

(V. Arbeiten mit Klang: Eller, Julius, Kosugi, Otte, Auswahl nach Vorschlag von Rolf Langebartels)

Die Suche nach musikalischen Erzvätern für eine bestimmte zeitgenössische Erscheinung muß sich – oftmals nicht zu Unrecht – den Vorwurf gefallen lassen, um einer historischen Verankerung willen die Geschichte, oder besser vielleicht das Gewebe von Ereignissen, das als solche uns vorgestellt wird, in unzulässiger Weise zu deformieren. Es ist die Lehre, die aus einer an den Maximen der seriellen Musik orientierten Musikgeschichtsschreibung gezogen wurde. Die Ablehnung all solcher Überlegungen jedoch mag dann so schroff nicht mehr ausfallen, wenn man das, was um die serielle Musik herum erzählt wurde, als eine der möglichen Geschichten begreift, die die disparate Vielfalt auch musikalischer Ereignisse im zwanzigsten Jahrhundert bereithält. In diesem Sinne dann wäre hier eine andere Geschichte zu erzählen: die der Klangobjekte – um einen ersten Terminus anzubieten, einen, dem aber wirklich erst ein vorläufiger Charakter zukommen mag.

Eine kurze Bemerkung zu dem, was unser Verständnis von Musik im allgemeinen faßt. Und gleich wieder eine Geschichte. In seiner ersten Schriftensammlung teilt John Cage die Anekdote mit, Arnold Schönberg, bei dem Cage zeitweilig Kompositionsunterricht hatte, habe ihm gesagt, er könne nie ein richtiger Komponist werden, da er keinen Sinn für Zusammenklänge besäße. Bei Zusammenklängen, der Harmonik als ganzer, scheint es sich also um eine Ebene zu handeln, deren Stellenwert für Cage geringer war, eine Größe allerdings, die Cage doch als die für das europäische Musikdenken – das nicht mehr das seine war – zentrale Kategorie begreift.

Mit Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen“ war im Grunde der letzte Versuch gescheitert, das harmonische System, auf dem die europäische Musik zumindest seit Bach fußt (sein „Wohltemperiertes Klavier“ war in diesem Sinne eine Propagandaschrift), als ein naturgegebenes zu begründen. Hugo Riemann, der bedeutendste Musikgelehrte am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, der in seinen frühen Jahren noch den Helmholtz'schen Ansatz verfolgt hatte, gewinnt gegen Ende seines Lebens die Einsicht, daß die durch die Harmonik gesetzten Tonbeziehungen allein im Akt einer vom Hörer vollzogenen Synthese existieren. Die entscheidende Erkenntnis wird auch von Schönberg in der 1911 erschienenen Harmonielehre formuliert und schafft schlagartig neue Voraussetzungen für die kompositorische Tätigkeit: Die Harmonik ist ein Kunstmittel wie jedes andere, wie Rhythmus, Klangfarbe und selbst Form.

Die Harmonik in unserem Sinne basiert auf Skalen – die Dur- und die Moll-Skala meist –, die aus den zwölf Halbtönen der Oktave gewonnen werden. Und hier schon eine erste Abstraktion. Daß zwei Töne, deren Frequenz sich im Verhältnis 2:1 befindet, die also eine Oktave auseinander liegen, als identisch empfunden werden, ist eher das Ergebnis musikalischer Sozialisation. Auch daß die Unterteilung der Oktave in zwölf gleiche Teile als normal empfunden wird, ist das Produkt der Erziehung. In Asien zum Beispiel existieren Oktavunterteilungen in fünf gleiche Teile (die wirkliche „Pentatonik“), die unserem Ohr erst einmal nicht wahrnehmbar sind und von ihm auf die zwölfgeteilte Skala projiziert werden, wobei bestimmte Töne dann erst einmal als „verstimmt“ gegenüber dem gewohnten System registriert werden. Erst langes „Einhören“ (das heißt das Erlernen einer anderen „Sprache“) ermöglicht uns die adäquate Wahrnehmung des fremden Systems.

In einem zweiten Schritt dann ordnet die Harmonik – die Tonalität – bestimmten Tönen der Skala Bedeutungen zu: Grundton, Leitton usw. Die Töne werden schon hier nicht mehr als akustisches Ereignis wahrgenommen, sie bekommen ihren musikalischen „Sinn“ erst durch den Kontext, in dem der einzelne Ton, oder dann auch die Tonkombination, erscheint. Ein einzeln erklingender Ton ist im klassischen Verständnis nicht Träger musikalischen Sinnes. Arnold Schönbergs pointierte Formulierung, die Schwierigkeit des Komponierens sei die Frage nach dem zweiten Ton, geht genau in diese Richtung. Mit dem zweiten Ton erst werden Proportionen festgelegt, Proportionen, die vom Hörer

dann als musikalischer Sinn aufgefaßt werden. So ist es für das musikalische Empfinden erst einmal auch nicht wichtig, ob eine Komposition wirklich in ihrer Originaltonart oder in einer Transposition aufgeführt wird. Ein Proportionengefüge ist gegen solche Änderungen immun, und selbst die Tonartencharakteristika einer d-Moll-Komposition bleiben in dis-Moll erhalten. Auch unsere Fähigkeit, ein Instrument als verstimmt wahrzunehmen oder auch in einer unbekanntem Komposition falsche Töne zu orten, belegt die Tätigkeit einer abstrakten Instanz, die sich wie ein Filter zwischen das akustisch Gegebene und das von uns als Musik Registrierte schiebt.

Diese Instanz hat sich ähnlich dem Sprachverständnis vielleicht sehr früh in der Kindheit gebildet. So wie das Kind die Sprache der Menschen um sich herum verstehen lernt, so lernt es auch die „Sprache“ des musikalischen Systems um sich herum „verstehen“, lange bevor es jemals Musikunterricht gehabt hätte. Das an seiner Wiege gesungene Lied, all das, was eine durch die elektronischen Medien geprägte akustische Umwelt bereithält, spricht zu ihm in derselben Sprache: der der Tonalität. Auch wenn das Kind nie von der Existenz einer „Tonika“ oder einer „Dominante“ oder eines „Trugschlusses“ erfahren wird, so hört es doch in diesen Kategorien, vermittelt sich ihm musikalischer Sinn über diese Kunstmittel, die ihm, wie die Sprache, zu einer zweiten Natur geworden sind.

Wenn das so geprägte Kind dann gar noch musikalischen Unterricht bekommen wird, werden diese Kategorien um ein übriges verfestigt, und die Überlegung, daß all dies unter Umständen auch ganz anders sein könnte, wird sich ihm nicht stellen.

Arnold Schönberg hatte keinen Musikunterricht, sondern sich die Anfangsgründe musikalischer Bildung autodidaktisch aus dem Konversationslexikon angeeignet. Vielleicht hat gerade darin seine Chance gelegen. Allein dem – in gewisser Weise – Dilettanten war es gegeben, das Denken über Musik gegen den Strich zu bürsten und Einspruch zu erheben gegen das, was 300 Jahre lang als ausgemacht und jenseits aller Erwägung galt. Der radikale Gedanke, der 1911 seine endgültige Formulierung gefunden hatte, scheint aber auch für Schönberg selber ein Schock gewesen zu sein. Die folgenden Jahre sind bestimmt durch die Suche nach dem, was an die Stelle der ordnenden Harmonik treten könnte, und selbst in den Jahren dodekaphonen Komponierens sucht Schönberg weiterhin nach Möglichkeiten, tonal zu komponieren (die vielen Fragment gebliebenen Kompositionen aus dem Nachlaß Schönbergs zeigen dies). In einem späten Werk wie den Orgelvariationen op. 40 macht er den Versuch, Tonalität gleichsam neu zu konstruieren. Und das Klavierkonzert op. 42 aus dem Jahre 1940 schließlich unternimmt es, Tonalität und Zwölftontechnik zu vereinen.

Cages als Vorwurf gemeinte Anekdote trifft also durchaus den Kern der Sache. Die Erkenntnis Schönbergs, daß es sich bei der Harmonik um nichts Naturgegebenes handele, hatte nicht zur Folge, daß er das Akustische ernster nahm. Vielmehr setzte die Suche nach einem neuen – rationaleren – Ordnungsgefüge ein, eine Suche, die sich in der seriellen Musik der fünfziger Jahre fortgesetzt hat.

Jemand, der dem Akustischen größere Aufmerksamkeit schenkte, war Edgar Varèse. Sein frühes Experimentieren mit Sirenen und seine Liebe zum Schlagzeug deuten auf ein anderes Konzept von Musik. Sein Wort ist überliefert, seine Musik solle wie die Wüste Gobi wirken. Als ein Ort ohne Metaphern, an dem die Dinge ihren Verweiskarakter verloren haben, oder wenn man es positiv formuliert, der Ort, an dem sie vom Metapherncharakter befreit sie selber sind.

Es scheint bei den Kompositionen Varèses an manchen Stellen nicht mehr möglich, in eine komponierte Substanz und deren klangliche Realisierung zu trennen, so wie es bei Schönberg fast immer möglich war. (Die Praxis in Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ war es ja, Werke in Bearbeitungen für kleine Besetzung vorzuführen, ohne daß darin ein Substanzverlust für die jeweilige Komposition gesehen wurde). Varèse ist auf dem Weg, die Vorstellung von Melodie, einem linear sich mitteilenden Proportionengefüge, zu suspendieren. Die Vorstellung dessen, was ein musikalisches Ereignis sei, findet sich

näher an die akustische Erscheinung gerückt, als es von der Wiener Schule je gedacht werden konnte. Der Klarinetton wird das Gemeine, nicht mehr ist er Teil anderer Zusammenhänge, und selbst der Verweis auf das Instrument beginnt sich zu verflüchtigen. Das Instrument trägt keine Bedeutung mehr bei sich, löst sich vom Kanon der Instrumentationslehren.

Wenn die akustische Gestalt der Musik Varèses in Momenten an Debussy erinnert, so deutet dies zum einen sicher auf das musikalische Herkommen, mag aber auch schon für ein gewandeltes Verhältnis zur akustischen Realität von Seiten des Impressionismus her sprechen. Melodik und Harmonik als sinnstiftende Konstituenten treten in den Hintergrund zugunsten von Ereignissen, die als farblich zu beschreiben ungewollt wieder die alten Prioritäten ins Werk setzt. Die Betitelung von Claude Debussys „La mer“ als symphonische Skizzen bewahrt eine Vorsicht auf, das, was in der Komposition vorgeht, mit einem der üblichen Namen zu belegen.

Zum Problem wird aller Musik, die sich von den überkommenen Wertigkeiten zu lösen sucht, die Form. Sinnvolle zeitliche Progression gründet auf das Herstellen von Zusammenhängen, die allein einer synthetisierenden Logik faßbar sind. Dies mag ein Grund gewesen sein, warum Varèses Vorstellungen eher Konzept blieben, als daß sie in eine überzeugende musikalische Realität umgesetzt werden konnten. Sobald auch nur irgendein Rhythmus sich verfestigt, verbindet sich dieser mit gleich welchem anderen Ereignis zu einer musikalischen Geste, innerhalb der die einzelnen Konstituenten wieder in ihrem gewohnten Sinnzusammenhang erscheinen. Ein Problem, dem sich ja auch die Theorie der seriellen Musik gegenübersteht. Die im seriellen Prozeß der Strukturgewinnung getrennt gehaltenen „Parameter“ springen bei ihrer – zufälligen – Vereinigung sofort wieder zu den alten Gesten zusammen. Der Blick auf Karlheinz Stockhausens Kompositionsweise bestätigt dies: Die durch seriellen Automatismus gewonnene Struktur wird vom Komponisten – teilweise erheblich – überarbeitet. Das „Ohr“ des Komponisten ist mithin die letzte Instanz.

Der Zugang bildender Künstler unterscheidet sich von dem bisher Geschilderten. Gerade einer durch Fluxus geprägten Erfahrungstradition mögen nicht nur die Gegenstände des optischen Bereiches unhierarchisch gegenüberreten, auch das Hörbare mag in diese neue Sicht mit einbezogen werden. Für John Cage, der zudem ja im Zusammenhang der Denktradition des amerikanischen Transzendentalismus steht, geht es letztendlich so weit, daß er sich nicht mehr als ein den Gegenständen gegenüberstehendes, prinzipiell anderes begreift. Aus dieser Position heraus dann selbst Zeit strukturieren zu wollen, läuft auf einen Widerspruch hinaus. Strukturierte Zeit setzt den Begriff der Komposition, der musikalische Material doch gleichsam unternehmerisch handhabt, wieder ein. Auch die Fluxus-Vorstellung bleibt dann allein Idealtypus, Modell, das nicht in die Realität zu überführen ist.

Das Bemerkenswerte an den Installationen, die in dieser Ausstellung begegnen, ist, wie sich in ihnen das Akustische von dem, was uns als Musik vertraut ist, löst. Wenn Julius eine (hier nicht gezeigte) Installation „Konzert“ nennt, so läßt er dem Wort mit der Beifügung „für eine Wiese“ eine neue Bedeutung zukommen. Das auf den ersten Blick naive Verständnis dieses so mit Tradition belegten Terminus deutet auf eine andere Sicht. Konzert, begriffen auch als die soziale Plastik, die gesellschaftliche und materielle Konfiguration, als ein Zusammen von Akustischem, aber auch Räumlichem und Sozialem. Der Blick des Künstlers begreift den Vorgang Konzert als einen Gesamtkomplex, aus dem er die Musik nicht als die Hauptgröße herausabstrahiert. Konzert wird so zu einem Komplex von Überlagerungen und Interferenzen, einem in seinen Hauptmomenten jeweils wechselnden Gebilde.

Musik selber wird nicht mehr getrennt von ihrem Ort vorgestellt. Sie wird nicht mehr als ein abstrakter Tonsatz verstanden, das Vorgeführte ist die Realität, der falsche Ton ist dann nicht mehr ein falscher Ton, sondern einer, der aus dem System fällt, den das Klavier nicht mehr bieten kann. Das zu tiefe „a“ ist dann nicht mehr ein defizienter Modus, sondern vielleicht ein „ä“. Die abstrakte Vorstellung von Musik wird ersetzt durch den Raum, der von Klängen einem Nebel gleich erfüllt ist. So wie ein Betrachter eine Skulptur dadurch zu fassen sucht, daß er den Standpunkt wechselt, so werden diese Installationen auch erst

durch den Ortswechsel des Hörers erfahrbar. Das akustische Material wird mit einer haptischen Qualität begabt.

Es wird interessant sein zu sehen, wie sich solche Überlegungen bei Musikern und bei bildenden Künstlern umsetzen. Sind Julius und Ulrich Eller von ihrem Herkommen her bildende Künstler, so stehen sie zwei Installationen gegenüber, die von Musikern (Komponisten) gemacht wurden: von Hans Otte und Takehisa Kosugi.

Kosugis „Interspersion“ sind ein Konzept, das mit je verschiedenen Anzahlen aber auch Binnenstrukturierungen von Klangerzeugern gefüllt werden kann. Die rasterförmige Anordnung könnte von der Decke hängen, in Ohrenhöhe des Hörers installiert sein, auf dem Fußboden liegen, unter Sand versteckt. Es geht um das Geflecht von Überlagerungen, das die verschieden periodisierten Impulsgeber untereinander ausbilden. Selbst schon der Titel der

Installation hebt auf das Mikrologische ab, eine Durchsetzung, die gewaltlos einherkommt, die keine Fremdstruktur aufzwingen will. So wie seine „clicking generators“ zu beinahe autonom agierenden Entitäten wurden, so wandeln sich innerhalb des Durchsetzungsfeldes die Klanggeneratoren trotz ihrer regelmäßigen Pulse auch hier zu gleichsam selbständigen Einheiten. Das Feld bestimmt sich durch die akustischen Kraftlinien, die die Schallemitter untereinander legen.

Es scheint bezeichnend, daß alle vier Installationen vergleichsweise still sind. Nicht mehr wird Musik in einer unternehmerischen Bewältigung des Materials hervorgezwungen. Die Vorstellung von Julius, in den Dingen ruhende Klänge zu erwecken und diesen dann zurückzugeben, geht in die entgegengesetzte Richtung. Die Installationen versuchen freizulegen, Verschüttetes, unter 1000 Jahren Musikgeschichte Begrabenes, hörbar werden zu lassen.