

Vom Altern der Unendlichkeiten

Zur Historizität ästhetischer Unendlichkeitskonzepte

Von den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts an bis in die frühen 80er Jahre häuften sich musikalische Konzeptionen amerikanischer Komponisten, in denen Ideen der zeitlichen Ausgedehtheit der Werke oder der Unendlichkeit eine Rolle spielten. Sie sind gleichsam die amerikanischen Varianten der musikalischen Umsetzung der Idee des Erhabenen, die als ästhetische Idee in der Romantik ihren Ursprung hat¹. Diese neuen musikalischen Formulierungen der Idee der Wiederholung und der Zeitdehnung haben die Möglichkeiten musikalischer Wahrnehmung nachhaltig verändert und wirken bis in die Gegenwart hinein. Angesichts der Unendlichkeiten, die darin anvisiert werden, erscheint der Abstand von gerade einmal einem Viertel- oder halben Jahrhundert, aus dem diese Arbeiten heute betrachtet werden, nichtig. Dennoch lässt sich ein Rückblick wagen. Er wird zeigen, wie sehr diese Konzepte letztlich ihrer eigenen Zeit verhaftet sind.

La Monte Young: Globales Phonotop

Der Gründervater der Stücke mit langen Dauern und der Unendlichkeitskonzeptionen der zweiten Jahrhunderthälfte ist der 1935 geborene La Monte Young. Bereits in seinen frühen Werken experimentierte er mit extrem lange dauernden Klängen; so beginnt etwa sein noch zwölftönig auskomponiertes *Trio for Strings* für Violine, Viola und Violoncello aus dem Jahr 1958 mit einem über vier Minuten lang ausgehaltenen Bratschentönen. Youngs *Composition 1960 Nr. 7*, deren »Partitur« lediglich aus der im Violinschlüssel notierten Quinte h-fis besteht, die mit der Spielanweisung »To be held for a long time« versehen ist, in seiner Fluxus-Phase entstanden, gehört heute zu den »Klassikern« des Jahrhunderts. Young selbst hat seine Anweisung ernsthaft befolgt, er ließ die Quinte in einer Aufführung im Jahr 1963 fünf Stunden lang aushalten.

Kleiner Schmetterlings-Exkurs: Die weniger bekannte *Composition 1960 Nr. 5* erscheint
28 heute aus ganz »unkünstlerischen« Gründen

als historisch geworden. Die Anweisung lautet:

»Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area. When the composition is over, be shure to allow the butterfly to fly away outside. The composition may be any length but if an unlimited of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away.«

Gegenwärtig dürfte es in den Städten außerordentlich schwierig sein, einen Schmetterling für ein Konzert aufzutreiben. Gelänge dies wider Erwarten, erschiene sein Aussetzen im Konzertraum als barbarischer Akt. Würde das Tier bei der teilweise mangelnden Luftqualität der Räume überhaupt bis zum Ende des Konzerts durchhalten und einen Weg nach draußen finden? Müsste das Publikum, bei frühzeitigem Ableben des Schmetterlings, auf immer im Konzertraum verharren?

1964 spitzte La Monte Young seine Zeitideen zu mit der Konzeption und Umsetzung des *Dream House* als einem Ort, der sowohl als Aufführungs- wie auch als Lebensraum fungiert. Auditive, optische und olfaktorische Elemente schließen sich im *Dream House* zu einer neuen, virtuell unendlichen Form des Gesamtkunstwerks zusammen, das Young als »continuos environment in sound and light with a singing from time to time« bezeichnet. Musikalisch arbeitet Young hier zunehmend mit elektronischen Klangerzeugern wie zum Beispiel Schwingungsgeneratoren, mit denen er Bordunklänge erzeugt, deren Frequenzverhältnisse er mit der Absicht psychischer Stimulierung festlegt. Besucher können sich einfach nur nach Belieben in diesem Raum aufhalten oder sich an Aufführungen beteiligen. Es geht Young um eine »Ineinssetzung der menschlichen Existenz mit einem fort-dauernden, über Tage, Wochen, ja endlos erklingenden Klangkontinuum«. Das *Dream-House* schafft damit gleichsam ein klingendes »Selbst-Tuning« der Gruppe, ein »Phonotop«, wie es Peter Sloterdijk beschrieben hat, in dem die Gruppenmitglieder sich möglichst lange aufhalten sollen, um die Klangumwelt als »abfärbende Eigenstimmung, wie ein sonores Unbewusstes, ins eigene Dasein aufzunehmen.«² In letzter Konsequenz zielt dieses Unendlichkeitskonzept auch auf die Aufsprengung der räumlichen Begrenzungen des *Dream House*. Es geht dabei letztlich um ein weltumspannendes »akustisches Zeltdach« ganz im Sinn Marshall Mc Luhans, dem großen Pionier der Medientheorie, der in den 60er Jahren die Wiedergeburt einer »globalen, para-

1 In der amerikanischen Bildenden Kunst wurde diese Idee bereits im Kontext des Abstrakten Expressionismus breit diskutiert und künstlerisch umgesetzt, vgl. z.B. Barnett Newman, *The Sublime is Now*, in: *The Tiger's Eye*, 1 (Dec. 15, 1948); Robert Rosenblum, *The abstract sublime*, in: *Art News* 59, Februar 1961, S. 38-41, 56, 58.

2 Peter Sloterdijk, *Das Phonotop – Sein in Hörweite*, in: *Ders., Sphären III. Schäume*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 377 ff.

dox retribalisierten, geschlossenen Gesellschaft« durchaus für möglich hielt und davon ausging, dass sich diese als ein »Produkt von Sprache, Trommeln und Technologien, die das Ohr ansprechen«³ konstituieren würde. Diese Vorstellung hat sich bald als unhaltbar erwiesen. Die gegenwärtige Welt ist mit solchen Einheitsvorstellungen nicht mehr zu erfassen. Dies gilt auch für die musikalische Kultur. Auch in der Musik ließ die zunehmende Ausdifferenzierung der Darbietungsformen und kompositorischen Ansätze eine unendliche, globale Weltmusik als bloße Chimäre erscheinen. Ist die multiperspektivische Ausfaltung der musikalischen Kultur, wie wir sie heute beobachten, mit ein Grund dafür, dass sich La Monte Young von der Öffentlichkeit weitgehend zurückgezogen hat? Das *Dream House* existiert noch heute. Allerdings ist es abgekoppelt von fast allen der heute möglichen Verbreitungsformen.⁴

Alvin Lucier: Medienhistorie

Eine neue Fragestellung ergibt sich aus den medienreflexiven Werken Alvin Luciers, die mittlerweile ebenfalls den Rang von Schlüsselwerken der zweiten Jahrhunderthälfte haben. Das künstlerische Konzept von Luciers berühmter Arbeit *I am sitting in a room* für Stimme und Tonband aus dem Jahr 1968 erzeugt auch heute noch eine ungebrochene Faszination. Die benötigte technische Ausrüstung für das Stück besteht aus einem Mikrophon, zwei Tonbandgeräten, einem Verstärker und einem Lautsprecher. Ein Sprecher – in der Referenzaufnahme ist es Lucier selbst – spricht den folgenden Text auf ein Tonband, der zugleich das gesamte Setting der Arbeit erläutert:

»I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.«⁵

Luciers Absicht ist es, in dem langsam sich vollziehenden, lange andauernden Prozess der allmählichen Veränderung des Sprachklangs, der sich durch das permanente Überspielen ergibt, die Klangqualitäten des jeweiligen Aufnahmungsraumes hörbar zu machen. Tendenziell kann auch diese Arbeit unendlich fortgesetzt werden. Die Klangergebnisse unter-

scheiden sich allerdings stark, je nachdem ob *I am sitting in a room* in einem Raum mit Teppichboden, Vorhängen oder in einem Raum mit zum Beispiel großen Glasflächen ohne weitere klangdämpfende Stoffe aufgenommen wird.

Was bei dem Stück zunächst unberücksichtigt blieb, ist der spezifische Eigenklang der benutzten Geräte. Die mediale Seite von *I am sitting in a room* blieb weitgehend unbewusst, obwohl das Tonband selbst innerhalb des Stücks zum künstlerischen Material wird. Heute, im Zeitalter der digitalen Medien hört man dem Stück einfach an, dass es mit Tonband aufgenommen wurde. Es wird dadurch historisch.

Sind die ästhetischen Ideen, die hinter dieser Konzeption stehen unabhängig von der benutzten Technik? Wohl kaum, sie loten ja gerade die spezifischen klanglichen Möglichkeiten dieser Medien aus. In *I am sitting in a room* geht es um die Idee der unendlichen Variabilität des Klanges durch mediale Transformation. Sollen also aktuelle Aufführungen von *I am sitting in a room* weiterhin die heute völlig veralteten Tonbandgeräte benutzen? Eine Realisierung mit aktualisierten technischen Geräten ist nicht vorstellbar, sie ergäbe ein anderes Stück. Es zeichnet sich demnach eine »zweite historische Aufführungspraxis« ab, die Geräte benutzt, die nicht mehr dem medientechnischen Stand der Zeit entsprechen. Luciers Klassiker gewinnt gerade durch diese aufführungspraktische Fragestellung eine neue Aktualität.

Morton Feldman: ... nicht enden können

Morton Feldmans »long duration pieces« die er vom Ende der 70er Jahre an komponierte, verwenden ausschließlich traditionelle europäische Instrumente. Die vier bis fünf Stunden dauernden Stücke, die sich als permanente Modifikation von Klangmustern beschreiben lassen, sind auch von ihrer ästhetischen Grundhaltung europäisch orientiert, denn sie sind einer existenziellen, europäischen Haltung des Nicht-Enden-Könnens verbunden, wie sie Samuel Beckett exemplarisch am Schluss seines Romans *Der Namenlose* formuliert hat. Der Roman endet mit der folgenden Passage:

» [...] perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story, that would surprise, if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I'll go on.«⁶

Wie Beckett artikuliert auch Feldman die Idee von der Uneinholbarkeit des Selbst im künstlerischen Medium. Während Beckett dies allerdings im diskursiven Medium der Spra-

3 Vgl. Sloterdijk, a.a.O. S. 379.

4 Daran ändert auch die Website La Monte Young nichts: www.melafoundation.org

5 Vgl. Alvin Lucier, »*I am sitting in a room*«, in: Gisela Gro-nemeyer und Reinhard Oehlschlägel (Hrsg.), *Reflexionen. Interviews – Notationen – Texte*, Köln: Edition MusikTexte 1995, S. 322.

6 Samuel Beckett, *The Unnamable*, New York 1958, S. 179.

11 Zur Kierkegaard-Rezeption auf Morton Feldmans vgl. Marion Saxer, *Between Categories*, S. 198 ff.

7 Morton Feldman, *Verkrüppelte Symmetrie/Crippled Symmetrie* (1981), in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Walter Zimmermann, Köln: Beginner Press, 1985, S. 129.

8 Ebd.

9 Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. E. Hirsch und H. Gerdes, Abt. 24/25., Gütersloh 1992.

che als tendenziell endlosen Prozess ständiger Entwicklung und Rückentwicklung bzw. Widerlegung von Gedanken und Fragen realisiert, sind es bei Feldman die permanent sich erneuernden Klangsituationen bzw. Klangmuster, die die Uneinholbarkeit des Selbst als Prozess vergegenwärtigen.

In Feldmans Patternkompositionen kommt nicht der gesetzten musikalischen Gestalt eine substantielle Bedeutung innerhalb des Werkes zu, sondern dem Akt des Wiederholens und Veränderens selbst. Wenn er angibt, dass »die Konzentration während des kompositorischen Vorgangs ausschließlich darauf gerichtet [ist], welches Muster zu einem Zeitpunkt wie oft wiederholt werden soll und darauf, in welcher Weise seine zwangsläufige Umwandlung in etwas anderes verlaufen soll«⁷, dann beschreibt er ein Komponieren, in dem nicht das Setzen einer Gestalt und deren Wiederholung oder Veränderung zentral ist, sondern der Akt des Wiederholens und Veränderens selbst. Dies ist auch der Grund dafür, dass Feldman es an der Komposition mit »Pattern« besonders schätzt, »dass hinsichtlich der Organisation keine Vorgehensweise mehr Vorteile bringt als eine andere« und »dass kein einziges Muster jemals einen Vorrang gegenüber einem anderen erhält«⁸. Weil die einzelnen Klangsituationen als gesetzte niemals eine adäquate Repräsentation des Selbst zu leisten vermögen, ist das kompositorische Bewusstsein dazu gezwungen, sie beständig zu modifizieren. Nur indem der Komponist diesen Prozess des Modifizierens in der Komposition selbst offen legt, vermag er etwas von der eigenen Wahrheit zu vergegenwärtigen. Die fortwährenden Veränderungen, denen er seine Muster unterzieht, dokumentieren die unablässigen Entwürfe von Selbstvergegenwärtigungen, die jedoch niemals in eine endgültige Formulierung münden können. Aus diesem Grunde liegt auf Feldman – ebenso wie auf Beckett – der »Fluch des Nicht-Enden-Könnens«. Hieraus erklärt sich die außerordentliche Länge einiger seiner späteren Werke.

In die Philosophie hat Sören Kierkegaard das Motiv des »Nicht-Enden-Könnens« bereits im 19. Jahrhundert eingebracht. In *Die Krankheit zum Tode* – einem seiner Hauptwerke – konstatiert Kierkegaard: »Das Selbst ist ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält und, indem es sich zu sich selbst verhält, zu einem Andern sich verhält.«⁹ Das Selbst des solcherart existentiell auf sich Reflektierenden kann niemals durch sich selbst zu Gleichgewicht und Ruhe gelangen. Dieser qualvolle Widerspruch, diese Krankheit im Selbst ist die »Krankheit zum Tode«, deren unerträgliche Eigenschaft gerade das »Nicht-zu-Ende-kommen-Können« ist

30 (»ewig zu sterben, zu sterben und doch nicht

zu sterben«¹⁰). Es ist bekannt, dass Feldman in den frühen 70er Jahren stets ein Exemplar von Kierkegaards *Die Krankheit zum Tode* bei sich trug.¹¹

Der Unterschied zu La Monte Youngs die Zuhörer umspülenden Klangphonotopen wird deutlich. Feldmans »long duration pieces« sind durchkomponiert und erfordern eine andere Hörhaltung als die explizit auf das Unbewusste abzielenden Bordunklänge Youngs. Ihre Brisanz haben sich die Feldmanschen Werke nicht zuletzt wegen der Paradoxien, die ihrer Aufführung notwendig innewohnen, bis heute erhalten. Einerseits wird eine Darbietung im Sinn eines Environments, bei dem sich die Hörer frei im Raum bewegen und den Raum zeitweilig verlassen können, der kompositorisch detailliert durchgearbeiteten Struktur der Kompositionen nicht gerecht; ganz davon abgesehen, dass sie unter Umständen eine Missachtung der über diesen langen Zeitraum extrem beanspruchten Interpreten darstellt. Eine am traditionellen kammermusikalischen Hören orientierte Rezeption – etwa des 5 ½ stündigen *Zweiten Streichquartetts* – muss allerdings ebenfalls unweigerlich scheitern, denn von den rein physischen Problemen abgesehen kann ein fokussierendes Hören nicht über einen so langen Zeitraum aufrecht erhalten werden. Zeiten des Abschweifens, der Dekonzentration sind unvermeidbar – und durchaus auch vom Komponisten einkalkuliert. Feldman, der Meister des »in der Schwebe lassens« erzielt mit seinen langen Stücken auch, was die Frage der Aufführung und Hörhaltung betrifft, eine Unentschiedenheit, ein »zwischen den Kategorien«. Gerade diese unauflösbare Problematik macht die Aufführung dieser Werke auch heute zu einem unvergleichlichen Erlebnis.

Der Rückblick auf die Unendlichkeitskonzepte der jüngeren Vergangenheit mündet in eine Paradoxie: Müssten musikalische Unendlichkeitsvorstellungen nicht der Verhaftung eines historisch beschreibbaren Zusammenhanges entkommen? Das Gegenteil ist der Fall: Ob es sich, wie bei La Monte Young, um ein Aufgreifen medientheoretischer Utopien, oder wie bei Lucier um die Abhängigkeit vom Stand der Technik oder um Feldmansche Analogien zu typischen, gattungsübergreifenden existentialistischen Denkfiguren der zweiten Jahrhunderthälfte handelt – immer ist den »Unendlichkeiten« das Signum der historischen Zeit, zu der sie entstanden sind, in jeweils unterschiedlichen Facetten eingeschrieben. Die Idee der Unendlichkeit wird auch weiterhin Künstlerinnen und Künstler beschäftigen. Bleiben wir gespannt auf zukünftige Unendlichkeitskonzepte. ■