

Musik-im-Kopf

Kontexte zu erkunden und daraus »Events« zu kondensieren, die durchaus aufführbar sind, wengleich sie auch in der Imagination bestehen können und vornehmlich auch Denkarbeit evozieren wollen.³

Seine Symphonie von 1962 besteht einzig aus einem mit dem Aufdruck »Symphonie« versehenen Kartonkärtchen, in dessen Mitte ein Loch gestanzt ist. Mehr Informationen erhält der Hörer/Betrachter nicht. Wahrscheinlich wird er sich das in die Hände genommene Objekt vors Auge halten und durchgucken, wie es auch Wolfgang Rihm getan hat, als er mit dem Stück konfrontiert wurde und sagte: »Das ist etwas, was in dieser Form geradezu schreiend hörbar ist. [...] Das Kärtchen von George Brecht ist eine Klasse Idee, weil es auch den Ausblick ermöglicht. Es läßt auch die optische Dimension des Klangereignisses zu.«⁴ Ein Ereignis, das sich akustisch jedoch allein im kognitiv-emotionalen, im memorierenden wie eventuell visionären inneren Ohr des einzelnen abspielt. Das auf Klang ausgerichtete Außen- wie Innenohr erhält keine konkreten, objektivierbaren Signale; es hört nur das, was der jeweilige Moment der individuellen Betrachtung aus sich heraus an akustischen Mitteilungen bereithält. Und dies – wir wissen es seit Cages Selbstexperimenten im schalltoten Raum der Harvard University – ist immer der Fall. Und George Brecht weiß es auch: »Es spielt keine Rolle, was Sie machen, Sie werden immer etwas hören.«⁵ Auch wenn man sich auf andere Artefakte des »Musik-im-Kopf«-Repertoires einläßt. Etwa auf diejenigen von Nam June Paik, Yoko Ono, Dick Higgins und anderen Fluxusartisten, die dieses Genre emphatisch vor allem zu Beginn der sechziger Jahre gepflegt haben, oder auf Dieter Schnebels Lese- und Bilderbuch *MO-NO* für »den lesenden Hörer (den hörenden Leser)«⁶, bestehend aus Handlungsanweisungen, Bildern, (Notations-) Graphiken, Zitaten aus der Musik- und Literaturgeschichte, Zeitungsausschnitten u.v.m. Oder auf Stephan Froleys aus onomatopoetischen Sprachbildern formierten Kartenabreißblock *ruhelispeln* (1992) oder auf die an die »Augenmusik« der Renaissance erinnernde *Imaginary Music* von Tom Johnson⁷ oder auf Erwin Schullhoffs III. Satz seiner *Fünf Pittoresken* für Klavier von 1919, der *In futurum*⁸ heißt. Er besteht allein aus dem graphischen Notationsspiel mit Pausenzeichen (von 64tel-Werten bis hin zu einer erfundenen »Marschall-Pause«) und ist mit der Aufführungsanweisung versehen: »Zeitmaß – zeitlos«. Zeitlosigkeit – in der real erklingenden Musik, die stets der Progression zu folgen hat (egal wie man nun Zeit definieren will oder was Zeit letztlich auch sein mag) kann allen-

»Die meiste Musik bleibt im Kopf stecken und kommt da gar nicht erst heraus.«¹

Gottfried Michael Koenig

3 Vgl. Stefan Fricke, *Von ungehörten Tönen. Anmerkungen zu George Brechts String Quartet, in: Positionen* 34/1998, S. 23 f.

1 »Die meiste Musik bleibt im Kopf stecken...« Stefan Fricke im Gespräch mit Gottfried Michael Koenig, in: *Gottfried Michael Koenig. Materialien und Analysen*, hrsg. von Stefan Fricke, D. i. V.

4 Stefan Fricke/Wolfgang Rihm, »Musik ist nie bei sich«. Ein Gespräch, Saarbrücken 2002 (= *fragmen* 39), S. 18.

5 Siehe Anmerkung 2.

6 Publiziert 1969 beim Kölner Verlag M. DuMont Schauberg.

7 Erschienen 1974 in Editions 75, Paris (4. Auflage 2001).

8 Reproduziert in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1994, Heft 3, S. 18.

2 George Brecht im Gespräch mit Henry Martin (1967), in: *Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, Ausstellungskatalog Bern 1978, S. 144 f.

Was Musik ist, weiß ein jeder. Sie ist – auf den kleinsten und wohl nicht nur europäischen Nenner gebracht – die absichtsvolle Ordnung von Klängen in der Zeit. Doch spätestens seit John Cages fulminantem Auftritt bei den Darmstädter Ferienkursen 1958 benötigen wir den Aspekt des Intentionalen nicht mehr. Auch das nicht-absichtsvoll Erklingende, das akustisch Indeterminierte gilt seither ebenso als Musik. Nebenbei: Cages »stilles Stück« 4'33'', das seit Jahren für so nahezu jegliche (Neu)Konzeption konzeptueller (Klang)Kunst als Mutterwerk erhalten muß, ist alles andere als ein Konzeptstück, sondern eine in allen Fasern und Fibern klingende Musik. Die Auf-führung, das Hören ist das wesentliche von 4'33''. Um die alleinige Imagination von Klang (sounds) und Zeit ging es Cage nie. An diesen beiden Basiskomponenten von Musik rüttelte the Holy John selbst in den radikalen Stücken wie *Theatre Piece* (1960) oder in 0'00'' (1962) nicht. Bewegung bedeutet immer auch Klang, der mitunter zu seiner Wahrnehmung allerdings zu mikrophonieren und zu amplifizieren ist. Keinesfalls suspendiert irgendeine Cagesche Partitur das Erleben von Akustischem in seiner physikalischen Präsenz.

Die Frage, ob Musik überhaupt klingen muß, ob sie nicht allein im Kopf stattfinden kann, als reine Vorstellung funktionieren kann – jetzt bar der unwiderruflichen Einsichten, daß immer irgend etwas klingt, daß Stille real nicht existiert, daß Wirklichkeit ohnehin nur in jedem einzelnen Hirn sich zur selbigen konstituiert, daß (konventionelle) Partituren auch allein gelesen werden können (sie jedoch als Anweisung zur Klangrealisation geschaffen sind) –, stellte sich Cage, wie übrigens die meisten Komponisten, nicht. Die Frage formulierte erst 1967 der Fluxist George Brecht, einstiger Cage-Schüler an der New Yorker School for Social Research: »Ich glaube, wir wissen heute noch nicht, ob Musik Klang haben muß – ob Musik notwendigerweise Klang in sich schließt, oder ob nicht. Und wenn sie es nicht tut, ist eine mögliche Richtung der Forschung zu sehen, was sie sein könnte. Was wir haben, ist Musik-Forschung umgewandelt in Objekt-Forschung. Was das ergibt, ist etwas, das jeder für sich selbst entscheiden muß.«² Und Brecht entschied sich, schon gut zehn Jahre vor diesem Statement, dazu, Musik samt ihrer sozia-
10 len, aufführungspraktischen und historischen

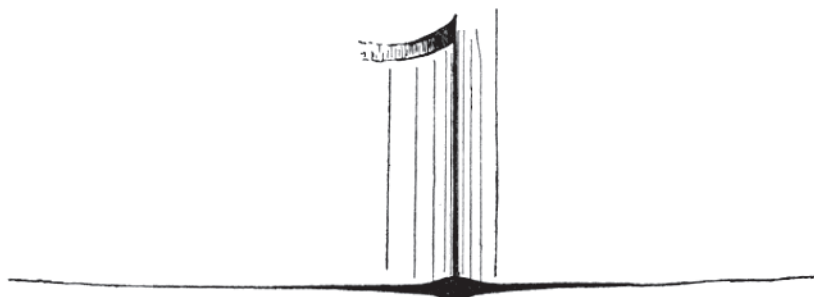
falls empfunden werden. Selbst die extremen Extensionskompositionen von La Monte Young, dessen Werkzyklus *Composition 1960* übrigens auch so manches Musik-im-Kopf-Projekt enthält (etwa Nr. 15: »Das Stück sind kleine Strudel, draußen inmitten des Ozeans«), schreiten in der Zeit voran, lassen den Hörer diese zwar vergessen, aber sie selber zu gestalten wie beim Lesen, das kann er nicht.

Die Möglichkeiten des autonomen Vor und Zurück in der Lektüre oder des beliebigen Verweilens an einer Stelle (auch beim Denken/Fühlen) etc. besitzt die »Musik-für-den-Kopf« an sich nicht, wohl aber die »Musik-im-Kopf«. Diese ist eine Mitspiel-, Mitmach-Musik, die den Betrachter/Leser zum Hören und auch zum Denken aktiviert, zum Hören in sich selbst hinein und – so jedenfalls in Schnebels *MO-NO* – zum Hören gerade geschehener Klänge: »Lauschen Sie!« heißt da eine Anweisung. Und eine andere lautet: »Achten Sie auf das, was von draußen hereintönt!« Solche bewußt formulierte Musik zum Lesen passiert nur im Ich, und für ein einzelnes Ich, das überdies keine spezielle musikalische Ausbildung benötigt, um das Offerierte handhaben zu können, ist sie auch geschaffen. »Musik-im-Kopf« ist wohl auch aus der pädagogischen Motivation heraus entstanden, eine Musik für jede(n) zu kreieren. Eine Musik, die auch den musikalischen Laien am Prozeß des Musikmachens durch aktiviertes Hören und Reflektieren des eigenen Tuns teilhaben lassen will. Andererseits artikuliert sie das Nicht-Mehr-Sagbare, jedenfalls das nicht mehr via Klänge und konkrete Musikkontexte Sagbare. Allein des Einzelnen Kopf, sein Denken und Fühlen soll der Konzertsaal sein; er soll in seiner jeweiligen individuellen Zugehörigkeit und Situation die angebotenen Konzeptionen imaginieren und – sofern er will – weiterdenken, in

seiner Eigenzeit, im Eigenraum, im selbstständigen Tun, im Ich (für das jeweilige mich). Solche ästhetisch geforderte Intimität – »Musik-im-Kopf« ist anders als durch das maximal Private nicht zu realisieren – steht quer zum gängigen Musikbetrieb mit all seinen Konventionen. Sie ist bewußt nicht kollektiv konzipiert, was real erklingende Musik in wohl allen ihren Spielarten ist, denn diese ist nahezu ausschließlich auf zumindest potenzielle öffentliche Aufführungen hin komponiert. »Musik-im-Kopf« ist pure Individualmusik, sie bietet sich lediglich als Konzept und Idee an, sie verweigert sich dem – wie unterschiedlich diese auch ausfallen mögen – Resultat der Interpretationen durch andere. Hier zählt nur das Selbst, der sich allein vor und für sich selbst verantwortliche Interpret, der keine Kontrolle, keinen Kritiker, kein Publikum, auch nicht des Komponisten oder des Klavierlehrers Korrekturen zu fürchten braucht. Selbst die eigene Imagination muß ihn nicht schrecken, ebenso wenig das eigene Tun, auch wenn er die Sphäre der konzeptuellen Musik verläßt und sich an der Realisation von Mauricio Kagels Klangstück *Privat für einsame(n) Hörer* (1968) versucht. Denn diese Komposition soll nicht öffentlich aufgeführt werden, sondern eben ganz für sich allein. Kagel brachte sie Ostern 1969 in seiner damaligen Wohnung in Köln, Gleuelerstr. 83 zur Uraufführung, indem er deren Interieur nach zuvor getätigter Kompositionsarbeit musikalisierte.⁹ An dieser Nahtstelle weitet sich die »Musik-/Kunst-im-Kopf«, deren konsequentestes Konzept von Walter Marchetti stammt (»Denke an ein Werk, doch schreibe es weder nieder noch führe es auf.«¹⁰), zur klingenden »Ich-Musik«, einem weiteren Modell individueller Konzeptionen für die ausschließlich individuelle Tat. ■

9 Vgl. Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film*, Köln 1970, S. 228 f. Hier finden sich zwei Auszüge aus der Partitur, die allerdings bis heute nicht vollständig publiziert worden ist.

10 Zitiert nach Klaus Hoffmanns, *Kunst-im-Kopf. Aspekte der Realkunst*, Köln: M. DuMont Schauberg 1972, S. 171. Der Titel dieses Essays verdankt sich ebenfalls dieser Studie.



Notengraphik aus Dieter Schnebels *Mo-No Musik zum Lesen*, Köln: DuMont 1969