

# Sein als Zeit?

Statik, Dauer und Unendlichkeit als Kategorien gegenwärtiger Kompositionsästhetik

**Z**eit vergeht. Das macht sie philosophisch gesehen zu einer fragwürdigen Größe. Die Feststellung, dass sie fortwährend nicht mehr ist, was man als ihren ontologischen Mangel bezeichnen könnte, gehört zum festen Inventar denkerischer Versuche, die Wirklichkeit zu begreifen. So lehrt uns der zunächst banal oder zumindest tautologisch wirkende Satz des Parmenides »Das Sein ist« eben gerade dies: Was wirklich ist, vergeht und entsteht nicht; es ist. Und mehr noch: Nur was wirklich ist, was also weder vergeht noch entsteht, was daher zeitlos ist, kann gedacht, verstanden, begriffen werden. Die Welt des Werdens und der Veränderung ist ein Chaos, eine Chimäre, eben jener heraklitesche Fluss, in den man keine zwei Mal auf identische Weise steigen kann. Identität aber ist eine Grundvoraussetzung des Begreifens. Zeit als Nicht-Identität, als Inbegriff des Andersseins, steht dem Begreifen daher diametral entgegen. So nimmt es nicht Wunder, dass nahezu alle philosophischen Konzepte vom Sein, das begriffen werden kann, mit Zeitlosigkeit oder Ewigkeit verbunden sind: Platons Ideen, Aristoteles' *ousia*, der Geist bei Plotin, das Ich bei Descartes, Spinozas Substanz, ja sogar die absolute Idee Hegels, der ansonsten zurecht als Denker des Prozesses, der Geschichte, des Werdens und Vergehens gilt.

Wenn man nun Musik als Zeitkunst per se begreift, hat sie – wiederum philosophisch oder ontologisch gesehen – schlechte Karten. Das ihr ganz wesentliche Entstehen und Vergehen, ihr Er- und Verklingen, macht aus ihr keine gute Repräsentantin des ewigen Seins. Es sei denn, man legt ein verändertes ontologisches Konzept zugrunde, das lauten müsste: das Sein ist nicht nur, es wird auch, und zwar unendlich lange. Werden müsste als ontologische Kategorie verstanden, als Moment des Seins begriffen werden, wie es die Hegelsche Dialektik von Sein, Nichts und Werden bereits vormacht. Diese kopernikanische Wende im Zeitdenken führten in aller Konsequenz Henri Bergson (in seiner Unterscheidung von *temps durée* und *temps vecu*), Edmund Husserl (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) sowie Heideggers Ausführungen zum Verhältnis

24 von *Sein und Zeit* herbei. Sie ebneten den Weg

zu musikästhetischen Ansätzen, die sich nicht mehr, wie im 19. Jahrhundert, mit der Würde metaphysischer Absolutheit ausstatten mussten, um ihre Partizipation am philosophisch relevanten Sein zu garantieren, sondern die ganz unverhohlen zur musikalischen Zeitgebundenheit stehen konnten, wie es sich etwa an Igor Strawinskys, Elliott Carters und Pierre Boulez' Interesse an Pierre Souvtchinskys phänomenologisch geprägten Gedanken zur musikalischen Zeit zeigt. Gerade diese Zeitdimension herauszustellen, nicht sie zu kaschieren, war eines der großen Anliegen der Musik des 20. Jahrhunderts. Es fand also eine doppelte Bewegung statt: Sein wurde verzeitlicht und Zeit wurde ontologisiert. Auf Musik übertragen bedeutete dies nicht nur, dass die Zeitläufe an sich nun interessant, experimentierfähig und manipulierbar wurden, sondern auch dass Musik nun erstmals in der Lage schien, das Sein zu repräsentieren, gerade indem sie Zeit oder Dauer ist.

Während ein Teil der musikalischen Avantgarde vor allem fasziniert von der verlaufenden Zeitdimension war und sich damit »begnügte«, immer neue, komplexere oder buntere Methoden der Zeitgestaltung zu ersinnen (Conlon Nancarrow, Elliott Carter, B. A. Zimmermann u.v.a.) und damit die traditionellen Attribute von Musik wie Bewegung und Entwicklung auf einem zum Teil atemberaubend hohen Niveau reformulierten, machte sich ein anderer daran, den neuen ontologischen Status ihrer Kunst auf eine unterschiedliche Weise auszukosten. Er wollte jene Attribute der Bewegung, Entwicklung, der Prozessualität soweit als möglich negieren, um musikalische Zeit als statische Größe, als reine Dauer, als absolute Präsenz hervortreten zu lassen, wobei – wie gezeigt werden soll – der sukzessive, verlaufende Charakter von Musik natürlich niemals aufgehoben werden kann. Die Formen dieser Statik sind ebenso vielfältig, wie die der Bewegung; es können daher hier nur einige wenige Beispiele angeführt werden.

## Statische Bewegung

Für John Cage war das Sein die uns umgebende, erfahrbare Welt; und diese eine Welt des Klangs, also – da es für ihn keine Grenze zwischen Klang, Abwesenheit von Klang (Stille) und Musik gab – eine musikalische Welt. Seine Kunst zielte darauf ab, diese Welt, ihr Sein, erklingen zu lassen. Zeit als Klangdauer spielte für Cage dabei eine fundamentale, vielleicht die fundamentale Rolle, insofern sie von allen musikalischen Parametern derjenige sei, der nicht von Traditionen, Gewohnheiten, Techni-

ken (wie Harmonik, Form, Instrumentation etc.) geprägt, in Cages Verständnis verformt wurde. Seine frühe Musik der 1930er und 40er Jahre experimentierte daher mit der Organisation der Zeitdauer in dem, was er »rhythmic structure« nannte<sup>1</sup>. Es handelt sich dabei um eine abstrakte Zahlenreihe wie zum Beispiel (im Falle von *First Construction in Metal*) 4 – 3 – 2 – 3 – 4, die idealiter als Grundlage für Dauern, Rhythmus, Metrum und Form dienen sollte, so dass eine vollkommene Entsprechung von Mikro- und Makrostruktur hergestellt wird. Ist dies erreicht, so tendieren Cages Stücke zur Statik, die einzig durch den Wechsel der Klänge und Formteile dynamisiert wird. Statik ist also bereits in diesem frühen Stadium ein Signum von Cages musikalischer Welt. Sie etabliert sich im Verlauf seiner kompositorischen Entwicklung zum festen Bestandteil seiner Musik, auch dort, wo es keine »rhythmic structures« mehr gibt. So tritt sie etwa als absolute Stille seines stummen 4'33" auf, als epiphanyer Klangmoment seiner Zufallsoperationen und gesuchter Unbestimmtheit, als Ergebnis seiner mehrstündigen Lesungen syntax- und semantischer Sprachklänge. In all seinen Variationen von Dekonstruktion und Rekonstruktion von Kunst ging es Cage letztlich um den Versuch, jenes welthafte, klingende Sein als musikalische Zeit zu präsentieren. Diese Zeit ist auch – nicht nur – statisch und Cage kann als Wegbereiter vieler Musikkonzepte gelten, deren Ziel es war, weniger Prozessualität als Entwicklungslosigkeit, weniger Bewegung als Statik zu verwirklichen.

Darunter fallen die Kompositionen Morton Feldmans. Das musikalische Sein der Feldmanschen Ästhetik ist jedoch nicht in der klingenden (Um-)Welt zu suchen, sondern in einer Art inneren Natur der einzelnen Klänge selbst. Dabei war für ihn nicht alles, was klingt, gleich Musik. Feldmans Dekonstruktionsarbeit richtete sich nicht auf das traditionelle Instrumentarium der Klangerzeugung, sondern auf den Verlaufcharakter der Musik. Im Extrem mochte Feldman jegliche Form der Sukzession aufheben. Das schließt viele mögliche Variationen musikalischer Logik, das heißt das Erschließen des einen Klangs aus dem anderen, ein. Jeder Klang müsse neu gefunden, »verdient« werden<sup>2</sup>. Dies hatte Konsequenzen für die Behandlung musikalischer Zeit. Der Klang partizipiert nicht an der Zeit eines anderen Klangs, wie es in einem Prozess, einer Entwicklung, einer musikalischen Konstruktion der Fall wäre, sondern besitzt seine Eigenzeit. Weil diese Eigenzeit als nicht vom Komponisten manipuliert oder strukturiert, sondern als dem Klang »von sich aus« in der »akustischen Realität« zukommend gedacht

wird, sprach Feldman dabei auch von »gestörter Zeit«, Zeit im Dschungel, nicht im Zoo, Zeit bevor wir die »Pranken unserer Vorstellungen« in sie getrieben haben<sup>3</sup>. Eine Komposition, die diese reale Eigenzeit der Klänge anstelle der Verlaufszeit einer darüber gelegten Konstruktion aufsucht, besitzt das, was Feldman seit den 1960er Jahren »vertical time« nannte. Dies meint die möglichst vollständige Aufgabe der Horizontalität von Musik. »Vertical time« war also Feldmans Name für Statik und Präsenz eines Klanggebildes und bildete das Herzstück seiner Realontologie von Musik. In seinen Kompositionen wird sie auf mannigfache Weise umgesetzt: in verschiedenen Formen notationstechnischer Unbestimmtheit, im Unterlaufen von Melodien, Akkordfolgen, Rhythmen, prägnanten Gestalten überhaupt oder durch die ganz eigentümliche Ambivalenz von Bewegung und Statik in seinen späteren Patternkompositionen. Gerade an letzteren wird allerdings deutlich, in welchem Maße die Vertikalität an horizontales Geschehen gebunden bleibt. Stücke, die sich über mehrere Stunden hinweg (wie *String Quartet* oder *For Christian Wolff*) in immer ähnlichen, das heißt teils identischen, teils veränderten, musikalischen Mustern entfalten, können weder als statisch noch als entwickelnd bewegt bezeichnet werden bzw. als beides zugleich. Bezeichnenderweise befördert gerade die enorme Ausdehnung der vorhandenen musikalischen Bewegung beim Hörer den Eindruck von entwicklungsloser Statik. Diese wie auch frühere Kompositionen entsprechen damit einem Zwischenstatus, »between categories« wie Feldman es im gleichnamigen Essay von 1969 selbst auf den Begriff brachte.

## Unendliche Dauern

Die schiere Dauer von Feldmans späteren Kompositionen bringt uns zu einem weiteren Aspekt der neuen musikalischen Zeitontologie: die unendliche Ausdehnung. Wurde dem Sein in der klassischen Ontologie meist das Attribut »ewig« beigefügt, depotenziert sich diese Ewigkeit in Vorstellungen ontologischer Zeit zur unendlichen Dauer (und wird – wie wir gleich sehen werden – oft mit Ewigkeit verwechselt). Streng genommen muss bei der Rede von Unendlichkeit eine räumliche von einer zeitlichen Vorstellung unterschieden werden. Zunächst ist Unendlichkeit ein räumlicher Begriff wie in § 2 der »Transzendentalen Ästhetik« der *Kritik der reinen Vernunft* Immanuel Kants gesehen werden kann. Der Begriff meint das Immer-Weiter-Fortschreiten-Können in der Vorstellung von Raum. Wenn allerdings der Raum unendlich groß oder weit ist, verfließt

3 Friedrich Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. 6, S. 390f.

1 Etwa in seinem Essay *A Defense of Satie* von 1948, abgedruckt in: *John Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York / Washington 1971, S. 77–84.

2 Feldman in seiner unveröffentlichten Middleburg-Lecture vom 3. Juli 1987, zit. nach Sebastian Claren, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000, S. 131.

Stockhausen

FELDMAN

- ✓ 1 preparation X
- ✓ 2 logic X
- ✓ 3 "moment" X
- ✓ 4 dramour X
- ✓ 5 release X
- ✓ 6 continuity X
- ✓ 7 sequence X
- ✓ 8 climax X
- ✓ 9 differentiation X
- ✓ 10 tension X
- ✓ 11 ebullition X
- ✓ 12 suspense X

~~ending~~

! ; : ?

»Er wollte es abgezählt, wollte die Zeit abgemessen haben, ich wollte Zeit gefühlt, ein eher subjektives Gefühl für die Zeit, nicht war.« (Morton Feldman in: *Lectures/Vorträge 1984*, in: Morton Feldman, *Essays*, hrsg. v. Walter Zimmermann), Beginner Press, Kerpen 1985)

auch unendlich viel Zeit, wenn er durchmessen werden soll. Der unendliche Raum impliziert so die unendliche Zeitausdehnung. Ewigkeit dagegen meint eine nicht bloß grenzenlose Quantität von Zeit, sondern die qualitative Aufhebung der Zeitdimensionen, also etwas in der reinen Zeitlichkeit nicht mehr Begreif- und Darstellbares.

Wenn in der Musik von Unendlichkeit (wie prominent von Richard Wagner)<sup>4</sup> oder auch Ewigkeit gesprochen wird, so kann dies nur metaphorisch gemeint sein. Musik kann auf eine unendliche Ausdehnung verweisen, sie symbolisieren und insofern verkörpern; tatsächlich besitzen kann sie sie nicht. Stücke, die extrem lange Dauern aufweisen und in diesem Sinne gegen Unendlich laufen, tun dies erstens nur in der Gegenüberstellung zu »normalen« Dauern von maximal 1 ½ Stunden im Konzert- und sechs Stunden im Musiktheaterbereich. So ist ein Streichquartett wie das von Feldman mit über fünf Stunden Aufführungsdauer extrem; wäre es eine Oper, wäre dies normal<sup>5</sup>. Zweitens laufen sie gegen Unendlich, da sie in besonderer Weise mit ihrem

musikalischen Material umgehen. Ihre extrem dünne Ereignisdichte lässt im Verbund mit extrem langer Dauer den Hörer eine Als-ob-Erfahrung von Unendlichkeit machen. Neben Feldman wird diese Kunst von einigen so genannten Minimalisten beherrscht und unter ihnen von keinem so konsequent betrieben wie von La Monte Young. Ereignisarme Statik und unbestimmt lange Dauer fusionieren in kaum zu überbietender Weise in Youngs Fluxus-Stück *Compositions 1960#7*, das aus einer Quinte h-fis' und der Anweisung »to be held for a long time« besteht. Dass Young tatsächlich die Unendlichkeit anstrebt, wird in seiner Werkkonzeption deutlich. Auf der einen Seite errichtete Young zusammen mit seiner Frau, der Lichtkünstlerin Marian Zazeela, in den 1960er Jahren das so genannte *Dream House*, womit eine permanente, also unendliche Klang-Licht-Installation gemeint ist, die in Youngs Manhattaner Räumlichkeiten oder in Ausstellungen und Galerien zu erleben ist. Auf der anderen Seite weisen Youngs eigentliche Kompositionen einen deutlich expansiven Zug auf. Was vor über vierzig Jahren als

4 Siehe dazu den Überblick von Fritz Reckow, *Unendliche Melodie*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden (später Stuttgart) 1971ff.

5 Umgekehrt besitzt seine einzige Oper *Neither* (1977) nach Samuel Beckett eine relativ kurze Spieldauer von ca. einer Stunde.

mehrere unterschiedliche Improvisationen in reiner Stimmung begann, erweist sich zunehmend als eine einzige Mega-Komposition, deren Binnenabschnitte ständig überarbeitet und erweitert werden. Es entsteht eine weitverzweigte Genealogie von Klängen, ein riesiger Organismus, dessen Teile sich immer wieder neu verbinden, spalten, weiter wachsen und wieder verwachsen. So möchte der Komponist erreichen, dass mindestens seine eigene Lebenszeit als Werkdauer gewertet werden kann. Innerhalb der Programmatik seiner Stücke greift er aber noch weiter aus, was am Beispiel des Stücks *The Well-Tuned Piano* gesehen werden kann. Darin stellt er Bezüge zur eigenen Lebensgeschichte und der seiner Familie, zur Musikgeschichte (Bach, Beethoven, Debussy), zur klassischen Mythologie (Orpheusmythos) und sogar zu prähistorischen Zeiten (bestimmte Ur-Landschaftsformationen seiner Heimat Idaho) her. Wir haben es also mit dem Anspruch zu tun, Zeit als Dauer in einem sehr umfassenden Maß zu repräsentieren. Und diese aus unbestimmter Vorzeit in eine offene Zukunft laufende quantitativ unendliche Zeit, die mit einem Hegelschen Terminus »schlechte Unendlichkeit«<sup>6</sup> genannt werden kann, versteht Young als Ewigkeit bzw. »Eternal Time«<sup>7</sup>. Dabei versteigt sich Young zu einer bemerkenswerten ontologischen Wende. Seine Musik repräsentiere nicht bloß die Wahrheit des ewigen Seins, sondern sie selbst sei diese Wahrheit<sup>8</sup>. Sie sei also das, was die indische Philosophie als »unangeschlagenen Klang« oder der Pythagoreismus als Musik der Sphären erdacht und gesucht habe: göttliches Gesetz in Form von Musik.

Von Youngs konsequentem, religiös motiviertem Konzept der Zeitaufhebung aus kann der Blick auf all jene Kompositionsästhetiken geworfen werden, denen mit Peter Niklas Wilson ein »unstillbarer ontologischer Durst« als spirituelle Sehnsucht nachgesagt werden kann<sup>9</sup>. Denn solch meditative Musik, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund getreten ist<sup>10</sup>, bringt in den allermeisten Fällen zeitliche Statik, das Ziel der Zeitdehnung bis zur Zeitlosigkeit mit sich. Zu nennen wären unter anderen hier Karlheinz Stockhausens religiös gewendete Idee der Momentform, in der (etwa in *Stimmung* von 1968) zu einer ständig gleichen Gegenwärtigkeit der musikalischen Augenblicke, einer Konzentration aufs Jetzt, einer Überwindung sogar der Dauer selbst das Konzept einer meditativen, repetitiv gestalteten »intuitiven Musik« tritt; oder Peter Michael Hamels esoterisch orientiertes Musikdenken, das wie das von Stockhausen und Young indische und tibetische Einflüsse mit Obertonspekulation

verbindet und zu einer Bewusstseinerweiterung führen möchte; oder auch Arvo Pärts Mittelaltersehnsucht, in deren Zuge er in der kompositorischen Askese und klanglichen Reduktion eine Offenbarung des »kosmischen Geheimnisses« als einer überzeitlichen, statischen Wahrheit sieht.

## Zeit oder Zeitlosigkeit?

Das kompositorische Interesse an musikalischer Zeit, das das Bild der Musik des 20. Jahrhunderts wesentlich mitgeprägt hat, scheint hier in das Bedürfnis nach Zeitausschaltung umzuschlagen. Folgt man dieser Dialektik, so wirft dies ein bezeichnendes Bild auf das Projekt der musikalisch ontologisierten Zeit, denn der Ausgangspunkt – eine vom ewigen Sein ferngehaltene Zeit – kehrt nun als in vermeintliche Ewigkeit umgemünzte Zeitlosigkeit in der Musik wieder. Der Wunsch, Sein als Zeit zu realisieren, erweist sich somit – zumindest in den religiös motivierten Musikkonzepten der letzten Jahrzehnte – als unerfüllt, da hier eher Zeitlichkeit an der Grenze ihrer Aufhebung, und nicht als Werden in Entstehen und Vergehen thematisiert wird. In der Musik und ihrer zeitlichen Wahrnehmung eignete sich dadurch allerdings eine gravierende Veränderung. Während in der Musikphilosophie des 19. Jahrhunderts, einem Jahrhundert, in welchem die Musik durchweg als Bewegung, als Prozess, als vergehende Zeit gestaltet wurde, von dieser realen musikalischen Gestalt abstrahieren, diese transzendieren musste, um ihr ein wahres, zeitloses Sein unterstellen zu können, können die Tendenzen zur Zeitlosigkeit heute in ihrer realen Gestalt demonstriert und auch wahrgenommen werden. Dass Komponisten aufgrund ihrer künstlerischen und beruflichen Ausrichtung ausgerechnet die Zeitkunst Musik zum Mittel ihrer Darstellungen von Zeitlosigkeit wählen, kann als Paradox verstanden werden. In ihm spiegelt sich vielleicht letztlich das Paradox philosophischer Bemühungen, unbewegtes Sein im dynamischen Denken, unveränderliche Wahrheit im zeitlichen Begreifen aufzuzeichnen und führt hier wie an manchen Stellen der Philosophiegeschichte zu dem letztlich mythischen Wunsch, eine zeitlose, meditative Versenkung in die Ewigkeit zu vollziehen. Über die Frage nach den Erfolgsaussichten eines solchen Vorhabens und danach, ob es sich nicht viel eher um einen erhobenen Anspruch handelt, dessen Einlösung eine ästhetische Behauptung bleibt, darüber kann und muss allerdings weiter diskutiert werden. ■

6 G.W.F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, §§ 93, 94.

7 Zum mormonischen Hintergrund dieser Ewigkeitsauffassung siehe vom Verf.: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007 (= Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 60), S. 285ff.

8 So in einem Interview mit Frank Oteri, nachzulesen auf der Website: [www.musicbox.org](http://www.musicbox.org).

9 Peter Niklas Wilson, *Sakrale Sehnsüchte. Über den »unstillbaren ontologischen Durst« in der Musik der Gegenwart*, in: *Musik und Religion* hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, 2003, S. 326.

10 Vgl. den Überblick bei Marion Saxer, *Individuelle Mythologien und die Wahrheit des Materials. Meditative Musikformen*, in: *Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*. 1975-2000, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 249-280.