nicht nur den darin begründeten Schwierigkeiten mit der neuen Musik auf den Grund zu kommen, sondern auch den Problemen, die sich mit dem Hören und Verstehen der veränderten kompositorischen Strukturen und ästhetischen Wirkungen von Musik ergeben.

In der folgenden Rückspiegelung kann es sich nur um einige Skizzen handeln, bzw. um einige wenige beispielhafte Kompositionen, die als Merkmale eines neuen Hörens dienen können.

Am Beginn der Neuzeit stehen sich zwei wesentliche Funktionen und Aufträge der Musik gegenüber: Musik diene einerseits dem Lob Gottes, Musik begleitete Gottesdienste und Kirchenfeste – andererseits hatte Musik den Auftrag, Feste zu gestalten und zu unterhalten.

Zum einen war Musik Teil der Repräsentanz der Kirche und des Klerus – zum anderen repräsentierte und unterstützte Musik den Glanz eines Fürstentums. Die sakralen Werke, meist einer vokalen

Polyphonie, entstanden im Auftrag der Kirche. Hingegen wurden Festmusiken, höfische Suiten, Singspiele und Opern vom Fürstenhof angefordert, in dessen Dienst Musiker und Komponisten standen.

Im Gegensatz zum Auftrag von Kirche und Hof standen die freien Spielleute, die auf Straßen und Plätzen aufspielten, Sänger begleiteten oder vom Turm bliesen.

Bereits zu Beginn der Oper um 1600 erfuhr Claudio Monteverdi von jenen Komponisten heftige Kritik, die sich noch auf den strengen polyphonen Kontrapunkt beriefen. Z. B. bezeichnete L. Artusi Monteverdis neue *seconda pratica* als eine „*overo imperfettioni della musica moderna*“, unvollkommen war ein moderner Stil, der das Melodische und den menschlichen Ausdruck in den Vordergrund stellte.

Umgekehrt mokierte sich Johann Mattheson im 18. Jahrhundert über solch alte Zöpfe, die noch im kontrapunktischen Stil komponierten. Bekanntlich soll Friedrich II. seinen Kammermusikern verkündet haben: „Der alte Bach ist gekommen.“

Also: Umbruchzeiten in der Musik sind immer auch mit Kritik und Ablehnung verbunden gewesen, auch gegen solche Musik, die gerade komponiert wurde.

Nach der französischen Revolution und der nachfolgenden Säkularisierung beginnt Musik sich als Repräsentant des Volkes zu entwickeln: „Der Bürger erhebt sich“, heißt ein schönes Buch von Peter Schleuning über die Musik des 18. Jahrhunderts.

Die ersten, von Bürgern organisierten öffentlichen Konzerte – z. B. 1743 im Leipziger Gewandhaus – dienen dem beginnenden Selbstbewußtsein eines noch jungen Bürgertums, wenn auch die Ablösung von den Hofkonzerten sich nur allmählich vollzog. Kennzeichen der öffentlichen Konzertprogramme war eine Mischung verschiedener Musikarten und Auftrittsförmlichkeiten.

Als sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts spezielle Konzertgesellschaften bildeten mit organisatorisch und inhaltlich geschiedenen Konzertformen, begann die Aufspaltung in eine sogenannte

hohe und niedrige Musik, die uns bis heute bis in alle Medien verfolgt.

Mit den öffentlichen Konzert- und Aufführungsformen beginnt der Beruf sogenannter freischaffender Künstler, die bis heute im bürgerlichen Musikbetrieb von Existenzproblemen verfolgt werden.

Das Selbstbewußtsein eines aufstrebenden Bürgertums fand im 19. Jahrhundert seine emotionale Bestätigung in der großen Form einer Sinfonie. Die dynamische Exposition der Themen mit abschließendem Finale kam ihrem Selbstgefühl entgegen. Heute gerät Beethovens 9. Sinfonie mit der Ode an die Freude in den Sog politischer Selbsterhebung.

Einher geht jedoch die Forderung nach Einfachheit in der Musik, nach Ausdruck subjektiver Empfindung wie der Wunsch nach melodischer Harmonie – Forderungen, die uns bis heute nicht unbekannt sind.

Mit der Spaltung in Bürger- und Arbeitertum im beginnenden Industriezeitalter, aber auch in der Spaltung des Selbstverständnisses des Subjekts zur Welt und seiner Geschichtlichkeit, wächst das Bedürfnis nach einem numinosen Einssein. In dieser Zeit wird von Richard Wagner die Idee eines Gesamtkunstwerks geboren, als Einheit und Verschmelzung aller Künste – eine Idee, die im Sinne Hitlers nicht fern seiner Utopie eines Einheitsstaates unter totalitärer Führung angesiedelt sein könnte.

Durch die Zerschlagung des Bürgertums in zwei Weltkriegen vollzieht sich letztlich die Abspaltung der Musik wie der Kunst insgesamt von der Gesellschaft.

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts wurde alles, was neu, anders und fremd war, in Kunst und Musik mit offener Ablehnung bedroht. Bekannt sind die Tumulte bei Aufführungen von Konzerten, Balletten, Opern u. a. von Strawinsky, Bartok, Erik Satie, Schönberg, Kurt Weill, Ernst Krenek u. a.. Ebenso gab es Skandale bei Vernissagen der Kubisten, der Gruppe des „blauen Reiters“, der Dadaisten etc.

Die Zerstörung der von den Nazis erklärten „Entarteten Kunst“ und im Zusammenhang damit die Deportierung jüdischer Künstler wurde zum Höhepunkt der Ablehnung der ins Abseits gestoßenen neuen Musik und der neuen Kunst.

Durch den Verlust ihrer bisherigen soziokulturellen Funktion begannen Kunst und Musik sich zurückzuziehen. Die bildende Kunst wurde in speziellen Museen und Galerien gehortet, neue Musik zog sich zurück in Privatzirkel, z. B. in einen „Privatverein für neue Musik“, den Arnold Schönberg in den 20er Jahren angesichts der massiven Ablehnung seiner Musik gründete.

Diese Verweigerungshaltung der neuen Musik gegenüber einem bürgerlichen Konzertbetrieb schlug zurück: sie wurde von der Gesellschaft gemieden – neue Musik wurde zur wahren Flaschenpost für Insider.

Die Schwierigkeiten mit der neuen Musik zeigen sich aber nicht nur in den genannten soziokulturellen Bereichen, sondern sie finden ebenso ihre Begründung in der Musik selbst, und zwar bis in die kleinste Zelle. Dem möchte ich im folgenden nachgehen.

Gemäß der genannten Verweigerungshaltung wollte neue Musik nun nicht mehr abhängig sein von welchem Kulturbetrieb auch immer, sondern autonom, unabhängig, ein in sich bestehendes integrales System. Entsprechend dieser Haltung wurden in den Kompositionen keinerlei traditionelle Bindungen geduldet. Aber auch Zeichen subjektiver Empfindungen oder Hinweise irgendwelcher Bedeutungen waren verpönt.

Diese Forderungen einer neuen Musik, unabhängig von jedweden vormaligen Vorgaben, nur in sich selbst stimmig zu sein, erforderte ein völlig neues kompositorisches Denken: die Abhängigkeit von einem traditionellen funktionsharmonischen System wurde rigoros gekündigt zugunsten einer Forderung: jeder Ton, jeder Klang sollte autonom sein, unabhängig von der Bindung an Tonalität und einem harmonischen Subdominant-Dominant-System. Diese, von Arnold Schönberg etwa 1914 vollzogene A-Tonalität wurde von ihm jedoch seit den 20er Jahren in ein neues 12-

Ton-System eingebunden, dessen 12 Töne eine vorkomponierte Reihe bildete.

Nicht genug dieser absoluten kompositorischen Neuheit, Schönbergs Jünger der nächsten Generation wie K. H. Stockhausen; Pierre Boulez, Luigi Nono u. a. verschärften noch dieses 12-Ton-System zu einem seriellen. Hier wird nicht nur jeder der 12 Töne, sondern jeder klingende Parameter in eine serielle Konstruktion eingebunden.

Mit diesen seriellen Kompositionen beginnt für die meisten Hörer die eigentliche Schwierigkeit mit der neuen Musik- dieser neuen Musik. Dass es neben dieser seriellen Musik noch andere Musikarten gab und gibt, braucht kaum erwähnt zu werden. Jedoch die Ära dieser seriellen Musik trug wesentlich zur Bildung eines neuen Konzeptes bei, von dem aus damals wie heute neue Impulse und ein neues kompositorisches Denken ausgingen.

Die Schwierigkeit speziell mit dieser frühen seriellen Musik – aber auch mit ihrer späteren Erweiterung zu einer sogenannten strukturellen Musik (wenn man sie denn so bezeichnen will) – liegt meines Erachtens in der Notwendigkeit, sich auf eine völlig neue und andere Hörperspektive einzulassen.

In dem folgenden Hörbeispiel der „Structures Ia“ für zwei Klaviere von Pierre Boulez aus den frühen 50er Jahren sind keine Melodien mit Begleitung mehr zu hören, keine thematisch-harmonische Entwicklung mit Höhepunkt und Finale – zu hören sind hingegen reine Strukturen, d. h. ein Netz, in dem jeder Ton mit jedem anderen in Beziehung steht. Wir hören Tonscharen, in denen jeder Tonpunkt in sich selbst zentriert ist und zugleich in einem offenen Feld zu schweben scheint.

HB Structure Ia von Pierre Boulez

Diese neue musikalische Struktur wurde von dem Schönberg-Schüler Anton Webern vorbereitet. Anders als sein Lehrer Schönberg, dessen Musik vielfach durch einen dynamischen Gestus charakterisiert ist, und der in seinen Kompositionen noch Haupt-

und Nebenthemen einsetzte, nahm Anton Webern in seinen Kompositionen jeglichen dynamischen Gestus zurück. A. Schönberg schreibt zu Weberns sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9, 1924 in Donaueschingen uraufgeführt, ein Werk, in dem einige Sätze nur einige Sekunden dauern:

„Man bedenke, welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken, zu solcher Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.

Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne, etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt“.

Diese Reduktion zu kleinsten musikalischen Klanggesten kondensierte Webern zu kompositorischen Strukturen, die eine horizontale Melodik und eine vertikale Harmonik in eine dritte Dimension kontrapunktisch aufspaltete.

In dieser kontrapunktischen Stimmigkeit – von Webern der Polyphonie entnommen – liegt im Grunde der wichtigste Neuanatz von Webern, und nicht – wie damals einige musikwissenschaftlichen Analytiker meinten – in Weberns Vorbereitung der Serialität.

An diese mehrdimensionale Kontrapunktik knüpfte damals die schon genannte junge Generation an.

In K.H. Stockhausens gleichnamiger Komposition „Kontrapunkte“ für zehn Instrumente von 1957 wird deutlich, wie nah der Höreindruck dieser Komposition einem Quartett von Anton Webern entgegenkommt, nämlich Weberns Quartett für Geige, Tenorsaxophon, Klarinette und Klavier op. 22 von 1931.

Diesen Vergleich möchte ich an der Gegenüberstellung beider Kompositionen aufzeigen.

HB A. Webern op. 22**HB K.H. Stockhausen Kontrapunkte**

Die rigorose Forderung eines totalen seriellen Systems, in dem jeder Tonpunkt in einem Zahlendiagramm vorgeplant ist, ein System, das keinerlei Wiederholung duldet – schon gar nicht von traditionellen Elementen – dieses System wurde abrupt unterbrochen durch den amerikanischen Komponisten John Cage. Er und seine Freunde wie Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff u. a. wischten mit völlig anderen Ideen alle Serialität vom Tisch. Dieser Eklat geschah 1958 während der Darmstädter Kompositionskurse. Und damit begann eine lange Auseinandersetzung, in der sich die Protagonisten der verschiedenen Lager nicht selten wie Kampfhähne gegenüberstanden. Und es war der revolutionäre Beginn einer neuen Ära der neuen Musik.

Galt seit Schönberg jeder Ton als autonom und gleichwertig, so hatte Cage bereits 1937 in seinem „Credo“ dafür plädiert, dass jeder Klang, ob Ton oder Geräusch, ob Sprache oder Gesang als gleichwertig zu gelten habe.

Revolutionär war auch die Intention von John Cage, dem Interpreten bestimmte Freiheiten in der Realisation seiner Kompositionen zuzugestehen, vorbereitet durch eine zeit-räumlich relative Notation. Komponist und Interpret wurden zu gleichberechtigten Partnern in der Realisation einer Komposition.

Die Anwendung bestimmter Zufallsoperationen durch Cage in seinen Kompositionsentwürfen wurde häufig als eine „Vogelstraußpolitik“ missverstanden, d. h. es sei eine Haltung, die den Kopf in den Sand steckt, um sich gewisser Verantwortungen zu entziehen. Für Cage bedeuteten Zufallsmanipulationen hingegen eine Zurücknahme seines Selbst, seiner subjektiven Vorlieben.

Er sagte: „Indem ich mich selbst zurückstelle, geschieht etwas Unvorhersehbares, etwas Neues – bekomme ich Ideen, die ich vorher nicht hatte.“

Das könnte ebenso als Motto für unsere Schwierigkeiten mit der neuen Musik gelten: Solange wir nur uns selbst, unsere subjektivi-

ven Vorlieben und Empfindungen in der Rezeption von Musik suchen, versperren diese das, was anders, was neu ist – erkennen wir nicht, was uns das Neue mitteilen könnte – erhalten wir keine neue Ideen.

In dem folgenden Hörbeispiel „Winter Music“ von 1956 gilt es, wieder eine neue Hörperspektive einzunehmen. Statt einer kontrapunktischen Klangstruktur hören wir in dieser Komposition für zwei Klaviere wesentlich den Wechsel von Klang und Stille. Jeder Klang ist ein Zentrum, modifiziert durch eine live-elektronische Klangmodulation, deren Ausklang sich in den Raum erstreckt. Es liegt an uns, die unterschiedlichen Klanginseln in ein Klangkontinuum einzubeziehen – jeder auf seine Weise.

HB Winter Music- von John Cage¹

Die Verlagerung serieller Konstrukte in die Bewusstheit von „Klang als lebendige Materie“ löst „die Vorstellung von Musik als spatiozialer aus – als Körper intelligenter Klänge, die sich frei im Raum bewegen“ (Edgar Varese: Die Befreiung des Klangs. Vorlesung 1959).

Und die Komponistin Rebecca Saunders bekennt: „Beim Komponieren fasse ich die Klänge und Geräusche mit den Händen an, wiege sie, spüre ihre Potentiale zwischen den Handflächen. Die so entwickelten skelettartigen Texturen und Klanggesten sind wie Bilder, die in einem weißen Raum stehen, in die Stille eingesetzt, nebeneinander, übereinander, gegeneinander: auf der Suche nach einer intensiven Musik.“

Klang in Zeit und Raum wird zu einer der wesentlichsten Domänen in der Gegenwart neuer Musik.

Musik wird vorwiegend als eine Zeitkunst verstanden. Es wäre verwunderlich, wenn die Auflösung der räumlichen Dimensionen nicht auch die zeitlichen Dimensionen der Musik beeinträchtigen würde.

1957 hatte Stockhausen ein erstes Eingeständnis an die Eigenzeit eines Interpreteten gemacht. Auch bei Cage geht es in seinen Kompositionen nicht um eine vorgemessene Metronomzeit. Der

Interpret „empfindet, entdeckt die Zeit der Klänge, er lässt ihnen ihre Zeit“, schrieb Stockhausen.

Spielen mehrere Instrumente oder Orchestergruppen gleichzeitig in verschiedenen konstanten oder gar variablen Tempi, so verschieben sich die Zeitschichten gegeneinander und es kann zu einem Umschlag einer statistischen Zeitwahrnehmung kommen. Hier wird deutlich, dass ein solcher Zeitablauf nicht mehr taktmetrisch, gequantelt wahrgenommen werden kann. Er kulminiert zu statistischen Zeitkomplexen.

Der reale Raum als Klangort, der Klangraum gewinnt eine zusätzliche Bedeutung. Die räumlich aufgelockerte Aufstellung von Instrumenten oder Orchestergruppen, die mehrkanalige Wiedergabe über mehrere, im Raum verteilte Lautsprecher bei zusätzlicher elektronischer Musik – diese räumliche Aufteilung klanglicher Vorgänge lässt diese wandern und sich dadurch zeitlich verschieben.

In dieser Vielschichtigkeit mehrerer Klangquellen kann das Ohr sich nicht mehr dem melodischen Faden, dem vorwärts strebenden zeitlichen Fluss überlassen. Adorno schlägt in seinen „Anweisungen zum Hören neuer Musik“ vor: „Man solle neue Musik so hören, wie man ein Bild als Ganzes betrachtet, alle ihre Momente in eins setzen, eine Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven sich erwerben, anstatt bei jener Diskontinuität es zu belassen, zu welcher das Medium Musik, die zeitliche Aufeinanderfolge verlockt“ (Der getreue Korrepetitor).

Bereits Charles Ives hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Intention, mehrere Orchestergruppen unabhängig voneinander als gleichzeitig-räumliches Ereignis spielen zu lassen. 1957 wurden von K. H. Stockhausen die „Gruppen für drei Orchester“ mit drei Dirigenten aufgeführt. In dem Ausschnitt, den wir gleich hören werden, gilt es, sich eine „Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven zu erwerben.“ Wir hören verschieden lange, verschieden farbige, verschieden dichte Klanggruppen, die für sich im Raum klingen, sich überlagern oder auflösen.

HB Gruppen für drei Orchester

K. H. Stockhausen

Diese Gruppierung als „Erlebnisqualität“ farbiger Klanggesten wird – neben zahlreichen anderen kompositorischen Ansätzen – zum prägenden Merkmal einer Gegenwartsmusik.

Vielleicht hilft ein Vergleich mit einigen Phänomenen anderer Künste, die auf eine verwandte Entwicklung aufmerksam machen.

Tendenzen einer veränderten Zeitwahrnehmung, die alles zugleich gegenwärtig erscheinen lassen wollen, sind wie eine veränderte Raumwahrnehmung in verschiedenen Bereichen der Künste unserer Zeit anzutreffen.

Weder wird in den gegenwärtigen Bildern unser Blick durch einen perspektivischen Fluchtpunkt fixiert, noch bleiben nicht selten Objekte eingeschlossen in einen Bildrahmen, sie verlassen ihn und begeben sich in den Raum (Mobile von Calder, Combines von Rauschenberg). Auch führt die Literatur nicht mehr an einen linearen Erzählfaden entlang, nicht selten werden Ereignisse vertauscht oder in verschiedene Zeiten und Räume gesetzt. Die Verzeitlichung räumlicher Mittel durch Collagieren verschiedener Bewegungsphasen ist uns durch die neue Medienkunst bekannt.

In dieser zeiträumlichen Revolution gewinnt die Elektronik eine fundamentale Bedeutung.

Bereits in den 50er Jahren hatte die Musique Concrète in Paris mit den damaligen technischen Mitteln Collagen und Montagen von konkreten akustischen Materialien hergestellt. Diese Techniken – von Bild-Cuts des Films unterstützt – werden von der gegenwärtigen Generation aufgegriffen und mit einer adäquaten Technologie perfektioniert.

Die Entwicklung einer elektronischen Technologie bedeutet einerseits einen Bruch mit den bisherigen soziokulturellen Strukturen, andererseits einen Aufbruch in neue Klang- und Medienwelten.

Die Perfektion einer neuen digitalen Technologie, in der alles möglich erscheint, verändert nicht nur die ästhetische Ebene der Musik, sondern auch ihre Funktion. Durch die Intermedialität zwischen Bild/Ton – Film/Musik – Klang/Raum und dem Remix dessen, was akustisch brauchbar erscheint, verliert nicht nur das ehemals geschlossene, autonome Kunstwerk seine Bedeutung. Außerdem verschiebt sich die Rolle zwischen Autor-Interpret-Rezipient. Dank ihrer Laptop-Produktionen kann jeder Künstler gleichermaßen Producer und Manager, Internet-User und Autor sein. Form und Raum einer ‚Aufführung‘ werden völlig variabel und haben mit dem ehemaligen Konzertwesen kaum etwas gemein.

Andererseits hat die Entwicklung der Elektronik eine Erweiterung des gesamten Klangspektrums bewirkt, dessen Auswirkungen und Aufbruch in neue Klangwelten noch völlig im Fluss sind. Kennzeichen dieser Entwicklung sind Klanginstallationen, Collagen von Hörwelten, Raum-Klang-Montagen, verbunden mit interaktiven Prozessen etc.

Typisch für eine solche Klangkunst ist ein Ambiente, das oft nichts mehr mit einem üblichen Konzertsaal zu tun hat: Industrie- oder Sporthallen, offene Plätze oder auch einfache Privaträume sind der Hör- und Schauplatz für ein Spektrum verschiedenartigster Performances und Installationen. In diesem heterogenen Raum gewinnt das Sozial-Interaktive gegenüber dem rein Ästhetischen eine herausragende Bedeutung.

Während Helmut Lachenmann noch seine „*musique concrète instrumentale*“ als ein „Beispiel ästhetischer Verweigerung gegen eingeschliffene Orchesterkulinarik“ verstanden wissen wollte, kümmert eine junge Generation wenig mehr jene Verweigerungshaltung und jenes ehemalige Insistieren auf die Autonomie einer Musik. Hingegen werden Stimmen laut, die mit der Notwendigkeit des Komponierens Signale setzen wollen, gegen eine Welt des Terrors, jedoch ebenso Signale für das Wunder des Lebendigen.

Freilich, auf den einschlägigen Festivals mit neuer Musik, wie Darmstadt, Donaueschingen, Berlin u. a. findet sich ein vorwie-

gendes Insiderpublikum, während die wenigen Konzerte mit neuer Musik in den Städten eher ein isoliertes Randdasein fristen. Zwar versuchen einige Sinfoniekonzerte dann und wann einige gemäßigte neue Kompositionen mit ins Programm zu schmuggeln (zumeist als Intro, damit das Publikum anschließend seine Solistenkonzerte genießen kann). Dennoch wäre dies ein Anfang, neue Musik aus ihrer Isolation zu befreien, d. h. dass sie als Teil des allgemeinen Konzertwesens angesehen wird.

In diesem Sinne sollte eine neue Klangwelt in der Ausbildung statt als isolierter Teil von Anfang an in alle Arten von Musik integriert werden – und nicht als ein isoliertes Kapitel vielleicht am Ende der Schulzeit noch erwähnt werden.

Dieser Weg impliziert freilich ein konsequent anderes Unterrichtskonzept und eine andere Unterrichtsmethode. Ein Konzept, in dem Theorie und Praxis sich mit dem Angebot aller Musik – U- und E-Musik, ethnische und klassische Musik – verbindet sowie eine Unterrichtsmethode, in der die Interpretation von und Improvisation mit Musik verbunden wird.

Entgegen allen Unkenrufen, neue Musik sei zu schwer, kaum für Schüler spielbar, fehlt es meistens an der Kenntnis entsprechender Literatur. Oder es fehlt an Bereitschaft, über eine fundierte improvisatorische Praxis das Hören und Erkennen einer neuen Klangwelt sich zu erarbeiten.

Dass dies möglich ist, habe ich in meinen Arbeiten, Konzerten und einer langjährigen Unterrichtstätigkeit zu zeigen versucht.

Anmerkungen

- 1 Diese Klavierkomposition wurde u. a. 1963 von John Cage und David Tudor in Oldenburg (durch meine Initiative) aufgeführt – mit Polizeibegleitung!

Grenzübergänge zwischen Musik, den Künsten und einigen Aspekten der Wissenschaft

Das Thema „Grenzübergänge zwischen Musik, den Künsten und einigen Aspekten der Wissenschaft“ impliziert Ansätze einer Interdisziplinarität und somit Versuche, vergleichbare Phänomene zwischen unterschiedlichen Disziplinen aufzudecken. Die sonst historisch festgeschriebene akademische Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft wie zwischen Natur- und Geisteswissenschaften hat ein Denken und Handeln eingeleitet, das auf der Suche nach objektiver und exakter Erkenntnis und absoluter Wahrheit letztlich eine Spaltung zwischen Forschung und ihren Grundlagen bewirkte.

Zwar vollzieht sich in den Wissenschaften begriffliche Abstraktion über autonome Denkakte, deren jeder eine besondere Art der Deutung des Inhalts, eine eigene Richtung der Gegenstandsbeziehung in sich schließt, doch durch Absonderung der Einzelwissenschaften – und erst recht durch die Trennung zwischen sinnlicher Kunstwahrnehmung und wissenschaftlich analytischem Denken vollzieht sich eine Diskrepanz zwischen phänomenaler Welterfahrung und den systematischen Wissenschaften.

Vilém Flusser, der als Grundlage des bisherigen wissenschaftlichen Forschens „die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Welt, ich und es“ nannte¹, weist auf einen beginnenden Paradigmenwechsel, der diese, auf einem dualistischen Denken beruhende Grundlage des Forschens aufgibt. Die Veränderung des Suchens betrifft nach Flusser eine Forschung, die „nicht von einer Hypothese auf der einen Seite und von einer Beobachtung auf der anderen ihren Ausgang nimmt, sondern von der konkreten, vollen, lebendigen Erfahrung des In-der-Weltseins“².

In unserer heutigen Situation einer globalen Vernetzung sind Grenzübergänge zwischen allem und jedem en vogue. Über die Medien erleben wir tagtäglich das flotte cross over zwischen Video, Musik, Text, Werbung, Kommentaren und anderem mehr, wo-

bei nicht selten Realität und Fiktion ineinander verschwimmen. Statt den Tendenzen der Medien nachzugehen, in denen jedes Medium, ob Sprache, Musik oder Bild, lediglich Begleitung oder Untermalung des einen vom anderen ist: Musik als Begleitung von Filmen, Bilder als Untermalung von Texten usf. geht es mir um den Versuch, Grenzübergänge zwischen den Künsten herzustellen. Statt einfache Parallelen oder gar Synästhesien zwischen den Künsten aufzuzeigen, möchte ich versuchen, Strukturvergleiche herauszuarbeiten, verstanden als vergleichbare Denk- und Kompositionsansätze, die Ähnlichkeit im Verschiedenen und Verschiedenes im Ähnlichen aufzudecken vermögen.

Anhand von speziellen Kompositionsbeispielen und Beispielen aus dem Kunstbereich möchte ich jene Strukturprinzipien veranschaulichen, deren Phänomene Entsprechungen zwischen den Künsten oder auch Wechselbeziehungen zwischen einigen wissenschaftlichen Ansätzen zulassen.

Zu Beginn möchte ich den Diskurs zweier Wissenschaftler ins Zentrum meiner Überlegungen stellen, und zwar Th. W. Adorno und seinen Freund Walter Benjamin. Adorno war eine der seltenen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, die in ihren Arbeiten den Komponisten, Philosophen und Soziologen vereinte. Walter Benjamin, der sich 1942 auf der Flucht vor der Nazi-Invasion in Frankreich das Leben nahm, ist als Philosoph und Kulturwissenschaftler heute erstaunlich aktuell, speziell hinsichtlich seiner Prognose einer Veränderung der Kunst und der Wahrnehmung durch neue Technologien. Wenn ich im letzten Abschnitt meiner Ausführungen vorwitzig Musik mit Mathematik und Musik mit Philosophie in Verbindung bringe, so geschieht dies mit allem Vorbehalt meiner Nichtkompetenz in diesen Wissenschaften. Auch hier versuche ich lediglich anhand von Strukturvergleichen bzw. anhand von verwandten Denkbildern einige Wechselbeziehungen deutlich zu machen.

In einer Zeit, in der die Kunstwerke kaum noch eine verbindliche Theorie zulassen, unternimmt Adorno noch einmal den Versuch, die verwirrende Vielfalt der Phänomene zusammenzudenken. In dem hierzu zentralen Vortrag mit dem Titel: „Die Kunst und die

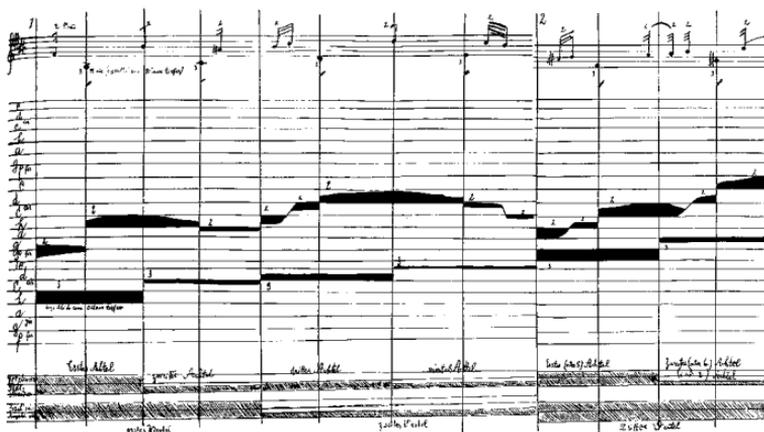
Künste“, den Adorno 1966 in der Akademie der Künste in Berlin hielt, stellte er fest:

„In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen ineinander, oder genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich ... Zur Graphik neigt viele Musik in ihrer Notation. Diese wird dabei nicht nur autonomen graphischen Gestalten ähnlich, sondern ihr graphisches Wesen nimmt gegenüber dem Komponierten einige Selbständigkeit an ... Malerei dafür möchte nicht länger auf der Fläche sich bescheiden. Während sie der Illusion der Raumperspektive sich entschlagen hat, treibt es sie selber in den Raum ... Durch Vertauschbarkeit oder wechselnde Anordnung wiederum verlieren musikalische Abschnitte etwas von der Verbindlichkeit ihrer Zeitfolge: sie verzichten auf Ähnlichkeit mit Kausalverhältnissen.“³

Im Zusammenhang der Vorstellung eines „offenen Kunstwerks“⁴, das nicht mehr alle musikalischen Eigenschaften festlegt, öffnet sich auch die Notation einer Komposition. Ihr graphisches Wesen lässt die eigen-persönliche Interpretation eines Musikers zu.

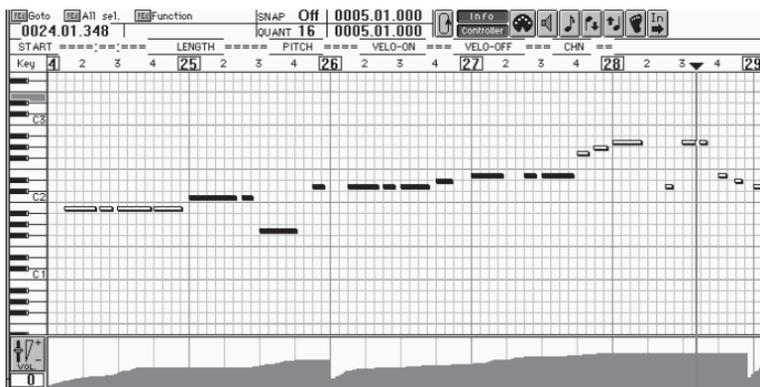
Die Grenzauflösung zwischen den Künsten wird hier zwischen den beiden Graphiken aufgrund ihres ähnlichen Konstruktionsprinzips deutlich: Komposition einzelner graphischer Elemente, die sich nicht auf einen Gegenstand bzw. notierter Themen festlegen, sondern in einem offenen Bild- bzw. Klangraum sich bewegen. Wesentlich ist die Überzeugung von Paul Klee: „was für die Musik schon bis zum Ablauf des 18. Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens Beginn“. Klee, der anfangs zögerte, Musik oder Malerei zu studieren, ging es in seinem bildnerischen Denken stets um eine mehrdimensionale Gleichzeitigkeit des Verschiedenen. Darin war ihm die mehrstimmige Simultaneität der Polyphonie in der Musik Vorbild. 1917 notiert Paul Klee in seinem wichtigen Werk „Das bildnerische Denken“: „Denn die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen ist eine Sache, die nicht nur in der Musik sein kann, wie alle typischen Dinge nicht nur an einem Ort gelten, sondern irgendwo und überall verwurzelt sind, organisch verankert“⁵.

Paul Klee hatte ebenfalls eine graphische Transformation einer Bachkomposition für Violine und Cembalo angefertigt, mit einer genauen Übertragung der Tonhöhen- und rhythmischen Verhältnisse⁶. In der Polyphonie der Kompositionen von J. S. Bach erkannte Klee „die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen.“



Beispiel: Paul Klee: Transformation einer Bach-Komposition

Erstaunlich ist die Ähnlichkeit einer Computergraphik mit der Transformation einer Bach-Komposition von Paul Klee: Beide geben exakt die Tonhöhen und ihre Dauern wieder.



Beispiel: Computergraphik

aus: *Intermedialität*. Jürg Helbig, (Hrsg.), Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998

Die Konsequenz eines „offenen Kunstwerks“ zeigt die Graphik von Earl Brown. Er sagt zu dieser Komposition „December '52“: „Es sind Elemente, die sich in einem Raum befinden – Raum als eine Unendlichkeit von Punkten – die Partitur ist nur das Abbild eines Moments in diesem Raum – ein Interpret muß dies alles in Bewegung setzen“⁷⁷.

Eine andere Berührung zwischen Kunst und Musik wird zwischen der Graphik von Earl Brown und einigen frühen Arbeiten von Piet Mondrian deutlich.

Mondrian hat sich ausführlich über die Idee einer neuen Musik geäußert, und zwar in den Heften des holländischen „De Stijl“ ab 1921. Ihm ging es hier wie in der bildenden Kunst um das „Geistig-Abstrakte und Universelle“⁷⁸.

Mondrian schreibt: „Wie in der Malerei die in sich geschlossene Formbildung, so muß in der Musik die Melodie als geschlossenes Motiv vernichtet werden, um den Rhythmus und die Komposition um so reiner zur Wirkung zu bringen.“ Nach Mondrian und den anderen Künstlern des „Stijl“ beschäftigt sich die neue Gestaltung nicht mehr mit Formen und Körpern, sondern mit Kräften, Energien und Relationen, gemäß den Erkenntnissen einer zeitgenössischen Naturwissenschaft. „Mondrians musikalische Vision gipfelte letztlich in einem audiovisuellen Environment, das eine pausenlose Interaktion von Bild und Musik produziert“⁷⁹. Dass das rhythmische Prinzip einen fundamentalen Stellenwert für Mondrian hatte, zeigt die Serie seiner „Boogie-Woogie“-Bilder.

Tendenzen ähnlicher Beziehungen und Anknüpfungen zwischen den Künsten sind uns inzwischen in vielerlei Formen vertraut geworden. Bei Adornos Grenzgängertum ist es auffällig, immer wieder eine Neigung zur latenten Musikhaftigkeit der Künste vorzufinden.

Grenzübergänge zwischen Musik und den bildenden Künsten finden wir heute in zahlreichen Formen und Beiträgen; etwa unter dem Motto: „Der hörbare Raum“ – „Vom Klang der Bilder“ – „Für Augen und Ohren“ – „Sichtbare Musik“ und anderes mehr. Realisationen unterstützen dies in einer Vielfalt von Klanginstal-

lationen – experimentellen Klangobjekten – bewegliche Raumklangformen, so dass die Frage auftaucht, ob man es hier mit einer neuen Gattung, z. B. einer „Klangkunst“ zu tun hat.

Angesichts einer allgemeinen Musikalisierung der Künste ging es Adorno jedoch weder um eine synästhetische Verschmelzung künstlerischer Phänomene, wie es z. B. A. Skrjabin mit seinem sogenannten Farbklavier vorschwebte, angewandt in seinem Orchesterwerk „Prometheus“ – noch ging es Adorno um synästhetische Vergleiche, wie es bei Wassily Kandinsky im Titel seines Bühnenstücks „Der gelbe Klang“ deutlich wird.

Während die eben genannten Maler Paul Klee und Piet Mondrian aufgrund gemeinsamer Konstruktionsprinzipien für eine Grenzüberschreitung zwischen Musik und Malerei plädierten, gründet diese bei Kandinsky auf einer „inneren Notwendigkeit“, wie er einmal sagte. Die Wirkung synästhetischer Verschmelzungen zwischen Farben und Klängen werden einer subjektiven Empfindung des ‚Gemüts‘ zugeschrieben – das mag stimmen, nur objektivieren und verallgemeinern lässt sich die Wirkung eines Farb-Klangs nicht.

Kandinsky und seinen Freunden schwebte letztlich ein Gesamtkunstwerk vor, das Farbe, Bewegung, Musik, Licht als Synthese anstrebte.

Bekannt ist Kandinskys Freundschaft mit dem Komponisten Arnold Schönberg, der auch als Maler in die Gruppe des „Blauen Reiters“ aufgenommen wurde. Kandinsky sah eine Verwandtschaft zwischen ihren Arbeiten darin, dass Schönberg die Musik von der Tonalität befreit hatte und Kandinskys Malerei die Befreiung vom Gegenstand anstrebte.

Adorno hatte allerdings noch andere Bedenken. Er betonte: „Aber in der Verfransungstendenz handelt es sich um mehr als um Anbiederung oder jene verdächtige Synthese, deren Spuren im Namen des Gesamtkunstwerks schrecken ... Es ist, als knabberten die Kunstgattungen indem sie ihre festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst“¹⁰. Adorno machte also angesichts

der Grenzübergänge der Künste das veränderte ästhetische Verhältnis zur Kunst im Allgemeinen zu schaffen.

Im Zentrum seines ästhetisch-philosophischen Denkens steht die Idee einer autonomen Kunst, eine Autonomie, die weder Kunst oder Musik als Dienerin literarischer Programme, noch als Vehikel subjektiver Ideen und Gefühle versteht. Außerdem soll – laut Adorno – der Komponist sich der geschichtlichen Gebundenheit seines musikalischen Materials bewusst sein, d. h. was im 19. Jahrhundert seine Berechtigung hatte, muss sich heute anderen, neuen Prämissen stellen. Doch die Verfransungstendenzen der Künste wie ihre erweiterten Konstruktions- und Form-Prinzipien nahmen ungeachtet Adornos Bedenken ihren Lauf.

Adornos Theorie einer Autonomie der Kunst steht im Zusammenhang mit seiner Theorie über Einflüsse der Musik durch die Kulturindustrie. Hier geht es Adorno um das Problem der Manipulationsschere zwischen den Vermarktungsstrategien von Musik und deren Beeinflussung auf die Musikrezeption des Publikums, deren Folgen wir heute durch die Medienexplosion deutlich erleben.

Fast zur gleichen Zeit, also in den 30er Jahren, formulierte Walter Benjamin in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ seine Erkenntnis einer Veränderung nicht nur der üblichen Vorstellung von Kunst im Allgemeinen, sondern ihr Verhältnis zu den technischen Medien im besonderen, eine Erkenntnis, die in ihrer Weitsicht uns heute erst bewusst wird.

Walter Benjamin sieht besonders in der Massenkunst des Films neue Spielräume der Wahrnehmung, und damit zugleich eines neuen Verhaltens. Während Benjamin zufolge die „Aura“ und der Kultwert von Kunstwerken zur kontemplativen Wahrnehmung und zur Versenkung einlädt, sprengt der Film hingegen mithilfe seiner schnell wechselnden Kameraführung, den abrupten Bildschnitten und Montagetechniken die kontemplative, konventionelle Wahrnehmungswelt.

Benjamin war zwar auch die kulturindustrielle Abhängigkeit des Films bewusst, darüber hinaus sieht er jedoch in den neuen Film- und Reproduktionstechniken nicht nur eine Veränderung unserer Wahrnehmung voraus, sondern er weist ihnen das Verdienst zu, „eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern“¹¹.

In der Tat betrifft die von Benjamin vorausgeahnte Veränderung nicht nur die überkommene Vorstellung von Kunst im Allgemeinen, sondern ebenso ihr Verhältnis zu den einzelnen Künsten, ihren technischen Medien, und dies speziell unter dem Aspekt ihrer Grenzüberschreitungen.

Als gravierende Veränderung unseres Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhaltens kann – nach Walter Benjamin – die im Film angewandte Cut-Technik, verbunden mit dem Montage- und Collage-Verfahren angesehen werden. Dieses Prinzip des Schnitts, der Unterbrechung eines zeitlichen Kontinuums und das erneute Zusammensetzen der Teile führt zumeist zu einem Vertauschen der Abschnitte und ihrer Ereignisse. Dieses Prinzip der Montage und Collage ist nicht nur Merkmal der Filmtechnik, sie wird ebenfalls – wenn auch im übertragenen Sinne – von den Künsten übernommen. Adorno hat die Montage- und Collage-Technik ein „Urphänomen der Verfransung“ genannt. In der Literatur ist es gekennzeichnet durch Aufhebung der zeitlich kontinuierlichen Struktur der Erzählung durch Vertauschen, Umbauen gegenwärtiger und vergangener Ereignisse, um sie im Bewusstsein des Rezipienten neu zu transzendieren. Wie bei James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound und anderen Schriftstellern der klassischen Moderne eröffnet sich diese veränderte Wahrnehmung nur jenen, die mit dem alltäglichen, konventionellen Blick brechen und sich durch Ungewohntes oder auch durch Schockerlebnisse in ihren Gewohnheiten aufstören lassen.

In der Bildenden Kunst sind uns diese Collagen und Montagen längst bekannt.

In diesen Montagen und Collagen wird die traditionelle, lineare Bildperspektive und die auf einen Fluchtpunkt fokussierte Wahr-

nehmung aufgebrochen und der Betrachter zu einem flexiblen Assoziationsfluss aktiviert. Das Bild sprengt in den Materialmontagen von Schwitters und Rauschenberg seinen Rahmen und öffnet sich einem mehrdimensionalen Zeit-Raum. Dieser wird heute vom Publikum in Klang-Raum-Installationen begangen, nicht selten verbunden mit akustischen und filmischen Ereignissen – z. B. bei R. Rauschenberg, Bruce Nauman oder Bill Viola.

In der Musik erfordern jene Kompositionen heute eine ähnlich ungebundene, aktive Wahrnehmungshaltung, die sich von der traditionellen Leittonspannung der Harmonik und den klassischen Entwicklungsformen lösen, die – wie in der Sinfonie, Sonate oder Oper – durch ihre Dynamik den Hörer zum Höhepunkt und Finale mitziehen möchte. Kompositionen hingegen, die vergleichbare Organisationsprinzipien verfolgen, wie es Benjamin beim Film beobachtete, sind ebenfalls seit Anfang des 20. Jahrhunderts häufig.

Zu erinnern wären manche Kompositionen von Charles Ives oder auch Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann. Beide montierten – jeder in unterschiedlicher Weise – Kompositionen aus verschiedenen Zeiten von verschiedenen Gattungen und Stilen zu einem neuen Ganzen, das allerdings durch die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen sei es aufstörende oder auch amüsante Wirkungen auslösen kann.

Hörbeispiel: Bernd Alois Zimmermann: *Musique pour les soupées du Roi Ubu* (1966).

Zitat Bernd Alois Zimmermann: „Ein reines Collage-Stück grundiert von Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts, durchsetzt mit Zitaten älterer und zeitgenössischer Komponisten. Eine Farce, die bieder und scheinbar fröhlich, dick und gefräßig wie Ubu selbst daherkommt; scheinbar ein gewaltiger Ulk, für den jedoch, der dahinter zu hören vermag, ein warnendes Sinngedicht, makaber und komisch zugleich; Symbol für den Weg einer freiheitlichen Akademie unter der Regierung eines Usurpators.“¹² (Roi Ubu: nach Alfred Jarry)

Am konsequentesten hat wohl der 1992 verstorbene amerikanische Komponist John Cage die Idee einer Montage im Sinne einer Gleichwertigkeit verschiedener Ereignisse und Künste verfolgt. Bereits 1952 realisierte Cage diese Idee in einer Tonband-Collage in seiner Komposition „Williams Mix“. Im Sinne von akustischen objets trouvés schachtelte er sechs verschiedene Kategorien von Klängen über- und ineinander. Das Abbild dieser Tonband-Collage zeigt den technischen Aufwand dieser Arbeit:

In dem großen Hörstück von John Cage „Roratorio“ von 1979 werden Texte von James Joyce, gelesen von Cage, mit irischer Musik und Umweltklängen im Sinne eines Soundscapes miteinander montiert. In den 80er Jahren verband Cage in seinem „Europa-Projekt“ Bild, Szene, Musik und Aktionen aus der gesamten Operngeschichte. Fern eines Verschmelzungsprozesses eines Gesamtkunstwerks wurden die einzelnen Bestandteile der verschiedenen Opern unabhängig voneinander aleatorisch montiert und szenisch und musikalisch in Frankfurt 1987 aufgeführt.

In einem neuen Musiktheater heute geht es, ebenso entgegen verschmelzender Tendenzen eines Gesamtkunstwerks und entgegen konventioneller Literaturopern, um Momente des qualitativ Vielfältigen, ja Disparaten und Widersprüchlichen – wobei Grenzgänge zwischen unterschiedlichen Stilen und Gattungen der Musik nicht selten sind.

Wenn Walter Benjamin den Film- und Reproduktionstechniken das Verdienst zuwies, „eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern“¹³, so konnte er nicht ahnen, in welcher Weise dies – und nicht nur positiv! – durch eine Fusion von Kunst und Technik in unserem Zeitalter der totalen technischen Reproduzierbarkeit aller Künste und Medien zutrifft. Die Grenzüberschreitung der verschiedenen Künste werden durch eine digitale Intermedialität zu einer globalen Verschmelzung transformiert.

Die weltweite Vernetzung durch Telekommunikation, Internet, den allgemeinen Warentausch und die damit verbundene medi-

ale Allgegenwart lassen Zeit und Raum verschwimmen, was eine Veränderung der Weltwahrnehmung bedingt.

Die substantielle Erweiterung der Künste reagiert nicht nur mit der Auseinandersetzung einer neuen Technologie, sondern auch mit der Auseinandersetzung eines neuen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Denkens.

Der Physiker Werner Heisenberg hatte 1959 bereits darauf hingewiesen, „der charakteristische Zug der kommenden Entwicklung wird die Überwindung der historisch gewordenen Grenzen zwischen den verschiedenen Einzeldisziplinen sein“. Er sieht eine Ähnlichkeit zwischen Physik und moderner Kunst in der Entfaltung abstrakter Strukturen, die die Möglichkeit eröffnen, umfassendere Zusammenhänge darzustellen. „Wissenschaft und Kunst bilden im Laufe der Jahrhunderte eine menschliche Sprache, in der wir über die entfernteren Teile der Wirklichkeit sprechen können; und die zusammenhängenden Begriffssysteme sind ebenso wie die verschiedenen Kunststile gewissermaßen nur verschiedene Worte oder Wortgruppen dieser Sprache“¹⁴.

Ein Künstler, der Mathematik, Physik und Philosophie mit seiner kompositorischen Tätigkeit aufs engste verband, war der vor einigen Jahren verstorbene griechisch-französische Komponist Iannis Xenakis. Er schrieb 1985: „Mir scheint die Zeit gekommen, nach Möglichkeit noch gründlicher und gleichzeitig noch globaler in das Wesen der Musik einzudringen, um die vermittelnden Kräfte zwischen Technologie, naturwissenschaftlichem Denken und der Musik zu finden“¹⁵.

Diese vermittelnden Kräfte fand Xenakis zwischen Mathematik und Musik durch die Anwendung statistischer Gesetze der Wahrscheinlichkeitstheorie in einigen seiner Kompositionen. In seinem Werk „Metastasis“ von 1955 arbeitete Xenakis im Orchester mit riesigen Klangmassen und Klangflächen, die ein Umdenken von einem linear melodischen Zusammenhang nötig machte.

Györgi Ligeti beschreibt die Korrespondenz zwischen der Chaostheorie und seiner Musik als eine Ähnlichkeit der Struktur „des immer anderen und doch gleichen.“ Darüber hinaus interessiert

Ligeti die wechselseitigen Übergänge zwischen Chaos und Ordnung, ein Prinzip, das er in der Klavierétude „Désordre“ und in anderen Kompositionen anwandte.

Die französischen Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari widmeten sich besonders in ihrem umfangreichen Werk „Milles Plateaux“¹⁶ der Verknüpfung von Philosophie und Kunst. Für sie ist das Markenzeichen der poststrukturellen Philosophie, die Kunst wieder in ihr Recht zu stellen, auf eine Stelle, wo Kunst neben Philosophie und Wissenschaft unser Denken beeinflusst. Erstaunlich ist die Resonanz, die das Werk „Milles Plateaux“ von Deleuze und Guattari speziell bei einer jungen Generation auslöst, die sich wesentlich aus der Rockszene und der neuen Club-Elektronik zusammensetzt. Anlässlich des 1995 erfolgten Freitods von Gilles Deleuze werden mehrere CDs „In Memoriam Deleuze“ von verschiedenen Musikgruppen publiziert. In dem Begleittext einer CD beziehen sich die Produzenten auf das genannte Werk von Deleuze „Tausend Plateaus, eine Abfolge von 15 Kapiteln, die alle ausdrücklich autonom genannt werden und sich in jeder Richtung lesen lassen. Jedes Plateau hat seine eigene Intensität, seine eigene Sprache, hat weder Anfang noch Ende: sondern ist immer in der Mitte. Das Gegenteil von einer traditionellen philosophischen Darlegung ... Statt einer Rhetorik vom Anfang, von der logischen Folge, der Verkettung, von der Kausalität: jetzt eine gebrochene aleatorische Logik, die mögliche Offenheiten enthält“¹⁷.

Diese „aleatorische“ Logik, die mögliche Offenheit ohne Bestimmung „von Anfang und Ende bzw. der vorbestimmten Folge des Inhalts wird als Gegenbild eines linear kausalen Denkens verstanden. Deleuze unterstützt dies mit dem Bild eines „Rhyzoms“, dessen multidimensionales Wurzelgeflecht auf ein Denkmodell weist, das eine vielfältige Vernetzung, die Möglichkeit der Entgrenzung sowie eines vagabundierenden, auch paradoxen Denkens zulässt. Dieses Denkmodell mag der Lebensästhetik einer Club Culture-Generation entgegenkommen, die angesichts ihres flexiblen know-hows innerhalb des kulturindustriellen Managements und der Medien als autonom gewordenen System irgendwie zurecht

zu kommen meint, und zwar in einer „Technologie als Schnittstelle scheinbar so disparater Szenen wie experimentelle Clubelektronik, neue Musik, Klangkunst und freie Improvisation“¹⁸

Entgrenzung eines monokausalen, einseitig determinierten Denkens heißt in unserem Zusammenhang weder multimediale Beliebigkeit noch ein Ineinsdenken oder das Anstreben einer Einheitlichkeit, sei es zwischen den verschiedenen Disziplinen oder zwischen verschiedenen Denkrichtungen. Auch hier wäre an den Autonomiegedanken von Adorno anzuknüpfen. Das Ziel ist nicht eine Verschmelzung der Horizonte, sondern das Herausarbeiten der Unterschiede, die nicht in einer neuen Einheit zusammengekommen werden. Auch geht es nicht um einfache Antagonismen, sondern nach dem französischen Philosophen Jacques Derrida um ein Dazwischen um eine „differance“. Worauf es ankommt, ist nach Derrida vielmehr, „das Paradox auszuhalten, auf immer neuen Wegen die Randzonen zu erkunden, in die man gelangt. Die Positionen sind und bleiben different, stets anders, stets im Fluß“¹⁹.

Anmerkungen

- 1 V. Flusser. Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf 1993. S.210
- 2 Ebd., S.211
- 3 Th. W. Adorno. Die Kunst und die Künste. In: Ohne Leitbild. Frankfurt 1967. S. 158
- 4 Umberto Eco. 1962
- 5 Das Bildnerische Denken. Basel/Stuttgart 1956. S. 296
- 6 vgl. ebd., S. 286
- 7 Partitur: Folio & 4 Systems. 1952/53. Assoc. music publishers. inc. New York
- 8 vgl. Vom Klang der Bilder. Musik in der Kunst des 20. Jh. Staatsgalerie Stuttgart. 1985. S. 401
- 9 vgl. ebd., S. 401
- 10 a. a. O., S. 179
- 11 ebd., „Das Kunstwerk...“ In: Illuminationen. Frankfurt/Main 1961. S. 163
- 12 Bernd Alois Zimmermann: Intervall und Zeit. Mainz 1974, S. 110
- 13 ebd., S. 163

- 14 W. Heisenberg. Die Beziehungen der Quantentheorie zu anderen Gebieten der modernen Naturwissenschaften. In: Physik und Philosophie. Ullstein. Frankfurt 1959. S. 87
- 15 I. Xenakis. In: MusikTexte 13 – Köln 1986, S. 43
- 16 Deutsch 1992
- 17 Coverttext der CD „In Memoriam Gilles Deleuze“. 1996. MP-CD-22
- 18 Peter Niclas Wilson. Musiktexte Mai 2002. Heft 93. S. 91
- 19 H. Kimmerle. Jacques Derrida. Hamburg 2000. S. 164

Aspekte des Gestischen in Kunst und Musik¹

Wenn ich im Folgenden versuche, Aspekte des Gestischen in Bezug zur Kunst und Musik der Gegenwart zu stellen, begeben mich auf ein vages Terrain. Wird der Begriff des Gestischen doch eher dem Bereich der Ausdrucksgebärde, der symbolischen Bedeutung oder dem figuralen Spiel zugeordnet, Bereiche, denen man seit den Konstrukten des seriellen Strukturalismus endlich entkommen wollte.

Diese Unsicherheit innerhalb einer Auseinandersetzung über Phänomene des Gestischen wird unterstützt, da wir – nach Vilém Flusser – in diesem Gebiet „über keine Theorie der Interpretation von Gesten verfügen“, eine Theorie, die, nach Flusser, „in der dialektischen Spannung zwischen objektiver Information und, jenseits von Kausalerklärungen, einer kodifizierten Sinngebung anzusiedeln wäre“ – einer Sinngebung, in der es „um die konkreten Phänomene unseres aktiven In-der-Welt-Seins geht“².

Die Ambivalenz einer Annäherung zeigt sich darin, die Vieldeutigkeit des Gestischen mit solchen Begriffen klären zu wollen, die selbst vorwiegend auf einer analytischen Basis beruhen – oder mit Definitionen, die nicht frei sind von einer subjektiven Metaphorik. Hier soll es um den Versuch gehen, sich den dialogischen und intersubjektiven Phänomenen des Gestischen zu nähern, und dies mit einem Ausgangspunkt, der die poetische Übertragung und Uneindeutigkeit des Gestischen in sich trägt.

Diese Unschärfe ist Merkmal der Vieldeutigkeit des Gestischen – und dies in allen Bereichen, in der die Geste als eine wahrnehmbare Größe verstanden wird, die angeschaut, ausgeführt, mitgeteilt, gehört und intendiert werden kann.

Aber das Beobachtete ist nie unabhängig vom Beobachter, sei es in der Kunstrezeption oder hinsichtlich der kleinen unbewussten oder auch bewussten Gesten des Alltags, die sich weder präzise wiederholen noch nachahmen lassen.

Versuch einer Klassifikation

Zwar könnte man nach V. Flusser die Geste allgemein als eine Art von Bewegung definieren. Doch nicht jede Bewegung ist eine Geste, denn eine mechanische Erklärung ließe den Kern der Bewegung unberücksichtigt, d. h., dass bei einer Bewegung stets sowohl die von außen einwirkenden Kräfte als auch eine Reihe von inneren an der Bewegung beteiligten Kräfte berücksichtigt werden müssten, z. B. physiologische, psychologische, kulturelle, ökonomische und weitere Faktoren. Geht die Bewegungsgeste von einem inneren Impuls aus, von einem bestimmten Wollen, so ließe sich dieser Impetus auf „Gesten des Machens“ beziehen.

Dazu zählt die handelnde Auseinandersetzung des Menschen mit einem Material, einem Werkzeug oder Instrument, wobei visuelle Gesten als Bewegung des Körpers beim Arbeiten (Körpersprache) und visuelle Gesten der Verständigung und Kommunikation (Gestensprache) und hörbare Gesten der Verständigung sich mit Sprachlauten, Sprechen, Singen und instrumentalen Klanggesten verbinden. V. Flusser betont, dass bei einer solchen Aufreihung Sprache und Musik „als eine herausragende Art der Geste zu betrachten ist.“

In diesem Sinn ist die Geste Mitteilung. Sie sagt nicht eigentlich etwas, sondern zeigt das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Ihrem inneren Wesen nach ist die Geste auch das Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfinden. Eine Geste des Zeigens, die sich an andere Menschen richtet als ein Vorgang zwischen Menschen, kann den Charakter eines sozialen Gestus – auch in der Musik – annehmen.

Ausschlaggebend ist aber nicht nur, was gesagt, gemacht wird, sondern das Wie. Eine bewusste Geste, verbunden mit einem inneren Impuls, könnte als eine zweck- oder interessefreie Geste verstanden werden. Eine solche Geste wäre mit einer künstlerischen Tätigkeit zu verbinden. Das Wie einer Geste, ihre „Gestimmtheit“ sowie ihre Wirkung löst eine Geste „aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus und läßt sie ästhetisch (formal) werden – in Form von Gesten. Sie werden ‚künstlich‘“.³

„So ist die Geste auch nicht der Bereich eines Zwecks an sich, sondern der einer reinen und zwecklosen Mittelbarkeit, die sich dem Menschen mitteilt.“⁴ Ist bereits „das in der Sprache zur Qualität Erhobene das Nichtgesagte, Nichtartikulierte“⁵ so wäre in der Musik das zur Qualität Erhobene das Nichtanalysierbare, nicht Notierbare, vielleicht auch das, was über das Artikulierbare hinausgeht.

So wie die gesprochene Sprache der „Maulwerkzeuge“ (Dieter Schnebel) bedarf, um sich mitteilen zu können, so bedarf die Musik eines Klangkörpers, um sie zum Klingen zu bringen. Die „Geste des Machens“ (Vilém Flusser) überträgt „die Bewegungen des Körpers, der sich zu sprechen anschickt“⁶ in eine Klangrede, ohne „diese Figuren des Körpers, die musikalische Figuren sind, zu benennen. Denn für dieses Unternehmen ist ein metaphorisches Vermögen erforderlich und dieses Vermögen kann mir hier und dort fehlen.“⁷

Ohne hier Sprache und Musik gegen- oder miteinander ausspielen zu wollen, gilt es eher, „die Wahrnehmungs- und Erkenntnis-ebene zu modifizieren: den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache zu verlagern.“⁸ Als Berührungstreifen fungiert hier das Gestische als ein *Dazwischen*, das als ein „Zusätzliches“ zwischen Sprachhaftigkeit und Musik als strukturierende Zeit von Klang, Sprache und Gebärde in ihren unterschiedlichen Erscheinungen aufgespürt werden kann.

Liegen nach Walter Benjamin „die Wurzeln des sprachlichen und tänzerischen (und somit des gestischen) Ausdrucks in ein und demselben mimetischen Vermögen“,⁹ so wäre zu erforschen, wie die verschiedenen Erscheinungen des Gestischen, „die miteinander oft nicht die geringste Ähnlichkeit besitzen mögen – ähnlich einem Bedeuteten in ihrer Mitte sind.“¹⁰

Zur Geschichte der Geste

Der italienische Philosoph und Schriftsteller Giorgio Agamben stellt in seinen „Noten zur Geste“ fest: „Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum schon endgültig seine Gesten verloren“, und er fährt fort: „Das war der Zeitpunkt, da das

Bürgertum, das wenige Jahre zuvor noch im sicheren Besitz seiner Symbole war, der Innerlichkeit zum Opfer fiel und sich in die Hände der Psychologie begab.“¹¹

Als die europäische Kultur sich dieses Verlustes bewusst zu werden begann, begab sie sich auf die Suche nach der verlorenen Geste. Marcel Proust vermutete sie im Moschusduft von Swanns Welt wiederzufinden – Leopold Blum alias Ulysses begab sich auf die Wanderschaft und entdeckte in der bunten Szene von Dublin die ewige Wiederkehr des Immergleichen. Wladimir und Estragon hingegen verharrten in der Geste des Wartens auf was auch immer bis zum Endspiel eines letzten Bandes.

Die medizinische Forschung suchte in ganz anderer Weise anhand von analytischen Methoden durch perfekte Messungen von Fußabdrücken auf langen Papierbahnen der Ursache von anomalen menschlichen Gesten der Körperbewegung auf die Spur zu kommen (Tourette-Syndrom 1886).¹² Eine beginnende Fototechnik, darauf aufmerksam geworden, bannte die Gesten der Körperbewegung, diese mechanisch verdoppelnd, in eine Phasenfotografie (Muybridge).

Das war die Geburt des Stummfilms, deren „Bewegungsbilder“ mit ihren bewegten Schnitten die mystische Starre der Aura eines Bildes zerstörte. G. Agamben stellt fest: „Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild.“¹³

Die Schnitte des Films als technisches Prinzip des jähen Bildwechsels mit seinen handgreiflichen Cuts und Montagen waren für Walter Benjamin Bestandteil seiner Vermutung einer gravierenden Veränderung der Wahrnehmung des Betrachters. In seinem bekannten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ konstatiert Benjamin: „Denn die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Weg der Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen.“¹⁴

Heute wird unsere Wahrnehmung nach Paul Virilio erst recht durch eine „Welt der entfesselten Mobilität attackiert“, wobei „ge-

genwärtig die Geschwindigkeitsrevolution moderner Transportmittel durch die audio-visuellen Medien übertroffen werden.“¹⁵

Diese „entfesselte Mobilität“ war es, die bereits die Futuristen begeisterte. Zeugnis davon gaben seit 1909 die überschwänglichen Manifeste des Filippo Tomasi Marinetti, die alle Welt verblüffte. Während die futuristische Zukunftsideologie sich dem totalitären Faschismus andiente, waren andere Künstlergruppen auf dem Weg, eine Antikunst zu kreieren, die in Varietés und Cabarets die Gesellschaft schockierte oder um durch Gesten der Verweigerung das Bürgerliche oder Erhabene in der Kunst zu zerstören.

Derartige Aktivitäten veränderten nicht nur den Blick auf die bildende Kunst, „als erhöbe sich in der Geschichte der Kunst ein stummer Aufruf zur Befreiung des Bildes durch die Geste“¹⁶ – es befreite auch die Kunstszene von bisherigen Eingrenzungen in einzelne Kunstdisziplinen.

Robert Rauschenberg radierte von der Leinwand De Koonings die letzten Reste eines abstrakten Expressionismus und montierte krude Materialien in seine Combines, die den Bildrahmen sprengten. John Cage lud 1952 verschiedene Künstler: Filmemacher, Musiker, Tänzer, zu einem Event ins Black-Mountain-College – das war die Geburt des Happenings und der Performance Art.

In den Aktionen der Performancekünstler stand das Gestische als ein Wiederentdecken, Zurschaustellen oder eine Ich-Inszenierung des Körpers im Mittelpunkt. Statt Stories mit emotionalen Ausdrucksgesten zu illustrieren, ging es diesen Aktivisten um eine „bodyawareness“, deren Bewegungsformen unabhängig vom rhythmischen Diktat einer Musik verliefen – Gleichwertigkeit von Geste, Musik und Text stand im Mittelpunkt.

Das Gestische musikalischer Gedanken als strukturelle Funktion

Im Gegensatz zu diesem aktiven und konkreten „In-der-Welt-seins“ spielte die „Suche nach der verlorenen Geste“ in der europäischen Kunstszene so gut wie keine Rolle. Im Gegenteil: Jede

subjektiv konnotierte Ausdrucksbewegung, jede „Gestimmtheit“ war speziell in der frühen Szene der Komponisten-Avantgarde verpönt. Statt auf der Suche nach dem mimetischen oder metaphorischen Vermögen von Musik oder Sprache, war man bemüht, jede kompositorische Tätigkeit dem Diktat serieller Parameter unterzuordnen.

Das betraf auch die Musik Anton Weberns. Mit akribischem Eifer versuchten Komponisten in den 50er Jahren Webern als Vorläufer seriellen Komponierens festzuschreiben.

Zwar machte Carl Dahlhaus auf „das Gestische musikalischer Gedanken“ aufmerksam¹⁷, aber definierte diese als eine „strukturelle Funktion“. Erst 1979 wurden von Peter Stadlen Weberns Interpretationsvorstellungen veröffentlicht anhand von Weberns persönlichen Anweisungen seiner Klaviervariationen op. 27. Jenseits eines Parameterkalküls erfahren wir von Webern ein „Zusätzliches“, nämlich sein Bestreben: „Die Poetik des Werks bis zur feinsten Nuance zu vermitteln, taktierend, gestikulierend, singend“¹⁸ eben: die Erfahrung des Gestischen als bedeutungstragender Sinn einer Musik. Die „Gestimmtheit“ in den verbalen Bezeichnungen bei Webern wird jedoch durch die Strenge der formalen Struktur objektiviert.

Adorno bringt dies auf den Punkt: „Der Ausdruck zieht die Musik zur Geste zusammen und staut sie im Ton.“¹⁹

Wird bei Schönberg das Gestische vorwiegend dynamisch reguliert, ein Gestus, der die einzelnen Gesten – trotz kontrapunktischen Bemühungen – nicht selten in einem Kontinuum von Spannungs- und Entspannungsbögen aufsaugt, so formieren sich bei Webern die Klanggesten zu einem offenen Komplex, charakterisiert als eine Haltung, „die als Ganze in lebendigem Fluß sich befindet“. Diese Offenheit der Struktur und die „rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements ist sogar eins der dialektischen Grundphänomene der Geste.“²⁰

Das objektiv Ungreifbare des Gestischen als „entmaterialisiertes Zeichen“ weist auf das Flüchtige, Ephemere, wodurch das Vorläufige oder Fragmentarische einer Formung im Vordergrund steht.

Gleicherweise stellt eine Geste den „prägnanten Augenblick“ im „Nu“ einer Jetztzeit ins Zentrum.

Diese Dialektik zwischen Offenheit und dem Unabgeschlossenen einer Form und der Prägnanz einzelner Gestalten – eine Dialektik, die Widersprüche und Brüche zulässt und somit den Sog eines linearen Zeitkontinuums unterbricht – eine solche Dialektik wird zum Merkmal eines neuen kompositorischen Denkens.

Das gestische Agieren.

Tendenzen eines instrumentalen Theaters

K. H. Stockhausen hatte angesichts der festgefahrenen „seriell gemessenen Quantenzeit“ mit einem Zugeständnis an die Eigenzeit des Interpreten reagiert, und zwar als ein „spontan reagierendes Hervorbringen der Zeit, das zeitliche Agieren.“ In seinem bekannten Aufsatz „... wie die Zeit vergeht“ von 1957 ergänzt Stockhausen: „Man könnte ebenso sagen, der Musiker beantwortet mit seiner Aktion die ‚Eigenzeit‘ des Klangs, und statt mit der vorgemessenen Metronomzeit mechanisch Dauern zu quanteln, mißt er nun mit Empfindungsquanten; er empfindet, entdeckt die Zeit der Klänge, er läßt ihnen ihre Zeit“.²¹

Dieter Schnebel stellte in den 70er Jahren fest: „Weiter ist an der Musik der letzten Jahre wesentlich, daß das Komponieren, statt von Zusammenhängen der Töne, Klänge, Geräusche von den Prozessen der Erzeugung ausgeht: nicht erst das Resultat, sondern bereits seine Hervorbringung entwirft und vorschreibt.“²²

Die hierbei vordringliche Körperlichkeit von Klang impliziert eine Differenzierung der taktilen und kinästhetischen Kontakte zum Instrument, verbunden mit einer konkreten Erfahrung experimenteller Klangerzeugung.²³

Das Zusammenspiel von Körpersprache und regulierender Gestik der Spielbewegungen trifft sich in der Form der Klanggestalt. Jede einzelne Phase der Bewegung weist auf die zu erklingende Klanggeste, erhält dadurch ihre Bedeutung und ihren Sinn. Umgekehrt ist die Klanggestalt der Komposition als Tendenz in jeder

einzelnen Phase der „Geste des Machens“ erhalten, so dass wir mit V. Flusser sagen können: „Die Geste ist nicht nur ein Griff aus der Gegenwart in die Zukunft, sondern auch ein Vorwegnehmen der Zukunft in die Gegenwart hinein und deren Rückentwurf in Zukunft: eine ständige Kontrolle und Reformulierung ihrer eigenen Bedeutung.“²⁴

Eine solch verstandene „Gestensprache“ kann so etwas wie ein „optisches Eigenleben“ erhalten und tendiert in dieser Weise zum instrumentalen oder musikalischen Theater.

Hierbei ist „die Gestik Bestandteil der Komposition und wird also in den musikalischen Zeitablauf einbezogen. Die Größe der Gebärden, ihr Ort, ihre Intensität, ihre Dauer, ihre Struktur und ihr Rhythmus – all das mag komponiert werden, und die Gesten gewinnen dann selbst musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen. In der Komposition und durch sie aber wird ihnen eine musikalische Spannung zuteil. Die Gesten erreichen einen eigenen Ausdruck, der sich von der konventionell geprägten Körpersprache löst.“²⁵ So werden die „Quasi-Klänge“ der Gesten selbst gestaltet.

Spätestens seit den 70er Jahren entsteht eine Fülle von szenisch orientierten gestischen Entwürfen, die zum instrumentalen oder musikalischen Theater tendieren. Um nur einige Beispiele zu nennen: Hans-Joachim Hespos wendet sich mit seinen „beschreibenden Stimmgebärden“ direkt an die konkrete Artikulations- und Aktionstätigkeit des Interpreten, um ihn zu den aberwitzigsten Klangaktionen zu bewegen. Umgekehrt können auch stimmliche Aktionen lediglich die Gesten begleiten wie in D. Schnebels „Zeichensprache: Poeme für Gesten und Stimme“, Gesten werden hier zu „musikalischen Zeichen mit bildhaften Klängen.“²⁶

In anderen Kompositionen wird das Verhältnis der Akteure zueinander gestaltet, wobei in den reagierenden Gesten der Interaktionen Hintersinniges zutage tritt: beispielsweise in Mauricio Kagels Schlagzeugtrio „Dressur“ oder in Schnebels „Anschläge – Ausschläge. Szenische Variationen für Instrumentalisten.“ Hier steht die kommunizierende Geste der Musiker im Zentrum, wo-

bei Praktiken des Zusammenspiels zugleich als dramatisierende Gesten inszeniert werden. In M. Kagels „Kommentar und Extempore – Selbstgespräche mit Gesten“ ist Kagels Intention, „alle erdenklichen Möglichkeiten, Glieder, die für Gebärden taugen, in Relation zu bringen.“²⁷

Graphisch notierte gestische Zeichen, entworfen zum Hinweis für imaginierte Klänge, weisen auf Möglichkeiten einer „Visible Music“. Sei es, dass diese wie in Schnebels „Mo-No“ als „Musik zum Lesen“ sich verselbständigt – oder dass graphische Bewegungsgesten von Schnebel zu einem Dirigentensolo ausgearbeitet werden. „So zeigt diese Selbstdarstellung, dieses groß angelegte Solo eine rein gestische Musik, der die klingende abhanden gekommen ist – also Nostalgie.“²⁸

Wenn nach Eisenstein „das konkrete Einheitsmoment von Musik und Film in der Gestik liegt“,²⁹ so wäre unter diesem Aspekt die Form des Films selbst zu reflektieren. Statt einer lediglichen Begleitfunktion zum Bildgeschehen, müssten Schnittverfahren der Tonspur wie der Bildverläufe autonom verlaufen. Bei manchen Filmen von M. Kagel ist der dichte, oft ins Absurde kippende Gestus des Bildgeschehens so „der Musik hinzukomponiert, daß es wie eine optische Äußerung wirkt. Die Bilder springen gleichsam aus der Musik heraus“.³⁰

Das gestische Prinzip bei Bertold Brecht und Walter Benjamin

Galt im instrumentalen Theater der 60er und 70er Jahre das Gestische als ein Zusätzliches, angesiedelt zwischen instrumentaler Spielpraxis und strukturellen Aspekten der Musik, so hatte das Gestische im epischen Theater von Bertold Brecht eine doppelte Kodierung: Neben der Mitteilungsfunktion der Rede diente das Gestische der Dialektik und Verfremdung bestimmter Zustände. Das „Prinzip des Gestischen“ wird bei Brecht zwar auf seine dramaturgische Arbeit bezogen, weist aber zugleich auf den Zusammenhang der Gesamt-Komposition aller gestischen Vorgänge,

die letztlich das Widersprüchliche gesellschaftlicher Realität demonstrieren sollen.

Innerhalb des epischen Theaters hat die Musik für Brecht weder eine begleitende noch eine illustrierende Funktion, sondern eine dialektische, d. h. Kritik und Einfühlung in einem zu sein. Nach Kurt Weill kann die Musik im Theater sowohl eine Art Grundgestus schaffen, aber auch eine bestimmte Haltung einleiten bzw. vorgeben. Für Brecht soll Musik nicht der Ausmalung subjektiver Stimmungen dienen, sondern „die gesellschaftlich belangvollen Haltungen der Menschen ausdrücken.“

Um diesen sozialen Gestus von Musik bewusst zu machen, war Brecht das Herausarbeiten der dialektischen Rolle der Musik wichtig, d. h., es ging ihm um die Enthüllung der gesellschaftlichen Widersprüche. Statt Stimmungen zu verbreiten oder mit illustrativen und expressiven Gesten aufzuwarten bzw. einen „Schmelzprozeß“ zu unterstützen, muss die Musik „sich ihrerseits durchaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemeinhin zugemutet wird und die sie zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt.“ Ferner hatte für Brecht die Musik die Aufgabe: „das Publikum vor ‚Trance‘ zu bewahren. Sie übernahm nicht die Steigerung vorhandener oder angebahnter Wirkungen, sondern brach solche Wirkungen ab oder manipulierte sie.“³¹

Die gesellschaftlichen und konstruktiven Qualitäten des gestischen Prinzips von B. Brecht werden von Walter Benjamin aufgegriffen und durch erkenntnistheoretische und ästhetische Dimensionen weitergeführt.

Die Tendenz und Haltung, die Brecht im epischen Theater vertritt, hat für Benjamin Modellcharakter. In seiner Sammlung „Versuche über Brecht“ schreibt Benjamin: dass die Formen des Brechtschen Theaters „den neuen technischen Formen, dem Kino, wie dem Rundfunk entsprachen“³² Benjamin, für den „das epische Theater per definitionem ein gestisches ist“, geht es um eine Grundhaltung, in der „die Geste die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik demonstriert. Sie macht die Probe auf die Zustände am Menschen.“³³

Hatte bei Brecht in seinem epischen Theater der Schnitt, die Unterbrechung eine quasi pädagogische Funktion, d. h. die Aufforderung ans Publikum zur Stellungnahme und Distanz, so bei Benjamin eine dialektische. Sie betrifft sowohl die Verfremdung von Zuständen, die „sich mittels der Unterbrechung von Abläufen vollzieht“, als auch eine Grundhaltung des gestischen Prinzips, die „an der Stelle der Einfühlung das Staunen“ hervorruft.³⁴

Dieses Konstruktionsprinzip des Gestischen, das die Vorgänge zerteilt und auseinanderlegt, gestische Komplexe in ihre widersprüchlichen Elemente auflöst und im Theaterereignis, der Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge neu zusammenfügt, kann mit der Technik einer Montage verglichen werden.

Dieses Prinzip der Montage, von Brecht/Weill durch das Einmontieren von Songs in der „Dreigroschenoper“ und in „Mahagonny“ bereits angewandt – heute eines der gängigsten Verfahren in allen Künsten – vergleicht Benjamin mit den Techniken des Films: „Das epische Theater seinerseits rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Choks, mit dem die wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen im Bühnenbilde, die gestischen Konventionen der Spielenden heben die eine Situation von der anderen ab. So entstehen überall Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Diese Intervalle sind einer kritischen Stellungnahme, seinem Nachdenken reserviert.“³⁵

Der „Chok“ als ästhetische Verfahrensweise – wie Benjamin sie bei Baudelaire und im Surrealismus auffindet – ist Brecht weitgehend fremd gewesen. Rolf Tiedemann weist darauf hin: „Kunst war für Brecht gegenständliches Tun, für Benjamin am Ende doch wohl eine Gestalt von Erkenntnis. Tatsächlich charakterisiert die Formel ‚Dialektik im Stillstand‘ Benjamins eigenes philosophisches Verfahren ... dem Erkenntnis stets eine ‚aufblitzende‘ war, die den historischen Konstellationen ‚einen Chok‘ erteilte“. Und Tiedemann ergänzt, dass mit der steigenden Abstraktheit der Produktionsverhältnisse, „dem mit Schocks operierenden ästhetischen

Subjekt die geschlossene Totalität des ‚organischen‘ Kunstwerks nicht länger herstellbar“ ist.³⁶

Angesichts der heutigen totalen technischen Reproduzierbarkeit von Kunst trifft Benjamins Prophezeiung zu: „so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.“³⁷

Und Benjamin fügt am Schluss seines Aufsatzes Überlegungen von Bertold Brecht hinzu: „Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam aber unerschrocken diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selbst mitliquidieren wollen.“³⁸

Das gestische Prinzip als Kriterium eines neuen Musiktheaters?³⁹

Obwohl Hans Martin Richter überzeugt ist: „Man könnte so weit gehen, das gestische Prinzip – in seiner besonderen Disposition auch zu spielerisch-technischem, intellektuellem Verhalten – überhaupt eher für ein Konstruktionsprinzip der Musik zu halten, das bei Komponisten eher anzutreffen ist als im Theater“⁴⁰, mag es dennoch gewagt erscheinen, Prinzipien des Gestischen nach B. Brecht und W. Benjamin mit der gegenwärtigen Situation des Musiktheaters in Beziehung zu setzen. Weder können die dialektischen Methoden Brechts, angewandt auf Utopien gesellschaftlicher Veränderung, noch seine materialistische Denkweise mit Begriffen politischer Ökonomie und gesellschaftlicher Ideologiekritik angesichts eines soziologischen Paradigmenwechsels unhinterfragt übernommen werden. Auch Walter Benjamins Theorie der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und der Rezeptionsveränderung bedarf angesichts der heutigen Medienexplosion einer kritischen Erweiterung.

Nur jene Konstruktionsprinzipien, abgeleitet von gestischen Prinzipien des epischen Theaters, können hinsichtlich eines neuen

Musiktheaters reflektiert werden, die nicht nur einen Vergleich zulassen, sondern die zusätzlich auf neue konstruktive Ansätze hinweisen. Hierzu wären Gesten der Verfremdung, der Widersprüche, der Paradoxien etc. zu nennen, wobei „ein permanentes Geschehen von Destruktion und Konstruktion, von Genese und Dekomposition, von Auf- und Abbau“ auf Brüche obsoletter linear-einheitlicher Formkonstanten hinweisen.⁴¹

Ausblick

Angesichts der Sprachlosigkeit dem Gestischen gegenüber, die ihrem Wesen nach stets „des Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfindens“ (Agamben) ist, sollten wir gelernt haben: Worüber man nicht sprechen kann, soll man schweigen.

Im TACET: 4'33" lässt uns Cage in der Stille das Rauschen des ewig Wiederkehrenden hören.

In seiner Oper EUROPERA 1&2 von 1988 zersprengt John Cage durch Trennung und aleatorischer Neukonstruktion aller szenischer und musikalischer Elemente den Gestus einer Oper als dramatisch gesättigtes Spannungskontinuum. Cage erklärt: „Alles ist getrennt, überhaupt alles von allem ... jedes hat seinen Status, seine völlig unabhängigen Zustände von Aktivität. Die Beleuchtung ist von der Handlung unabhängig, die Kostüme von dem was gesungen wird ... Es ist ein Experiment, dessen Ausgang nicht vorhersehbar ist, bevor es stattfindet.“⁴²

Die isolierten Gesten, nun zu leeren Hülsen der Operngeschichte verkommen, bleiben ohne Prägnanz, ohne Sinn. Diese Simultaneität des Verschiedenen durchbricht den Zeitfluss – lässt „alles zugleich gegenwärtig erscheinen“ (Gertrude Stein). Was Cage in „Europeras“ und in anderer Weise in seinen Arbeiten aufdeckt, ist die „Dialektik im Stillstand – das Nu im Leeren.“⁴³

In diese Leere entlässt uns Cage – auf der Suche nach der verlorenen Geste in ihrer reinen Mittelbarkeit. Uns bleibt mit Heinrich von Kleist die Frage: „Mithin müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen ...?“

Anmerkungen

- 1 vgl. Gertrud Meyer-Denkman: „Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater“. Pfau-Verlag. Saarbrücken. 2003
- 2 Vilém Flusser. Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Bollmann Verlag: Bensheim und Düsseldorf 1993. S.9, 237.
- 3 V. Flusser. a. a. O., S. 14
- 4 Giorgio Agamben. Noten zur Geste. Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschaftskritik. Hrsg. von Gerhard Gamm und Gerd Kimmerle. Bd. 4 edition diskord. S. 103
- 5 Roland Barthes. Der Körper der Musik. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Suhrkamp. Frankfurt. 1990. S. 285
- 6 Ebd., S. 305
- 7 Ebd., S. 306
- 8 Ebd., S. 270
- 9 Walter Benjamin. Probleme der Sprachsoziologie. In: Angelus Novus. Frankfurt. Suhrkamp 1988. S. 91
- 10 Ebd., S. 98
- 11 G. Agamben. Ebd., S. 99
- 12 G. Agamben. Ebd., S. 98
- 13 Ebd., S. 101
- 14 Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1934/35. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/Main 1961. S. 174
- 15 Paul Virilio. Rasender Stillstand. Frankfurt/Main 1997. S. 38
- 16 G. Agamben. Ebda., S. 101
- 17 Carl Dahlhaus. Schönberg und andere. Mainz. 1978. S. 193
- 18 Peter Stadlen. Weberns Interpretationsvorstellungen zu den Variationen für Klavier. op.27. Wien: Universal Edition 1979
- 19 Th. W. Adorno. Anton von Webern. In: Impromptus. S. 48
- 20 Walter Benjamin. Versuche über Brecht. Frankfurt/Main 1988. S. 19
- 21 K. H. Stockhausen. Texte, Bd. 1 S.136
- 22 Dieter Schnebel. Anschläge – Ausschläge. München. Hanser 1993. S. 279
- 23 Gertrud Meyer-Denkman: Körper – Gesten – Klänge. Improvisation, Interpretation und Komposition Neuer Musik am Klavier. Saarbrücken, Pfau Verlag 1998
- 24 V. Flusser. Ebd., S. 11
- 25 Dieter Schnebel. An- und Ausschläge. Ebd., S. 47
- 26 Vgl. D. Schnebel, Werkverzeichnis. Mainz. Schott 1984

- 27 Dieter Schnebel. Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film. Köln 1970. S. 178
- 28 Schnebel, Werkverzeichnis. Ebd.
- 29 Zitiert nach Th. W. Adorno und Hanns Eisler. Komposition für den Film. München 1969. S. 112
- 30 Dieter Schnebel, Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film. Köln 1970. S. 304
- 31 B. Brecht. Schriften zum Theater. Berlin: Aufbau 1964 Bd. III. S. 310, 317
- 32 Walter Benjamin. Versuche über Brecht. Frankfurt, Suhrkamp. 1988. S. 187
- 33 Ebd., S. 28
- 33 Ebd., S. 28
- 34 Ebd., S. 28, 35
- 35 Ebd., S. 50
- 36 Ebd., S. 200
- 37 Ebd., S. 157
- 38 Ebd., S. 179
- 39 Hinweise und Beispiele in: G. Meyer-Denkman. Vgl. Anmerkung 1, S. 68
- 40 Hans Martin Richter. Das gestische Prinzip bei Bertold Brecht. Köln. 1986. S. 93
- 41 Claus-Steffen Mahnkopf. Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion. In: Musik&Ästhetik. Nr. 21. Stuttgart 2002. S. 63
- 42 In: John Cage II. Musik-Konzepte Sonderband. München. 1990. S. 73
- 43 Walter Benjamin. Versuche über Brecht. Ebd., S. 28 f.

Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen im 20. Jahrhundert

Durch die Entwicklung der Medien ist es heute möglich geworden, dass alle Musik aus Geschichte, Gegenwart, Musik aller Völker und allen gesellschaftlichen Gruppen zur Verfügung steht. Jeder kann sich, ob Musiker, Komponist oder Hörer jeder Musik bedienen. Es entstehen Überschneidungen der früher abgesteckten Grenzen, nicht nur in der Musik selbst, sondern ebenso in den Arbeitsweisen, Aufführungsformen sowie in den ökonomischen Bedingungen der Musikausübenden.

Die übliche Einteilung der Musikkulturen wie E- und U-Musik (ursprünglich in Rundfunkanstalten), hohe und niedrige Musikkulturen, Konzert- oder populäre Musik weist auf einen dualistischen Ansatz, der in die Gefahr einer falschen Wertung geraten könnte. Angesichts des gleitenden Wechsels der heutigen Musikszene und ihrer pluralistischen Ausformung wäre es angemessener, von der Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen zu sprechen, was umso eher zutrifft angesichts der gegenwärtigen Medienexplosion mit ihrer alle Sparten der Musik vereinnahmenden Reproduktionsmaschinerie. Dass diese Entwicklung wie auch ihre Ursachen bereits in den 30er Jahren vorausgesehen wurde, möchte ich an einigen Ausführungen von Theodor W. Adorno und Walter Benjamin aufzeigen, die in den kulturkritischen Schriften von Adorno und in dem bekannten Aufsatz von Benjamin: „Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“ formuliert wurden.

Wie die konträren Fronten eines Generationswechsels sich in der Musikkultur artikulieren, wird einerseits an der kulturideologischen Ausprägung eines ‚oberen‘ Musikbetriebs deutlich, von dem sich andererseits eine jüngere Generation mit einer komplexen Medientechnologie und entsprechend veränderten Produktions- und Repräsentationsformen von Musik vehement distanziert.

Letztendlich möchte ich auf eine der jüngsten Musikszenen hinweisen, die als eine sogenannte „Club Culture“ sich weder in den üblichen Kulturetagen noch in den gängigen Rock-Pop-Formationen ansiedeln lässt. Dieses ‚Dazwischen‘ einer Generation der heute etwa 20- oder 30jährigen ist für ein kulturphilosophisches Thema deswegen von Interesse, da diese „Cool-Club-Culture-Leute“ sich nicht nur von dem Medienphilosophen Vilém Flusser angesprochen fühlen, sondern ebenso von der „rhizomatischen“ Lebensphilosophie eines Gilles Deleuze oder von der kulturkritischen Einstellung des Jacques Derrida.

Im Zentrum des ästhetisch-philosophischen Denkens von Adorno steht die Idee einer autonomen Kunst, die sich mittels der objektiven geschichtlichen Tendenz des künstlerischen Materials in einem geschlossenen Kunstwerk manifestiert. Zwar orientiert sich für Adorno die Kunst an Kriterien, die der Erkenntnis „des Stimmigen und des Unstimmigen, des Richtigen und Falschen“ nahe kommen, aber für Adorno bleibt die Musikkultur bestimmt durch Sphären einer ernsten und leichten Musik, oder einer hohen und niedrigen Kunst, die, wie er meint, „auseinanderklaffen, seit es so etwas wie städtisches Bürgertum überhaupt gibt, also seit der Antike“¹.

Der Widerspruch zwischen den beiden Sphären der Musikkultur, verbunden mit einer sich steigenden Regression des Hörens als Unfähigkeit, Kompliziertes zu verstehen, wird von Adorno den Verbreitungsmechanismen der Kulturindustrie in die Schuhe geschoben. Die Warenförmigkeit und die Vermarktungsstrategien ihrer profitorientierten Produkte gelten der Anpassung an das Publikum, das wiederum durch diese Strategien in seiner Kunst- und Musikrezeption geprägt wird. Eine Möglichkeit, dieser Manipulationsschere zu entgehen, sieht Adorno allein im Anspruch einer hohen, autonomen Musik, die sich von jeglicher Funktionalisierung distanziert.

Adornos Theorie einer autonomen Kunst und seiner Theorie der Kulturindustrie erfahren eine wichtige Gegenposition in Walter Benjamins Essay: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“². Beide Arbeiten, in den 30er Jahren

geschrieben, markieren idealtypische Standpunkte, die einerseits für die Aufschlüsselung jüngerer kulturtheoretischer Positionen bedeutsam sein können und sich andererseits für das Thema einer Grenzüberschreitung verschiedener Musikkulturen heute als äußerst fruchtbar erweisen.

Während es Adorno wesentlich um Argumente seiner Kulturindustrie ging, eröffnen sich für Benjamin im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit, d. h. in der Massenkultur des Films „neue Spielräume der Wahrnehmung, der Erkenntnis und damit zugleich des souveränen Verhaltens“³. Benjamin ist überzeugt: „Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates“⁴. Er sprengt Benjamin zufolge mithilfe seiner schnell wechselnden Kameraführung, den abrupten Bildschnitten und Montagetechniken die konventionelle, kontemplative Wahrnehmungswelt. „In der Tat“ – so Benjamin – „wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die, wie jede Chokwirkung, durch Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“⁵ Fast scheint es, Benjamin habe das Wechselbad der Fernsehbilder, besonders aber die zeit-räumliche Simultaneität von Videoclips vorausgeahnt, mit ihrem – wie er schreibt – „Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffern des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern“⁶. Ob aber dieses optisch-akustische Wechselbad von Filmen oder Videoclips bei den Fans heute noch „Chokwirkungen“ auslöst, ist zu bezweifeln. Auch Benjamin war klar, dass „das Filmkapital den Ton angibt“⁷. Dennoch sieht er in der neuen Film- und Reproduktionstechnik nicht nur eine Veränderung unserer Wahrnehmung voraus, sondern er weist ihr das Verdienst zu, eine „revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern“⁸.

In der Tat, die neuen Produktions- und Reproduktionstechniken der Medienkultur revolutionieren nicht nur unsere Vorstellung von Kunst und Musik, sondern ebenso unsere Einstellung zur Kultur und Gesellschaft insgesamt.

Während Walter Benjamin nicht einmal die Anfänge seiner Voraussicht einer auf Reproduzierbarkeit beruhenden Medienkultur erleben konnte, erfuhr Th. W. Adorno, selbst Leitfigur der Frankfurter Schule, in den späten 60er Jahren noch eine Vatermordphase. Die damalige 68er Revolte wandte sich einerseits gegen gewisse gesellschaftspolitische Tendenzen der „Negativen Dialektik“ von Horkheimer und Adorno, andererseits witterte eine jüngere Generation Adornos Abneigung gegen Jazz, der, als ein Zweig der populären Musik, für Adorno im krassen Gegensatz zum Autonomiegedanken von Kunst und Musik stand wie zur Askese einer Avantgarde. Diese zur fortschrittlichsten Richtung einer neuen Musik sich zählende Elite hatte bereits 1958 während der Darmstädter Kompositionskurse einen Einbruch erfahren. Damals wischte John Cage mit einem breiten Lachen das serielle Formelsystem vom Tisch. Die 1962 ebenfalls aus den USA einreisenden Fluxuskünstler weigerten sich generell, Kunst und Musik als etabliertes Kulturgut anzuerkennen.

Einige Jahre später trat mit der Studentenbewegung eine junge Generation auf den Plan, die mit Rock'n'Roll die Radiostationen eroberte und deren Beatlemania eine Popkultur einleitete. Diese von Jugendlichkeit bestimmte Musikkultur rückt dann ins Zentrum einer gesamten Kulturepoche.

Das Attribut ‚jung‘ erhält in nahezu allen Lebenslagen ein ungeheures Prestige, ob im sozialen Verhalten, in der Mode oder eben in den Musikvorlieben. Die bei vielen Jugendlichen bevorzugte hedonistische Lebenshaltung und ein nicht festgelegter Lebensentwurf kommt der Kommerzialisierung einer Wohlstandsgesellschaft entgegen. „Die Jugend zu verstehen, mit ihr Schritt zu halten, sich ihr anzupassen wird normales Bewußtsein,“ stellt der Soziologe Tenbruck fest. Die Dominanz einer Jugendkultur scheint sich ebenso auf den etablierten Kulturbetrieb auszuwirken. Das repräsentative Konzert- oder Operntheater wird immer mehr zur Kulturstätte einer Seniorenwelt, von der die Jugendlichen sich weitgehend abgrenzen: sie weigern sich, dass Kulturinstitutionen darüber entscheiden, was für sie gut und richtig ist.

Dennoch: gleichzeitig finden verschiedene Versuche statt, das Musiktheater neu zu beleben.

In der ehemals rührigen Happeningbewegung – dann in der Performance-Ära und heute in einer neuen Klangkunst mit ihren Klanginstallationen und Raumklangformen wurde versucht, Kontakte mit dem Publikum zu knüpfen. Während hier die Bemühungen um Interaktionen mit dem Publikum eher mühselig anliefen, hatte eine Popkultur längst begriffen, dass die Einbeziehung des gesamten gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses Bedingung ist für das Hören, Wahrnehmen und Erleben von Musik. Für eine Jugendkultur ist Musik auch Szene, dazu gehören die sich produzierenden Rockstars, das reagierende Publikum und der gesamte vibrierende Konzertraum – alles wird zum sozialen und kommunikativen Ereignis. Damit dies gelingt, wird von der Massenkultur ein PR-System in Gang gesetzt, organisiert von einem cleveren Management. Dessen kommerzielle Umtriebe lässt Musik zum Massenphänomen und zur Massenware werden, dessen Ausmaße an Adornos Theorie einer Kulturindustrie nur noch von ferne erinnern lässt.

Entscheidend für die gesamte Musikkultur wird aber die Entwicklung einer elektronischen Technologie, die sowohl die Produktions- wie Reproduktionssphäre von Musik verändert. Damit wird die Ära einer neuen Medienkultur eingeleitet, deren Möglichkeit einer totalen Reproduzierbarkeit Walter Benjamin voraussah.

Diese Ausweitung einer Massenkultur beruht auf die Entwicklung verschiedener elektronischer Technologien, insbesondere auditiver und visueller Übertragungsmedien. Ihre Geräte, wie Fernsehapparate, Film Video, Computer, Internet u. a. zählen zum Multi-Media-Equipment. Diese Medien, die der Vermittlung, Übertragung und Speicherung verschiedener Informationen dienen, lassen sich verkoppeln, ineinander münden, auseinander entwickeln usf. – wobei der vernetzte Computer im Zentrum der heutigen Medientechnologie steht.

Während in den 50er Jahren der Beginn einer elektronischen Technologie und somit der Beginn einer elektronischen Musik

in der Avantgarde sich eher mühsam und unter konträren Bedingungen entwickelte – in Paris bastelte Pierre Schaeffer und Pierre Henri mit konkreten akustischen objets trouvés, gewonnen aus Material- und Musikabfällen – in Köln wähten hingegen Stockhausen, Eimert u. a. durch Verschmelzen von Sinustonwellen dem Urgrund des Klangs auf die Spur zu kommen – dieser eher zögernde und gegensätzliche Anfang elektronischer Musik wurde von der Popkultur mit Verve übergangen und mit eigenen Innovationen überrollt. Dennoch, durch die letztlich ähnlichen Grundbedingungen einer elektronischen Technologie entwickeln sich etwa seit den 80er und 90er Jahren kulturelle und künstlerische Phänomene, die die Eingrenzungen zeitgenössischer Musikkulturen in Richtung experimenteller Erkundung öffnet und ausweitet.

Eines der ersten Bindeglieder in der Überschneidung verschiedener Felder in der jüngeren Musikszene scheint mir das relativ früh zu beobachtende COLLAGE-VERFAHREN zu sein. Dieses Verfahren, verschiedene akustische und/oder visuelle Realien zu sammeln, zu collagieren, um sie auf Bild, Film oder auf Tonträger zu einem neuen Ganzen zu montieren, beobachtete schon Adorno in den 60er Jahren. Er sah darin ein gemeinsames Merkmal der verschiedenen Künste, denn „ihre Demarkationslinien verfransen sich.“ Dieses Verfahren der Montage – in der bildenden Kunst etwa seit Picasso bekannt – wurde in der Literatur in vergleichbarer Weise bei James Joyce bereits in seinem „Ulysses“, später im „Finnegans Wake“ angewandt. John Cage, ein großer Verehrer von James Joyce, übernahm dieses Verfahren in seinem umfangreichen Hörstück „Roratorio – ein irischer Circus über Finnegans Wake“⁹. Während bei James Joyce der Begriff der Montage sich auf die Ausarbeitung des Textes bezieht, operiert John Cage mit aleatorischen Verfahren innerhalb einer Riesencollage, konstruiert aus Textfragmenten aus „Finnegans Wake“ – gelesen von John Cage – Musikausschnitten, z. T. gespielt von irischen Musikern – und Geräuschen, aufgenommen in verschiedenen zeitlichen und örtlichen Situationen, die aber im Zusammenhang mit James Joyce stehen. Vergleichbar zwischen dem „Fin-

negans Wake“ und dem „Roratorium“ wäre eine kompositorische Struktur, die sowohl bei Joyce wie bei Cage weder Teile oder Situationen sachlich, handlungsmäßig oder gedanklich verbindet. Die kontinuierliche, lineare zeitliche Struktur wird aufgebrochen, das Nach- und Nebeneinander wird zur Simultaneität, zur Gleichzeitigkeit verschiedener Fragmente. Diese bilden keine neue Einheit – keine Geschlossenheit mehr. Potentiell kann alles mit allem in wechselnder Kombination miteinander verbunden werden – was John Cage in und mit vielen seiner auch schon früheren Kompositionen und auch im „Roratorium“ durchführte.

Dieses Verfahren der Collage wird ebenso bestimmend zur Öffnung der Grenzen zwischen den verschiedenen Musikkulturen.

Eine der frühesten Musikcollagen sind wohl die schon erwähnten ersten Versuche einer Musique Concrète in Paris. Pierre Schaeffer experimentierte ab 1948 mit Schallplattenaufnahmen von akustischen objets trouvés und stellte für die damaligen technischen Verhältnisse erstaunliche Musikcollagen her.

Ein anderes Beispiel des Ineinanderblendens und somit Collagierens verschiedener Musikausschnitte von Schallplatten wird durch das sogenannte Scratchen erreicht. Während einer Rock- oder Technosession jongliert ein DJ mit verschiedenen Schallplatten an mehreren Wiedergabe- u. a. Geräten, wobei das Kratzen mit dem Tonabnehmer in den Rillen der Platten sowie die schnelle rhythmische Bewegung der Plattenteller das Ineinanderblenden der verschiedenen Musiksequenzen bewirkt. Die dadurch entstehende bunte Musikcollage gleicht etwa einer Filmmontage bzw. den Videoclips mit ihren Cuts der schnellen Bild- bzw. Musikfolgen.

Während bei diesem Scratchen der DJ noch live durch seine körperliche Choreographie seine Musikcollagen kreierte, und dies zumeist in entsprechenden Jugendkulturstätten, werden ähnliche collageartige Produktionen durch die Technik eines oft computergesteuerten Samplers ersetzt, eine Technik, die heute in den Produktionen verschiedener Musikkulturen angewandt wird.

Charakteristisch für einen SAMPLER ist, daß er keine Klänge erzeugen kann, er kann nur eingespeiste Signale aufnehmen, speichern, reproduzieren oder verändern. Ein Sampler speichert, sammelt, montiert, bearbeitet jegliches vorgefundene akustische Material – ob Geräusche, Sprache, Stimmen oder Musik und diese aus allen Zeiten, Stilen und Genres. Es ist dies ein Verfahren, ähnlich der Bild- und Musikmontagen im Film, das Walter Benjamin als Möglichkeit totaler Reproduzierbarkeit vorausgesehen hatte. Diese neuen Technologien bilden neue musikalische Verhaltensformen aus, „die die ästhetischen und sozialen Normen unserer Musikkultur radikal in Frage stellen“¹⁰.

Im Zentrum dieser neuen elektronischen Technologie steht neben dem Sampler letztlich der COMPUTER. Er wird zum zentralen Instrument der heutigen gesamten Medienkultur. Der Umgang mit ihm lässt seine Benutzer zu einem neuen Künstlertyp werden, gekennzeichnet durch eine Personalunion von Komponist, Performer und Producer. Ein Komponist muss nicht notwendigerweise Noten für einen Interpreten schreiben. Mittels besonderer Computerprogramme produziert und speichert er seine Kompositionen selber – wie und wo sie aufgeführt werden, ist eine andere Sache. Ein noch relativ frisches Phänomen sind hierbei Musikformen, die im und mit den Spezifika des INTERNETS entstehen. Während im Internet in erster Linie die Piraterie, d. h. das Herunterladen von dort angebotener Musik eine Rolle spielt (wobei die Rolle des Urheberrechts auf einem anderen Blatt steht), ermöglicht der vernetzte Computer jedoch neue kreative und kommunikative Prozesse, die eine Trennung in Produzent und Konsument in den Massenmedien virtuell aufhebbar machen. Die Kommunikation mit und über Musik im Netz besteht im Kopieren und Einsetzen von Code-Passagen aus anderen Internetseiten und ihrer weiteren Verarbeitung. Zusammengenommen bedeutet dies ein Sampling auf allen Ebenen, d. h. der Arbeit mit Fundstücken und dies hinsichtlich des „Prinzip des Bastelns“¹¹.

Im experimentellen Umgang mit gefundenem akustischen oder visuellen Materialien und ihre (eventuelle aleatorische) Verknüpfung, Modifikation und Montage kann jeder – vorausgesetzt, er

besitzt einen Computer und ein entsprechendes Softwareprogramm – sein eigener Producer und Performer sein.

Das Experimentieren mit akustischen Fundstücken, verbunden mit dem aleatorischen Spiel elektronischer Module, war bereits seit den 50er Jahren Merkmal der Arbeit von John Cage und David Tudor. Nun wird durch Kommunikation mit und über Musik im Netz eine „dialogische Verarbeitung reiner Informationen“ möglich, deren Spielstrategien von Vilém Flusser als Utopie einer neuen „telematischen Gesellschaft von Spielern“ vorausgeworfen wird. Flusser argumentiert: „Der wesentliche Unterschied zwischen Kammermusik und Telematik ist indes dieser: Die Kammermusik verläuft in einer linearen Zeit, sie entwickelt Themen, und eine Improvisation folgt auf die andere. Die Telematik hingegen findet in der zeitlichen und örtlichen Simultaneität statt, und alle Entscheidungen hinsichtlich der Themen und ihrer Variationen werden überall zugleich von allen Spielern getroffen“¹².

In einer relativ neuen Musikszene sind derart offene Spielstrategien in verschiedener Ausprägung anzutreffen. Musik als kollektive Praxis mit ihren Netzwerk-Producern bündelt eine Vielfalt kleiner Gruppen zu einer sogenannten CLUB-CULTURE-Szene. Jenseits vom Glamour einer Popkultur und ihrem Starkult und fern eines bürgerlichen Konzertbetriebs basiert die Arbeit dieser „Mehrfach-Aktivist:innen“ auf einer unbekümmerten Überschneidung verschiedener kultureller Felder, die jeweils zu unterschiedlichen Produktionen führen. Sowohl das easy listening eines Ambient Sounds wie improvisierte Momente, z. T. vergleichbar dem Free Jazz, als auch der flexible Umgang mit dem Klangreservoir des zuende gehenden Industriezeitalters sind Zeichen eines Sound-Remix dieser Club-Culture-Musiker. Gemeinsam ist dieser Sampler-Generation lediglich das Verfahren des Collagierens, Samplens, der Klangsynthese und Bearbeitung mit dem Computer.

Das Verfahren des Collagierens war – wie bereits erwähnt – ebenfalls Merkmal der zeitgenössischen neuen Musik. Im Zusammenhang mit ihr stand ferner ein Strukturmodell, das charakterisiert war durch die Auflösung hierarchischer, linear und finalistisch bestimmter Formen. Z. B. bewegt sich die Musik von Morton

Feldman „between the categories;“ zwischen Differenz und Wiederholung – John Cage hatte bereits in den 30er Jahren für die Gleichwertigkeit von Ton und Geräusch plädiert und eine aleatorische Verknüpfung musikalischer Strukturen zugelassen, um jegliche Hierarchisierung zu vermeiden. Cage lässt die Ordnung der Zeit akausal, variabel werden in einer Musik, in der jedes Jetzt Mittelpunkt sein kann. Und so erstaunt es nicht, dass gewisse Rock- und Clubmusiker sich von dieser Musik angesprochen fühlen und sich mit der neu-alten Avantgarde zusammentun oder zumindest ihnen ihre Produktionen widmen. So traf sich z. B. der Rockmusiker Fat-Boy-Slim mit Pierre Henri, Altvorderer der Pariser *Musique Concrète* – und ein Team um John Cale (ehemaliger Vertreter einer *Psychedelic Music*) produzierte eine CD namens „Cage-Uncaged“ als Hommage an John Cage „and his eternal optimism for the future.“

Während der Avantgarde-Komponist Helmut Lachenmann seine „*musique concrète instrumentale*“ als „ein Beispiel ästhetischer Verweigerung gegen eingeschliffene Orchesterkulinarik“ verstanden wissen möchte, bewegen sich die Club-Culture-Leute unbekümmert um pro oder contra in einem „Kunst-Musik-Lifestyle-Crossover“¹³. Diese Szene wird zum Sammelbecken verschiedener ästhetischer, künstlerischer und kultureller Richtungen. Unter ihnen sind sowohl Filmemacher, bildende Künstler, Autodidakten als auch ausgebildete Interpreten und Komponisten anzutreffen.

Der vagabundierende, nicht selten identitätswechselnde Lifestyle der sogenannten „Lebensästheten“ findet in etwa sein Pendant im Denkmodell des französischen Philosophen Gilles Deleuze.

Das erste erfolgreiche Werk, das Deleuze zusammen mit Felix Guattari schrieb, war der „*Anti-Ödipus*“, ein Werk, das aus der Nach-Ära der 68er Jahre hervorging. Später stufte Deleuze dieses Werk, wie er sagt „noch recht akademisch, recht vernünftig“ ein. Es war für ihn noch nicht, so Deleuze, „die erträumte Pop-Philosophie und Pop-Analyse“¹⁴. Diese reichen Deleuze und Guattari mit dem Werk „*Milles Plateaux*“ nach¹⁵. Anlässlich des 1995 erfolgten Freitods von Deleuze werden mehrere CDs „*In Memoriam Deleuze*“ von verschiedenen Musikgruppen publiziert. In

einem Begleittext einer CD beziehen sich die Produzenten auf das Werk von Deleuze: „Tausend Plateaus, eine Abfolge von 15 Kapiteln, die alle ausdrücklich autonom genannt werden und sich in jeder Richtung lesen lassen. Jedes Plateau hat seine eigene Intensität, seine eigene Sprache, hat weder Anfang noch Ende, sondern ist immer in der Mitte. Statt einer Rhetorik vom Anfang, von der logischen Folge, der Verkettung, von der Kausalität: jetzt eine gebrochene aleatorische Logik, die mögliche Offenheiten enthält“¹⁶ (Coverttext der CD).

Diese „aleatorische Logik“, die mögliche Offenheit, ohne Bestimmung der Folge des Textes wird als ein Gegenbild eines linearen, kausalen philosophischen Denkens verstanden. Deleuze unterstützt dieses mit dem Bild eines „Rhyzoms“, dessen verzweigtes Wurzelwerk auf ein Denkmodell weist, das eine vielfältige Vernetzung, die Möglichkeit der Entgrenzung sowie ein vagabundierendes, auch paradoxes Denken zulässt. Auch wenn Deleuze in „Milles Plateaux“ von einem „Zeitalter der Maschinen“ spricht (S. 468 ff.), kommt dies der neuen elektronischen Gegenkultur durchaus entgegen. Zum 1992 von Deleuze geschriebenen Werk „Differenz und Wiederholung“ erklärt Michel Foucault: „Die Differenz, die sich verschiebt und ausdehnt, die sich in der Zuspitzung des Ereignisses und in endlosen Wiederholungen ausspannt und lockert“¹⁷. Diese Beschreibung könnte auch als Strukturmodell einiger neuerer Kompositionen dienen, z. B. die Kompositionsreihe von Bernhard Lang: „Differenz und Wiederholung“.

Nach diesem Weg durch die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Musikkulturen heute, möchte ich eine Zusammenfassung und wenn möglich, einen Ausblick versuchen.

Während die Sinfoniekonzerte weiterhin ihr Abonnementpublikum mit Musik des 19. Jahrhunderts befriedigen, hat die neue Musik, ehemals Avantgarde genannt, nicht nur die Kulturstätten der Musica Nova oder der Musica Viva Konzerte erobert – darüber hinaus sind zahlreiche professionelle junge Ensembles dabei, die Musikszene aufzulockern. Einige inzwischen ergraute Rock-Ikonen versuchen ein come-back und lösen nostalgisches Wiedersehen bei ihrem in die Jahre gekommenen Publikum aus. Der

swingende Beat des ehemals schwarzen Jazz hat sich z. T. dem improvisierenden Free Jazz angenähert. Statt einer Trennung in stage and crowd ist bei einem Techno-Rave oder bei der Love Parade jeder sich selbst ein Star, jeder für sich ein Zentrum.

Diese Verschiedenheit der Musikkulturen erfährt mit Beginn einer telematischen Netzwerkgesellschaft nach V. Flusser einen Paradigmenwechsel. Die dialogisch offenen Spielformen mit Computer und Internet lassen keine geschlossenen Werke, keine Objekte mehr zu. Sie gleichen Herausforderungen, immer neue Informationen herzustellen. Der Begriff des geistigen Urhebers bzw. des Originals verliert angesichts totaler Reproduktionsmöglichkeiten immer mehr an Bedeutung.

Für V. Flusser bedeuten diese technischen Produktionen eher Modelle, Projektionen, die noch bisher „eben dieses unser blindes Befolgen bedeuten ... es sei denn, sie können zu dialogisch ausgearbeiteten Wegweisern werden, in einer absurd gewordenen Welt für sich des Absurden bewußt Gewordene“¹⁸.

Um sich diesem Absurden in einer Welt der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen bewusst zu werden, und um konstruktiv auf die Allgegenwärtigkeit einer multimedialen Technologie zu reagieren, bedarf es hinsichtlich unseres Themas einer Erweiterung bzw. Neuverständnis der üblichen Begriffe von Musik-Kultur und auch der Ästhetik.

In der Musik genügt es nicht mehr, ‚Werke‘ allein nach formal strukturellen Kriterien zu analysieren. Wie wir erfahren haben, sind ebenso die Bedingungen wichtig, unter denen Musik produziert, repräsentiert und veröffentlicht wird. Hierdurch wird jeweils die unterschiedliche Funktion von Musik deutlich, unter der sich auch das Wertproblem einer sonst als hoch oder niedrig eingestuften Musik neu stellt. Es wäre z. B. widersinnig, etwa die Musik eines Beethoven mit derjenigen der „Rolling Stones“ zu vergleichen, oder einen Rap-Song mit einem Schubertlied, um die eine Musik als vulgär und die andere als edel einzustufen. Vereinfacht gesagt: die eine oder andere Musik ist nicht besser oder schlechter, sondern entstand unter verschiedenen historischen

und gesellschaftlichen Bedingungen – sie hat unterschiedliche Funktionen und verschiedene Ausdrucks- und Wirkungsabsichten. Wenn allerdings bestimmte Musikkonzerte durch ihre ökonomischen Machtpotentiale kleine Randgruppen ausgrenzen bzw. sich einverleiben, sind andere politisch-ökonomische Wertungen angesagt.

Ein anderes Werturteil, das sich angesichts der Gegenüberstellung „moderner“ elektronischer Produktionen und dem „konventionellen“ instrumentalen Musizieren einstellen könnte, begegnet etwa seit den 90er Jahren der Einsicht, dass beide Prozesse dann sich ergänzen, wenn die Unmittelbarkeit von Wahrnehmung und Handlung zusammentreffen. V. Flussers Utopie einer telematischen Gesellschaft von Spielern bleibt dann in leeren Strategien mit Digitalcomputern stecken, wenn nicht eine Ergänzung konkreter, sensorischer Prozesse stattfindet, Prozesse, in denen manuelle und gestische Momente im gelebten Erkennen, verkörpert werden. „Was als relevante Welt zählt, ist unlöslich mit der Struktur des Wahrnehmenden verbunden“ und seiner Erfahrungen¹⁹.

Das Verständnis des Begriffs Kultur beruht nur zu oft lediglich auf die Bündelung ästhetischer Normen und Werte. Heute wissen wir, dass sie umfassender Bestandteil eines gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses ist. Die Kenntnis ihrer sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen läßt uns auch eher die Andersartigkeit fremder Kulturen verstehen.

Dem arbeiten gerade die Medien durch eine Nivellierung der Andersartigkeit der verschiedenen Kulturen entgegen. Eingängiger Multikultiglamour überschwemmt entsprechende TV-Sender und verfälscht die Wahrnehmung des ehemals Einzigartigen.

Adornos Begriff einer Kulturindustrie hat sich zum Moloch von Medienkonzernen gemausert – diesem ist der Tausch von zwei Fernsehanstalten (Pro 7 und Sat 1) zwei Milliarden Euro wert (FAZ 21.12.2002).

Ob gegen die Übermacht von Einschaltquoten ein „Bilderverbot“ hilft – wie es sich ein Grazer Musikfestival, wenn auch virtuell,

vorstellte –, muss bezweifelt werden. Eher leuchtet der Wechsel zu einem anderen Medium ein, nämlich zu den altbewährten Rundfunkanstalten. Hier erfahren Hörspiele, Hörstücke und sogar Hörbücher in Sendern wie SFB Radio Kultur oder Ars Akustica im WDR ein erstaunliches come back.

Während die wachsende Globalisierung sich um eine Einheitsideologie bemüht und eine Gen- und Klontechnologie an ihrer Identitätsutopie arbeitet, ging oder geht eine Postmoderne von einem Pluralismus aus, dem man fälschlicherweise ein „anything goes“ unterschiebt. Ausschlaggebend bleiben jedoch jene Tendenzen, die gegen eine massentaugliche Musik des schönen Scheins sich wenden, gegen eine versöhnliche Mitte, die entweder einem neoromantischen Eskapismus erliegt, oder sich dem verschmelzenden Kontinuum einer Eso-Welle hingibt bzw. lediglich ihr easy listening genießt.

„Worauf es ankommt, ist“ – nach Derrida – „vielmehr das Paradox auszuhalten, auf immer neuen Wegen die Randzonen zu erkunden, in die man gelangt ... Die Positionen sind und bleiben different, stets anders, stets im Fluss.“²⁰

Wenn aber das Andere schlechthin als Machtposition auftritt, ist es bei sonstigem Ressentiment gegen alles Autoritäre geradezu unverständlich, den Interessen der Macht lediglich cool zu begegnen.

Anmerkungen

- 1 Th. W. Adorno. Dissonanzen. Göttingen 1963. S. 9, S. 86
- 2 Walter Benjamin. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/Main 1961
- 3 Andreas Kuhlmann (Hrsg.): Philosophische Ansichten der Moderne. 1994. S. 11
- 4 Benjamin, S. 183
- 5 a. a. O., S. 172
- 6 a. a. O., S. 170
- 7 a. a. O., S. 163
- 8 a. a. O., S. 163

- 9 Athenäum Verlag 1982
- 10 Peter Niclas Wilson. Remix der Realität. In: NMZ Heft 5. 1996. S.15
- 11 vgl. Golo Föllmer. Towards a new gesamtkunstwerk? Total Sampling, Re-Bricollage und Media Hopping im Netz. In: Konzert – Klangkunst – Computer. Mainz 2002
- 12 Vilém Flusser. Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen 1996. S. 178
- 13 vgl. Visuals/sounds/clubs. Beiträge zur neuen Musik. Positionen. Mai 2000. Heft 43. Hrsg. Gisela Nauck
- 14 Marvin Chlada, Hrsg. Das Universum des Gilles Deleuze. Aschaffenburg 2000. S. 40
- 15 Merve Verlag. Berlin 1992.
- 16 Coverttext der CD „In Memoriam Gilles Deleuze“. 1996 MP-CD-22
- 17 Chlada, a. a. O., S. 40
- 18 Flusser, a. a. O., S. 56
- 19 Francesco J. Varela. Ethisches Können. Campus Verlag. Frankfurt 1994. S. 21
- 20 Heinz Kimmerle. Jacques Derrida. Hamburg 2000. S. 50

Formen audio-visueller und interaktiver Medienkunst

Alles, was mit Medien zusammenhängt, ist heute en vogue. Jedoch bei dem Versuch, zu klären, was mit dem Begriff selbst eigentlich gemeint sei, gerät mancher bereits in Schwierigkeiten – und dies erst recht, wenn es sich um das Gebiet einer Medienkunst handelt.

Noch komplizierter wird es dann, wenn sich das Interesse den audio-visuellen Formen einer Medienkunst zuwendet – oder die Neugier gar den neuesten interaktiven Installationen einer Multimedia-Show nachgeht.

Wenn ich im Folgenden versuche, diese Bereiche hier anzuschneiden, bin ich mir durchaus bewusst, dass ich mich in diesem mittlerweile unübersichtlichen Dschungel einer technischen Medienwelt verirren kann und dies umso eher, wenn ich mich den Analysen neuer digitaler Techniken widmen würde. Mir geht es hingegen darum, in den verschiedenen Formen einer intermedialen Medienkunst, die Art der Grenzüberschreitungen verschiedener Kunstgattungen und ihr verändertes Verhalten zueinander zu beobachten, und wie durch Produktion und Rezeption einer neuen Medientechnologie sich die ästhetischen und kulturellen Auswirkungen einer Medienkunst verändern.

Um andererseits der Gefahr einer Medieneuphorie oder einer modischen Diskursdebatte zu entgehen, geprägt durch Aufstellung von Alternativen, die entweder den Bruch mit kunsthistorischen Traditionen propagieren oder im Abwehrgestus eines der traditionellen Aura verhafteten Kunstbegriffs verharren – möchte ich einen integrativen Ansatz versuchen. D. h., ich möchte sowohl die historischen Voraussetzungen der Medienentwicklung kritisch befragen, und dies im Sinne einer weiteren Ausdifferenzierung statt der Entwicklung eines linearen Fortschrittsgedankens – als auch das Spannungsverhältnis zwischen ästhetischer und sozialkritischer Bedeutung einer Medialisierung berücksichtigen.

Beginnen wir also mit dem Versuch, einige grundlegende Begriffe in diesem Medienlabyrinth zu klären.

Durch den landläufigen Sprachgebrauch, im Plural von den Medien zu reden, wird oft vergessen, was denn eigentlich ein ‚Medium‘ sei. Der viel zitierte Slogan von Marshall McLuhan „the medium is the message“ hilft hier nicht viel weiter, das Spezifikum des Medialen zu erklären, versteht McLuhan diesen Begriff doch letztlich im formal technischen Sinn. Auch irritiert das Wort Medium im Kontext des Okkultismus, wobei ein Mensch vermeintlich zum Medium jenseitiger Botschaften werden kann. Versuchen wir ethymologisch der Wurzel des lateinischen Wortes „medium“ nachzugehen, so bedeutet dieses soviel wie ‚Mitte‘, topologisch gesehen, einen Ort der Begegnung, der etwas miteinander in Beziehung setzt, Bedingung der Möglichkeit von Vermittlung, Kommunikation. „Schließlich kann Medium auch das Werkzeug oder ‚Mittel‘ meinen, mit dem und was vermittelt wird. Geht es um Kommunikation und Information, so sind diese – wie alles ‚Zwischen‘ – auf Medien angewiesen als Orte, Werkzeuge und Formen des Sich-Mitteilens und Miteinander-Umgehens. Derartige Medien der Information und Kommunikation sind – um mit den geläufigsten zu beginnen – Sprache, Schrift, Buchdruck und neue Medien – noch vor der oralen Sprache aber bereits Mimik und Gestik und – und in einem weiteren Sinn – auch kultische und quasi kultische Veranstaltungen im religiösen oder künstlerischem Kontext (wie Musik, Tanz, aber auch Gebet und Meditation).“¹

Für Richard Rorty, Vertreter einer pragmatisch orientierten Medienwissenschaft, die den Peripheriebereich der technischen Verbreitungsmedien einbezieht, setzt sich das System der Medien im weiten Sinn folgendermaßen zusammen: „aus sinnlichen Wahrnehmungsmedien (wie Raum und Zeit), semiotischen Kommunikationsmedien (wie Bild, Sprache, Schrift und Musik) sowie technischen Verbreitungsmedien (wie Buchdruck, Radio, Fernsehen und Internet)“² Ein sehr anschauliches Beispiel aus dem Bereich der Kunst ist in der Dokumentation des Modellprojekts „sense&cyber“ von Torsten Meyer zu finden. Er geht von dem

bekanntes Bild von René Magritte aus: „Ceci n'est pas une pipe“ von 1929. Zitat: „Dies ist keine Pfeife“ ist da geschrieben. Diese Pfeife ist keine Pfeife. Und es ist ja auch keine, es ist ja nur ein Bild, nur das Bild einer Pfeife. Ein Bild kann man nicht rauchen – selbst das einer Pfeife nicht. Trotzdem ist das eine Pfeife – irgendwie ... Ein Bild eben, eine Repräsentation. Da ist etwas – ich nenne dies ‚Medium‘ – das etwas anderes zu sein vorgibt. Eine Art Illusion, eine Täuschung. Man muss über die Tatsache hinwegsehen, dass das Bild – man könnte auch sagen: das ‚Medium‘ – eigentlich nur eine ölbeschichtete, von einer hölzernen Rahmenkonstruktion aufgespannte Leinwand ist, eine technische Apparatur ... wenn Magritte unter das Bild der Pfeife den Satz schreibt: „Dies ist keine Pfeife“, weist er hin auf diesen Unterschied zwischen Präsenz und Präsentation und macht uns in diesem Sinne „medienkompetent“³.

Bei Magritte geht es bei diesem Bild um eine Kunst als Medium eines ‚Dazwischen‘, zwischen Realem und Virtuellem, zwischen Präsenz und Präsentation. Dieser Reiz verblüffender Simulationen ist nicht neu, er begleitet die Kunst seit der Renaissance, etwa seit der Erfindung der Perspektive oder dem Spiel mit surrealen Formen. Als dieser Reiz der Simulation als Spiel mit abbildhafter Ähnlichkeit mit Aufkommen der industriellen Produktionsverfahren der PHOTOGRAPHIE selbstverständlich wurde, musste die Frage nach der Wahrheit der Kunst neu gestellt werden, d. h., es ging um die Differenz zwischen der klassischen Auratisierung eines Kunstwerks und seiner technischen Reproduzierbarkeit.

Adorno konstatierte: „Nur durch das Hintersichlassen der Wirklichkeit, durch die Erzeugung von etwas Neuem entsteht Kunst“⁴.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts reagierte die klassische Moderne mit einer formalästhetischen Abstraktion ihrer Werke, sei es in der kubistischen Periode bei Picasso, Braque u. a. oder mit maleischen Improvisationen bei W. Kandinsky oder sei es mit einem bildnerischen Denken bei Paul Klee, der bekannte: „Ich gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar.“

Jedoch seit dem Aufkommen digitaler Kameratechniken, orientiert an mathematischen Daten aus dem Rechner durch Synchronisation von Raum- und Zeitpunkten, verändern sich nicht nur die Merkmale der Fotografie, sondern auch mit ihr die Reaktion der bildenden Kunst. „Das digitale Bild, raum- und zeitlos und lediglich begrenzt von den Speicherkapazitäten der Rechner, erfordert neue Betrachtungszugänge, die jenseits der Nachahmung und des Urbilds das Werk als Werk feiern, das Trugbild als Trugbild, den Schein als Schein,“ konstatiert der Medienwissenschaftler Peter Weibel.⁵

Dass nach Adorno „die moderne Welt die der Trugbilder ist“, darauf weisen die Bildserien Andy Warhols. Die Illusion der Ähnlichkeit wird durch die Kopie der Kopie der Kopie zerstört und zum Trugbild/Simulakrum.

Doch Warhols Serien einer Person sind keine reinen Kopien der Bilder, sondern Verschiebungen der Wirklichkeit, die z. B. den Wiedererkennungseffekt der Pop-Ikonen transportiert oder ein zum Überdruß bekanntes Kunstobjekt, wie die Mona Lisa.

Anders der Maler Gerhard Richter: er simuliert die Malerei als Fotografie und umgekehrt. Die bewusste Unschärfe des Malvorgangs entlarvt den Realismus als Täuschung.

Bei den Arbeiten der Künstlerin Cindy Sherman sind es jedoch gestellte Fotos, eine inszenierte Wirklichkeit, meist ihrer eigenen Person, oft verbunden mit einer Performance, die die kleinbürgerliche Welt einer Amerikanerin ironisieren soll.

Jeff Wall hingegen unterläuft mit seinen digitalen Fotomontagen als Form einer visuellen Medienkunst den Ähnlichkeitsanspruch der Fotografie und inszeniert Trugbilder, denn für ihn gilt: „Bilder sind nicht dazu bestimmt, mit der Wirklichkeit verglichen zu werden, vielmehr können sie ihr gegenüber eine Distanz herstellen, die dem Nach-Denken, dem Vor-Denken, aber auch der bloßen Unterhaltung dienen kann“⁶.

Die Frage nach der virtuellen Realität der technischen Medien stellt sich in nicht geringerem Maße bei dem FILM, bietet er doch

durch seine bewegten Bilder noch vielfältigere Möglichkeiten der Täuschung. Dass die Illusionsmaschine Film dem Betrachter die reale Wirklichkeit perfekt vorzuspielen scheint, zeigen schon die frühen Filme. Nicht zuletzt liegt und entsteht die Idee eines Films durch die Anordnung und das Zusammenfügen der Bilder: der Cutter am Schnittpult komponiert letztlich den Film. Die Schnelligkeit der beweglichen Bilder des Films, das technische Prinzip des jähen Bildwechsels mit seinen handgreiflichen Montagen und den Bildschnitten waren für Walter Benjamin ein wesentlicher Bestandteil seiner Vermutung einer Wahrnehmungsveränderung des Betrachters. Er schrieb in seinem bekannten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“: „In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die wie jede Chokwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will“⁷

Während Benjamin in den 30er Jahren konstatiert: „denn die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der Optik, also der Kontemplation gar nicht zu lösen“⁸, wird heute unsere Wahrnehmung nach Paul Virilio erst recht durch eine „Welt der entfesselten Mobilität“ attackiert. Nach Virilio wird „gegenwärtig die Geschwindigkeitsrevolution moderner Transportmittel durch die audio-visuellen Medien übertroffen, und zwar durch Techniken der Direktübertragung in Realzeit, die alles, den nahen Alltag wie die fernsten Ereignisse, unmittelbar ins Bild setzen“⁹.

Dass heute Medien auch Maschinen zur Erzeugung von Simulation, also einer möglichst perfekten Vortäuschung von Wirklichkeit sind, die auch darin besteht, die simulierte Wirklichkeit in eine stimulierende, ununterbrochene „Montage der Attraktionen“ umzuwandeln – erleben wir täglich in den Nachrichtensendungen des Fernsehens.¹⁰

Wenn auf den uns überflutenden Bilderstrom mit einem „Bilderverbot“ seitens eines Musikfestivals des Steirischen Herbst reagiert wurde, so verläuft der akustische Alltagsmüll in der

„Schallwelt in der wir leben“ ungetrübt weiter, das Geplätscher von Muzak oder der stampfende Rockbeat begleitet uns in Supermärkten, Restaurants bis in die Intimräume eines Hotels.

Wenn ich im folgenden das Radio als reines Hörmedium in die Untersuchung der Medienkünste einbeziehe, erscheint dies hinsichtlich der angekündigten Intermedialität zunächst als abwegig. Aber an den Beispielen einer *Ars Acustica*, einer *RADIOKUNST*, wie sie seit den 70er Jahren von Klaus Schöning im WDR entwickelt wurde, wie hinsichtlich der jüngsten elektroakustischen Kreationen eines Hörkinos, wird dies hoffentlich eher verständlich.

Zwar hatte Bertold Brecht bereits 1931 von den Rundfunkanstalten gefordert, „diesen Produktionsapparat nicht nur zu beliefern, sondern zu verändern“, und dies hinsichtlich eines interaktiven Kommunikationsmediums. Doch diese Forderung sollte sich – wenn auch sicherlich anders als im Sinne Brechts – erst im Internet anbahnen.

Neben der Funktion als Unterhaltungsapparat wie als Nachrichtensender und somit auch als Instrument der politischen Beeinflussung waren anfangs die Hörspielsendungen eine wichtige Alternative im Rundfunkprogramm. Während im frühen Hörspiel der Erzählfaden einer Geschichte im Zentrum stand, illustriert durch begleitende O-Töne, begann mit der Beteiligung von Schriftstellern, wie Ernst Jandl, Helmut Heißenbüttel, Franz Mohn, Gerhard Rühm u. a., sowie erst recht durch die Mitarbeit von Komponisten, vor allem von Mauricio Kagel, John Cage, Heiner Goebels u. a., eine neue Ära der Hörspielproduktionen. Die neue Form der Hörstücke heute ist charakterisiert durch die gleichwertige Einbeziehung und Inszenierung der verschiedenen akustischen Ebenen. Das akustische Material bezieht sich ebenso auf den Jargon von Comic-strips, auf Slogans aus dem Konsum und der politischen Werbung wie auf Geräusch- und Musikcollagen.

Einerseits wird das Imaginationsvermögen der Hörer durch eine komplexe Hörwelt angesprochen, andererseits durch einen flexiblen Produktionsprozess, der den daran Beteiligten einen größeren Spielraum einräumt, der Zufälligkeiten nicht ausschließt.

Die sozialkritische Bedeutung eines Hörstücks wird in der frühen Produktion „Fünf Mann Menschen“ von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl deutlich und später von M. Kagel fortgesetzt. In seinem Hörspiel „Guten Morgen“ von 1971 demonstriert Kagel anhand von akustischen Werbespots die Anpreisungs- und Überredungsfunktion einer Rundfunkwerbung.

Im Hörspiel „Der Tribun“ für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher von 1979 wird die Sprachhaltung eines politischen Redners bloßgestellt in der Gegenüberstellung zu Standardvokabeln von Massenveranstaltungen und der ‚Nicht-Musik‘ einer Militärmusikkapelle. Das komplexeste Hörstück ist zweifellos das „Roratorium“ von John Cage aus den Jahren 1977/79. Es beruht auf Texten aus „Finnegans Wake“ von James Joyce, die – von Cage gelesen – umgeben werden mit Aufnahmen von O-Tönen aus den verschiedenen Orten und Ländern, in denen Joyce einstmals gelebt hatte. Dazu werden die Sprach- und Geräuschcollagen überlagert von dem Spiel irischer Musiker.

Seit 1984 beginnt mit dem „Hörspiel als Radiokunst“ – jenseits der historischen Avantgarde – eine neue Ära der Hörspielproduktion. In den Hörstücken von Heiner Goebbels geht es nicht vordringlich um Materialvertonungen, sondern um die akustische Darstellung von gesellschaftlicher Realität und politischen Konflikten. In der Zusammenarbeit mit Heiner Müller entstanden Hörstücke wie „Verkommenes Ufer“, „Die Befreiung des Prometheus“ u. a. „Schliemanns Radio“ von 1992 ist charakterisiert durch eine komplexe Integration von Beispielen aus der abendländischen Kultur wie aus dem gängigen Musikmilieu, wobei für H. Goebbels die elektronische Samplertechnik „so etwas wie ein kollektives Gedächtnis“ darstellte.

Eine total andere akustisch-musikalische Funktion ergibt sich in Verbindung mit dem Rundfunk dadurch, dass dieser nicht als Sender eingesetzt wird. Lediglich das Radiogerät selbst fungiert als Instrument und Klanggeber. Karl Heinz Stockhausen verwendet 1968 in seinem Stück „Kurzwellen“ den Kurzwellenempfänger eines Radiogeräts. Auf das musikalische Material, das ein Spieler empfängt, reagiert dieser durch Modulation der Klänge, die in

das Zusammenspiel der anderen Instrumentalisten integriert werden.

John Cage hatte seit 1951 mehrere Stücke nur für Radiogeräte geschrieben; als Partitur haben die 1-24 Spieler Angaben für Sender, Lautstärke und eventuell Dauer der Einstellungen.

Das, was aus den verschiedenen Sendern ertönt, mag dem Wort von Gertrude Stein ähneln: „Alles ist zugleich gegenwärtig.“ Auch in anderen Kompositionen verwendet Cage nicht nur Radios, sondern auch Plattenspieler.

Eine jüngere Generation greift diese Idee auf, verändert sie aber. Wolfgang Mitterer collagiert in den 90er Jahren in seinem Stück „Radiofraktal“ Samples aus Radioschnipseln – und greift damit Collagetechniken der frühen Musique Concrète auf. Ihr Gründer Pierre Schaeffer hatte seit 1948 mit Aufnahmen konkreter Klänge experimentiert, zunächst mit Vinylplatten und seit den 50er Jahren mit Tonbandcollagen. Es ist erstaunlich, dass eine jüngere Generation diese technischen Anfänge aufgreift und sie in ihrem Sinne verändert. Diese Fusion basiert aber nicht vorwiegend auf dem Interesse für eine ehemalige Avantgarde, auch wenn Rockmusiker wie Fat-Boy-Slim sich mit dem Altvater der Musique Concrète Pierre Henri im Fernsehen präsentiert. Ob eine Fusion zwischen einer sogenannten hohen und populären Musik oder einer U- und E-Musik stattfindet, bleibt abzuwarten. Jedenfalls sind bei einer jüngeren Generation der Club Culture-Elektronik keinerlei Berührungspunkte zwischen high and low Music zu bemerken. Sie greifen das auf, was sie von den verschiedenen visuellen und auditiven Medien gebrauchen können, verändern aber mit ihren Kreationen nicht nur die ästhetischen Ebenen der Musik, sondern ebenso ihre Funktion. Auf dem Musikfestival in Berlin im März 2003 vereinte eine „Sonic Art Lounge“ Produktionen einer Klangkunst mit einem elektroakustischen überdimensionalen Lautsprecherorchester – litauische Volksmusik mit Techno – easy listening in big long chairs, um Hörkino und Party zu genießen. Der Lebensstil dieser Club-Generation spiegelt sich in ihren Nic-Names. Da ihr Zuhause nicht selten Studio, Wohnen und Schlafen vereint, werden die Clubmusiker auch „bed-room-

producer“ genannt. Dank ihrer Laptop-Produktionen ist nahezu jeder Club-Elektroniker gleichermaßen Producer, Manager und User. Jede Tätigkeit wird dabei nicht selten mit einem anderen Eigennamen versehen – Identitätswechsel ist in.

Tauchten in der Radiokunst bereits seit den 80er Jahren, z. B. von Bill Fontana Versuche auf, die Grenzen zwischen Ländern und Orten durch eine *Ars Acustica* zu verbinden – Beispiele wären die kommunizierenden Soundscapes zwischen San Francisco – Stockholm – Tokio, ausgestrahlt auf einem Platz in Köln –, so sind die Grenzüberschreitungen zwischen den verschiedenen Medien wie Bild und Ton, Film und Musik, Klang und Raum Kennzeichen einer gegenwärtigen Intermedialität. Die damit verbundene Interaktivität zwischen den Medien und den Eingriffsmöglichkeiten des Publikums verändern nicht nur unsere Wahrnehmung, sie bedingt auch eine Veränderung der Funktion der bisherigen künstlerischen und kulturellen Perspektiven.

In der Geschichte des FILMS wurde der Stummfilm von früh an musikalisch begleitet, sei es mittels mechanischer Pianolas oder mittels eines Klavierspielers, der seine Notenpotpourris je nach Szene zusammenstellte. Musik sollte einerseits die Abspielgeräusche des Filmapparats übertönen, andererseits hatte Musik die Funktion, das Verstummen angesichts der gestikulierenden Filmmasken zu überspielen. Hat sich inzwischen der Aufwand der Filmtechnik immens erweitert, so bleibt zu fragen, welche Funktion die Musik im Film einnimmt: sei es als untermalendes Hilfsmittel, oder sei es zur Einstimmung und Aufmunterung des Publikums, z. B. durch eingeschobene Musiknummern. Einen anderen Stellenwert hätte Musik im Film, wenn unter freier Verfügung aller technischen und kompositorischen Mittel Filminhalte und musikalisches Klangmaterial aus der Struktur der Sache heraus als gleichwertig zu behandeln wären.

Hatte Walter Benjamin bereits darauf hingewiesen, dass der Film mit Hilfe seiner schnell wechselnden Kameraführung, den abrupten Bildschnitten und Montagetechniken die kontemplative Hörhaltung sprengt, so geht Adorno, der anfangs den Film nicht als eine Kunstform eigener Art anerkannte, später auf Benjamins

Ansicht ein. Adorno meint in seiner mit Hanns Eisler verfassten Arbeit: „Komposition für den Film“¹¹: „Dem technischen Prinzip des jähren Bildwechsels, das der Film ausgebildet hat, kommt die neue musikalische Sprache durch ihre eigene Agilität entgegen“. Statt dem dramatischen Spannungsverhältnis einer linearen Entwicklungsform zu folgen, entspricht dem Bildschnitt die Emanzipation und prägnante Formulierung musikalischer Motivgestalten.

Diese, auf den Bildschnitt des Films hin komponierte Musik hatte Erik Satie bereits 1924 in dem Film „Entr’Acte“ von René Claire realisiert. Das Baukastenprinzip, auch Merkmal schon von Saties früheren Kompositionen, verfolgt bei „Entr’Acte“ präzise die Zeitschnitte des Films, ohne dabei in irgendeiner Weise auf die surreal absurden Szenen des Films einzugehen.

Mauricio Kagel ist gleichermaßen Komponist und Filmemacher. Bei ihm entwickeln sich Musik und Film, Komposition und Szene eins aus dem anderen. Kagel ist als Komponist ein typischer Montagekünstler, ihm kommt das technische Schnittverfahren des Tonbandmaterials wie das gleiche der Bildstreifen entgegen. Zum Beispiel werden in dem Film „Match“ – um nur einen der zahlreichen Filme Kagels zu nennen – die Bildverläufe nicht plan der Musik zugetan, sondern die Blicke der Kamera bewegen sich sprunghaft von Geste zu Geste der agierenden Musiker. Der dichte, oft ins Absurde kippende Gestus des Bildgeschehens – was hat etwa eine flatternde Taube mit einem Cellospieler gemein? – „ist der Musik so hinzukomponiert, dass es wie eine optische Äußerung wirkt. Die Bilder springen gleichsam aus der Musik heraus.“¹²

Gegenwärtig weist eine VIDEOKUNST auf eine neue Entwicklung der Intermedialität, gekennzeichnet sowohl durch den technischen Prozess selbst in der Vernetzung analog-digitaler Mittel als auch durch eine veränderte Grenzüberschreitung zwischen Bild, Szene, Kunst und Musik.

Die Projektion von Videobildern und Videofilmen sind heute als Untermauerung szenischer und musikalischer Theater- und Opernaufführungen Bestandteil fast jeder Bühnenszenierung.

Ob Videoclips als eine Videokunst zu verstehen sind, bleibt jeweils zu entscheiden. Die typischen rasenden Bildschnitte generieren eine verwirrende Gleichzeitigkeit von mehreren Zeit- und auch Bildebenen. Die vorwiegende Funktion dieser Videoclips kennen wir, sei es als Werbespots oder als Ankündigung der neuesten Produktion einer Popgruppe. Dass dahinter in MTV und anderen Sendern das Kapital den Ton angibt, ist inzwischen allgemein bekannt.

Nam Yune Paik ist wohl der innovativste und zugleich kontroverseste Videokünstler. Von Anfang an verbindet er eine Antikunsthaltung mit moderner Medienkunst. Ihm geht es von Beginn seiner Arbeiten seit den 60er Jahren um die Beteiligung des Betrachters als konstitutives Element einer Medienkunst. Dieses versucht Nam Yune Paik seit 1969 mit der Entwicklung eines Videosynthesizers, der nicht nur elektronische Signale in Form- und Farbwerten umsetzen, sondern auch TV-Bilder beeinflussen und verändern kann. Videoinstallationen und Videoskulpturen von dem inzwischen international bekannten Nam Yune Paik sind inzwischen in vielen Museen aufgebaut. Seine Medienkunst vernetzt jedoch nicht Bilder, Töne oder Texte. Das Intermedium dieser Videoinstallationen ist wesentlich der technische Prozess selbst, der die Bilder in den aufgetürmten Fernsehboxen in endloser Wiederholung meist lautlos vor sich hin oszillieren lässt.

Nam Yune Paik war seit den sechziger Jahren mit vielen anderen internationalen Künstlern an der Fluxusbewegung sowie an den Aktionskünsten beteiligt. Das wesentliche Merkmal einer ehemaligen Aktionskunst war ihre „Medialität“, d. h. das Crossover zwischen verschiedenen Darstellungsformen als Neben- und Miteinander verschiedener Künste. Ihre Aktivitäten beziehen sich zwar aufeinander, bleiben aber in ihrer Medialität von Sprache, Szene und Musik getrennt. Die Herstellung eines Sinnzusammenhangs des Wahrgenommenen bleibt Aufgabe des Publikums.

Kann das Fernsehen als die Boulevardzeitung der neuen Medien angesehen werden, so ist das Video ihre Kunstform. In der Konzeption einer Videokunst werden die Möglichkeiten einer medialen Veränderung von Wirklichkeit durch neue Technologien weiter erprobt. An die Stelle einer realen Körpererfahrung der Performance- und Aktionskünstler aus den 60er/70er Jahren tritt nun der Computer. Er ermöglicht in einer Videokunst die Gleichzeitigkeit wie die Transformation und Modulation von Bild und Ton. Das variable Vexierbild zeit-räumlicher Strukturen weist, statt auf eine Abbildhaftigkeit des Realen, auf seine Virtualität. Dies fordert die Assoziationsbereitschaft des Betrachters heraus.

Mit Beginn einer INTERAKTIVEN MEDIENKUNST etwa seit Ende der 80er Jahre geht es nicht mehr um eine objektive Betrachtung eines Videofilms, noch um eine unmittelbare menschliche Kommunikationsform wie noch bei einigen Fluxusevents und Happenings. Interaktive Medienkunst thematisiert heute eine neue Dialogsituation zwischen Mensch und Computer. Sie entwickelt neue ästhetische Umgangsformen mit einer digitalen Technik innerhalb einer interaktiven Klang- und bildnerischen Erfahrungswelt.

Die interaktive Kunst bewegte sich anfangs zwischen Forschung, Technik und Kunst, heute im Kontext von Computersystemen und Internet. Die ersten Versuche in der Entwicklung neuer interaktiver Kunstformen wurden von jenen Künstlern unternommen, die Ende der 60er Jahre in der New York Art Technologie zusammenarbeiteten. Dazu gehörten Techniker, Maler, Komponisten und Filmemacher. John Cage hatte schon seit den 50er Jahren Künstler aller Gattungen zu intermedialen Aktivitäten beeinflusst. 1965 setzten John Cage und Merce Cunningham, als Choreograph, in den Variations V und VII Vorläufer heutiger interaktiver Systeme ein: ein von Billy Klüver entwickeltes Klangsystem reagierte auf Bildprojektionen eines Films wie über Fotozellen auf die Bewegungen der Tänzer. Bekannt geworden ist die Installation „Soundings“ (1968) von dem bildenden Künstler Robert Rauschenberg. Die Besucher können durch Geräusche, Händeklatschen oder

Stimmen Lichter auslösen, die das Bild eines Gegenstandes aus unterschiedlichen Perspektiven ausleuchten.

Die Gemeinsamkeit mit Kunstformen, die den Betrachter einbeziehen und ihn z. T. auch zum Handeln auffordern, führte Ende der 80er Jahre zur Bezeichnung „Interaktive Kunst“. Sie bezieht sich auf die Unterscheidung zwischen der Interaktion zweier oder mehrerer Menschen und der technischen Interaktion zwischen Mensch und Maschine. Interaktive Kunst bezieht sich auf solche Werke, „die die operationalen Qualitäten der digitalen Medien nutzen, um Erfahrungsräume zu schaffen, die sich durch Handlungen und Interventionen der Rezipienten verändern“¹³.

Das Prinzip einer interaktiven Medienkunst ist die Wechselbeziehung zwischen Betrachter und der Arbeit eines Künstlers, die in unterschiedlich komplexer Weise durch Raum-Klang-Bild-Installationen realisiert werden. Die Struktur der Installation bezieht die kreativen Interaktionen des Betrachters in die Planung der Arbeit ein. Das traditionelle Prinzip eines geschlossenen Kunstwerks wird damit obsolet.

Der Rezipient muss, will er sich auf eine Kommunikationsstrategie einlassen, zuerst auf ein Spiel, ein experimentelles Testen zugehen, in dessen Verlauf das Objekt seiner Wahrnehmung durch seine Interventionen letztlich eine vorläufige Form annimmt.

Es ist nicht mehr allein der Künstler bzw. der Autor, der die Bedeutung eines Kunstwerks schafft, sondern die Bedeutung entsteht im interaktiven Prozess und wird vom Rezipienten mit beeinflusst.

Diese Unabgeschlossenheit und Unbestimmtheit einer künstlerischen Arbeit war Merkmal auch der meisten Kompositionen von John Cage. Statt einer total determinierten Komposition verstand er in offenen und in determinierten Strukturen seiner Partituren den Interpreten als einen Ko-Autor – Zufallsoperationen, die durch bestimmte Manipulationen von Cage beim Komponieren angewandt werden, sollen – nach Cage – sein persönliches Anliegen zurückstellen. Relative Notationen geben dem Interpreten

die Mitverantwortung an der Realisation im Sinne des Komponisten.

Im Gegensatz zu computergesteuerten Interaktionen geht es Cage um ein Handeln „aus dem eigenen Zentrum heraus“, wobei ein Klangereignis weder symbol- noch bedeutungsträchtig ist, sondern ein zeit- und raumübergreifendes Element einer „zeitübergreifenden Gegenwart“.

Formen einer interaktiven Medienkunst können sich auf sogenannte Videodiskinstallationen beziehen. Hier interagiert ein Betrachter mit einem Videobild, z. B. durch Feedback mit einem opto-elektronischen Spiegel. Das Modulieren des eigenen Bildes in einem virtuellen Raum weist auf die Möglichkeit einer wechselnden Identität¹⁴ bzw. stellt die eigene Wahrnehmung infrage.

„SonoMorphis“ von Bernd Lintermann und Torsten Belschner ist eine interaktive Installation im Zusammenspiel von Graphik und Klang. Ziel ist es, eine Hierarchie zwischen Bild und Tonebene zu vermeiden, wie eine schlichte Verdoppelung des Dargestellten. Steuereinrichtungen ermöglichen dem Spieler, die den Graphiken wie dem Klang zugrunde liegende Datenstruktur in ihrer Entwicklung zu steuern und zu verändern¹⁵.

Diese neuen interaktiven Medien stellen eine Herausforderung an eine ehemalige normative Ästhetik dar. Torsten Belschner schreibt: „Grundsätzlich geht es nicht darum, die hinter den Kulissen sich vollziehenden technischen Abläufe zu ästhetisieren, sondern vielmehr darum, sich verändernde Technologien in ihren ästhetischen Auswirkungen interpretieren zu können. Analysen werden zwischen apparativen Grundlagen, Produktionskonzept und sinnlicher Gestaltung oszillieren.“¹⁶

Zur Einschätzung intermedialer Produktionen nennt T. Belschner folgende Kriterien:

Die Rolle des Autors, einst verstanden als alleiniger Schöpfer eines abgeschlossenen Werks, verschiebt sich nunmehr zum Verfügbarmachen von Metastrukturen, verstanden als ein offener Möglichkeitsraum, in dem der oder die Spieler oder ‚User‘ als Ko-Autoren agieren und die visuell-auditiven Strukturen variabel

gestalten können. „Das ‚Werk‘ ist in diesem Fall eine momenthafte Ko-Produktion zwischen dem Autor der Meta-Struktur und ihrem Spieler. Ästhetisch einzuschätzen wäre demzufolge die Art und Weise, in der Meta-Struktur und Spieler korrespondieren, d. h. der Grad möglicher Einflussnahme auf die Struktur und das Ausmaß erreichbarer Vielfalt.“¹⁷ Ästhetisches Ziel interaktiver Produktionen ist außerdem die sinnliche Einbindung des Zuhörers bzw. Zuschauers in die Projektionen. Anders als bei der Rezeption statischer Kunstwerke wird die Wahrnehmung bei interaktiven Prozessen mit ihrer momenthaften, in ständiger Veränderung begriffenen Prozessualität zu einer raschen, simultanen Aufnahmekapazität aufgefordert.

Audio-visuelle Medien, in denen Klang und Raum wie das Interagieren zwischen Klanginstallation, Instrument und Spieler eine Rolle spielen, haben in der Szene der elektronischen Musik einen weit größeren Stellenwert als innerhalb der bildenden Kunst.

Das hatte sich auch der Medien-Unterhaltungskonzern Sony zunutze gemacht. Im Jahr 2000 eröffnete er in seiner Europazentrale im Herzen Berlins, dem Sony-Center am Potsdamer Platz, eine musikalische Playstation, „Music Box“ genannt.¹⁸ Ziel war, dass alle Arten von Musik gleichermaßen präsentiert werden sollten, sowie die Aufhebung der Trennung zwischen aktiver Mediennutzung und passiver Konsumenten-Elektronik. Unterhaltung und kulturelle Werte sollten verbunden werden.

Trotz der Medienvielfalt dieser Animations-Box musste diese nach einem Jahr wieder geschlossen werden. Den Besuchern waren Raum und computergesteuertes Ambiente zu unpersönlich. Die Firma Sony musste erfahren, dass Spiel- und Klangräume, Spaß und Unterhaltung nicht allein über eine Konsumenten-Elektronik zu verkaufen ist.

Eine vergleichbare interaktive Klang- und Erfahrungswelt wurde von einem 40 Millionen Euro teuren Projekt, genannt „Sonosphere“, in Wien realisiert. Vollmundig heißt es: „Die ‚Sonosphere‘ lebt von der Synthese sinnlicher, spielerischer und wissenschaftlicher Zugänge zur Kunst und den Klängen.“¹⁹ Die eventuell entste-

henden Klangstücke kann der Besucher schließlich auf eine CD gepresst mit nach Hause nehmen.

Grenzübergänge zwischen einer audio-visuellen Medienkunst und einer sogenannten Klangkunst finden seit langem in vielen verschiedenen Städten und Musikfesten statt. Typisch hierfür ist ein Ambiente, das oft nichts mit einem üblichen Konzertsaal zu tun hat: Industrie- oder Sporthallen, Straßen und Plätze oder auch einfache Privaträume sind der Hör- und Schauplatz für ein Spektrum verschiedenartigster Performances und Installationen. In dieser Mischform einer medialen Klangkunst wird eine Verbindung zwischen den elektronischen Medien und den Aktionskünstlern hergestellt. Auch das Publikum wird eventuell aktiv beteiligt. Nicht selten werden elektroakustische Transformationen der Instrumente mit der Installation medialer Technologie verbunden, um bestimmte Raum- und Klangwirkungen zu erzeugen. In dieser Klangkunstszene als Schnittstelle zwischen Instrument und Mischpult, Verstärker und Objekten sind neue Netzwerke im Entstehen, die nicht nur eine Veränderung des sozio-kulturellen Raumes signalisieren, sondern auch eine Öffnung und Veränderung dessen, was sich bisher als Fraktion der Avantgarde oder Nichtavantgarde des Kunstbetriebs verstand.

Hatte die interaktive Medienkunst die Chance, sich als Modell einer Neuordnung überkommener kultureller und sozialer Strukturen zu entwickeln, so beginnt mit dem interaktiven System des INTERNETS eine Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Mensch und Raum – des menschlichen Kommunikationssystems wie zwischen Mensch und der computergesteuerten Technologie.

In der audio-visuellen Medienkunst wurden das Interagieren sowie die abstrakten Prozesse der technischen Medien noch an den Körper rückgebunden. Im Internet erfüllt sich hingegen die Überwindung alles Körperlichen. Die subjektlose Medienwelt eines Internetzes kompensiert dies durch die Utopie einer Totalkommunikation, die als Werbeimage für die Kundschaft von Microsoft und Apple floriert. Sogenannte totale Regelfreiheit gegen

Copyright – Anarchie gegen Ordnung unterbinden und fördern gleichzeitig eine universelle Kontrolle.

Kunst und Musik als Informationsaustausch im Netz spielt eine immer größere Rolle.

Neben dem Spielcharakter von Netzspezifischen Musikaktivitäten mittels Soundtoys steht jüngst das Komponieren im Internet zur Diskussion. Interessenten können mittels Interaktion eigene Kompositionsentwürfe mit denen eines anderen Users austauschen oder auch verändern. Diese Interaktivität wäre vergleichbar mit dem Umgang eines sogenannten Hypertextes, bei dem im Internet Texte ausgetauscht, ergänzt oder verändert werden können. Beim Austausch von Musikfragmenten werden neue, interaktive Strukturen gebildet, die als unabgeschlossener Prozess eher einer Improvisation ähneln als einem geschlossenen Werk.

In diesem Internetaustausch wird das autonome ästhetische Objekt aufgegeben zugunsten eines kollektiven Modells, das zu meist eher durch Stilvielfalt als durch strukturelle Regelmäßigkeit gekennzeichnet ist. In diesem Internetaustausch von Text, Bild und Klang wird die bisherige autonome Autorschaft wie der abgeschlossene Werkcharakter eines künstlerischen Objektes relativiert, die Rolle von Produzent, Konsument, Autor und Rezipient verschoben oder verwischen sich.

Hinsichtlich der Entwicklung einer interaktiven Medienkunst geht es nicht darum, die meist anonym bleibenden technischen Abläufe in den Vordergrund zu stellen, sondern darum, die sich verändernden Technologien in ihren soziokulturellen und ästhetischen Auswirkungen zu interpretieren.

Weder ist die neue Technologie zu glorifizieren noch zu verteufeln. Eine genauere Information verhilft zur Kenntnis ihrer ökonomischen, technischen und medienspezifischen Bedingungen. Statt eine Medientechnik zu ästhetisieren, sind Überlegungen notwendig, die sich auf die Wechselwirkung zwischen apparativen Grundlagen, den Produktionskonzepten und den sinnlich ästhetischen Gestaltungen bewegen.

In einer interaktiven Medienkunst und ihrer intermedialen Ästhetik nimmt die Offenheit bzw. die Indeterminiertheit eine zentrale Position innerhalb eines Systems ein. In diesen Möglichkeitsspielräumen verschiebt sich die Rolle des Autors. Er ist nicht mehr der alleinige Hersteller eines einmaligen und abgeschlossenen Opus. Vielmehr sieht er seine Aufgabe eher im Verfügbarmachen oder im zur Verfügung stellen des Klang- und/oder Bildmaterials. In diesem offenen Produktions-Prozess verändert sich die kontemplative Rolle des Rezipienten. Durch die Möglichkeit des aktiven Eingriffs und Veränderbarkeit des angebotenen interaktiven Systems wird er zum Mit-Autor. Weder wird ein Autor mehr zum Genie hochstilisiert, noch wird ein interpretierender Künstler als Virtuose glorifiziert. Durch die interaktive Offenheit zwischen Planer und Projekt in einem variablen Klang-Bild-Szenarium ist eine Reproduktion dieser Medienkunst kaum oder nur bedingt möglich.

Neben dem Wandel unserer Erfahrungen und neben dem Neuen steht der Reichtum der Geschichte. Das Aufdecken von Ähnlichkeitsbeziehungen und Andersartigkeit im Verhältnis zur Gegenwart hilft, diese besser zu verstehen.

Das gewandelte Verhältnis zwischen Autor, Interpret und Rezipient hatte John Cage bereits seit den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts vorausgeworfen. Für Cage ist jeder Klang im Zentrum, d. h. jeder Moment ist Teil eines Ganzen und ist im Hinblick auf dieses Ganze als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wahrzunehmen, und dies innerhalb eines offenen, un-abgeschlossenen Prozesses. Im Bewusstsein dieser Offenheit in einer „zeitübergreifenden Gegenwart“ bekannte Cage: „I must find a way to let people free without their becoming foolish. So that their freedom will make them noble. How will I do this? That is the question.“

In einem Gespräch mit namhaften Kunstsammlern fragte jüngst (F.A.Z. 14.11.2003) die Kulturstaatsministerin Christina Weiss quasi mit erhobenem pädagogischen Zeigefinger: „Können junge Menschen durch Kunst verändert werden?“

Diese ‚jungen Menschen‘ gehen als „Musikerinnen und Musiker, Komponistinnen und Komponisten, Performerinnen und Performer, Klangkünstlerinnen und Klangkünstler selbstbewusst und mit großem Elan musikalisch ihre eigenen Wege. Seismographisch reagieren sie damit – bewusst oder unbewusst – auf ein Staatswesen, das nicht nur immer mehr seine soziale, sondern auch seine kulturelle Verantwortung aufgibt“²⁰.

Kunst als ein Medium zwischen beobachteter und interpretierter Realität – „ceci n’est pas une pipe“ schrieb Magritte unter seine Abbildung einer Pfeife – weist auf die Virtualität dessen, was Wirklichkeit sein könnte. Der Naturwissenschaftler und Philosoph Umberto Maturana schrieb, daß „unsere Gewißheiten keine Beweise der Wahrheit sind, dass die Welt, die jedermann sieht, nicht die Welt ist, sondern eine Welt, die wir mit anderen hervorbringen. Wir erzeugen buchstäblich die Welt, in der wir leben, indem wir sie leben“²¹.

Ob Medien lediglich als Trugbilder wahrgenommen werden oder als Mittel zur Schärfung unseres Bewusstseins, ist unsere Entscheidung.

Nicht ein lineares einheitliches Kontinuum mit dem Ziel von Fortschritt ist Merkmal von Geschichte, sondern die Diskontinuität konfliktreicher Brüche mit dem Bewusstsein der Fehlbarkeit und Vorläufigkeit unserer Tätigkeiten und unseres Denkens.

Einen solchen Bruch erleben wir gegenwärtig im Zeitalter der digitalen Medien.

Anmerkungen

- 1 Reinhard Margreiter. Medien/Philosophie: ein Kippbild. In: Medienphilosophie – Beiträge zur Klärung des Begriffs. Fischer. Frankfurt 2003. S. 152
- 2 Pragmatische Medientheorie im Internet. Überlegungen zu einer integrierten Konzeption zeitgenössischer Medienwissenschaft. In: Formen interaktiver Medienkunst. Hrsg. Peter Gendolla u. a. Suhrkamp. Frankfurt/Main 2001. S. 192
- 3 Torsten Meyer. Was ich unter ‚Medium‘ verstehe. In: Modellprojekt sense&cyber. Biografische Information der Deutschen Bibliothek. Transcript Verlag, Bielefeld 2003. S. 27

- 4 Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. GS Bd. 7. Frankfurt/M. 1990. S. 12
- 5 Peter Weibel. Transformationen der Techno-Ästhetik. In: Florian Rötzer (Hrsg.): *Digitaler Schein, Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/Main 1991. S. 246
- 6 In: Hans Dinkel: Jeff Wall. Hrsg. Christiane Meyer-Stoll. München 1996. S. 72
- 7 Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1934/35. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/Main 1961. S. 172
- 8 a. a. O., S. 174
- 9 Paul Virilio. *Rasender Stillstand*. Frankfurt/Main 1997. S. 38
- 10 Florian Rötzer. *Wartainment. Der Krieg als Medienspektakel*. In: *Kunstforum* Bd. 165. 2003. S. 45
- 11 Th. W. Adorno/Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. München 1969. S. 13
- 12 Dieter Schnebel. *Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film*. Köln 1970. S. 304
- 13 Söke Dinkla: *Das flottierende Werk. Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform*. In: *Formen interaktiver Medienkunst*. Frankfurt/Main 2001. S. 68
- 14 vgl. Martina Leeker. *Theater, Performance und technische Installation*. In: *Formen interaktiver Kunst*. Frankfurt/Main. 2001. S. 271
- 15 Torsten Belschner. *Digitale virtuelle Welten*. Laaber Verlag 2000. S. 339
- 16 Ebd. S. 345
- 17 Ebd. S. 345
- 18 *Positionen*. August 2003. Nr. 56. S. 27
- 19 Andreas Rodler. *Sonosphere. Eine interaktive Klangerfahrungswelt in Wien*. In: *Positionen*. Nr. 56. 2003. S. 13-15
- 20 Gisela Nauck. *Rückzug als Öffnung. Zur Szene privater Wohnzimmer- und Clubkonzerte neuer Musik in Berlin*. In: *Positionen*. Nr. 57. 2003. S. 16 – 22
- 21 Umberto Maturana, Francisco Varela. *Der Baum der Erkenntnis*. Bern/München 1987. S. 263 f.

Klangfarbe und Farbklang

Synästhetische Phänomene in Musik und Malerei im 20. Jh.

Mit einem Blick in neuere neurobiologische Forschungen

Die Formulierung meines Themas, „Farklang und Klangfarbe“ wird Ihnen durchaus vertraut sein. D.h. wir verbinden im Alltag häufig Bezeichnungen aus einem Bereich mit einem anderen, um etwas Bestimmtes besonders deutlich, plastisch, verständlich zu machen. Hier Farbe mit Klang – oder Klang mit Farbe. Farbe, die ich sehen kann – Klang, den ich höre. Also ich benutze zwei verschiedene Wahrnehmungsweisen, Sehen und Hören – verbinde sie, um etwas Drittes Ähnliches oder Neues zu gewinnen – einen Farbklang. Ich erreiche somit eine verstärkte Empfindung eines Bereichs durch die Kombination mit einem anderen.

Diese sogenannte synästhetische Empfindung kann sich spontan einstellen – unwillkürlich können sich Assoziationen bilden, wenn wir etwas Bestimmtes wahrnehmen, oder das Mitempfinden verschiedener Sinnestätigkeiten wird bewußt durch künstlerische Mittel eingesetzt.

Sie kennen wahrscheinlich alle das synästhetische Phänomen, die Assoziation eines Sprachlauts, z.B. eines Vokals mit der Vorstellung einer Farbe – etwa, daß sich mit dem Vokal ‚I‘ die Farbe weiß verbindet. Welche Farbe sich bei welchem Vokal einstellt, kann bei jedem verschieden sein, sich spontan ergeben oder auch gleich bleiben.

Der französische Dichter Arthur Rimbaud verband in seinem Gedicht „Vokale“ Farbempfindungen mit bestimmten Vokalen. Hier ein kleiner Ausschnitt:

A schwarz, E weiß, I rot, Ü grün, O blau, Vokale,
Einst künd ich den verborgnen Grund, dem ihr entstiegen.
A, schwarzbehaartes Mieder glanzvoll prächtiger Fliegen,
Die summend schwärmen über stinkend grausem Mahle.

Rimbaud verbindet also hier bestimmte Vokale mit bestimmten Farben – bekennt aber dann „den verborgnen Grund“ dem

seine synästhetischen Empfindungen entstiegen sind .D.h. Rimbaud verbindet mit dem Vokal A verschiedene Assoziationen, verschiedene Sinnesempfindungen: A „schwarzbehaartes Mieder - glanzvoll prächtiger Fliegen“ – Es sind synästhetische Empfindungen, die sowohl mit der Sinnestätigkeit des Sehens: „schwarzbehaartes Mieder“ wie des Hörens: „summend schwärmende Fliegen“ und auch des Olfaktorischen entstammen: „stinkend grausem Mahle.“

Ein anderes Beispiel gibt der Komponist Karl Heinz Stockhausen. Er sprudelt eine ganze Schar von bild-ton-kräftigen Sprachmetaphern heraus, was ein Ton alles sein könnte, hier ein kleiner Ausschnitt: „Ein Ton, der kontinuierlich, durchbrochen, gepolt ist, starr, biegsam, zerfetzt, still, aufbrechend, dröhnend, monophon, polyphon – schillernd in Rhythmen, Farben, Intensitäten – was ein Ton mit all seinen Teiltönen alles sein kann“ (Stockhausen, Texte, Bd.2, 253).

Stockhausen kombiniert einen Ton mit sonst ihm ungewöhnlichen Eigenschaften – er überträgt bzw. vertauscht einen Ausdruck mit einem anderen. Dadurch wird das Phänomen eines Tons angereichert mit ihm sonst nicht üblichen Eigenschaften: ein Ton starr, biegsam, zerfetzt, dröhnend schillernd in Rhythmen, Farben, Intensitäten. Diese unterschiedlichen Toneigenschaften sprechen ebenso verschiedene Empfindungen, verschiedene Sinnestätigkeiten an, nicht nur das Hören oder Sehen, sondern auch haptische Empfindungen: starr, biegsam.

Im Gegensatz zu den phantasievollen Metaphern Stockhausens, „was ein Ton mit all seinen Teiltönen alles sein kann“, wäre die Bestimmung eines Tons durch mechanische Messungen. Z.B. die Feststellung eines sogenannten Kammertons, A' mit 440 Hertz in der Sekunde. Doch bei aller messbaren Objektivität, auch diese Bestimmung ist relativ: Im Barockzeitalter wurde ein Kammerton mit 415 Hertz bestimmt, war also tiefer als heute.

Der französische Maler Paul Gauguin formulierte eher nüchtern das synästhetische Phänomen eines Farbklangs: „Farbe ist geradeso Schwingung wie Klang“ – eben, Farbe wird durch Licht geboren... Hier begegnen wir der technischen

Gleichschaltung von Farbe, Schwingung und Klang, wie sie auf der Basis von einfachen Schwingungen, den Sinustönen durch elektronische Techniken heute möglich ist, sodaß Pierre Boulez in den 50er Jahren schrieb: „In der Geschichte der Musik gibt es wohl kaum eine Situation, in der der Musiker an einer so radikalen Aufgabe teilgenommen hat: die Erschaffung des Klangs selbst. ... Der Musiker wird gewissermaßen zum Maler: er beeinflusst unmittelbar die Qualität des Klangs selbst.“ D.h. in der traditionellen instrumentalen und vokalen Praxis überträgt der Komponist seine Intentionen mühsam in eine schriftliche Partitur – diese wird von einem Musiker oder Dirigenten interpretiert – bei einer Aufführung hören die Konzertbesucher nicht nur das Ergebnis, sie sehen und erleben das gesamte Konzeritual.

Bei einer elektronischen Produktion – früher mit Sinusgeneratoren und Tonband, heute mit Computer und anderen elektronischen Geräten – ist der Komponist – wie ein Maler – gleicherweise Schöpfer und Interpret seines Werks. Die Wiedergabe einer elektronisch generierten Komposition geschieht über Lautsprecher. Hierbei sieht sich der Hörer lediglich den Boxen gegenüber. Außer dem Zuhören wird ihm nichts geboten, sodaß John Cage einmal sagte: „The ear alone is not a being.“

Allerdings spielt heute die Verbindung von Live-Musik mit Elektronik eine entscheidende Rolle innerhalb einer veränderten Klangrezeption, wobei der Raum-Klang-Effekt eine neue Hördimension erschließt.

Andererseits bieten digitale Technologien die Möglichkeit mittels algorithmythmischer Rechner unmittelbar Klang in Farbe und Farbe in Klang umzuwandeln – freilich bleibt bei derlei hightech Manipulationen die Frage einer künstlerischen Ästhetik im Hintergrund.

Synästhetische Phänomene, also die Koppelung, Vertauschung oder Übertragung verschiedener Sinnesbereiche, Phänomene, die von einem Künstler bewußt in seine Produktionen einverbunden werden, sind in allen Künsten in Geschichte und Gegenwart in verschiedener Weise anzutreffen, sei es, daß sie die Wahrnehmung eines Rezipienten ansprechen, anreichern – oder sei es,

daß sie ihn verunsichern und eventuell zu neuem Empfinden und Denken anregen. Beispiele hierzu werde ich aus der Dichtung, Malerei und der Musik des 20. Jhdts versuchen gegenüberzustellen. Im Gegensatz zu jenen vagen Bestimmungen synästhetischer Phänomene verweisen uns heute Forschungen aus der Neurobiologie darauf, Synästhesie als eine komplexe Wechselwirkung zwischen verschiedenen Gehirnarealen zu verstehen. Darauf und ihre Bedeutung für ein neues Verständnis unserer Gehirnfunktionen und deren Einfluß auf Emotion und Bewußtsein möchte ich am Schluß eingehen.

Wenden wir uns zunächst den Künsten selbst zu.

Spätestens in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg ist in den verschiedenen Künsten eine deutliche Krise zu beobachten.

Ausschlaggebend war in der bildenden Kunst vor allem das allmähliche Verschwinden des Gegenstandes in der Bildkomposition – und in der Musik die Auflösung der traditionellen Bindung an tonale harmonische Funktionen.

Auch in der Dichtung beginnt die Struktur moderner Lyrik einen neuen Weg einzuschlagen. Auffällig ist in dieser Zeit, wie die bildenden Künste, unsicher geworden durch ihre gegenstandslose Malerei sich auf bestimmte Erscheinungen der Musik stützten.

Beide Künste standen vor der gleichen Aufgabe, für eine neu sich konstituierende Ausdruckswelt wie für eine neue Empfindung für Welt und Wirklichkeit eine entsprechende neue Sprache zu finden.

Diese neue Sprache mit der Tendenz zur Verinnerlichung und Entbildlichung der Darstellung fanden die Künstler am ehesten in der gegenstandslosen Klangwelt der Musik. Der Dichter Rimbaud forderte grob: „Wir müssen der Malerei ihre alte Gewohnheit des Kopierens austreiben, um sie souverän zu machen. Statt Objekte zu reproduzieren, hat sie Erregungen zu erzwingen.“

Die geforderte Darstellung von Erregungen und anderen Gefühlen, ohne jedoch wieder in die alte Gewohnheit des Kopierens von Gegenständen zu verfallen, wurde zum Hauptproblem der Maler am Beginn des 20. Jh.

Frühe Unternehmungen der Maler, akustische Elemente selbst in die Formenwelt des Bildes zu übersetzen zeigen sich u.a. in

dem bekannten Bild von Edward Munch, genannt der „Schrei“ von 1893. „Die stürzende Perspektivik, die dissonante Schärfe im Kontrast von Rot, Violett mit Grünakzenten instrumentiert diesen kreischenden Klang“. Die ganze Natur als panisches Wesen scheint in diesen Schrei einzuschwingen und so schreibt Munch auf die Rückseite des Bildes: „Ich hörte den Schrei durch die Natur.“¹

Der Gedanke der Konvergenz des Materials Klang und Farbe drang auch in die Dichtung ein. In seinem Gedicht „Der Schrei“, das eine bemerkenswerte Wortparallele zum Bild von Munch darstellt, verwendet Garcia Lorca Vorstellungsbilder von starker Ausdruckskraft aus der musikalischen wie malerischen Sphäre, hier das Beispiel:

Die Elipse eines Schreis
Geht von Berg
Zu Berg.
Von den Oliven her
Wird er zum schwarzen Regenbogen
Über der blauen Nacht

Ay!

Wie unter einem Geigenbogen
Bebten unter dem Schrei
Die langen Saiten des Winds

Ay!

(Die Leute in den Höhlen
halten ihre Ampeln hinaus)

In beiden Werken, dem Bild von Munch wie in dem Gedicht von G. Lorca wird Natur als panisches Wesen empfunden, dem sich bei Munch das Kind durch eigenem Schrei bei zugehaltenen Ohren mit aller Kraft entgegenstemmt – bei Lorca verbergen sich die Leute vor dem Schrei in den Höhlen.

In beiden Werken ist der Bezug zum Hör- und Sichtbarem verbunden mit einer Gegenhaltung: Der kreischende Klang wird zum Auslöser gegen die als panisch empfundene Natur.

Ein drittes Beispiel zu einer synästhetischen Verbindung zwischen akustischen Elementen und bildnerischer Gestaltung wäre ein Bild von Umberto Boccioni von 1911.

Sein Titel: „Der Lärm der Straße dringt ins Haus.“ Eine Frau lehnt sich im Vordergrund aus dem weit geöffneten Fenster hinaus auf die Straße. Eine Lärmorgie scheint die Häuser ringsum in einen Raumstrudel zersplittert zu haben. Es bleibt dem Betrachter überlassen, ob er meint, daß die Frau sich dem futuristischen Lärmchaos entgegenstemmt oder ob sie die Geräuschorgie begrüßt.

Diese Szene einer Verschwisterung der Künste wie die Vorliebe für Farbklangvisionen hat zweifelsohne ihre Wurzeln in der Romantik, freilich prägt sie sich dort in ganz anderer Weise aus wie in den eben genannten Beispielen. Statt einer Gegenhaltung zwischen Mensch und Natur geht es den Romantikern um deren Verschmelzung, wobei die Künste als vermittelndes Glied dienen sollten.

Die verborgene oder offene Beziehung zwischen Malerei, Musik und Dichtung zeigt sich sowohl in den Gedanken ihrer Dichter wie in den Werken ihrer Maler und Komponisten.

Der Antrieb war die Sehnsucht, Malerei und Dichtung aus ihrer vordergründigen Gegenstandsbeschreibung herauszuführen, um ihr jene poetische Verklärung zu geben, wie sie der Musik gelang.. So läßt der Dichter Ludwig Tieck seine „Sternbald“ im gleichnamigen Buch bei der Betrachtung des Abendhimmels ausrufen: „Wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet.“ Und der Dichter Adalbert Stifter, der selbst als Maler tätig war, fragte sich: „Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben ebensogut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen?“ Das Auge wurde zum Fühlorgan der Empfindung, optische Verlängerung der Sensibilität. Man träumte sich in den Einklang der Sphärenharmonien, einst von J. Kepler vorausgeschaut. Von besonderer Symbiose zwischen Dichtung und Musik waren die Werke von E.T.A. Hoffmann – der selber Komponist und Dichter war – und Robert Schumann. So wird R. Schumanns Klavierwerk „Kreisleriana“ zur faszinierenden musikalischen Nachdichtung der gleichnamigen Novelle von

E.T.A. Hoffmann. Oder ein anderes unvergleichliches Beispiel einer Symbiose von Naturlyrik und Musik wäre die Vertonung von Eichendorffs Gedicht, auch durch R. Schumann: „Es war als hätt der Himmel die Erde still geküßt, daß sie im Blütenschimmer von ihm nun träumen müßt.“

Diese Symbiose zwischen Dichtung und Musik verbunden mit Farbklangvisionen kann als Leitmotiv des romantischen Zeitalters gelten, eine Idee, die ein harmonikales Weltbild ins Zentrum romantischer Vorstellungen rückte.

Diese Idee wurde mit Beginn des Industriezeitalters zerstört – aber auch von neuen Erkenntnissen der Wissenschaften überdeckt.

Während im ausgehenden 19. Jh. der Historismus und auch der Naturalismus Analogien zwischen Malerei und Musik verpönte, begann im Impressionismus eine Verschiebung des Blickpunkts: die Betonung von Licht- und Farbvisionen ließ die realistisch harten Konturen der Gegenstände in einer schwebenden Aura verschwimmen.

Um poetische Klangvisionen ging es auch dem französischen Komponisten Claude Debussy – und bissig fügte er hinzu, „das, was die Dummköpfe Impressionismus nennen“ – mit anderen Worten, Debussy waren diese Synästhesien nicht geheuer.

Der französische Maler P. Césanne tastete sich in immer neuen Malversuchen am Berg St. Victoire an die hinter den Erscheinungen der dinglichen Natur verborgenen Proportionen heran, deren zerschnittene Prospekte die Kubisten zu neuen Bildkonstruktionen anregten.

Paul Klee betonte: „Ich gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern ich mache sichtbar.“

Jene Hintergründigkeit der sichtbaren Welt und ihre abstrakte Vielschichtigkeit wurde im 20. Jh. einerseits durch wissenschaftliche Forschungen – andererseits durch ein künstlerisches Intuitionsvermögen als Bestandteil der Wirklichkeit selbst erkannt.

Dennoch in gewissen Künstlerkreisen kamen Zweifel an einen wissenschaftlich realistischen Dingcharakter der Welt auf und deren rationalistische Erforschung.

Ein gewisser Hang zum Mystizismus ging in bestimmter Hinsicht etwa durch das erste Jahrzehnt des 20. Jh. – neue Glaubenslehren wie Theosophie, Anthroposophie oder kabbalistische Praktiken diskreditierten ein kritisches Bewußtsein. Nicht die Reflexion, sondern der *élan vital*, nicht die Ratio, sondern die Intuition galten als schöpferisches Erkenntnismittel.

Mit dieser Wendung tritt die Malerei wieder in eine musikalische Phase ein. Paul Verlaines Ausruf „de la musique avant toute chose“ hatte programmatischen Charakter.

Seurat und andere Neo-Impressionisten vermuteten (wie Ph.O. Runge schon vor ihnen), daß sich mit den sieben Farbtönen des optischen Spektrums gleiche Kompositionen bewerkstelligen müßten wie mit den 7 Tönen des musikalischen Klangmaterials. Ebenso selbstverständlich verbanden die Dichter des französischen Symbolismus – voran Stéphane Mallarmé – poetische Wortklangketten mit der Vorstellung musikalischer Klänge.

Unbezwinglicher gesang
Wie der hoffnung kühnes steigen
Sich bis in die himmel schwang
Erst ein jubel dann ein schweigen –

Fremder wilder schrei im wald
Und ein echolos verschweben
Nur ein einzig mal erschallt
Dieses vogels ruf im leben.

Ein anderer Vers, den Pierre Boulez seinen „Improvisations sur Mallarmé“ zugrunde legte:

Wer solchen goldnen traum erschaute
Bei dem schläft traurig eine laute
Ein innen aus musik allein

Die Entstehung der abstrakten, ungegenständlichen Malerei wurde letztlich angeregt durch die Idee einer Musikalisierung von Klang und Farbe als synästhetisches Phänomen.

Erstaunlich wie viele Maler in dieser Zeit vor dem ersten Weltkrieg mit der Klang-Farbnachbarschaft arbeiteten. Die Titel einiger Arbeiten mögen dies verdeutlichen:

Paul Klee, selber ein ausgebildeter Musiker komponierte eins seiner Bilder „Im Bachschen Stil“, oder als „eine Fuge in rot“, auch ein „Nocturno“ für Horn von 1921 war dabei. Mehrere Künstler wie Franticek Kupka, Paul Delaunay, Franz Marc und August Macke beschäftigten sich mit Kompositionen chromatischer Farbkreise usf. Der russische Komponist A. Scrijabin entwickelte gar ein „Farbklavier“ für seine Komposition „Prometeus.“

Allen voran Wassily Kandinsky. Er prophezeit: „Malerei und Musik bekommen eine immer wachsende Tendenz, absolute Werke zu schaffen. Der reine Klang tritt in den Vordergrund.“

Kandinskys starkes synästhetisches Vermögen ermöglichte ihm leichthin, Farbe in Klang, Klang in Farbe umzudenken. Besonders deutlich wird diese Begabung bei Kandinsky in seinen Bühnenwerken. Der Titel „Der Gelbe Klang“ verrät dies, aber auch seine Inszenierung von Mussorgskys Komposition „Bilder einer Ausstellung“ mit abstrakten Farbform- und Lichtspielen.

Die ersten Bilder Kandinskys, die nicht mehr von gegenständlichen Abbildungen ausgingen, entstanden um 1910. Ihre Titel deuten die Nähe zur Musik an: Concerto – Improvisation – Komposition etc.

Kandinsky, August Macke und Franz Marc hatten 1912 einen Kunstalmanach herausgegeben mit dem Titel „Der blaue Reiter“ - er wurde zum Programm einer Künstlergeneration, zu denen auch Komponisten wie Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern gehörten. Schönberg war selbst Maler und hatte mit den Malern des „Blauen Reiters“ zusammen ausgestellt. Er und Kandinsky waren eng befreundet, beide können als Künstler (jedenfalls in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg) des Expressionismus geltend gemacht werden. Hier sind nicht mehr die formalen vordergründigen Objekte, die oft genug verzerrt erscheinen, das Wesentlichste, sondern der intensivierte, oft dissonante Farbklang als Ausdruck einer intensiven expressiven Kraft.

Schönberg hat zwar in seinem frühen Bühnenwerk „Die glückliche Hand“ mit farbig unterlegter Musik experimentiert – er selbst war aber kein Synästhetiker.

Während Kandinsky an der Emanzipation der Farbe arbeitete, ging es Schönberg um die Emanzipation des Klangs bis zur Autonomie eines jeden Tons. Schönbergs neue Formmittel waren Klangverwebungen ohne tonale Basis, in denen Konsonanz und Dissonanz in ein neues äquivalentes Verhältnis traten. In seiner großen Harmonielehre von 1927 schreibt Schönberg: „Jede musikalische Konfiguration, jede Tonbewegung ist hauptsächlich zu verstehen als eine Wechselbeziehung von Klängen, von oszillierenden Schwingungen, die örtlich und zeitlich differierend auftreten.“ In diesem Sinne schreibt Schönberg 1909 den 3. Satz seiner Orchesterkomposition op. 16, und nennt ihn „Farben.“ Dieses Orchesterstück beruht letztlich auf 2-3 Akkordkonstellationen, deren instrumentelle Verwebung ihrer lang ausgehaltenen Töne eine fast stehende Klangfläche erklingen läßt. Es ist das einzige Beispiel von Schönberg, in dem die Verschmelzung von Farbe und Klang sich zu einer solch statischen Fläche ausdehnt – in nahezu allen anderen Kompositionen überwiegt bei Schönberg ein starker dynamisch expressiver Gestus.

In den folgenden Jahrzehnten zeigen sich hinsichtlich der Suche nach synästhetischen Verflechtungen zwischen Farbklingen und Klangfarbenkompositionen immer weniger Beispiele. Weder die Kubisten unter Picasso, Braque u.a. oder die Suprematisten mit Malewitsch an der Spitze zeigten Interesse an verschmelzende synästhetische Phänomene. Auch die junge Avantgarde mit ihrer seriellen „Naturbeherrschung des musikalischen Materials“ war an Äquivalenzen zwischen den Künsten durchaus nicht interessiert. Ihre Devise einer Autonomie des Klangs, jenseits von nachbarlichen Farbkontinuen ließen derartige Synästhesien nicht zu, ja verpönten sie.

Dennoch entwickelte sich das Interesse für einen bestimmten Klangfarbenreichtum in anderer Hinsicht.

Nicht zuletzt durch die Entwicklung der Elektronik mit der Möglichkeit, komplexe Schwingungsverhältnisse in Klangspektren zu generieren, wurde das Interesse bei Musikern und Komponisten für eine reiche, heterogene Klangfarbenpalette geweckt.

Bereits 1937 trat der Amerikaner John Cage für die Emanzipation des Geräusches ein, in seinem Aufsatz „Credo“ schreibt er: „Wäh-

rend in der Vergangenheit eine Auseinandersetzung zwischen Dissonanz und Konsonanz im Gange war, wird es in naher Zukunft die zwischen dem Geräusch und den sogenannten musikalischen Klängen sein.“

Während Schönberg jeden Ton einer chromatischen Reihe – unabhängig von jeder harmonischen und tonalen Bindung – für autonom erklärte, plädiert Cage dafür, nicht nur jeden Ton, sondern jedes Geräusch egal welchen Ursprungs für gleichwertig zu halten. Geht es der seriellen Organisation darum, das Klangmaterial so weit wie möglich von realistischen Berührungspunkten fernzuhalten, so liegt Cage u.a. ihm gleichgesinnten Komponisten daran, das Klangmaterial mit Realien aus der Wirklichkeit anzureichern, die den Einsatz aller Sinnesfähigkeiten erfordern. Nicht Darstellung subjektiver Gefühle ist der Sinn seiner künstlerischer Tätigkeit, sondern Herstellung produktiver Aktivität und Initiative, sei es als Komponist, Interpret oder Hörer. In diesem Sinn wird der Ausdruck von Musik nicht von synästhetischer Einfeldung bestimmt, sondern Cage sagt: „Die Aktivität von Bewegung, Klang und Licht, glauben wir, ist ausdrucksvoll, aber was sie ausdrückt, wird von jedem einzelnen von euch bestimmt.“ D.h. jeder wird aufgefordert, nicht nur in Klangfarbenvisionen zu versinken, sondern aktiv alle seine Sinne wach zu halten, um den Reichtum verschiedener Klangrealien wahrzunehmen.

In der bildenden Kunst beginnt schon relativ früh die Tendenz, konkrete Realien in ein Bild zu montieren, oder Objekte aus Alltagsmaterialien herzustellen. Bekannt sind vergleichbare Arbeiten bei Picasso, Max Ernst oder bei den Dadaisten. Schwitters montierte Hölzer oder Fahrradteile u.a. in seine Bilder oder verarbeitete sie in seinem Merz-Bau.

Robert Rauschenberg, ein Freund von John Cage, ist bekannt für seine Combines, Arbeiten, deren Materialmontagen sich bis in den Raum ausdehnen. In letzter Zeit sind Klanginstallationen en vogue, die Materialmontagen und Klang – visuelle Medien und Raumkonstellationen miteinander verbinden, wobei dem Publikum nicht selten die Eigeninitiative seiner sinnlich tätigen Wahrnehmung zugestanden wird.

Ob in der Kunst oder in der Musik – beide Sphären beginnen sich zu durchdringen - erfordern die Anwendung heterogener Klangrealien wie den Gebrauch aller Sinnestätigkeiten sowohl die sensorisch – kinästhetischen wie die materiell energetischen Eigenschaften der Klangerzeugung selbst, die sich in den Klängen und Geräuschen einer zu hörenden Musik manifestieren.

Die englische Komponistin Rebecca Saunders bekennt: „Beim Komponieren fasse ich die Klänge und Geräusche mit den Händen an, wiege sie, spüre ihre Potentiale zwischen den Handflächen. Die so entwickelten skelettartigen Texturen und Klanggesten sind wie Bilder, die in einem großen Raum stehen, in die Stille eingesetzt, nebeneinander, übereinander, gegeneinander: auf der Suche nach einer intensiven Musik.“

Zwar verbindet R. Saunders in ihrer Vorstellung auch synästhetische Momente, nur sind sie in diesem Fall eher gegeneinander, heterogen, weniger verschmelzend. Das trifft auch auf das folgende Beispiel von dem Komponisten György Ligeti zu.

Der Komponist György Ligeti verbindet mit seiner Beschreibung seiner Musikvorstellungen sowohl synästhetische Elemente wie auch konkrete Vergleiche:²

„Klänge und musikalische Kontexte erwecken in mir stets die Empfindung von Farbe, Konsistenz und sichtbarer Form ... Klingende Flächen und Massen, die einander ablösen, durchstechen oder ineinanderfließen, – schwebende Netzwerke, die zerreißen und sich verknoten – nasse, klebrige, gallertartige, faserige, trockene, brüchige, körnige und kompakte Materialien – Fetzen, Floskeln, Splitter und Spuren aller Art – imaginäre Bauten, Labyrinth, Inschriften, Texte, Dialoge, Insekten – Zustände, Ereignisse, Vorgänge, Verschmelzungen, Verwandlungen, Katastrophen, Zerfall, Verschwinden – all das sind Elemente dieser nicht-puristischen Musik.“

Auffällig ist hier der Bezug zu durchaus verschiedenen Sinneswahrnehmungen, die sich nicht nur auf Sehen und Hören beschränken: verschiedene Konsistenzen von Massen – die einander ablösen oder durchstechen – nasse, gallertartige, klebrige, körnige Materialien – Labyrinth, Texte, Dialoge – Zustände,

Verwandlungen, Katastrophen – schwebende Netzwerke, die zerreißen etcetc. D. h. hier werden haptische, olfaktorische, audiovisuelle, kinästhetische u.a. Sinneswahrnehmungen mit subjektiven Empfindungen und Vorstellungen verbunden, die nicht nur auf ein anderes Verständnis von Synästhesie verweisen, sondern auch auf eine andere Art von Musik: Ligeti spricht von einer nicht puristischen Musik- eben, eine Musik, die jenseits von verschmelzenden Klangfarben durchaus brüchige, faserige, körnige Klangmaterialien enthalten können, eine Musik, die mit Fetzen, Blöcken, Splitter labyrinthische Bauwerke errichten kann oder schwebende Netzwerke verknüpft.

Bei dieser heterogenen Fülle der hier genannten Sinnesdaten genügt nicht mehr die synästhetische Vorstellung, „daß Farbe und Klang ineinander überführt werden können“.

Der amerikanische Neurobiologe Richard E. Cytowic schreibt in seinem Buch: „Farben hören Töne schmecken“³, „dieses beruhe auf einem Trugschluß“ und er fährt fort: „Neurologen müssen bemüht sein, zu zeigen, daß Synästhesie als eine Sinnesbegabung und nicht als Kunst wirklich wahrgenommen wird.“

Wenn aber uns heute Kunst und Musik Schwierigkeiten der Wahrnehmung und des Verständnisses bereiten – Künste, die multisensoriale und auch synästhetische Fähigkeiten der Rezeption erfordern – dann bliebe zu fragen, ob jene Fähigkeiten uns eventuell abhanden gekommen sind.

Aufschlußreich sind wiederum neurobiologische Forschungen. Sie weisen auf das bisher gegenüber dem Kortex weitgehend vernachlässigte Gehirnareal des limbischen Systems, das als eines der ältesten Gehirnregionen gilt. Dieses System ist mit seiner Fähigkeit einer multiplen Informationsverarbeitung für eine multisensoriale Wahrnehmung verantwortlich. Diese Fähigkeit und die damit verbundene synästhetische Sicht der Realität oder künstlerischer Objekte sei – so die Neurobiologen – nur eine der Fähigkeiten, die unserem Bewußtsein verloren gegangen sei.

Während das limbische System die Funktion der Wertungs- und Bedeutungszuweisung von Sinnesdaten ausübt, hat sich der Kortex dahingehend entwickelt, daß er das Geschehen in der

Außenwelt detailliert analysiert. Beide Systeme sind in ihren Funktionen und Wirkungen eng miteinander verbunden. Durch die Überbewertung des Kortex, der die Logik der Schaltungen in der externen Weltanalyse vollzieht, wurde die Bedeutung des limbischen Systems hinsichtlich des mit ihm verbundenen emotionalen Geschehens vernachlässigt. Erst die kürzlich gewonnene Erkenntnis, daß das limbische System insgesamt den emotionalen Kern des menschlichen Nervensystems bildet – und die komplexen anatomischen Verbindungen zwischen Kortex und den subkortikalen Nervenbahnen in wechselseitiger Abhängigkeit fungieren, weist auf einen Paradigmenwechsel in der neurobiologischen Forschung.

Der genannte Neurobiologe R. Cytowic schreibt: „Wir kamen zu dem Schluß, daß Sprache die Folge fundamentalerer kreuzmodaler Assoziationen wie etwa Synästhesie ist.

Universeller betrachtet, kann man Bewußtsein, Sprache und die anderen höheren mentalen Funktionen als Konsequenzen unserer Fähigkeit, Gefühle auszudrücken, ansehen. Emotionalität ist das Fundament des Geistes wie des Bewußtseins.“⁴

Der amerikanische Neuropsychologe Antonio R. Damasio hat mit seinem Buch: „Ich fühle, also bin ich“ einiges Aufsehen erregt.⁵ Eine andere Veröffentlichung nennt er „Descartes Irrtum“ und bezieht sich auf Descartes bekanntem Satz: „Ich denke, also bin ich.“ Für Damasio steht fest:

„Die Grundvoraussetzungen für die Entwicklung eines Bewußtseins sind Emotionen und Gefühle.“ und er erklärt: „Gefühle befinden sich möglicherweise an eben jener Schwelle, die das Sein vom Erkennen trennt, und stehen damit in einer privilegierten Beziehung zum Bewußtsein“

Diese in der jüngeren Forschung der Neurobiologie und –psychologie betonte Gleichwertigkeit von Gefühl und Denken, sowie die für eine komplexe Wahrnehmung erforderlichen kreuzmodalen Assoziationen und Verknüpfungen der Sinneseindrücke, unterstützen nicht nur das synästhetische Zusammenwirken der Nervenbahnen des limbischen Systems – sondern wirken sich gleichermaßen auf die analytische Arbeit des Kortex aus.

Angesichts dieser kreuzmodalen Verknüpfungen der Sinnesempfindungen mit der analytisch logischen Arbeit des Kortex und ihre gegenseitige Beeinflussung wäre unser Lern- und Bildungssystem einer längst fälligen Revision zu unterziehen.

Ein Bildungssystem, das betont auf wirtschaftlich nutzbaren Dimensionen ausgerichtet ist, in dem es primär darum geht, in globalen Wettbewerben bestehen zu können, wird es kaum zulassen, Sinne und Verstand – Emotionen und Bewußtsein zu verbinden.

Andererseits wäre zu überlegen, wenn – wie ich andeutete – die Neurobiologen meinen, die Fähigkeit zum synästhetischen Empfinden sei nur eine der Fähigkeiten, die unserem Bewußtsein verloren gegangen seien, so bleibt die Frage: WODURCH diese und ähnliche ästhetische Fähigkeiten uns abhanden gekommen seien.

Der Philosoph und Kunstwissenschaftler Wolfgang Iser stellt in seinem Buch: „Ästhetisches Denken“⁶ der ästhetischen Sicht den Gegenbegriff der Anästhetik gegenüber. D.h. er macht auf eine veränderte gesellschaftliche Funktion der Ästhetik aufmerksam.

Während Ästhetik seit der Aufklärung sich auf das Wissen sinnlicher Erkenntnis in Beziehung zum Kunstsönen bezog, thematisiert heute Ästhetik Wahrnehmungen aller Art: sinnhaft/geistige – alltägliche wie sublimen – lebensweltliche wie künstlerische Bereiche. Anästhetik versteht W. Iser als einen Gegenbegriff zur Ästhetik wie zur Synästhetik, ein Bereich, in dem die Empfindungsfähigkeit vermindert bzw. aufgehoben ist.

Statt einer bloßen Anti-Ästhetik oder Un-Ästhetik wird Anästhetik bei W. Iser als ein grenzgängisches Doppel der Ästhetik verstanden.

Während Ästhetik den kognitiven Pol in Bezug zur Wahrnehmung oder Erkenntnis betont, bezieht sich Anästhetik primär auf Empfindung und Gefühl, sie problematisiert gleichermaßen die Elementarschicht des Ästhetischen, seine Bedingungen und Grenzen.

W. Iser macht auf den gegenwärtigen Umschlag einer Ästhetik in eine Anästhetik aufmerksam: der gegenwärtige Ästhetik-Boom, sei es im individuellen Styling, im Konsumverhalten wie in der gesamten Lebenswelt unserer sogenannten Kulturgesellschaft schlägt um in eine gigantische Anästhetik. Die vom Konsum

angekurbelte Ästhetik läßt letztlich wiederum nur Eintönigkeit und Beliebigkeit entstehen – sie schlägt um in eine Anästhetik: man wird systematisch desensibilisiert und dies auf der psychischen Ebene wie in der medialen Wirklichkeit.

Die Anästhetik auf psychischer Ebene zielt nach W. Welsch auf immer neue Stimulationen und gerät somit in einen Zustand des Unbetroffenseins. Die allseitige „Coolness“ als echte oder gespielte Empfindungslosigkeit gerät in den Wirbel eines drogenhaften

Anregungsniveaus im Sinne von Berauschung oder Betäubung. Ästhetik wird zur Anästhetik verbunden mit einer Desensibilisierung für gesellschaftliche Zustände.

Die Bildlichkeit einer medialen Welt verbunden mit einer telekommunikalen Totalausrüstung ist gekennzeichnet durch Ablösung der Wirklichkeit durch ihre simulative Überbietung und verstellt den Blick auf reale Verhältnisse.

Diese psychischen und medialen Bedingungen einer Desensibilisierung weist nicht nur auf entsprechende Veränderungen bzw.auf das Fehlen von synästhetischen Empfindungen, sondern auch auf das fehlende Bewußtsein um die Verflechtung unserer Sinnestätigkeiten mit Emotion und Kognition.

Das Wissen um die veränderte gesellschaftliche Funktion des Ästhetischen, nämlich als eine Dialektik zwischen Ästhetik und Anästhetik könnte auf ein Umdenken unseres Selbst- und Weltverständnis verweisen.

Ästhetik als eine Erkenntnistätigkeit bezieht sich nicht vornehmlich auf das Resultat und die Repräsentation einer schon gegebenen Welt – ästhetische Erkenntnis wird zu einem Prozess, der sich auf ein dauerndes Hervorbringen einer möglichen Welt bezieht, die wir mit anderen Menschen zusammen hervorbringen und verändern.

Darin liegt unsere Verantwortung.

Verbessern wir also Descartes: Ich denke *und* ich fühle – also bin ich.

Anmerkungen

- 1 zitiert nach: Werner Haftmann: „Hommage à Schönberg“. Der blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit. In: Katalog der Nationalgalerie Berlin 1974.
- 2 zitiert nach W. Haftmann. Ebd.
- 3 Richard E. Cytovic: „Farben hören, Töne schmecken.“ dtv 1996. S. 142
- 4 R. Cytowic. Ebd. S.239
- 5 Antonio R. Damasio. „Ich fühle, also bin ich“. Die Entschlüsselung des Bewußtseins. München 1999. S.58
- 6 Wolfgang Welsch: „Ästhetisches Denken“. Stuttgart. Reclam. 1990. Darin: Ästhetik und Anästhetik. Ich beziehe mich auf die Seiten 9-17

Die Autorin

GERTRUD MEYER-DENKMANN

geboren in Oldenburg, legte ihr staatliches Examen für das Organistenamt sowie für Musikpädagogik in Bremen ab. Kompositionsstudium bei Karl Heinz Stockhausen und Mauricio Kagel. Spezielle pianistische Studien bei David Tudor. Seit 1957 Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt und an den Kölner Kursen für Neue Musik. Konzerttätigkeit im In- und Ausland mit Ensembles von Stockhausen, Kagel und Cage.

Lehrämter an den Musikhochschulen Düsseldorf, Köln und Bremen sowie an den Universitäten Bremen und Oldenburg. 1988 Verleihung des Dr. phil. h.c. im Fachbereich Musik/Kommunikation und Ästhetik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften im In- und Ausland. Ihre Publikationen (seit 1970) wurden z. T. in drei Sprachen übersetzt.