

Vom Zuhören jenseits der Menschen

Sandeep Bhagwati

»Über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.« (Paul Celan)¹

Zwitschermusik

Juni 2022, Hobrechtsfelde bei Berlin, ein Sommermorgen um 4:30 Uhr, kurz vor Sonnenaufgang. 25 Sänger*innen stehen auf einer nebligen Wiese am Waldrand, schnabelartige Masken vor dem Gesicht, die den Mund freilassen. Um sie herum lebt der Morgen auf: Grashüpfer fliehen vor jedem Schritt, Tautropfen benetzen die Füße, und in der Dämmerung des kommenden Tags tirilieren Hunderte von Vogelstimmen. Das Frühlicht ist noch zu schwach, um die Vögel im Geäst auszumachen.

Um 4:46 Uhr soll die Sonne aufgehen, dann beginnt die Uraufführung »meines« neuen »Werkes« *Zwitschermusik*.² Die Sänger*innen haben Kopfhörer auf, darin bekommen sie Vorschläge, was sie nun tun könnten: z.B. den Vögeln rundherum lauschen, sie imitieren, ein Kindheitslied summen, oder die Töne, Rhythmen, Klänge hier nicht heimischer Vögel, die ab und zu im Kopfhörer ertönen, mit dem Mund nachahmen. Manchmal zu oder mit anderen Sängern und Vögeln singen. Oder der Nase lang über die Wiese gehen – im Storchenschritt, der hohen Gräser wegen.

Diese von mir über die Dauer der Aufführung verstreuten Vorschläge – insgesamt fünf verschiedene Audiotracks, von denen sich jede*r Sänger*in einen spontan für die Aufführung aussuchen kann – sind die »Orchesterstimmen« dieses »Werkes«. Eine Partitur kann es demzufolge nicht geben. Natürlich habe ich als »Komponist« keine wirkliche Kontrolle darüber, wie das »Stück« für das Publikum klingt, denn zusätzlich zur zeitlich ungewissen Ausführung der Vorschläge und der Frage, wer in diesem weiten Gelände überhaupt welche Sänger*innen hören kann, kommt sowieso mindestens die Hälfte alles Klingenden aus Bäumen und Wiese. Vertraute

Stimmklänge wehen vorbei, aber auch das, was in meinem Fach »erweiterte Vokaltechniken« genannt würde.

An diesem Morgen sind die fremdartigsten Klänge jedoch kontrapunktische Vowelimitationen aus einigen Madrigalen von Marenzio und Monteverdi, die ich als Erinnerungsfetzen an menschliche Musik eingewoben habe. Die Natur singt, und ein paar Menschen singen in ihr, mit ihr, als ihr Teil, akustisch zumindest. Sind sie dabei noch Musizierende? Bin ich noch Komponist?

Das Unbehagen des Komponisten

Zur Zeit der europäischen Expansion auf andere Kontinente wird Musik zunehmend von ihren Funktionen in Arbeit, Ritual, Tanz – oder schlicht als Stimmung machende Atmosphäre – entkoppelt. Sie etabliert sich immer mehr als autonome ästhetische Konzertdarbietung. Als solche blüht sie besonders auf in jenen reicher werdenden bürgerlichen Stadtgesellschaften, durch deren Handelskompanien und Armeen sich das alte Bestaunen der Weite und Vielfalt menschlicher Zivilisationen in handfeste Weltbeherrschung und -ausbeutung wandelt. Die im Laufe der folgenden Jahrhunderte immer zentraler werdende soziale Rolle des Komponisten³ als »genialem« Bedeutungsgenerator innerhalb dieser Konzertmusikpraxis entwickelt sich zeitlich parallel mit der Konsolidierung kolonialer Reiche im 19. Jahrhundert. Und damit auch mit jenen gesellschaftlich-industriell-materiellen Entwicklungen, die sich als die vornehmlichen Treiber unserer Klimakrise entpuppt haben.

Musik als Ausdruck bürgerlicher Stadtkultur ist also in etwa so alt wie der industrielle Kapitalismus. Zu deren auffälligen Entwicklungsparallelen gehört sicherlich auch die seit dieser Zeit in beiden Bereichen stetig anwachsende Fortschrittseuphorie über das Entdecken und Entfalten von in der Weltgeschichte ganz neuen, ja avantgardistischen sozialen und ästhetischen Formen und Phänomenen, die, kühn »der Zukunft zugewandt«⁴, selbst über die Katastrophen des 20. Jahrhunderts hinwegzuschreiten vermochte. Und wiederum parallel sind in den letzten Jahrzehnten sowohl hier wie da tiefe Zweifel an der Nachhaltigkeit dieses unablässigen Expansionsimpulses aufgekommen. Sinn wie Ästhetik des unablässigen Ausgreifens ins Neue haben ihren Glanz verloren – im Anthropozän steht nunmehr die ganze Chose in Frage.

Ist da nur historischer Zufall im Spiel? Soll man Korrelation vermuten? Vielleicht sogar eine Art wechselseitiger Bedingung? Ist eurologische⁵ Konzertmusik möglicherweise eine ästhetische Ausdrucksform kapitalistischen Agierens und Denkens: z.B. das Streben nach maximaler Klangausbeute – jeder Klang ist verfügbar, egal woher er kommt? Agieren Komponist*innen, die Werke für den Konzertbetrieb schaffen (der auch in der sogenannten Neuen Musik noch immer die Regel ist) nicht

ebenfalls kapitalistisch: gerade so viel Innovation, dass die Auftraggeber*innen sie wahrnehmen, und so viel Vertrautes, dass die Produktbindung erhalten bleibt?

Das Motiv für den vorliegenden Text sind derlei unbehagliche Fragen ans eigene Tun.

Jenseits der Menschen

Nun könnten manche kontern, dass von Menschen für Menschen gemachte Musik sich eben just so verhalten wird wie die Menschen, die sie machen und hören. Denn hat nicht die Konjunktion mit europäischer Expansion und Kapitalismus die dort entwickelten Musizierformen weiter auf dem Globus verbreitet als die jeder anderen Musiktradition? Sind ihre Formen der Darbietung – zentral sichtbar für sitzende, meist schweigsame Zuhörer*innen oder vor einem Mikrophon im schalldichten Studio – nicht selbst von ursprünglich in ganz anderen Situationen gemachten Musiken aufgegriffen worden? Haben nicht auch viele improvisierende Musiker (die überwiegende Mehrheit aller Musizierenden) die sozialen und ökonomischen Vorzüge des Komponist*in-Seins verstanden – und nennen sich auf ihren Tracklists nun selbst so? Ohne ausdrücklich von kultureller Überlegenheit sprechen zu wollen – aber deutet dieser Erfolg nicht darauf hin, dass die eurologische Art des Musikmachens (und Wirtschaftens) in besonderer Resonanz mit dem Menschen als biologisches Wesen steht?

Was soll da ein Zuhören jenseits der Menschen sein? Die eben erzählte Geschichte im Sinn, denkt man da vielleicht zunächst, dass wir der »Natur« einfach mal richtig zuhören sollen! Genau das erstrebt die sogenannte Soundscape-Kunst mit ihren Feldaufnahmen: Man nimmt einen Ausschnitt der klingenden Welt auf, um dann tief in diese hineinzuhören und ihre Schönheit zu entdecken. Aber ist das nicht ebenfalls übergriffig? Hungrig nach neuem ästhetischem Material, nehmen Klangkünstler*innen die uns umgebenden Klangquellen auf, um sie für menschliche Zwecke zu nutzen.⁶ Viele von ihnen ärgern sich dabei, dass es im Anthropozän so schwer geworden ist, ungestörte »Naturklänge« aufzunehmen: immer surrt, rattert, dröhnt irgendein Motor ins Mikrophon (den man im Studio wieder aufwendig rausrechnen muss). Reiner Natursound ist kaum noch zu haben, zu ihm reisen ist teuer. Und: dieselben Aufnahmetechnologien erlauben ja auch Wissenschaftler*innen das Lauschen auf diese Welt, um ihre unsichtbaren Verhaltensweisen zu studieren – und so den Politiker*innen Mittel zu ihrer Kontrolle an die Hand zu liefern.⁷

Es gibt aber noch eine weitere Deutung dieses Begriffes: Nämlich was »Zuhören« jenseits der menschlichen Sphäre überhaupt bedeuten könnte. Werden Tiere, Pflanzen und Gesteine von unserem Lärm vorrangig nur gestört – oder hören sie uns zu, und denken sich ihren Teil? Und untereinander: Wer hört wem zu? Waren wir

Menschen einst Teil eines »natürlichen« Zuhörernetzes? Sind wir es im städtischen Zeitalter geblieben – oder haben wir dieses Netz im Rausch der Moderne verlassen, gar zerstört? Auf manche dieser Fragen gibt es Antworten der Wissenschaft, andere sind unserem Wissenstrieb noch nicht zugänglich. Liegt in dieser Sonosphäre jenseits des Menschen womöglich unsere einzige Chance, weder als Schatzsuchende oder Ausbeutende noch als Rettende aufzutreten – sondern zum zweiten Mal vom Baum der Erkenntnis zu essen,⁸ um uns demütig in ein Gewebe gegenseitigen Anhörens einzuschwingen?

Drei Gesten des menschlichen Weghörens

In der Folge will ich zunächst untersuchen, wie wir Menschen – bewusst oder ungewollt – unser Hören von diesem Gewebe des wilden Klingens abgewandt haben. Wir hatten gute Gründe – unsere Umwelt ist nie ein romantisches Idyll gewesen.⁹ Die im Nachfolgenden beschriebene, in unterschiedlichen Formen wirksame Konzentration auf Zwischenmenschliches ist immer auch ein Schutz gewesen gegen Unwägbarkeiten der unbeherrschten Natur. Menschliche Musik ist – wie das Anlegen eines Gartens – ein Versuch, die Schönheit der Wildnis zu bewahren, ohne ihren Schrecken ausgesetzt zu bleiben. Wir haben uns mit ihr seelisch gewissermaßen immunisiert. Selbst wenn andere Kulturen oder die Wesen dieser Wildnis mit Entzug oder Tod auf unsere ausbeuterische Präsenz reagieren, stellen wir daher unser Recht auf die Zerstörung (und zu dieser gehört auch die Geräusch- und Klangverschmutzung)¹⁰ ihrer Umwelt nur selten grundsätzlich in Frage.

Die Geste des Zuhörens

Was macht unser Körper, wenn wir zuhören? Unsere Ohren sind weitgehend unbeweglich festgewachsen, wir können sie also nicht in Richtung der Schallquelle drehen wie es Hunde, Fledermäuse oder Antilopen tun. Bei ihnen führt eine physische Bewegung zum Zuhören, bei uns Menschen bleibt diese Bewegung eine metaphorische; auch die innere Bewegung oder Berührung, die dieses Zuhören gelegentlich auslösen kann, ist lediglich eine Metapher. So wie unsere Ohren angewachsen sind, ist es grundsätzlich egal, wohin sie zeigen: Wir müssen nicht dorthin schauen, wohin wir hören. Niemand sieht also, dass wir zuhören. Anderen müssen wir unser Zuhören wie Schauspieler zeigen. Unser Zuhören ist dann nicht nur ein inneres Hinhörsen, sondern eine Geste von Mensch zu Mensch.

Für dieses bewusste und vorgeführte Zuhören entsteht das, was wir Musik nennen. Musiker*innen senden Laute aus, um die Geste des Zuhörens hervorzurufen. So jedenfalls würde wahrscheinlich eine Antilope das deuten, was beim musikalischen Vorspielen vor sich geht. Denn: Es geht dabei weder um Warnungen, auch

nicht um Informationen, auch nicht um Nebengeräusche anderer Handlungen wie Balz, Essen, Fliegen etc. Die Geste des bewussten Zuhörens wird kulturell und nach Musik verschieden ausgeführt – vom Balancieren des Körpers auf knarrenden Stühlen im Kammermusiksaal bis zum laut grölenden Mittanzen, von der Koordination mehrerer Körper beim Arbeiten bis hin zur kompletten Isolation von der Welt, mit Kopfhörern auf dem Sofa liegend.

Auch Werke der sogenannten Klangkunst oder Sonic Art haben meist diesen Zweck: bei anderen Menschen die Geste des Zuhörens hervorzurufen. Wieder ist nicht wesentlich, was der Informationsgehalt oder die Klangquelle dieser Kunst ist. Kontexte, Strukturen oder konzeptuelle Rahmungen dienen uns vor allem als Mittel auf dem Weg zum eigentlich erwünschten Resultat: dass nämlich irgendjemand dem zuhören möge, was man da zum Zuhören zusammengestellt, also »kom-poniert« hat.

Rein zeigt sich dieser Kern aller akustischen Künste in den Soundwalks, jener offenen akustischen Kunstform, bei der man ein Terrain mit den Ohren erkundet: Soundwalks bestehen nur aus dieser Geste des Zuhörens, die in diesem Fall angewendet wird auf die belebte Umgebung – und diese somit ästhetisch zähmt.

Die Geste des Ausgreifens

»Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge«¹¹ schrieb Novalis zu Beginn der europäischen Romantik, einer geistigen Strömung, die man vor allen in industrialisierten und bürokratisierten Lebenswelten findet. Für Romantiker*innen jeder Zivilisation ist das Verlorengehen einer immersiven, verwobenen Beziehung zwischen Menschen und der Welt um sie herum eines ihrer zentralen Motive. Im Europa des ausgehenden 18. Jahrhunderts gab es dafür einen besonderen Anlass: Der Garten als ein Stück menschlich kontrollierte Natur war zwar schon immer gegen eine als menschenfeindlich empfundene Umwelt abgegrenzt gewesen. Mittlerweile hatte die Bevölkerung des nordwestasiatischen Sub-Kontinents¹² diesen aber in einen einzigen riesigen Garten umgewandelt, in dem kaum ein Ort oder Lebensumfeld von menschlicher Einwirkung unberührt und unbeherrscht blieb.

Was man aber regiert und kontrolliert, zu dem verliert man jene Beziehung, in der man selbst manchmal aufgehen kann, die einen nährt und vor Einsamkeit bewahrt. Romantiker beklagen diesen Verlust an lebendigem Austausch mit der Umwelt und wollen ihn wiederfinden. Andere dagegen genießen ihre neugewonnene Freiheit von den Beschränkungen, die die einst so dominante Umwelt den Menschen auferlegt hatte: Die Modernen jubeln über die zunehmende Entfernung von jenem engen Zuhause, das nunmehr im Rückspiegel schrumpft. Der Verlust scheint ihnen verschmerzbar, das Neue erregt sie. Überall hinein wollen sie ihre Ohren stecken, die Erde steht ihnen zur freien Verfügung.

Das Anthropozän beginnt mit der Nutzung fossiler Energieträger¹³ – und so ist auch fast alle nordwestasiatische Musik seit den Bach-Söhnen¹⁴ selbstbewusst anthropozentrische Musik. Aus dem anfänglich noch trunken befreiten Gefühl, das Eingebundensein menschlicher Existenz in natürliche Prozesse endlich verlassen zu können, will sich diese Musik nicht länger nur den ewigen Harmonien des Weltalls, sondern auch und gerade den Mikro- und Makrodissonanzen des menschlichen Gemüts widmen. Während vorherige Musik sich in soziale, religiöse Situationen einbettete oder ewigen, »natürlichen« Gesetzmäßigkeiten gerecht werden wollte (bei beidem spielt das Zuhören als Akt bewusster Wahrnehmung keine primäre Rolle), fordert diese anthropozentrischere Art von Musik eine bestimmte Haltung des Zuhörens, in jedem Moment. Sie will nicht, dass wir ihre Klänge tanzend aufnehmen, oder unsere eitlen Gespräche untermalen lassen; sie will uns aufrecht sitzend wissen, mit aufgesperrten Ohren, hingegeben ihren klingenden Erzählungen, die rein aus menschlichen Gefühlen geformt wurden. Diese Musik will ein von allem Kontext abgeschottetes Publikum, das jede kleinste Regung ihrer Klangrede mitbekommen soll.¹⁵

Wenn die Umwelt vor allem ein Garten ist, wird die Wildnis zur Projektionsfläche für alles vom Menschen Unbeherrschte. Die romantisch-ästhetischen Kategorien dafür sind das Unheimliche und das Erhabene. Vor allem in der Musik sind tiefer Wald und dunkle Nacht kaum mehr, wie noch bei Petrarca, freundliche Alternativen zur Zivilisation: entweder trifft man dort nun auf gefährliche Wesen oder gesellschaftliche Randexistenzen – oder sie sind nunmehr bar allen Zaubers, unendliche Öde.¹⁶ Und Berggipfel sind nicht nur eines von vielen Habitaten, von denen Menschen schon deshalb nicht so viel wissen, weil man keinen praktischen Grund wie Nahrung oder Landwirtschaft hat, der die Mühen des Erklommens lohnen würde, sondern ihre schroffe Absage an jegliche industrielle Nutzung macht sie zum Symbol für die Erhabenheit der Natur schlechthin.

Die Enttäuschung von Novalis war also eine böse Vorahnung: »Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge.« Damit beklagte er nicht nur seine Gegenwart, sondern auch das in den Naturwissenschaften angelegte Potenzial zur Enttäuschung, das er als Bergbau-Ingenieur aus eigener Erfahrung ja nur zu gut kannte. Man greift hinaus ins Unbeherrschte, um es auf schon Beherrschtes zurückzuführen. Der indigene Musikwissenschaftler Dylan Robinson nennt diese Geste des zuhörenden Einverleibens der eurologischen Musik auch »hungry listening«.¹⁷

Dieser unstillbare Hunger auf das noch Unbeherrschte war dann auch die zentrale Geste der Musik seit der Romantik. Indem die Musik sich fast 150 Jahre vor allem mit der Erweiterung ihres Materials beschäftigt, dessen Grenzen auslotend und überschreitend, konnte sie allmählich selbst ungebärdige (also: erhabene) Klänge in ihren Garten einpflanzen. Beschleunigt von den wachsenden Möglichkeiten der Tonaufzeichnung war man gegen Ende des vorigen Jahrhunderts dann soweit, dass jeder Klang als Musik verstanden werden konnte, wenn man ihm nur die Haltung

des Zuhörens entgegenbrachte. Auch die Entwicklung immer besser tragbarer Aufnahmegeräte erlaubte es uns, die noch-nicht-musikalisierte Umgebung als Klangressource zu nutzen: mit ihren Feldaufnahmen und Synthesizern machten Klangkünstler*innen die klangliche Wildnis um uns künstlerisch ausbeutbar.

Nun gibt es nichts mehr zu erobern. Wie kann uns aus einer technisch und ästhetisch gänzlich durchdrungenen Umwelt weiterhin jener Hauch des Unbedingten anwehen, des Ungekünstelten, Unverfügbaren, der Novalis so wichtig gewesen ist? Wollen wir vielleicht deshalb über unsere menschliche Sphäre hinaus wissen, wie Tiere, Pflanzen, Flüsse und Steine miteinander kommunizieren, damit wir deren Schätze und Wissen noch in Sicherheit bringen können, bevor unsere eigenen Gattungsgenoss*innen sie vernichten – ein Phänomen, das die Ethnologie als »salvage ethnography« kennt? Können vielleicht künstliche Intelligenzen, die eine neue Art von Unverfügbarem sind, derartig unbedingte Klangbegegnungen schaffen? Allerdings: Sowenig man die Tiere, Pflanzen und Gesteine jemals gefragt hat, was sie hören möchten, interessiert offenbar kaum einen Menschen, was diese KIs selbst denn für musikalisch interessant halten könnten¹⁸ – deren technoid »sinnliche« Umwelt legt nahe, dass sie mehr Frequenzen und ganz andere Tempi als jene, die unser Hören eingrenzen, zur Grundlage ihres Musizierens machen könnten. Und was wäre mit den ästhetischen Ansprüchen der KIs? Nichts spricht dafür, dass es unsere menschlichen sein werden...

Die Geste des Kairos¹⁹

Die Eigenzeiten planetarer Prozesse gehorchen keiner Koordination; sie wirken in komplexen Kausalitäten und Korrelationen, die keine innere Uhr brauchen. Nur selten fallen »natürliche« Abläufe mit unterschiedlichen Eigenzeiten derart zusammen, dass wir ihr Zusammentreffen bemerken – oft als Katastrophen (»perfect storm«), manchmal als schöne Zufälle (das berühmte »meet-cute«, das fast jeder Hollywood-Liebesgeschichte zugrunde liegt) oder Erlösungen (der langersehnte Torschuss). Just diese Seltenheit aber verleiht solchen Momenten der Konjunktion in unserer Wahrnehmung eine besondere Bedeutung,²⁰ die bei den alten Griechen mit dem Wort »kairos [καῖρός]« bezeichnet wurde. Kairos-Momente empfinden wir als sinnstiftend, weil sie – wie ein guter Einfall – zusammenbringen, was nicht offensichtlich zusammengehört. Sie sind süß, weil rar.

Musik lebt von dieser Süße der unerwarteten Konjunktion. Immer wieder, in vielen Musiktraditionen der Welt, werden Momente des Zusammentreffens als entscheidend zelebriert; das Fachwort dafür ist »Kadenz«. Oft werden diese Momente durch Komplikationen hinausgezögert, erschwert oder vernebelt, damit der Kairos noch bedeutender erscheint: durch das Einfügen eines anderen rhythmischen Zyklus und sogar Tempos in nur einer Stimme zum Beispiel, oder durch das heterophone Auseinanderdriften und Sich-an-gewissen-Punkten-Wiederfinden

in kollektiver Improvisation. Doch in keiner Musiktradition hat die Obsession mit dem klanglich inszenierten Kairos-Moment einen solchen Grad an Differenziertheit (und eine solche Dominanz) erreicht wie in den notierten Musiken Europas. Fast alle Kompositionstechniken, die dort seit dem 10. Jahrhundert entwickelt wurden, basieren auf einer unablässigen Koordination mehrerer Stimmen, die sich in kurzen Abständen gegenseitig vergewissern, dass der Strom von sinnstiftenden Kairos-Momenten nie abreißen wird: Ein polyphoner Kontrapunkt bezeugt die Meisterschaft im Oszillieren zwischen Chaos und Kairos; tonale Harmonik erzeugt ein ständiges Ahnen und Ersehnen des Kairos; groovende Musik ist ein aufreizendes Spiel um den implizierten Moment des Kairos – und harmonische Kadenzen feiern den Kairos als Ziel jeder klanglichen Erzählung.

Diese Immersion in eine Welt ständiger Kairos-Artefakte erzeugt eine alternative Realität, in der es immer süßer zugeht als in der wirklichen. Das verleitet zum Weghören von der irdischen Wirklichkeit. Wenn die Anreize und Bestätigungen eines musikalischen Kunstgriffs unser klangliches Belohnungszentrum mehr interessieren als die Zuhörernetzwerke der Natur es jemals könnten, ist die Verlockung groß, Musik als autonome, interhumane Klangäußerung zu begreifen, die mehr von sozialen Prozessen als von Abläufen jenseits des Menschlichen bestimmt wird. In gewissem Sinn sind Macher*innen und Hörer*innen eurologischer Musik (egal auf welchem Kontinent sie wohnen und welcher Ethnie oder sozialen Community sie sich zurechnen) zu Kairos-Junkies geworden, die –solange sie nur ihren Kairos-Pegel halten können – die allmählichen, »stillen« geologischen und klimatischen Entwicklungen²¹ unseres Planeten ignorieren können, liegen diese doch außerhalb ihrer am Präsens orientierten Lebensführung. Die Stimmen der Tiere wiederum tönen so zeitlich disjunkt durcheinander, dass aus ihren Heterochronien sinnstiftende Kairos-Momente nicht zu erwarten sind. Wir nehmen sie meist nicht als Musik wahr, sondern lediglich als Lärm, Ambiente, Warnung –oder eben als Daten.

Die meisten Musikschaffenden und -hörenden in modernen Gesellschaften, egal was für eine Art von eurologischer Musik sie präferieren (und diese ist der Sound der Moderne), sind demnach nimmersatte Kairostrinker*innen. Damit stellt sich eine weitere Frage: Steht unsere Sucht nach Kairos-basierter Musik in Zusammenhang mit unserer – oder ist sie sogar mitursächlich für unsere – Unfähigkeit, angesichts des Klimawandels mit seinen langwierigen, ja langweiligen a-kairotischen Entwicklungen mit der gebotenen Dringlichkeit zu handeln?

Ent-Kairotisierung

Wenn wir unser Weghören-von-der-Welt in ein In-sie-Hineinhören überführen wollten, müssten wir unser Hören wohl zuallererst »ent-kairotisieren«. Aber würden wir eine entkairotisierte Musik überhaupt als eine solche wahrnehmen? Es gibt

vielversprechende Usancen in verschiedenen polychronen Musikformen vor allem außerhalb des eurologischen Partiturdenkens, die Anlass zur Hoffnung geben.

So begibt sich im »Pallavi Niraval«, einem wichtigen Teil karnatischer Musikaufführungen, die Solo-Trommel Mrdangam auf eine Reise durch andere Tempi. Es gibt kein größeres Lob für Mrdangam-Virtuos*innen als gut rechnen zu können. Denn trotz dieser anderen Tempi enden deren Zyklen am Ende, ihrer eigenen zeitlichen Logik folgend, zwingend auf einer Eins jenes Zyklus, den die anderen Instrumente inzwischen beharrlich wiederholt haben – ein lange vorbereiteter Kairos-Moment, der entsprechende »Ahs« und »Ohs« im Publikum hervorruft. Aber während der oft Minuten währenden Exkursion hört man Musik ohne koordinierte Zeit. Ähnlich polichrones Musizieren, sogar mit mehreren elastischen Timings, kann man in afrikanischen rhythmischen Ensembles verschiedener Traditionen hören.²² Und im 20. Jahrhundert haben Komponist*innen wie Charles Ives, Karlheinz Stockhausen, Adriana Hölzky, Gordon Monahan, Marton Illes etc. mit polytemporalen Partituren experimentiert, deren Realisation mehrere Metronome bzw. mehrere Dirigenten verlangte. In diesen Musiken treten die Schichtungen verschiedener Zeitströme oft blank zutage wie Strata in archäologischen Grabungen. Sie geben eine Ahnung davon, wie entkairotisierte Musik klingen könnte.

Wie könnte eine a-kairotische oder sogar antikairotische Musik aktuelle Vorstellungen von Musik und Zuhören umdeuten und neu ausrichten? Wie können wir uns unserer Abhängigkeit von Synchronizität, Kairos und Groove entwöhnen? Derart sind die Fragen, die ich mir seit einigen Jahren als Komponist stelle. Bisher scheinen mir drei verschiedene kompositorische Strategien vielversprechend zu sein, die ich im Folgenden diskutieren werde: a) elastisches Timing, b) das Schichten von Pulsen und c) die Erweiterung der zeitlichen Dimension des Musizierens über unsere Aufmerksamkeitsspanne hinaus.

Elastisches Timing²³

Elastisches Timing ist eine Folge von situativen Partituren: Partituren also, die ihre Informationen an die Musiker in Echtzeit übermitteln.²⁴ Die Musizierenden erfahren ihre nächste »Aufgabe«, während sie spielen – und müssen sie innerlich bearbeiten, während die Musik um sie herum sich entfaltet. Situative Partituren – ob live-generiert oder als Wiedergabe einer zuvor komponierten »Instruktionskomposition« – formen das Musizieren während der Aufführung. Ihre Instruktionen kommen aber immer überraschend, greifen ohne wirklichen Kontext in einen Fluss ein. Musizierende können nicht ein paar Takte vorauslugen, um sich innerlich auf das vorzubereiten, was als nächstes kommt. Ihre Aufgabe ist, den fehlenden Kontext für die Instruktion selbst zu schaffen – denn das, was sie in Reaktion auf die Instruktionen spielen, tritt ja sofort in Beziehung zu allem anderen, was gerade klingt – und soll in

diesen irgendwie passen, sei es als Anreicherung, als Stütze oder als sinnstiftender Kontrast.

Die meisten situationsbezogenen Partituren vertrauen daher darauf, dass die Musizierenden nicht nur extrem gut »prima vista« bzw. »prima udienza«²⁵ spielen können, sondern verlassen sich auch auf deren durch viel soziales Musizieren hochtrainiertes vernetztes Ohr. Denn: Selbst wenn eine solche situationsbezogene Partitur eine Instruktion absolut synchron an alle Musizierenden senden sollte, könnten diese nicht synchron darauf reagieren. Zuerst müssen sie das, was sie gerade spielen, plausibel beenden oder einen stimmigen Übergang zum verlangten Spielmodus finden – und somit fallen ihre Reaktionszeiten individuell verschieden aus. Situationsbezogene Partituren erzeugen somit Nicht-Zusammen-Sein, das ich »elastisches Timing« nenne. Sie können eine Art von Musik fördern, bei der »Zusammen-Sein«²⁶ nicht Synchronizität bedeutet. Hier ist Zusammensein nicht – wie sonst in der Musik – ein zeitlicher, sondern eher ein räumlicher, und letztendlich ein psychologischer Parameter: Wir fühlen uns alle im selben klanglichen Fluss, der uns gemeinsam durch die Zeit trägt.

Tatsächlich waren, als während der Pandemie über das Internet verteilte Künstler*innen gemeinsam Musik machten, sowohl zeitliches als auch räumliches Zusammen-Sein nicht mehr herstellbar – das eine wurde durch unberechenbare technische Latenzen, das andere durch Kameras neutralisiert, die meist nur Leute zeigten und kein Raumgefühl zuließen. Und während die meisten während der Pandemie veröffentlichten Zoom-Musikvideos das Zusammenspiel auf Distanz nur simulierten und in Wirklichkeit offline synchronisiert worden waren, waren Live-Konzerte mit meinen situationsbezogenen Partituren in elastischem Timing oft berührend direkt. Das Nicht-Zusammensein, das Kairos-basierte Musik plagte, störte die Musizierenden nicht, denn sie hatten schon vorher so zu spielen gelernt.

Der Reiz dieses Ansatzes zu einer nicht-kairotischen Musik liegt darin, dass die einzelnen Musiker*innen subjektiv nicht den sozialen Zwang verspüren, sich komplett zu synchronisieren, da sie aus ihrer jeweiligen Perspektive bereits in einen gemeinsamen Fluss mit einer Partitur eingebettet sind, die sich mit ihnen weiterentwickelt. Man merkt auf einmal, wie stark unser Drang nach Zusammen-Sein ist – vielleicht gerade, wenn wir es nicht sein *müssen*: Die Musizierenden vergewissern sich ständig ihrer Mitspielenden. Das Musikhören wiederum, der ständigen raschen Befriedigungen beraubt, die synchrone harmonische, polyphone oder groovende Musiken liefern, hat in diesem entspannteren Zeitempfinden die Chance, sich auf eine Vielfalt von Abläufen und Entwicklungen einzulassen, wie sie auch unsere biologische und geologische Realität bestimmen. Elastisches Timing macht Kairos-Momente zu rarerer – und damit köstlicheren – Genüssen, auf die zu warten sich lohnt.

Pulsschichtungen

Wir würden es als etwas beängstigend empfinden, wenn die Herzen vieler Menschen im gleichen Puls schlagen würden – und jede kleinste Abweichung auch noch übel vermerkt oder gefeiert würde. Und doch ist ein derartig ästhetisiertes gemeinsames Pulsieren das Prinzip fast aller unserer menschlichen Musiken. Mein zweiter Versuch zur Entkairotisierung des Musizierens will den Puls nicht elastischer machen, sondern die innere Pulsation der Musik selbst dynamisch vermehren – viele elastische Pulse statt einem gemeinsamen.

Im elastischen Timing vertraue ich auf die Improvisationsbereitschaft der Musizierenden, ihre Fähigkeit, sich schnell in neue klangliche Situationen einzufinden. Die Schichtung vieler Pulsationen dagegen gelingt jenen am besten, die es gewohnt sind, detaillierte schriftliche Partituren umzusetzen. Sie interpretieren ihren Part in dem Gefüge dieser heterochronen Partituren genauso getreu wie sonst auch – aber in dem ihnen jeweils individuell zugeteilten Tempo. Sie sind also angehalten, sich an ihr eigenes Metronom zu halten und dessen Puls gegenüber allen anderen Zeit-Markern ihrer Mitspielenden zu behaupten, egal was sie von ihnen hören oder sehen. Hier wendet sich also die technische Inkarnation des kairotischen Zeitempfindens, das Metronom, gegen sich selbst. Dennoch geht es in dieser Musik nicht um die rein technische Überlagerung verschiedener Metronomclicks. Denn das ist ja eine der großen Stärken eurologischer Musik, Metronome zwar zu benutzen, aber nur zur Orientierung. In vielen populären Musiken setzt ein Schlagzeug einen strengen Beat, dem man als Musiker*in nicht entkommt. Ein dezent blinkendes Metronom, von niemandem als den Musizierenden beachtet, gibt diesen die interpretatorische Freiheit zur Gestaltung »ihres« musikalischen Pulses (deshalb auch »Puls« wie im Körper und nicht »Ticks« wie in der mechanischen Uhr).²⁷ Zudem arbeite ich gerne mit programmierbaren variablen Metronomen, die ihr Tempo graduell verändern können, jedes in eine andere Richtung und in seiner eigenen Eile.

Eine Musik, die aus solch heterochron überlagerten Melodien und Rhythmen entsteht, könnte vielleicht sogar besser als das elastische Timing unsere Sinne und unsere Wahrnehmung schärfen für die vielen verschiedenen Zeitströme, die in uns ineinandergreifen.

Zeitliche Entgrenzungen

Der dritte Versuch, die Musik über ihre kairotische Abhängigkeit hinauszuführen, zielt darauf ab, unsere Zeit-Erfahrung durch Musik über die Begrenzungen unserer Gegenwart zu erweitern. In all ihrer Fülle und angeblichen Zeitlosigkeit ist Musik in den letzten Jahrhunderten immer dosierter und rationierter geworden. Ihr Fluss wurde gebändigt, um sich jenen engen Zeitvorgaben anzupassen, die optimal sind für ihren bezahlten Konsum. Bis zum Aufkommen des Kapitalismus, des Nationa-

lismus und der Industrialisierung mit ihrer zunehmend standardisierten Einteilung von Tagen, Monaten und Jahren in Zeitabschnitte kannte die rituelle und kontemplative Musik in vielen Gesellschaften oft keine festgelegte Dauer und verwandelte ihre Umgebung für Tage, sogar Wochen.²⁸ Noch im ausklingenden 18. Jahrhundert konnte ein Konzert in Wien mehrere Stunden dauern, mit mehreren Symphonien und Klavierkonzerten, die vorbeizogen, während die Menschen sich in das Zuhören hinein- und wieder herausbegaben.²⁹

Schließlich führte der Verkauf von Musik, sei es über einen Sitzplatz in einem schalldichten Raum³⁰ oder später als Schellackplatte, jedoch zu strengen Beschränkungen, die in den letzten Jahrzehnten immer weiter verschärft wurden. Bei zeitgenössischer Musik traut sich fast kein Veranstalter, ein Konzert von mehr als einer Stunde Dauer aufs Programm zu setzen – und TikTok zwingt ein Lied auf maximal eine Minute hinab. Solche prokrustesischen Praktiken³¹ haben uns nicht nur für die »longue durée« in der Musik desensibilisiert, sie machen uns auch taub für die Spanne unserer planetaren Zeit. Dreißig Zehnerpotenzen reichen von geologischen Epochen, die manchmal Milliarden von Jahren umfassen, zu Computern, die Milliarden Rechenschritte pro Sekunde ausführen. Wir Menschen leben in maximal zehn Zehnerpotenzen³² – und Musik in nicht mehr als vier: vom kürzesten Zeitunterschied, den wir musikalisch wahrnehmen können, bis zur längsten Entwicklung, die wir aktiv in unserem Kurzzeitgedächtnis halten können. Dabei hat unsere zunehmende Konzentration auf rasche kairotische Befriedigung unser Hören zunehmend auf eine Übung im Momentanen reduziert.

Jenseits der Menschen zuhören zu lernen würde demnach heißen, den riesigen Reichtum an Zeiten hören zu lernen. Es gibt schon extreme Versuche dazu: In Halberstadt wird John Cages Partitur *As Slow As Possible* wörtlich genommen. Das gesamte Stück wird auf eine Dauer von 639 Jahren gestreckt: Eine Orgel-Note erklingt somit oft länger als ein Jahr – und die seltenen Momente des Tonwechsels sind zu gut besuchten Festen geworden.³³

Trotz etlicher erfolgreicher Langzeit-Klanginstallationen sind sehr lange performative Musiken dennoch rar. Sie erfordern mutige Veranstalter – oder den Mut zu einer Abkehr von Musik als Präsentationskunst. Musik über weite Zeiträume hinweg zu machen und anzuhören, einzusinken in einen Verlauf, der das eigene Fassungsvermögen übersteigt, könnte aber eine wiedergewonnene Bandbreite an Beziehungen zu planetarischen Prozessen und ein dringend nötiges Gefühl für Zeiträume jenseits unserer Vorstellungskraft in uns erstehen lassen.

Wir wissen um den langen Atem unseres Planeten – und seine Unerbittlichkeit. Da wir Menschen aber nicht nur rationale Wesen sind, wenn es ums Tun geht, wäre es dringend nötig, diesen langen Atem auch fühlen zu lernen – nicht nur, aber wesentlich auch, um unsere eigene menschliche Haut zu retten. Die oben vorgeschlagenen Ansätze sind noch nicht mehr als eben dies: Ansätze zu einer neuen Art, durch Musik den Zustand unserer Welt erfühlen zu lernen – als sei das Jahrtausend der Partituren nur ein Trainingsplatz für unsere Fähigkeiten gewesen, im Machen und Anhören von Klängen unser Fühlen und Denken ineinander zu verweben. Ferruccio Busoni schrieb vor etwa einem Jahrhundert: »Die [...] sogenannte abendländische Musik, ist kaum vierhundert Jahre alt [...] vielleicht im allerersten Stadium einer noch unabsehbaren Entwicklung [...] [Sie ist] das Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch geführt werden muss. Es ist eine jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat. Sie ist sich ihrer selbst noch nicht bewusst [...] der Fähigkeiten, die in ihr schlummern.«³⁴ Vielleicht ist es nunmehr an der Zeit für die Musik und die ihr Zuhörenden, ihre behüteten Konzertformen zu verlassen und sich in das unbegreiflich vielschichtige Fließen eines planetaren Daseins zu schwingen.

Anmerkungen

- 1 Celan, Paul: Fadensonnen, 1. Auflage, Berlin: Suhrkamp 1968. Ich lese hier Celans Gedicht als Kritik am Anthropozän: jene »grauschwarze Ödnis« ist die durch Industrialisierung (mit ihrem horror-logischen Endpunkt im industrialisierten Holocaust) unmenschlich gewordene Welt, die zum Abdanken eines bestimmten Entwurfs vom Menschlichen zwingt. Denkt man an den Bäumen, den anderen Lebensformen des Planeten entlang, klingt das Licht aber noch hell. Jenseits des nun abgewirtschafteten Menschseins gibt es anderes In-der-Welt-Sein – und somit auch dessen Lieder, die zu singen nun unser Auftrag sein könnte.
- 2 Beim dritten Festival Klanglandschaften 2022: D/B Digital in Berlin: »Klanglandschaften: Seeing music/hearing nature at Mühlenbeck/Hobrechtsfelde/24-26.06.2022«, letzter Zugriff: 07.03.2025, <https://www.digitalinberlin.de/klanglandschaften2022/>.
- 3 Es geht hier nicht um den Akt des Musik-(Er-)Findens an sich, sondern um die gesellschaftliche Funktion der Komponistenfigur für die gesellschaftliche Deutung komponierter Musik. Tatsächlich wurde diese Rolle zu jener Zeit fast ausschließlich Männern zugeschrieben. Frauen hier nach heutigem Usus begrifflich einzuschließen wäre demnach Geschichtsklitterung – obwohl ihnen diese Rolle in späteren Jahrhunderten dann ebenso zugeschrieben wurde. Ein gutes Beispiel für diese Trennung zwischen Schreibakt und öffentlicher Rolle wäre Fanny Mendelssohn-Hensel, die Schwester von Felix, die mit ihm

Kompositionsunterricht bekam und deren Kompositionen ihr Bruder so sehr schätzte, dass er sie unter seinem Namen veröffentlichte. Nicht um ihr die Autorenschaft zu rauben (die war in ihrer beider Kreis unbestritten), sondern weil er wohl annahm, dass das Konzertpublikum seiner Zeit eine Frau eventuell als ausführende Musikerin akzeptieren würde – aber eben nicht als »Schöpferin«. Und dass diese Werke deshalb nicht als so »genial« angesehen werden würden, wie sie es seiner Einschätzung waren – eine List, um die schlafenden Kettenhunde des Patriarchats nicht zu wecken.

- 4 Wie Johannes R. Bechers Text der DDR-Nationalhymne diese Haltung besingt.
- 5 Ein Begriff, der von George E. Lewis in seinem wegweisenden Aufsatz »Im-provised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives« (in: *Black Music Research Journal* 16, 1 (1996): S. 91–122, <https://doi.org/10.2307/779379>) geprägt wurde. Ich habe ihn in meinen Schriften der letzten zehn Jahre verwendet, um ein Konzept musikalischer Praxis zu beschreiben, die – unabhängig davon, wo und von wem sie gemacht wird – sich auf eine Reihe von Konzepten stützt, die in der europäischen Musikgeschichte entwickelt und/oder bekannt wurden, wie Komposition, Partitur, bezahlte Konzertaufführung, der Bezug auf europäische intellektuelle Traditionen, Instrumente/Orchester aus der europäischen Praxis, tonale Harmonie, Polyphonie usw.
- 6 Diese Einordnung der Soundscape Art in die kapitalistische Ausbeutungsdynamik ist natürlich ein wenig polemisch. Denn schließlich verändert eine Audio-Aufnahme die Umgebung selbst nicht. Man könnte wohlwollend sogar sagen, dass sie ein neues, ästhetisches Bewusstsein für (und damit einen Antrieb zur Sorge um) unsere klangliche Umwelt fördert. Andererseits kann die Verfügbarmachung und Ästhetisierung natürlicher Phänomene diesen sehr wohl schaden: vom (Massen-)Tourismus in entlegene Gegenden bis zur emotionalen Manipulation (z.B. das Abspielen mancher Feldaufnahmen in Einkaufsmalls und Flughäfen zur Entspannung) können verfügbare Aufnahmen zu einer Verdinglichung und Entwertung und in letzter Konsequenz sogar zur Ersetzung der aufgenommenen Ökotope beitragen.
- 7 Vgl. zum Beispiel: Bakker, Karen: *The Sounds of Life: How Digital Technology is Bringing Us Closer to the Worlds of Animals and Plants*, Princeton: Princeton University Press 2022.
- 8 Der letzte, viel zitierte Dialogabschnitt in Heinrich von Kleists Text »Über das Marionettentheater« (1810): »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«
- 9 In *Planetary Social Thought: The Anthropocene Challenge to the Social Sciences* (Cambridge: Polity Press 2020) greifen Nigel Clark und Bronislaw Szerszynski eine auch schon von Arnold Gehlen und Adorno/Horkheimer artikulierte Einsicht

auf: nämlich, dass Naturzerstörung, Kultur, Gier, Macht, Heimatliebe etc. Aus-
druck des menschlichen Strebens nach ausgleichender Sicherheit vor den Un-
sicherheiten des Daseins als biologisches und soziales Wesen sind. Die Tatsa-
che, dass wir ihnen ungezügelt Lauf lassen, führt aber dazu, dass genau diese
Unsicherheiten verschärft werden: Diese Dynamik zu artikulieren und soziale
Gegendynamiken zu formulieren sei die wichtigste soziologische Herausfor-
derung des Anthropozäns.

- 10 »Einige glauben immer noch, dass die entscheidenden Schlachten an weit ent-
fernten Orten ausgetragen werden. Sie sind sich nicht bewusst, dass solche
Schlachten heutzutage unmodern sind. Die entscheidenden Schlachten wer-
den im Herzen unserer Städte ausgetragen. Um die Qualität unserer Umwelt
zu verbessern oder auch nur zu erhalten, wird es notwendig sein, die Proble-
me, die durch den sorglosen Umgang mit unserer Technologie entstehen, ent-
schieden anzugehen. Eines der größten Probleme ist die Lärmverschmutzung.
Die Geräusche unserer Werkzeuge und Technologien sind die lautesten Ge-
räusche in unserer Umgebung. Sie werden immer lauter und nehmen zu. Die
moderne Stadt ist zu einem akustischen Schlachtfeld geworden. Der Mensch
verliert.« (Schafer, R. Murray: *The Book of Noise*, Vancouver: Arcana 1968, S. 2)
- 11 Novalis (Friedrich von Hardenberg): »Blüthenstaub«, in: Novalis: Schriften.
Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Band 2, Erstveröffentlichung Berlin
1797/1798, Stuttgart: W. Kohlhammer 1960–1977, S. 413.
- 12 Angelehnt an die Bezeichnung seiner Heimat Indien als »südasiatischen Sub-
kontinent« benutzte der Komponist Clarence Barlow diesen Terminus, um das
etwa gleich große Europa ebenfalls so zu bezeichnen, da es eindeutig aus der
Landmasse Asiens hervorgeht und recht eigentlich kein eigener Kontinent ist.
- 13 Seit das Anthropozän ein Schlagwort für alle wissenschaftlichen Disziplinen
wurde, gibt es aus den Geisteswissenschaften viel Kritik an seinem angebli-
chen Einsetzen mit der Industrialisierung oder, wie sich nun durchzusetzen
scheint, mit der ersten Atombombe. Gerade indigene Diskurse würden das
Einsetzen des destruktiven menschlichen Einflusses auf ihre Welt ein paar
hundert Jahre früher sehen (vgl. Whyte, Kyle Powys: »Our ancestors' dystopia
now: Indigenous conservation and the anthropocene«, in: *The Routledge Com-
panion to the Environmental Humanities*, hg. von Ursula Heise/Jon Chris-
tensen/Michelle Niemann, London: Routledge 2017, S. 222–231; oder Yusoff,
Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes or Naone*, Minneapolis: University of
Minnesota Press 2018). Da es sich beim »Anthropozän« aber zunächst um ei-
nen geologischen und planetaren Begriff handelt, liegt eine Differenz von ein-
 paar Jahrhunderten unterhalb der geologischen Trennschärfe – und regionale
Unterschiede nivellieren sich bei einem planetaren Phänomen ebenfalls.
- 14 Die Musikgeschichten anderer Kulturen und Traditionen sind (auch mangels
notierter Musik) nicht so detailliert erschlossen wie die europäische, und eine

globale Verflechtungsgeschichte der Musik steht noch aus – aber es ist zumindest auffällig, dass in jenen Kulturen, die ab dem 18. Jahrhundert in ständigen Kontakt mit der europäischen Lebensweise kommen, sich dort ungewohnte neue konzertartige Zuhörformate etablieren: in Shanghai bilden sich Sizhu Clubs für regelmäßige Liebhaber-Konzerte der Seiden- und Bambus Musik, in Nordindien wandern die abendlichen Khyal-Tafelmusiken aus höfischen Zenanas in die Häuser reicher Bürger, die ihre Gäste speziell zum Zuhörergnuss einladen. Hier würde sich vielleicht eine genauere Verflechtungsstudie lohnen.

- 15 Vgl. dazu Bhagwati, Sandeep: »Maschinen zur Erzeugung von Stille«, in: Bauwelt, Heft 8, 2005, S. 20, letzter Zugriff: 07.03.2025, https://www.bauwelt.de/dl/732427/10794151_6494ddoc22.pdf.
- 16 Heinrich Heines Langgedicht »Waldeinsamkeit« spürt den Stufen dieses Bedeutungswandels in einer Coming-of-Age-Erzählung nach – wie ja überhaupt die Verklärung der Kindheit seit dem 19. Jahrhundert oft als Metapher für unsere unschuldige Verwobenheit in die Welt und ihren Verlust herhalten muss.
- 17 Robinson, Dylan: Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020. Robinson beschreibt, wie die ersten weißen Trapper und Prospektoren, die im 19. Jahrhundert bei seinem Volk, den *xwélmexw* (*Stó:lō/Skwah*) ankamen, als Hungrige erlebt und bezeichnet wurden: zum einen körperlich ausgehungert von einer Wildnis, in der sie sich nicht ernähren konnten, zum anderen gierig auf die Dinge und Rohstoffe seines Volkes. Er charakterisiert die eurologische Neue Musik in diesem zweiten Sinne ebenfalls als »hungrige« Musik.
- 18 Der Autor arbeitet gerade an einem künstlerischen Forschungs-Projekt namens *Music of the Unborn*, das genau diese Frage: »Wie klänge eine Musik künstlicher Intelligenzen mit technischem Sensorium?« zum Gegenstand einer performativen Installation macht (für die *Biennale de l'Art Numérique*, Montréal 2026).
- 19 Die Geschichte dieses antiken Begriffs ist komplex und vielfältig. Ich gehe von der aristotelischen Lehre vom »glücklichen« Moment aus – wenn die Bedingungen zusammenkommen (oder eine Gottheit erscheint), um uns zu ermöglichen, Maßnahmen zu ergreifen (meist mit einem positiven Ergebnis) – und konzentriere mich auf das Zusammenkommen von Bedingungen oder, nach meiner Lesart: Zeitlichkeiten.
- 20 Unsere wahrscheinlich trügerische Tendenz, Synchronizität als bedeutungsvoll (d.h. Kairos) zu interpretieren, geht auf die kühnen Spekulationen von C. G. Jung zurück (»Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge«, in: *Naturerklärung und Psyche*, hg. von Carl G. Jung/Wolfgang Pauli, Zürich: Rascher 1952), die dann auf verschiedene Weise auf die Musik angewendet wurden: Carl Dahlhaus zitiert diesen Begriff her, um einer Hegelschen, pro-

gressivistischen Sichtweise der Musikgeschichte entgegenzuwirken, wenn er die Entstehung musikalischer Stile durch beispielhafte Werke oder Œuvres als Ergebnis von (ungerichtetem) Kairos bezeichnet (Dahlhaus, Carl: »Zwischen Relativismus und Dogmatismus«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* (1981/1982)). Andere, wie Bruno H. Repp, Martin Clayton, Christopher Hasty oder Mitchell Ohriner, haben in jüngerer Zeit untersucht, wie musikalische Synchronizität nicht mit Uhrsynchronizität identisch ist, sondern vielmehr von sensomotorischer Synchronisation (SMS) oder »Entrainment« (Mitreißen) abhängt. Sie nennen das »expressives Timing«. Asynchronität als ästhetisches Ausdrucksmittel beruht jedoch auf der Dominanz von Synchronizität in der eurologischen Musik – Kontrapunkt, Harmonie, der eigentliche Begriff der Konsonanz oder Dissonanz beruhen auf Synchronizität als Kairos als ihrem generativen Prinzip.

- 21 Die Inkommensurabilität unserer Zeiterfahrung mit den langsamen Wirkungsprozessen unserer Umwelt erkundet François Jullien in seinem Buch: *Les Transformations Silencieuses*, Paris: Gallimard 2009.
- 22 Für einen guten trans-traditionellen Überblick über musikalische Zeitebenen in verschiedenen afrikanischen Traditionen vgl. Scherzinger, Martin: »Temporalities«, in: *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, hg. von Alexander Rehding/Steven Rings, New York: Oxford University Press 2015, S. 234–270.
- 23 Mehr zum Thema »elastisches Timing« in: Bhagwati, Sandeep: »Elaborate audio scores: Concepts, affordances and tools«, in: *Proceedings of the 4th International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TENOR'18*, hg. von Sandeep Bhagwati/Jean Bresson, Montréal: Concordia University 2018, S. 24–32.
- 24 Dies können animierte oder interaktive Graphiken auf Monitoren sein – aber der Autor arbeitet oft auch mit auditiven Partituren, in denen Instruktionen eingesprochen werden – und sogar mit Vibrationsanzügen, deren verschiedene Vibrationsmuster (taktile »Icons« = »Tactons«) jeweils Instruktionen codieren können. Mehr zu situativen Partituren in: Bhagwati, Sandeep et al.: »Musicking the body electric. Der »body:suit:score« als polyvalente Partiturschnittstelle für situative Partituren«, in: *Proceedings of the 2nd International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TENOR'16*, hg. von Richard Hoadley/Chris Nash/Dominique Fober, Cambridge: Anglia Ruskin University 2016, S. 121–126.
- 25 Bei auditiven Partituren sieht man die Instruktion eben nicht vor sich, sondern sie tönt aus dem Kopfhörer. Mehr zum extremen Vom-Blatt-Spiel in: Bhagwati, Sandeep: »Vexations of ephemerality«, in: *Proceedings of the 3rd International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TE-*

- NOR'17, hg. von H. Lopez-Palma u.a., A Coruña: Universidade da Coruña 2017, S. 161–166.
- 26 Musizierende sprechen so beim Proben: »Sind wir hier nicht zusammen?« – »Hier sind wir doch zusammen, oder?«
 - 27 Allerdings habe ich in den ersten meiner Werke dieser Art dann doch die Metronome hörbar mitlaufen lassen, damit ganz klar ist, dass es hier um verschiedene Tempi geht: z. B. in *How to inhabit these different temporalities*, einer Konzertinstallation für verstreute Musiker (2020/2024) und *Anti-Kairos* (2021/23) für in Raum und Zeit verteiltes Schlagzeugensemble (12 Schlagzeuger).
 - 28 Viele alte Ritual- und religiöse Festmusiken dauern tagelang, von den Nagawams Südindiens bis zu den buddhistischen »Shōmyō«-Chören. Die »songlines« Australiens tragen die Dauern der Wege entlang der geo-seelischen Route, die sie beschreiben, in sich. Leise Echos solcher sich freimütig verschwendenden Zeitlichkeiten durchdringen noch immer Festivals wie *Glastonbury* oder *Burning Man* oder sogar einen Wochenend-Rave, auch wenn diese Veranstaltungen inzwischen akribisch monetarisiert werden.
 - 29 Ein*e zeitgenössische*r Symphoniker*in bräuchte außerordentliches Glück, um eine Aufführung einer neuen Symphonie zu bekommen, die sich an den Zeitrahmen österreichischer Komponisten des späten 19. Jahrhunderts anlehnt – die gängige Klausel in Auftragsverträgen beschränkt die Dauer eines neuen Orchesterwerks in der Regel auf 12 bis 15 Minuten.
 - 30 Der Musikwissenschaftler mēLe yamomo erzählt, wie die tropischen, offenen Architekturen der Opernaufführungen aus der Kolonialzeit in Manila die Polizei dazu veranlassten, in den angrenzenden Plätzen und Straßen zu patrouillieren, um diejenigen zu erwischen, die ohne Eintrittskarte zuhören wollten (persönliche Konferenzantwort, Montréal, 3. Mai 2024).
 - 31 Dieser Effekt ist in Musiktraditionen, die noch immer unbegrenzte zeitliche Architekturen bevorzugen, wie die Dhrupad- oder Khayal-Formen Nordindiens, noch deutlicher. Der indische Musikkritiker Narayana Menon erinnert sich gerne an die Auswirkungen der Radioaufnahmen in Indien auf die Verkürzung der längeren Formen des Musizierens: »Das Radio [...] hat unseren Musikern die Qualität der Präzision und der Effizienz des Ausdrucks verliehen. Das rote Licht an der Studiotür ist ein strenger Zuchtmeister.« Zitiert in: Lelyveld, David: »Upon the subdominant: Administering music on All-India radio«, in: *Social Text* 39 (1994): S. 111–127, <https://doi.org/10.2307/466366>.
 - 32 Von 0,2 Millisekunden, dem kleinsten für uns erlebbaren Zeitunterschied, bis zur Spanne unseres biologischen Lebens: $0,2 \ll x10^1 = 2 \ll x10^2 = 20 \ll x10^3 \sim \text{ca. } 3 \text{ min} \ll x10^4 \sim \text{ca. } 1/2\text{h} \ll x10^5 \sim 5\text{h} \ll x10^6 \sim 2 \text{ Tage} \ll x10^7 \sim 20 \text{ Tage} \ll x10^8 \sim 200 \text{ Tage} \ll x10^9 \sim 5,5 \text{ Jahre} \ll x10^{10} \sim 55 \text{ Jahre}$ – und wir sind lange vor $0,2 \ll x10^{11} = 550 \text{ Jahre}$ tot. Musik spielt sich zumeist in den ersten drei bis vier Zehnerpotenzen ab.

- 33 Weitere Informationen: »John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt Halberstadt«, letzter Zugriff: 07.03.2025, <https://www.aslsp.org/>.
- 34 Busoni, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Leipzig: Insel 1907.

