

Vom Material zum Ort

Zum Experiment in der musikalischen Moderne

Nimmt man die Bedeutung des Begriffs Experiment (experimentum = »Versuch, Beweis, Prüfung, Probe«) als unerlässliche Form des Erfahrungs- und Erkenntnisgewinns ernst, wäre es längst an der Zeit, die Musikgeschichte der westlichen Moderne als Geschichte der experimentellen Musik zu schreiben. Würde doch bereits damit einer ihrer Wesenszüge erfaßt: der der Innovation durch Negation. Musikentwicklung wäre dann nicht mehr als Fortschreibung von Traditionsbildungen zu verstehen mit künstlerischen Revolutionen – also Experimenten – als unlieb-samen, wenngleich inzwischen akzeptierten Störungen, sondern umgekehrt als Geschichte ihres revolutionär-kreativen Potentials. Eine solche Betrachtungsweise würde auch – bei allen Widersprüchlichkeiten der Begriffe (Erste) Moderne, Postmoderne und Zweite Moderne – einem Grundkonsens von Geschichtsverständnis entsprechen. Nämlich der Erkenntnis, daß die historische Moderne, begründet durch Aufklärung (Säkularisierung), Industrialisierung (industrielle Revolution) und Französische Revolution (Demokratisierung), eine Reihe von neuen Werten geprägt hat: als wichtigsten den der Innovation als Motor für Entwicklung (wenn auch inzwischen nicht mehr im Sinne eines Fortschrittsglaubens), ebenso den der Individualisierung, der Autonomie und Emanzipation, der Spezialisierung und Rationalisierung. Es sind dies Werte, die sich auch in der Entwicklung der Künste auf unterschiedliche Weise spiegeln. Aus dieser Sichtweise erhält das Experiment eine maßgeblichere Rolle, als sie ihm in der Geschichtsschreibung der musikalischen Moderne bisher zugestanden worden ist.

Die Anerkennung des Experiments als treibende Kraft und damit verbunden das Aufgeben einer zwingenden *Verbindlichkeit* von Traditionsbildung verändern mit der musikalischen Moderne das Erscheinungsbild von Musikkultur: An die Stelle von Kontinuität (innerhalb eines sozio-kulturell relativ homogenen Umfelds) tritt Diskontinuität (innerhalb eines sozio-kulturell heterogenen, sich ausdifferenzierenden Umfelds). Das Diskontinuierliche wird zum Merkmal von Kontinuität. Über Jahrzehnte und Jahrhunderte zu verfolgende stilistische, aufführungspraktische und rezeptionelle Linien beginnen sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts auszudifferenzieren, angestoßen durch jenen Geist der Innovation durch Negation wie auch durch medientechnische Entwicklungen. Auf dem Gebiet der neuen Musik zeichnen sich musikkulturelle Szenen ab, die auf Grund verschiedener Formen von Institutionalisierung signifikant werden. Charakterisiert sind diese Szenen durch ein jeweils

spezifisches Klangmaterial, typische Produktions- und Verbreitungsformen, eben Formen der Institutionalisierung sowie spezifische Rezeptionsweisen und Hörerkreise. Die wichtigsten sind: Komponierte Instrumental- und Vokalmusik; komponierte elektronische und elektro-akustische Musik; Lautpoesie; radio-phonie Kunst; Klangkunst; Neue improvisierte Musik oder Echtzeitkomposition; multimediale Kompositionen; Laptopmusik ...¹ Das Auseinanderbrechen des tonalen Kontinuums seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts – der ersten experimentellen Phase neuer Musik –, hat als »starting point« (Carlfriedrich Claus) der musikalischen Moderne Kräfte freigesetzt, die jahrhundertlang gültige Verbindlichkeiten für Komposition nach und nach außer kraft gesetzt haben: Tonalität als zusammenhangstiftendes Element etwa, das Werk als zu reproduzierendes Kunstobjekt oder die Verbindlichkeit von Notation und Partitur. Und nicht nur das. Jene ersten Innovationen durch radikalen Traditionsbruch – ob Zwölftontechnik, Bruitismus oder Dadaismus – haben das Experiment als Träger der Musikentwicklung sanktioniert und anerkannt. Immer wieder wird es zum Auslöser jenes Ausdifferenzierungsprozesses der Musikkultur, der bis in die Gegenwart anhält und mit der Erfindung des Computers und seiner Nutzung als Musik- und Kunstkoordinations-Instrument in eine neue Phase getreten zu sein scheint, dessen Folgen noch nicht absehbar sind. Dieser Weg ist gekennzeichnet durch Experimente mit musikalischen Materialien, Verfahrensweisen, Formen und Kompositionstechniken, mit Instrumenten, Klangobjekten und klanglichen Produktionsverfahren, mit Darbietungs-, Präsentations-, Veranstaltungs- und Übertragungsformen. Als Methode und Reibungspunkt für Kreativität wird das Experiment in der Musik der Moderne zum unverzichtbaren Agens für Entwicklung.

Auseinandersetzungen

Interessanterweise existieren Untersuchungen zur Geschichte der experimentellen Musik vor allem im angelsächsischen Kulturraum, seit den 50er Jahren in Amerika und seit den 60er Jahren in Großbritannien. Erinnerung sei an John

1 Vgl. Gisela Nauck, *Ohne John sähen wir alt aus. Zur Szene aktueller Musik heute*, in: *DA maL Saturn herankam. Neue Musik und ihr Umfeld. In Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann zum 100. Geburtstag*, München: Bayerischer Rundfunk/musica viva 2006.



2 In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz: Schott, 1959.

3 London/Frankfurt/New York: Edition Peters 1971.

4 In: *Leonardo Music Journal* 11/2001, deutsch in: *Positionen*, „Beiträge zur neuen Musik“, Nr. 45 (Teil 1) und 46 (Teil 2), 2000.

5 In: *Contact* (22), 1981.

6 MGG, Sachteil Band 7, Bärenreiter Verlag 1997, Hermann Danuser S. 75-122.

7 Ebd. S. 94 r.Sp.

8 Ebd., S. 106, l.Sp.

Cages *Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten*², an Cornelius Cardews *Treatise Handbook*.(1971)³, an Michael Parsons *The Scratch Orchestra and Visual Arts* (2001)⁴, an John Tilburys *The Experimental Years: A View from the Left* (1981)⁵ oder die Bücher von Michael Nyman (*Experimental Music: Cage and Beyond*, 1974), David Nicholl (*Avant-Garde and Experimental Music*, 1998) oder Thomas B. Holme (*Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, 2002). Dagegen ist sogar noch in der neuen Ausgabe des wichtigsten, deutschsprachigen Musiklexikons, der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, deren aktuelle Überarbeitung kurz vor ihrem Abschluß steht, das Stichwort »experimentelle Musik« nach wie vor nur einen Verweis wert, nämlich auf das Stichwort »Neue Musik«⁶. In dieser dafür sehr ausführlichen Darstellung gibt es zwar nicht, wie erwartet, ein Unterkapitel *Experimentelle Musik* wie etwa zur *Postmoderne*, aber doch einige

10 Hinweise auf die Bedeutung des Experiments

für die Entwicklung der »Neuen Musik«. Seine Anfänge liegen demnach im »radikalen Traditionsbruch« von Bruitisten, Futuristen und Dadaismus begründet. Nach 1950 spalteten Experimente die Neue-Musik-Entwicklung in Avantgarde und experimentelle Avantgarde⁷, wobei international verschiedene historische Startpunkte festgehalten werden. Während sich die experimentelle Avantgarde in Amerika seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts konkretisiert habe, vollziehe sich dieser Prozeß in Europa erst seit den 60er Jahren⁸.

These

An dieser Stelle ist weder beabsichtigt noch ist es möglich, Grundzüge einer Geschichte der musikalischen Moderne als eine Geschichte der experimentellen Musik zu skizzieren. Vielmehr soll auf einen signifikanten Wandel hinsichtlich der Wirkungsrichtung des Experimentellen aufmerksam gemacht werden. Dieser ist auch deshalb interessant, weil er Parallelen zu jener übergreifenden »Experimentalisierung des Lebens« (Rheinberger/Hagner) aufweist, wie sie von Schmidgen/Dierig in diesem Heft als neuer Forschungsansatz skizziert werden (vgl. S. 6).

Das auffälligste Merkmal in der Geschichte des musikalischen Experiments ist seine Verlagerung von der Ebene des musikalischen Materials auf den Ort der musikalischen Darbietung beziehungsweise klanglichen Präsentation sowie Rezeption, kurz: auf die Wahrnehmung von Musik. Das betrifft die Aufführungs- und Veranstaltungspraxis von Instrumental-/Vokalmusik (wesentlich verbunden mit der Umfunktionalisierung des zweigeteilten Konzertsaals in einen räumlich variablen Aufführungsraum und der Erschließung neuer, flexibel nutzbarer Aufführungsorte – neudeutsch: »locations« – für neue Musik), veranlaßte die Inszenierung von Musik als soziales Experiment (besonders im England der 60er Jahre im Kreis von Künstlern um Cornelius Cardew) oder ist erst recht für die visuell-akustische Inszenierungen an urbanen und landschaftlichen Orten typisch, wie sie mit der Klangkunst seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts als eigenständige Gattung entwickelt worden sind. In jedem Falle ist mit der Verlagerung der Experimentierebene vom autonomen musikalischen Material, also den Tönen und Klängen, auf die Darbietungspraxis die Öffnung neuer Perspektiven des Hörens und der musikalischen Wahrnehmung unmittelbar verbunden. Aus einer werkzentrierten Kategorie entwickelte sich das Experiment seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem dialektischen Verhältnis von Darbietung und Wahrnehmung

oder mit anderen Worten: Komposition und Veranstaltungspraxis integrieren auf verschiedene Weise das Hören als sinnliche Erfahrung. Diese Verlagerung vollzieht sich nicht linear und folgerichtig, sondern enthält Überkreuzungen, Parallelentwicklungen und Überlappungen, aber mit unübersehbaren Kristallisationen in der ersten Jahrhunderthälfte = materialorientiert und der zweiten Jahrhunderthälfte = wahrnehmungsorientiert.

Cage und Stockhausen

Ein Beispiel für solche Überkreuzungen ist bereits John Cages titellos Event aus live-Musik, Tonbandaufnahmen, Tanz, Poesie, Malen, Film, Dia-Projektionen und einer eigenen Lecture nach festgelegten rhythmischen Strukturen 1952 am Black Mountain Collage, eines der Initialereignisse experimenteller Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bedeutete es doch nicht nur die radikale Erweiterung ihrer Darbietungsform, sondern war zugleich auch musiküberschreitendes Materialexperiment. Dagegen zielt Karlheinz Stockhausens erste instrumentale Ruummusik *Gruppen für 3 Orchester* 1958 zwar auf die Öffnung einer neuen Hörperspektive, bleibt dabei aber recht eigentlich traditioneller Klangerzeugung, Präsentation wie auch der Werkform verbunden, wenn diese auch in Gestalt einer hufeisenförmigen Raumstruktur in Erscheinung tritt. Interessanterweise aber verband Stockhausen mit dem Experiment von Anfang an zwei Zielrichtungen: die der Erfindung, die auf das herzustellende Werk gerichtet ist, und die der Entdeckung, die die Wirkung von Musik meint. Das Experiment war für ihn eine Form der Methode für Entdeckungen, wofür zufällige Ereignisse wie auch Fehler in Versuchsanordnungen nützlich sein können.⁹ also von etwas, das nicht vorhersehbar ist. In jedem Falle aber dienten Erfindung und Entdeckung »nichts anderem als der Wahrnehmung«¹⁰ Während Stockhausen, eigentlich konventioneller in seiner experimentellen Praxis, von Anfang an weitsichtig die Perspektive der Wahrnehmung als selbstverständlichen Bestandteil des Experimentellen versteht, die erst im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte zum »Gegenstand« von musikalischen Experimenten werden sollte, fokussierte sein amerikanischer Kollege John Cage, allgemein als »Vater« der experimentellen Musik angesehen, in seiner Definition drei Jahre früher, 1958, das Experiment letztlich doch auf das Resultat, auch wenn dieses nicht voraussehbar ist.¹¹ Fragen der Rezeption bleiben bei ihm unberücksichtigt, das Experimentelle ist innerhalb jenes Prozesses angesiedelt, der zur Er-



zeugung einer – wenn auch nicht voraussehbaren – Werkgestalt als Ergebnis führt.

Drei Etappen

Unter dem Gesichtspunkt des Experiments könnte man die Geschichte der musikalischen Moderne in drei Etappen gliedern: *Erstens* in eine Etappe experimenteller Erforschung, Ausdifferenzierung und Erweiterung des musikalischen Materials, eingeschlossen Syntheseformen mit Materialien anderer Künste, seit den zehner Jahren bis zum Beginn der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts. *Zweitens* in eine Etappe der Verlagerung von Experimenten von der Materialebene auf die Darbietungs- bzw. Präsentationsform und auf die Wahrnehmung (bei selbstverständlicher Nutzung jenes sich zum Geräusch- und Objektklang ausdifferenzierten Materials) seit Beginn der 50er Jahre bis in die Gegenwart. *Drittens* zeichnet sich mit dem neuen Jahrtausend eine dritte Etappe der Synthese von Material und

Situationen aus Daniel Ott's Konzert-Installation *hafenbecken I & II. Umschlagplatz Klang* für Orchester, Architektur, Licht, Schiff, Eisenbahn & Container-Kran im Baseler Rheinhafen am 27. August 2006. (Fotos: Enrico Stolzenburg)

9 Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung* (1961) in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln, Dumont 1988, S. 223.

10 Ebd., S. 254-55.

11 John Cage, *History of Experimental Music in the United States*, in: ders., *Silence*, Middletown, CT 1986, S. 69.

12 Vgl. den Artikel *Realtimere-
Research. Substantielle Verknüpfung
der Medien* von Hubert
Steins in diesem Heft, S. 29.

Aufführungspraxis ab, die hier nur erwähnt werden soll. Die Entwicklung von Computer und entsprechender Software (vor allem der Programmierumgebungen (MAX/MSP, vertrieben seit 1999 und SuperCollider) ermöglichen ein qualitativ neuartiges Zusammenwirken von akustischen und visuellen Künsten auf der Basis kompatibler Datenfiles, was im Zusammenwirken etwa von Architektur, Poesie, Film, Improvisation und Musik¹² wiederum gänzlich neue Aufführungsformen generiert. Zugleich stehen damit verschiedensten Künstlern – ob Komponisten, Laptopmusikern oder Instrumentalisten, Bildenden Künstlern, Komponisten, Improvisatoren, Videographen usw. – Handwerksmittel zur Verfügung, die aufgrund des flexiblen Einsatzes des Laptop eine neuartige kreative Kommunikation ermöglichen.

Erste Etappe – Experiment als Materialforschung. Ihren Beginn markieren mehrere Bewegungen: italienischer Futurismus (Manifeste von Filippo Tommaso Marinetti, *Le Futurisme*, 1909 und Luigi Russolo 1913 *L'arte die rumori*), Züricher Dadaismus seit 1916 (Tristan Tsara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp) und Berliner Dadaismus seit 1917 (Raoul Hausmann, Hanna Höch, Kurt Schwitters u.a.) sowie Zwölftontechnik (Josef Mathias Hauers *Zwölftonmusik*, 1919; Arnold Schönbergs Methode der *Komposition mit zwölf Tönen*« seit 1921) Entscheidend ist während dieser ersten Etappe, daß die konzertante Aufführungssituation stabil bleibt. Das heißt, die in der Aufklärung (Klassik) verankerte Zweiteilung von Darbietung und Rezeption, von Verkündung und Entgegennahme wird als kultureller Rahmen beibehalten. Die adäquate Rezeptionsform dafür ist das lauschende Nachvollziehen von Musik, die gleichsam als Kunstobjekt präsentiert wird. Das trifft auf die Konzerte mit den Intonarumori ebenso zu wie auf Kurt Schwitters *Ursonate*, Hugo Balls Lautgedichte oder die Konzerte in dem von Arnold Schönberg gegründeten »Verein für musikalische Privataufführungen«. Experimente im Sinne von Erfindungen und Entdeckungen erweitern in dieser ersten Phase den Fundus an musikalischen Bausteinen, aus denen das »Kunstobjekt« komponiert wird. Das geschieht auf verschiedenen Ebenen: zunächst harmonisch (Auflösung tonaler Zentren) und tonal (Gleichberechtigung der Dissonanz), dann klanglich (*musique concrète*, elektronische Musik, Mikrotonalität, *musique concrète instrumentale*, Gleichberechtigung von Klang, Geräusch und Stille) und schließlich aufführungspraktisch seitens der Klangerzeugung (Aleatorik, offenes Kunstwerk, Improvisation, Präparation von Instrumenten,

Objektklänge, Erfindung von Instrumenten und Klangerzeugern aller Art, live-Elektronik, Computermusik, Laptopmusik ...). Damit einher geht die permanente Erneuerung und Ausdifferenzierung von Kompositionstechnik und Notation in individuelle Verfahrensweisen wie auch Spielpraktiken.

Ein wichtiges Übergangsstadium von der ersten zur zweiten Etappe bildet instrumentale, elektronische und elektroakustische Raummusik seit Ende der 50er Jahre, etwa von Stockhausen, Xenakis, Schnebel oder Konrad Böhmer, von Jorge E. Lopez., Beat Furrer und Robert H.P. Platz, von Georg Friedrich Haas, Jakob Ullmann, Isabel Mundry und vielen, vielen anderen. Raummusik ist einerseits noch Materialexperimenten im Rahmen traditioneller Werkgestaltung verhaftet, weist andererseits jedoch zugleich bereits in die Erforschung neuer Erfahrungen und Wahrnehmungsaspekte von Musik. Musikalisches Material wird aus der Perspektive der Verräumlichung neu gesichtet und angewandt, zugleich sprengt eine Musik im Raum die Zentralperspektive des Zuhörens, öffnet diesem verschiedene Dimensionen von Klang, mobilisiert den Wahrnehmungsprozeß, erlaubt *individuelle* Perspektiven des Hörens und führt zu Veränderungen der subjektiven Wahrnehmung als sinnlichem Prozeß. Anlaß dafür ist jedoch immer noch die komponierte Werkgestalt, verräumlicht als »Musikrelief« oder »akustische Architektur«. Bereits Pierre Boulez hatte 1958 diese doppelte Richtung des Experimentellen im Sinn, als er seiner ersten Raumkomposition *Poésie pour pouvoir* für drei Orchestergruppen, Lautsprecher, Tonband und Sprecher in ihrer spiralförmigen Raumform einkomponierte, daß Musik einerseits den Hörer verfolgt und der Hörer andererseits die Musik verfolgen kann. In diesem Wechselverhältnis wird der Raum zum Experimentierfeld, dem die Materialien der Komposition »eingeschrieben« sind.

Die dritte Etappe – aufführungs- und zugleich wahrnehmungsorientierte Experimente – gliedert sich wiederum in drei, teils parallel verlaufende Phasen: Environment, Klangkunst sowie Kompositionen für urbane und Landschaftsräume. Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts scheinen Entdeckungen innerhalb des musikalischen Materials, in den Tönen, Klängen und Geräuschen, weitestgehend ausgeschöpft. Nicht von ungefähr wird mit den 70er Jahren die Postmoderne angesetzt. (Daß Materialentdeckungen unter anderen Vorzeichen, gleichsam unterirdisch weiterlaufen, zeigt die viel zu wenig beachtete und in der Musikwissenschaft kaum reflektierte Praxis der neuen improvisierten Musik mit ihrer Verfeinerung des Objekt- und Geräuschklang-

bereichs vor allem mit Hilfe von electronics bis in die Gegenwart. Mit den Erfahrungen des radikal erweiterten Cageschen Materialbegriffs und dem experimentellen Jazz rückt hier der »Parameter« der Kommunikation ins Zentrum mit der Erfindung und Entdeckung unvorstellbarer Klänge gleichsam als Nebenprodukt.) Unter dem Einfluß der amerikanischen Avantgarde, von Environment und Happening in der Bildenden Kunst und Fluxus werden in den 70er Jahren komponierte und begehbare Environments, künstlerisch gestaltete Räume also, zu neuen Spielfeldern des Experimentellen in der Musik (Cage, Stockhausen, Josef Anton Riedl, Wolf Vostell, Henning Christiansen u.a.). Durch die Verknüpfung visueller, performativer und akustischer Künste erweitern sie die räumliche Perspektive von Musik/Klang und die des Hörens zur Gleichberechtigung von Hören *und* Sehen (gelegentlich auch Riechen und Schmecken) als künstlerische Erfahrung, gelegentlich bis zu deren Umkehrung: Sehen als Hören (Dieter Schnebel). Sinnlichkeit, nicht mehr als emotionaler Affekt, sondern als unmittelbare Erfahrung, wird wieder zum Bestandteil einer derart erweiterten Musik der Moderne.

Die sich seit Beginn der 80er Jahre herausbildende Klangkunst fokussiert in einer ihrer wesentlichen Formen, der Klanginstallation, diesen neuen Erfahrungsraum aus visuellen und akustischen Elementen, urbanem oder Landschaftsraum und verlagert endgültig den künstlerischen Inhalt vom gestalteten Werk auf die Wahrnehmung durch den Rezipienten; wird aus einer im Musikwerk verankerten Kategorie zu einer relationalen Größe. Die Anordnung oder das In-Beziehung-Setzen von visuellen und akustischen Elementen wird zum Experiment mit der Gestaltung von künstlerischen Räumen und der Wahrnehmung in ihnen. Qualitätsmaßstab ist dementsprechend nicht mehr das gestaltete Kunstobjekt, sondern das Funktionieren eines solcherart gestalteten Raumes als Wahrnehmungsprozeß, der neue Erfahrungen ermöglicht. Hauptakteur ist darin nicht mehr die Kunst, sondern der Rezipient.

In der Schnittstelle von Happening, Theater, Installation und Instrumental-/Vokalmusik sowie von den jeweiligen künstlerischen Erfahrungen profitierend entwickeln sich seit den 90er Jahren neue Formen des Experimentellen, angesiedelt zwischen instrumental-vokaler Live-Musik und/oder elektronischer Musik, Performance, Landschafts- oder urbanem Raum und sinnlicher Wahrnehmung. Beispiele sind *Zwielicht*. *Hornberg*. *Sonnenuntergang* (Ablinger, Alamda, Bauckholt, Demierre, Heiniger, Ott, Tsangaris, Villanueva, Walter),

Rümlingen 1997, überhaupt das *Festival Rümlingen* (Schweiz) das seit 1990 zahlreiche Landschaftsraum-Kompositionen initiiert; Benedict Masons *Music for Concert Halls* seit 1990 (siehe in diesem Heft S. 14); Johannes Wallmanns Landschaftskompositionen wie *Klang Felsen Helgoland* 1996; Peter Ablingers *Stadt Oper Graz* 2005; Daniel Otts Konzert-Installation im Baseler Rheinhafen *hafenbecken I & II*. *Umschlagplatz Klang* für Orchester, Architektur, Licht, Schiff, Eisenbahn & Container-Kran im August 2006, Georg Nußbauers *Schwerefeld mit Luftabdrücken* 2006 in der Helmut-List-Halle Graz u.v.a.m. In der Reaktion von Musik auf sozial konkrete Orte wie Industriehallen und Industriedenkmäler, Orte des Verkehrs, des Transports oder von Stadträumen wird soziale Realität zugleich Bestandteil der Musik *und* der Rezeption. Die alltägliche Erfahrung mit diesen Orten beeinflusst die Musikerfahrung in ihnen und verändert die Wahrnehmung von Musik. Das trifft selbst auf Konzertveranstaltungen außerhalb von Konzertsälen zu, deren Musik nicht für jene konkrete Räumlichkeit komponiert worden ist. Experimentieren als Entdecken und Erforschen hat sich von einer in der Komposition verankerten Objektqualität zu einer Beziehungsqualität zwischen musikalischer Gestalt, sozialem Ort und subjektiver Wahrnehmung emanzipiert. Indem Semantik, Struktur und Akustik des Aufführungsortes Musik *und* Rezeption unmittelbar beeinflussen, sind solche Musikformen nicht nur Experimente mit der Aufführungspraxis und Wahrnehmung, sondern zugleich auch Experimente mit der Wirklichkeit. ■

