

FORMEN UND FUNKTIONEN - LINIEN, DIE VOM *BAUHAUS* AUSGEHEN

„At the turn of the century [...] music so greatly influenced the visual arts as to be the excuse for the turn toward abstraction [...]. All the manifestos spoke of music as having already accomplished this that was now being done in painting. I think that much of what is being done since 1950 in music is a response to [...] the visual arts which was a response to music, and the dialogue continued because the physical circumstances are different to bring about changes.”¹

(John Cage 1969)

Zu Beginn der 1950er Jahre erreichten einige der künstlerischen Entwicklungen, die in den 1910er und 1920er Jahren auf den Weg gebracht worden waren, ihre Fluchtpunkte. Während John Cage in seinem Bestreben zur Entsubjektivierung die Kunstfähigkeit des Alltags ins Feld führte, gipfelte im europäischen Serialismus die Suche nach Methoden zur Klangkontrolle in der elektronischen Musik. Zur Konstruktion neuer Musikapparate gesellte sich in dieser Zeit die Nutzbarmachung bestehender Mediensysteme für den künstlerischen Zweck. In der vermeintlichen Einlösung Jahrzehnte alter Utopien zeigte sich in diesem flüchtigen und kunstgeschichtlich singulären Moment eine grundsätzliche philosophische Spaltung zwischen Amerika und Europa.

4.1 Einlösungen zur Stunde Null

In Kapitel 2.6. ist beschrieben worden, wie das Begehren nach Klangkontrolle am *Bauhaus* viele interessante Ansätze und Überlegungen hervorgebracht hat, die in der Praxis jedoch immer wieder an der mangelnden Technik scheiterten: László Moholy-Nagy forderte eine zeichnerische Ritzschrift als ordnendes Element, Josef Matthias Hauer machte

1 Cage im Interview mit Don Finegan et al. (1969), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 196.

die „Überwindung des Chaos“² zu seinem Lebenswerk, und Piet Mondrian imaginierte Instrumente, die eine „vollkommene Bestimmtheit des Tones“³ zulassen würden.

Die am *Bauhaus* beginnende Linie lässt sich bis zu Karlheinz Stockhausen weiterführen, dem es unter besseren technischen Bedingungen gelang, mit Klängen zu arbeiten, deren Obertonspektrum er genau bestimmen konnte. Im Dezember 1952 stand Stockhausen noch vor der gleichen Problematik wie die musiktheoretisch Interessierten am *Bauhaus*. In Briefen hielt er den befreundeten belgischen Komponisten Karel Goeyvaerts auf dem neuesten Stand der Entwicklung: „[...] mit aufgenommenen Tönen, die bereits ‚fertig‘ vor dem Mikrophon gemacht werden, läßt sich für uns nicht viel anfangen. [...] Es ist unwahrscheinlich, was für ein chaotisches Gewühle in einem einzigen Ton steckt!!“⁴

Nur ein halbes Jahr später erschien Stockhausen die kompositorische Nutzung von Sinuswellen als unmittelbarer Ausweg aus dem Dilemma der „chaotischen“ Klangwelt: „Ich baue für ein neues Stück Klänge aus Sinustönen zusammen. Das geht sehr gut, und ich habe schon ganz viel Erfahrung damit [...] Ich habe bspw. jetzt Klänge bzw. Sinustöne übereinander gebaut (‚komponiert‘), die völlig stehen bleiben [...]“⁵ Nach der Fertigstellung des ersten Teils der *Elektronischen Studie* im August 1953 gab sich Stockhausen euphorisch: „Ich bin ganz glücklich: Diese Musik klingt unsagbar schön und rein!!! Man fragt sich wirklich, wie kann man noch so lange anders gedacht und vorgestellt haben! [...] und da ich zum erstenmal ganz rein arbeiten konnte, kommt es wie lauter Gnade, daß diese Musik der Schönheit so nahe ist.“⁶

Auch im unmittelbar anschließenden zweiten Teil der *Elektronischen Studie* setzte Stockhausen das Material sparsam ein. Die Klänge baute er aus jeweils fünf Teiltönen mit konstantem Abstand auf. Er beabsichtigte, in der Zusammenstellung der Tongemische die Struktur des gesamten Werkes zu spiegeln. Die technische Umsetzung war aufwendig: Stockhausen nahm die Sinustöne einzeln auf Tonband auf, isolierte sie, klebte sie aneinander und regelte sie als Bandschleife von Hand. Ihm war die Vorläufigkeit dieses Arbeitsvorganges durchaus bewusst: „[...] die ge-

-
- 2 Zitiert nach: Bogner, Dieter: Musik und bildende Kunst in Wien, in: von Maur, Karin (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog), München: Prestel 1985, S. 351.
 - 3 Mondrian, Piet: Die Neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruitisten, in: Bauhausbuch 5, München: Langen 1925, S. 38.
 - 4 Stockhausen, Karlheinz: ... wie die Zeit verging ... (Musik-Konzepte, Band 19), München: Edition Text und Kritik 1981, S. 42.
 - 5 Stockhausen, Karlheinz: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens, Köln: DuMont Schauberg 1963, S. 44.
 - 6 Ebd., S. 45.

genwärtigen [technischen Rahmenbedingungen] können unmöglich so primitiv bleiben, wie sie sind.“⁷ Ungeachtet dessen deutet einiges darauf hin, dass Stockhausen mit seinen *Elektronischen Studien* ein künstlerisches Verlangen zumindest in Teilen verwirklichen konnte, das es schon am *Bauhaus* gegeben hat. So erinnern seine Klänge, „die völlig stehen bleiben“, auffallend an Mondrians Forderung nach Tönen, deren „Wellenlänge und Schwingungszahl so gleichmäßig wie nur möglich bleiben“⁸.

Die Erfindung der Elektronenröhre um 1930 hatte den Bau erster elektronischer Musikinstrumente erlaubt, deren Klang allerdings (wie Leo Theremins Ätherophon) vornehmlich den herkömmlicher Instrumente nachahmte. Dagegen verwendete Stockhausen für seine Experimente Gerätschaften, die bei ihrer Konstruktion gar nicht zur Hervorbringung musikalischer Klänge gedacht gewesen waren, denn die Sinusgeneratoren dienten eigentlich sendetechnischen Messzwecken. Die Gestaltung des Einzelklanges war Ende der 1940er Jahre durch die serielle Kompositionsart, der auch Stockhausen anhing, abermals in den Blickpunkt geraten. Die Organisation aller musikalischen Parameter nach einer übergeordneten Struktur sollte sich anhand dieser Methode bis auf das Klangspektrum ausweiten lassen.

Auch John Cage interessierte sich früh für die Möglichkeiten der Synthetisierung von Musik. In seinem 1937 verfassten Aufsatz *The Future Of Music – Credo* ging es ihm um die kompositorische Verfügung über alle Geräusche, nicht nur die bislang als musikalisch definierten. Auch wenn dieser Ansatz bereits auf Cages Verwendung unbearbeiteter Alltagsklänge hinausdeutet, findet sich in der Schrift auch ein Verweis auf die Klangkontrolle: „*The special function of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tones (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration.*“⁹

Dieser übereinstimmende Aspekt verwundert im Hinblick auf die Situation, wie sie sich zwischen Stockhausen und Cage in den frühen 1950er Jahren darstellte. Sie vertraten nun gegensätzliche Positionen: Während Stockhausen die Klangkontrolle mit der Verwendung von Messtechnik auf die Spitze trieb, hatte sich Cage auf dem weiten Feld zwischen Alltagsgeräusch und Zufallskomposition eingerichtet. Mit der Bestimmung von Musik als entsubjektiviertem Bereich, der sich dem Zugriff des Komponisten entzieht, lieferte Cage eine philosophische Neudefinition mit weitreichenden Folgen – für die Musik selbst, aber

7 Ebd., S. 188.

8 Mondrian 1925, S. 38.

9 Cage, John: *The Future of Music: Credo*, in: Kostelanetz, Richard (Hrsg.): *John Cage. An Anthology*, New York: Da Capo Press 1991a, S. 55.

auch für ihre Funktion im abstrakten Theaterstück. Am *Bauhaus* war die Musik zwar als prinzipielles Leitbild aller Künste behandelt worden, ihre Integration auf der Bühne hatte jedoch (wie in Kapitel 2.4 gezeigt) ein ums andere Mal unbefriedigende Ergebnisse gezeigt. Cage löste dieses Problem, indem er die Musik selbst neu dachte und sie in seinem *Theatre Piece No. 1* am BMC egalitär zu den übrigen Bühnenelementen zum Einsatz brachte: im Rahmen einer verzeitlichten Struktur, organisiert durch *time brackets*.

Als Voraussetzung zur Komposition von 4'33" und des *Theatre Piece No. 1* errichtete Cage einen komplexen gedanklichen Überbau, der sich aus verschiedenen Denkrichtungen speiste (vgl. Kap. 3.6.a). Dagegen benötigte Stockhausen für die Verwirklichung seiner *Elektronischen Studien* vor allem eine neue maschinelle Technik. Beide Strategien lassen in ihrer Rigorosität etwas von der Atmosphäre zur künstlerischen „Stunde Null“ nach dem Zweiten Weltkrieg erahnen, an dem ein Teil der Utopien der 1920er Jahre (also der „Stunde Null“ nach dem Ersten Weltkrieg) in die Praxis umgesetzt wurde. Stockhausens und Cages Innovationen der Jahre 1952/53 können somit als vorläufige Einlösung von Problemaufwerfungen gelesen werden, die am *Bauhaus* verdichtet worden waren.

Die Unterschiedlichkeit der Ansätze veranschaulicht jedoch einen tiefgreifenden Antagonismus, der sich zwischen den Polen Naturbeherrschung und Naturapotheose aufspannt – ein Dualismus mit zahlreichen Implikationen: Cage plädiert mittels seiner Arbeit für die Entmachtung des Komponisten gegenüber den Klängen, die er als Einzelklänge ohne übergeordnete Struktur zu verwenden gedenkt. Dieser Methode entspricht eine Öffnung des Kunstwerks für akustische Umwelteinflüsse. An die Stelle des genialen Künstler-Einfalls und der strengen Form als ordnungsbildendes Prinzip tritt der Zufall, dem durch die Komposition lediglich ein Rahmen geschaffen wird. Cage nivelliert die Arbeit am Material und bringt stattdessen die Wahrnehmung der Rezipienten ins Spiel: Erst im individuellen Akt der Kunstempfindung vollendet sich das offene Werk. Stockhausen indessen hält am geschlossenen Werkbegriff fest. In der totalen Berechenbarkeit des Einzelklangs versucht er, die Materialgestaltung durch musikalische Form absolut werden zu lassen.

Berücksichtigt man die Traditionen, in denen sich Cage und Stockhausen begreifen, so schält sich ihre damalige Position als Exponenten der Kunstphilosophien ihrer Kulturkreise heraus: Stockhausen führt im seriellen Prinzip die Zwölftonmusik Schönbergs weiter ins Detail. Verbunden mit der Ordnung durch möglichst exakte Determination ist das überlieferte, europäischer Ästhetik verhaftete Verhältnis zwischen dem Künstlersubjekt, seinem Werk und dem Publikum, das eine im Material

angelegte Intention zu dekodieren hat. Cage bewegt sich hingegen in einer originär amerikanischen Kunsttradition. Henry David Thoreaus Konzept der intentionslosen „Musik der Natur“ findet sich darin ebenso wie die von John Dewey vertretene Lehrmethode, die Anregung gegenwärtiger Erfahrung über die Vermittlung eines Wissenskatalogs zu stellen (vgl. Kap. 3.1).

Dass sich beide Ansatzpunkte in bewusster Abgrenzung aufeinander bezogen, lässt sich aus den zahlreichen Polemiken ablesen, die besonders während der 1950er Jahre zum Thema Klangkontrolle und Zufallskomposition verfasst wurden. Wegen seiner expliziten Wortwahl sei stellvertretend für die europäische Seite der spätere Aufsatz *Zufall als Ideologie* des seriellen Komponisten Konrad Böhmer zitiert:

„[...] so kehrt bei Cage das Mitleid mit der versklavten Natur in deren Herrschaft über die Menschen sich um. Denn die Reduktion des musikalischen Zusammenhangs auf die Exposition isolierter Klangphänomene, Einzelgeräusche, liquidiert den musikalischen Klang, dem erst sein kontextueller Bezug Sinn verleiht, und ersetzt ihn durch vormusikalisches Naturmaterial. [...] Begründet wird dies mit dem Postulat einer Einheit von Kunst und Leben, welches aber vor der konsequenten Forderung sich scheut, dass Leben erst einmal besser werden sollte als es ist, um jene Einheit gut machen zu können.“¹⁰

Im Gegenzug beschrieb Cage noch in den 1970er Jahren seine Hinwendung zum Geräuschhaften in Abgrenzung zum strengen Formbewusstsein im Serialismus:

*„Sound became important to me - and noise is so rich in terms of sound. Surprisingly, you can even read statements in the early fifties from young composers in Europe, who are otherwise revolutionary and adventurous, to the effect that sound has no importance in music. Do you realize that? They tended to think that the thoughts, the constructions, the ideas that form the relationships of sounds were important, but that the sounds themselves were of no importance.“*¹¹

Als Schnittstelle und Bezugspunkt beider Seiten lässt sich das Denken und Wirken von László Moholy-Nagy betrachten. Er hatte sich schon am

10 Böhmer, Konrad: Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik, Darmstadt: Tonos 1967, S. 177. Schon 1957 hatte Pierre Boulez die Zufallskomposition in seinem Aufsatz *Alea* scharf angegriffen, allerdings auch die Möglichkeit eines strengeren Einsatzes von Indetermination aufgezeigt. Boulez, Pierre: Werkstatt-Texte, Frankfurt/Main: Ullstein 1972, S. 100-113.

11 Cage im Interview mit Allan Gillmor (1973), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 41.

Bauhaus nicht allein für Klangkontrolle durch neue Musikapparate interessiert, sondern auch für abstrakte Theaterexperimente. So sahen seine Planungen für die *Mechanische Exzentrik* (vgl. Kap. 2.5.b) eine dem Zeitraster späterer Happenings vergleichbare Organisation der unterschiedlichen Geschehnisse vor.¹² Als Moholy-Nagy 1937 zur Gründung des *New Bauhaus* nach Chicago kam, galt er als Vertreter einer europäischen Kunstästhetik. Mit den Jahren aber richtete er seine Lehre auf die Bedürfnisse und Gegebenheiten der Vereinigten Staaten aus. 1941 verpflichtete er Cage, an der Schule (die inzwischen *School of Design* hieß) einen Kurs über experimentelle Musik abzuhalten.¹³ Weitere Überschneidungen zwischen Moholy-Nagy und Cage ergaben sich aus ihrer gemeinsamen Faszination für Geräusche, die sich u.a. in Experimenten mit Schallplatten äußerte. Schon 1923 hatte Moholy-Nagy Tonträger radikal gegen ihre übliche Gebrauchsart behandelt und forderte begleitend, „aus einem Reproduktionsinstrument ein produktives zu schaffen“¹⁴. Moholy-Nagys Manipulation der Schallplatte selbst sowie ihrer Ablaufrichtung und -geschwindigkeit zählte noch ab 1948 zu den Mitteln von Pierre Schaeffers *musique concrète*, die von gesammeltem Geräuschmaterial ausging und es durch zahlreiche Bearbeitungen collagierte und verfremdete.¹⁵

Gleichzeitig gilt Moholy-Nagy durch seine Erforschung des Gramophons als Vorläufer der Medienkunst, die ebenfalls zu Beginn der 1950er Jahre einen Schub erhielt. In diesem Kontext setzte Cage seine mit Schallplatten begonnene Beschäftigung mit Speichermedien 1952 in der Tonband-Komposition *Williams Mix* fort, deren hochkomplexe Partitur er mit David Tudor am BMC erarbeitet hatte. Jene eher technische Herangehensweise wurde zeitgleich von einer medienkritischen ergänzt: Schon 1932 verlangte Bertolt Brecht, dass der Rundfunk „aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“¹⁶ sei. Cage setzte das Radio in einer Umdeutung dieser Forderung als Musikinstrument ein, so zum Beispiel 1942 in der Komposition *Credo*

12 Andererseits ähnelt die Partitur der *Mechanischen Exzentrik* auch der grafischen Partitur zu Stockhausens *Elektronischer Studie II*, die ebenfalls ein exaktes Zeitraster integrierte.

13 Vgl. Nachschrift dieser Arbeit.

14 Moholy-Nagy 1923, S. 102.

15 Der Kreis der Serialisten bezweifelte den künstlerischen Wert von Schaeffers Ansatz, den Klängen keine übergeordnete Struktur aufzuzwingen, sondern ihre Natur zur Grundlage der Komposition zu erklären. In einem Brief an Karel Goeyvaerts urteilte Stockhausen während der Entstehung der *Elektronischen Studien*: „Die ‚musique concrète‘, und das spürte ich vom ersten Tag an, ist nichts als die Kapitulation vor dem Unbestimmten, ist ein arg dilettantisches Glücksspiel und ungezügelter Improvisation.“ Stockhausen 1981, S. 42.

16 Brecht, Bertolt: Werke. Band 21, Schriften 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 553.

in US. Mit *Imaginary Landscape No. 4* drehte er 1951 das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger im Rahmen seines Zufallskonzeptes um: An zwölf Radios werden nach Partituranweisung Sender, Lautstärke und Tonhöhe eingestellt. Die Partitur des vierminütigen Stücks erstellte Cage erstmals mit Hilfe des *I Ging*. Dazu gesellte sich ein zweites Zufallsmoment durch die unterschiedliche Lage der Sendeanstalten an verschiedenen Spielorten sowie das unberechenbare Programm zur jeweiligen Zeit der Aufführung. Kurz vor der Komposition von 4'33" und des *Theatre Piece No. 1* am BMC schuf Cage mit *Imaginary Landscape No. 4* eine offene Situation, um die Zuhörer zum Hineinlauschen in eine alltagsähnliche Situation anzuregen. Das Medium und seine Sendeinhalte ließ er entgegen Brechts Appell zugunsten der Arbeit an einer veränderten Wahrnehmung der Konsumenten unangetastet.

Mit den Filmexperimenten von Guy Debord, des Lettristen und späteren Gründers der situationistischen Bewegung, avancierte die Medienkunst zur Kritik an den Massenmedien. Debords am 30. Juni 1952 uraufgeführter Film *Hurlements en faveur de Sade* kommt gänzlich ohne Bilder aus. Zu sehen sind lediglich die abwechselnd hell erleuchtete und gänzlich abgedunkelte Leinwand; in den hellen Sequenzen sind Gespräche zu hören. Der Film endet mit 24 Minuten Dunkelheit und Stille.¹⁷

Neben der Klangkomposition Stockhausens und Cages *Happening* stellt die Medienkunst der frühen 1950er Jahre einen weiteren Flucht- und Ausgangspunkt dar, der auf das *Bauhaus* zurückverweist und gleichzeitig Entwicklungen der folgenden Jahrzehnte antizipiert.

4.2 Einsickernde Utopien

1962 veröffentlichte Umberto Eco sein Buch *Das offene Kunstwerk*. Er entwarf darin das Modell einer Kunst, die den Akt der Wahrnehmung mit einbezieht. Eco forderte „eine Offenheit, die auf einer theoretischen, mentalen Mitarbeit des Rezipierenden beruht, der in Freiheit ein schon hervorgebrachtes Kunstwerk interpretieren soll, das abgeschlossen und in sich vollständig ist (wenn auch so strukturiert, dass es eine unbestimmte Anzahl von Interpretationen zulässt).“¹⁸

Im ersten Kapitel beschrieb Eco die Grundanlage des *Klavierstücks XI* von Karlheinz Stockhausen: Der Komponist schlägt „dem Ausführenden auf einem einzigen Blatt eine Reihe von Gruppen vor, unter denen

17 Bei einer Aufführung am 13. Oktober 1952 hinderten die Lettristen das Publikum am Verlassen des 90-minütigen Films. Die Situation hat Greil Marcus beschrieben. Marcus, Greil: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk*, Reinbek: Rowohlt 1996, S. 320-327.

18 Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt: Suhrkamp 1977, S. 116.

dieser wählen soll“.¹⁹ Der hier als Vertreter des offenen Kunstwerks charakterisierte Stockhausen führte am 26. Oktober 1961 im Kölner *Theater am Dom* zum ersten Mal sein musikalisches Theaterstück *Originale* auf: ein unschwer als *Happening* zu identifizierendes Bühnenwerk im neo-dadaistischen Geiste der *Fluxus*-Bewegung, in dem die Akteure sich selbst spielten. Ihre Handlungen waren durch genaue Vorschriften geregelt und auf Teile von Stockhausens Komposition *Kontakte* abgestimmt. Die sieben Abschnitte der Partitur durften jedoch in beliebiger Reihenfolge aufgeführt werden.

Handelt es sich bei Ecos Begriffsentwurf und Stockhausens Theaterarbeit um Zugeständnisse an die Offenheit einer Ästhetik im Sinne Cages? Zumindest sind es Anhaltspunkte, die für eine Vermischung der Philosophien sprechen. Stockhausen hatte sich bereits mit dem Stück *Gesang der Jünglinge* (1956) wieder vom ausschließlichen Einsatz elektronischer Klangerzeuger abgewendet. In einem Text für ein Nachtprogramm des *Westdeutschen Rundfunks* (WDR) sprach er 1957 von der europäischen Musik, die sich „unter dem Druck unserer Tradition, zum Kontrollierten, zum Systematischen, bis ins Detail Organisierten hin entwickelt“. Die resultierenden Kompositionen machten mitunter den Eindruck „elektrisch geladener Drähte [...], an denen man jeden Augenblick einen gewischt kriegen könnte“. Im gleichen Absatz äußerte sich Stockhausen vorsichtig positiv zu Cages Musik und schlug eine Annäherung zwischen den Positionen vor:

„Hört man solche Musik, so hat sie der augenblicklich avancierten europäischen ein Wesentliches entgegenzustellen: sie erscheint ungezwungener, großzügiger, einfacher; aber auch primitiver, ungeformter, verspielter. Soweit man das heute sagen kann, könnte eine Synthese der beiden Strömungen der Quell einer reichen und lebendigen neuen Musik sein, in der zwischen den extremen des Unkontrollierten und des äußerst Organisierten eine weite Skala von Ordnungsgraden erlebbar würde. Wie sehr Cage auch von uns manchmal belächelt wird im eitlen Selbstbewusstsein unseres hochdifferenzierten musikalischen Standards, so sehr hat er uns doch schon durch seine Streiche heimlich verändert.“²⁰

Der sich hier andeutende Trend zu Kunstäußerungen, die die innere Logik des Werkes nicht mehr absolut setzten, ging einher mit einer Aufwertung des Publikums. Sie zog sich als roter Faden durch die 1950er und vor allem die 1960er Jahre. Die Strategien, mit denen der Rezipient

19 Ebd., S. 27.

20 Stockhausen, Karlheinz: *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst anderer, Aktuelles*, Band 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln: DuMont Schauberg 1964, S. 148.

aus der optischen und akustischen Zentralperspektive entlassen wurde, unterschieden sich erheblich. Neben *Happening* und Aktionskunst sind als Hauptströmungen die Raumkomposition und die Klanginstallation zu nennen. Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden, wie in diesen Entwicklungen Ideenmaterial zum Einsatz kam, das am *Bauhaus* und am BMC entscheidend mitgeformt worden war.

Die Raumkomposition wurde in Weimar und Dessau unter dem Aspekt ihrer architektonischen Voraussetzungen behandelt. Moholy-Nagy forderte „an unerwarteten Stellen auftretende Schallwellen – z.B. eine sprechende oder singende Bogenlampe, unter den Sitzplätzen oder unter dem Theaterboden ertönende Lautsprecher“.²¹ Mit der Konstruktion von (sämtlich im Planungsstadium verbleibenden) Kugel- und Totaltheatern zeigten auch Alexander Schawinsky, Andor Weininger, Farkas Molnar, Walter Gropius und andere ihr Interesse daran, die traditionelle Guckkastenperspektive durch mehrdimensionale Architekturen zu ersetzen (vgl. Kap. 2.4.f). Nach dem Zweiten Weltkrieg präzisierten Komponisten das musikalische Potenzial solcher Gebilde: Im Zentrum ihres Interesses stand die Demonstration von Klangbewegungen, die gleichsam den Raum in die musikalische Zeitkonstruktion hineinzogen. Die Verteilung von Musikern und Lautsprechern bewirkte, dass das Publikum dem Klang nicht mehr frontal gegenüber positioniert war, sondern von ihm umspielt wurde. Der aktive Prozess des Richtungshörens ergänzte dabei die herkömmliche Musikwahrnehmung während eines Konzerts. Werke, in denen wandernde Klänge vorkamen, benötigten zur bestmöglichen Aufführung eine spezielle Architektur.

Für die Weltausstellung in Brüssel 1958 schufen Le Corbusier, Iannis Xenakis und Edgard Varèse eine Musikarchitektur, die nur auf Fotos und in schematischen Darstellungen erhalten geblieben ist. Das Projekt versprach eine angemessene Umsetzung von Varèses Konzept dynamisch bewegter Klangmassen, an der er seit den 1920er Jahren gearbeitet hatte (vgl. Kap. 1.3.b). Rückblickend schrieb Varèse zu einer seiner frühen *spatial music* Kompositionen, er habe sie „für eine räumliche Projektion entworfen. Ich konstruierte sie für gewisse Mittel, die noch nicht existierten, die aber, dessen war ich gewiß, einmal erreicht werden könnten“.²² Iannis Xenakis erbaute den Brüsseler *Philips-Pavillon* als zeltartiges Betongebilde. Für die Aufführung von Varèses *Poème électronique* waren 350 Lautsprecher bis in die Spitze des Gebäudes angebracht worden. Durch ihr sukzessives An- und Ausschalten wurden die in der Komposition angelegten Klangrouten für das frei im Raum verteilte Publikum

21 Moholy-Nagy 1978, S. 46, vgl. Kap. 2.5.b.

22 Varèse, Edgard: Erinnerungen und Gedanken, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III, Mainz: Schott 1960, S. 67.

sinnlich erfahrbar. Zeitgenössischen Beschreibungen zufolge gewannen die konkreten und synthetischen Klänge auf ihren virtuellen Wegen an Plastizität.²³ Visuell wurde das akustische Geschehen durch Le Corbusiers Licht- und Filmprojektionen unterstützt.

Xenakis' Entwurf des Pavillons wies Parallelen zu einer seiner Musikkompositionen auf: In dem Stück *Metastaseis* arbeitete er 1954 mit mathematischen Proportionen, die er als gleichermaßen auf verschiedene Medien übertragbar begriff.²⁴ Xenakis erdachte auch Anordnungen, die an synästhetische Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk anknüpften: Seine Licht-Klang-Installationen *Polytopen* waren in Partituren organisiert, die zwar keine direkten Zuordnungen zwischen Farbe und Klang vornahmen, das Licht jedoch nach den gleichen Prinzipien wie die Musik gestalteten. Für das *Polytop* auf der Weltausstellung 1967 in Montréal positionierte Xenakis das Publikum auf unterschiedlichen Höhenniveaus. Das Arrangement bestand aus einer sechsminütigen Komposition für vier Orchester, begleitet durch ein 9000faches Aufflackern der installierten Lampen. Hatte Varèse das sinnliche Erleben von Klangbewegung und – volumina in den Mittelpunkt gestellt, so ging es Xenakis stets eher um die Demonstration objektiver Strukturen.²⁵

Karlheinz Stockhausen verwendete das Konzept der zwischen den Lautsprechern wandernden Klänge seit dem *Gesang der Jünglinge* (1956). In seinem Aufsatz *Musik im Raum* gab er die Art der Aufführung vor: „Das Werk ist für fünf Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sein sollen.“²⁶ Neben kinetischen Klängen setzte Stockhausen auch die Positionierung von Orchestern an verschiedenen Standorten (*Gruppen für drei Orchester*, 1957) sowie die Bewegung einzelner Musiker im Raum (*Zyklus*, 1959) ein. Ein Kugeltheater, in dem die Zuschauer von der Musik vollständig umgeben sind, erschien Stockhausen für die Präsentation seiner Musik ideal: „Im Klang zu sitzen, vom Klang umgeben zu sein, die Bewegungen der Klänge, ihre Geschwindigkeiten und Bewegungsformen verfolgen und erleben zu können, schafft tatsächlich eine neue Situation des musikalischen Erlebnisses.“²⁷

23 Schematische und fotografische Darstellungen des Pavillons finden sich u.a. bei de la Motte-Haber 1999, S. 245 ff.

24 Xenakis versuchte sich in der akustischen Umsetzung von Parabeln und Hyperbeln, die er auch in der Konstruktion des *Philips-Pavillons* zum Einsatz brachte. Die Glissando-Passagen zu Beginn und am Ende von *Metastaseis* beschreibt Helga de la Motte-Haber als „Drehung im Raum um einen Halbtonschritt“. ebd., S. 248.

25 Vgl. ebd., S. 250 ff.

26 Stockhausen 1963, S. 153.

27 Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik 1963-1970*, Köln: DuMont Schauberg 1971, S. 154 f.

Nachdem Stockhausen schon 1959/60 in den Aufsätzen *Musik im Raum* und *Momentform* über seine Vision einer angemessenen Räumlichkeit theoretisiert hatte²⁸, bekam er auf der Weltausstellung in Osaka 1970 die Gelegenheit, sie umzusetzen. Stockhausens Pläne gaben den Bau eines kugelförmigen Raumes mit 30 Metern Durchmesser vor, in dem seine Werke während der viermonatigen Ausstellung täglich über sechs Stunden aufgeführt wurden. Das Publikum saß in diesem Theater auf einer schalldurchlässigen Plattform und wurde aus 50 Lautsprechern von allen Richtungen her beschallt. Der Einsatz von Nachhall-Technik ermöglichte dabei auch die Gestaltung künstlicher Distanzen.²⁹

Die zahlreichen Versuche zur Einbeziehung des Raumes in die Komposition³⁰ dokumentieren zwar eine Annäherung an das Publikum; der geschlossene Werkcharakter aber blieb auch unter den Bedingungen des Richtungshörens weitgehend bestehen. Einen radikalen Bruch stellte in dieser Hinsicht die situationale Ästhetik der *Fluxus*-Bewegung dar, deren geistige Wurzeln auf Cages Theaterexperimente am BMC, aber ebenso auf die dadaistischen Soireen des *Cabaret Voltaire* zurückgehen. Der Skandal fungierte hier jeweils als kalkuliertes Stilmittel einer Anti-Kunst. Auch wenn sich *Fluxus* nicht als Strömung mit zusammenhängendem Programm verstehen lässt, so gibt es doch Begriffe und Strategien, die in vielen Arbeiten auf unterschiedliche Weise ausgeleuchtet wurden: die Schaffung von alltagsähnlichen Situationen, die Beteiligung des Publikums, die Grenzüberschreitung zwischen den Kunstgattungen sowie eine unterschiedlich weit gehende Unbestimmtheit der Vorgänge. Statt Zusammenhang zu organisieren, standen die genutzten Mittel zumeist isoliert nebeneinander, verbunden nur durch einen mehr oder weniger grob gesetzten Rahmen.³¹ Neben den genannten Überschneidungen war die Bewegung, die auch mit dem Begriff *Intermedia* belegt wurde, von zahlreichen Grundsatzkonflikten und Widersprüchlichkeiten geprägt – ungeklärt blieb vor allem die Frage, ob eine Festlegung von *Fluxus* als Genre wünschenswert sei. Während die einen aus Protest gegen den Kunstbetrieb die Herausbildung verständlicher Stilmittel zu ver-

28 Stockhausen spricht hier u.a. von „Orchesteraufstellungen [...] rund um die Zuhörer oder - und - inmitten von Zuhörern, [einer] großen Anzahl kleiner Podeste, [...] beliebig veränderbarer Sitzordnung [und] gesteuertem Nachhall.“ Er formulierte diese Vorstellungen in Form einer Forderung: „So ist Akustikern und Architekten eine Aufgabe gestellt, die keine Spielerei mit Zukunftsträumen wäre, sondern eine dringende Lösung der gegenwärtigen Schwierigkeiten.“ Stockhausen 1963, S. 157 ff.

29 Vgl. de la Motte-Haber 1990, S. 252 ff.

30 Als herausragende Beispiele seien genannt: Pierre Boulez' *Poesie pour pouvoir* (1958), Luigi Nonos *Intolleranza* (1960) und Mauricio Kagels *Klangwehr* (1970).

31 Vgl. Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München: Fink 2001, S. 58 ff.

hindern suchten, waren andere an einer Festschreibung wiederholbarer Prinzipien durchaus interessiert.³² Scheinbare Differenzen ergaben sich auch zwischen den *Happenings*, die mit der Multiplizität von Ereignissen arbeiteten, und monothematischen Arbeiten, etwa denen La Monte Youngs.

Als Keimzelle von *Fluxus* gilt John Cages Kompositionsklasse an der *New School for Social Research* in New York, die ab 1956 zu einem Sammelbecken für künstlerische Außenseiter wurde. Unter ihnen befand sich auch Allan Kaprow, der für seine Aktionen erstmals den Ausdruck *Happening* benutzte. Seine *18 Happenings in 6 Parts* führte Kaprow zuerst am 4.10.1959 in der New Yorker *Reuben Gallery* auf. Verglichen mit Cages *Theatre Piece No. 1* war Kaprows Ansatz jedoch weit weniger spontan: Bereits zwei Wochen vor der Aufführung begann er mit den sechs *participants* zu proben.³³ Er stellte ihnen in ausnotierter Form verschiedene Handlungsoptionen zur Auswahl, darunter gymnastische Übungen, das Bemalen der Bühnenwände, Lesungen von eigens gefertigten Plakaten sowie das Auspressen von Orangen. Die Bühne war durch transparente Wände in drei Bereiche unterteilt, in denen das Geschehen simultan ablief. Seine Aktionspartitur hatte Kaprow nicht wie Cage per Zufall, sondern nach Maßgabe eines stetigen Flusses der Ereignisse erstellt, wobei sich zwischen den Bühnenteilen geplante Bezüge (etwa in Form von Parallelaktionen) ergaben. Das Publikum hatte seine Plätze während der zwei Aufführungspausen nach genauer Anweisung zu wechseln. Der musikalische Anteil wurde von Tonbandeinspielungen bestritten, die Kaprow als „*steady complex of sounds [...] changing only subtly as it stretches on*“³⁴ beschrieb. Zudem gehörte auch die Benutzung von auf der Bühne bereit liegenden Instrumenten zu den möglichen Aktionen. Kaprow hatte sich als *participants* allerdings musikalische Laien ausgesucht. In seinem Buch *Assemblage, Environments & Happenings* versuchte sich Kaprow 1966 an einer Systematisierung der aus dem Cage-Kurs hervorgegangen Strategien.

Eine ganz andere, doch für *Intermedia/Fluxus* ebenso bedeutsame Strömung setzte sich 1960 mit dem Umzug La Monte Youngs und einiger anderer Künstler von San Francisco nach New York in Gang. An der *New School for Social Research* führte seit 1958 Richard Maxfield Cages ehemalige Klasse weiter. Dort traf Young auf den anarchischen George Maciunas, dem die Wortschöpfung *Fluxus* zugeschrieben wird, der sich aber strikt gegen alle Kategorisierungsversuche richtete. Young sorgte

32 Vgl. Daniels, Dieter (Hrsg.): *Fluxus - ein Nachruf zu Lebzeiten* (Kunstforum Band 115), Köln: Kunstforum 1991, S. 99 ff.

33 Die Darstellung folgt Dreher 2001, S. 91 ff.

34 Zitiert nach: Kirby, Michael: *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York: Dutton 1965, S. 59.

bald nach seiner Ankunft in New York mit einer schlicht durchnummerierten Serie von Kompositionen für Aufsehen. Für die Partitur der *Composition 1960 # 7* zog Young die Notenlinien frei Hand und notierte nicht mehr als die Quinte H-Fis, versehen mit der Anmerkung „to be held for a long time“; *Composition 1960 # 9* besteht lediglich aus einer horizontalen schwarzen Linie auf einem weißen Briefumschlag, und *Composition 1960 # 10 – to Bob Morris* gibt ausschließlich die schriftliche Anweisung „Draw a straight line and follow it.“ Die drei Kompositionen ergänzen einander, weil sie jeweils zeitlich unbegrenzte Prozesse in Gang setzen, die in ihrem Verlauf jedoch vollkommen statisch bleiben. Diese radikale Reduktion unterscheidet sich auf den ersten Blick grundlegend vom Prinzip der Gleichzeitigkeit in den *Happenings*; der Eindruck relativiert sich durch die gängige Charakterisierung von *Happenings* als „Rückbesinnung [...] auf die elementarsten Ausdrucksmittel der jeweiligen Medien, Farbe, Klang, Bewegung, Wort und Text“³⁵. In dieser Beschreibung offenbart sich eine deutliche Parallele zur Auslotung theatraler Grundelemente an der *Bauhaus*-Bühne durch Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer und andere (vgl. Kap. 2.4).

Zum geografischen Mittelpunkt der europäischen *Fluxus*-Aktivitäten wurde Köln. Karlheinz Stockhausen vermittelte amerikanischen Künstlern den Kontakt zum WDR³⁶ sowie zu verschiedenen ortsansässigen Galerien. In Stockhausens eingangs erwähntem *Fluxus*-Beitrag *Originale* lassen sich Bezüge zu Cage als auch zu Kaprow ausmachen. Wie Kaprow überließ Stockhausen die Handlungen nicht den Akteuren. Er legte sie vielmehr in einer Textpartitur mit genauer Zeitangabe fest. Allerdings vermerkte er nach den ersten Vorstellungen, dass „sich die Aufführenden nicht strikt an die Uhrzeit gebunden“³⁷ fühlten. Zum Mitwirkenden Nam June Paik vermerkte Stockhausen, dass jener „täglich seine Aufführung änderte“. Schließlich empfand Stockhausen die Partitur als hinderlich beim Reagieren auf spontane Ereignisse und „improvisierte dann in jeder Aufführung eine neue Struktur“³⁸. Trotz dieser Zugeständnisse an das Prozessuale handelt es sich bei *Originale* um eine strukturierte, musikalisch dominierte Arbeit. Stockhausen legte dies mit seiner eigenen Bühnenrolle offen: In Szene 10 erhebt sich „der Dirigent“ aus der ersten Reihe, von wo aus er die Bühnenvorgänge bis dahin stumm verfolgt hat, und beginnt damit, nicht-musikalisches Geschehen

35 Raussert 2003, S. 129. Wolfgang Rausserts Definition stimmt in diesem Punkt mit der kanonisierten *Happening*-Darstellung Michael Kirbys überein. Vgl. Kirby 1965.

36 Höhepunkt der *Fluxus*-Aktivitäten des WDR war die Produktion *Black Gate Cologne* (1968), ein Fernseh-*Happening* von Otto Piene und Aldo Tambellini.

37 Stockhausen 1964, S. 128.

38 Ebd.

zu dirigieren. Er gibt dem Beleuchter und den Schauspielern ihre Einsätze und schickt sie „nacheinander – in unregelmäßigen Abständen – zu ihren Plätzen.“³⁹

Während die musikalischen Angaben in der Partitur sehr genau sind, findet sich kaum Lichtregie. Auch Gestik und Wortbeiträge werden nur selten spezifiziert. In Szene 8 etwa dürfen sich die Schauspieler selbst für Textabschnitte aus verschiedenen Genres (Komödie, griechisches Drama, Volksstück etc.) entscheiden. Stockhausens Komposition *Kontakte* bildet dagegen das Grundmotiv von *Originale*; wo sie auftaucht, übernimmt sie die Hauptrolle, während die übrigen Bühnenelemente tendenziell innehalten. Vergleicht man die *Originale* mit den Arbeiten der *Bauhaus*-Bühne, so zeigt sich eine ähnliche Problematik unter anderen Vorzeichen: Stockhausen vernachlässigt das Visuelle und Gesprochene zugunsten der Musik, so wie die Musik am *Bauhaus* (etwa in Kandinskys Theaterarbeiten) zugunsten des Visuellen vernachlässigt wurde. Dem freilich noch näher liegenden *Theatre Piece No. 1* scheint Stockhausen in Szene 17 Tribut gezollt zu haben: Der Regisseur, gespielt von Carlheinz Caspari, „kommt langsam vom Hochsitz, [...] aus einem Buch Theorien über das Theater laut vor sich hin lesend. Kunstpausen.“⁴⁰ Diese Szene ruft Erinnerungen an Cages Rolle im *Event* am BMC hervor („I was up on a ladder delivering a lecture which included silences“⁴¹), zumal sich ein Teil des Publikums daran erinnerte, dass Cage aus Antonin Artauds Theatertheorien vorgelesen habe.⁴²

Eine von Allan Kaprow organisierte Aufführung der *Originale* 1964 in New York führte zum endgültigen Bruch zwischen den sich widerstrebenden Kräften innerhalb von *Fluxus*. Der Kreis um George Maciunas störte die Vorstellungen massiv, unter anderem durch ein Flugblatt gegen die „Dominanz der weißen, europäisch-amerikanischen Kunst der herrschenden Klasse“⁴³. John Cage hielt sich aus den *Fluxus*-Lagerkämpfen weitgehend heraus, arbeitete aber an situativen Aktionsformen weiter, die die Selbständigkeit der einzelnen Elemente in den Vordergrund stellten. Für Cages interaktives Tanzprojekt *Variations V* (1965) entwickelte der Ingenieur Billy Klüver ein technisches System, in dem Antennen und fotoelektrische Zellen auf die Bewegungen von Tänzern (Merce Cunningham und Mitgliedern seiner *Company*) reagierten und in Klang umwandelten. Auch Nam June Paiks verzerrte Fernsehbilder wur-

39 Ebd., S. 118.

40 Ebd., S. 126.

41 Cage im Interview mit Michael Kirby und Richard Schechner (1965), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 110.

42 Vgl. Duberman 1972, S. 352 ff.

43 Zitiert nach: Kellein, Thomas: Intermediäre Tendenzen nach 1945, in: von Maur, Karin (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog), München: Prestel 1985, S. 441.

den von den Sensoren erkannt und dienen als Material zur Umwandlung in Sound.

Ein weiteres Thema, das Cage mit den *Fluxus*-Künstlern verband, war die Arbeit mit visuellen Partituren. Hatten die gattungsübergreifenden Notationen am *Bauhaus* vornehmlich dazu gedient, die abstrakten Bühnenelemente miteinander in Beziehung zu setzen, tauchte die visuelle Partitur nach dem Zweiten Weltkrieg in den reduzierten Anweisungen von *Fluxus* als Proto-Konzeptkunst wieder auf. George Brechts als *Word Event* überschriebene Partitur *Exit* (1961) zeigt lediglich einen schwarzen Punkt, sein *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass* (1962) gibt dem Interpreten auf einem Kärtchen nicht mehr als das Wort *polishing* vor. Mit Handlungsanweisungen, die den Akteuren Spielraum zur individuellen Ausdeutung geben, beschäftigte sich auch die sogenannte *New York School*, zu der neben Cage die Komponisten Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff zählten. In der grafischen Notation der *Projections* (1950/51) gestand Feldman den Ausführenden die Wahl von Klängen nach bestimmten Kriterien zu. Brown ging in dem Stück *December 1952* noch einen Schritt weiter: Die Partitur ist mit ihren horizontalen und vertikalen Strichen als Modell für eine freie Improvisation gedacht; ihre Anmutung gemahnt eher an ein abstraktes Gemälde als an eine Notation. In Browns *Calder Piece* (1965/66) dient Alexander Calders für diesen Zweck angefertigtes Mobile *Chef d'Orchestre* gleichermaßen als Instrument und Dirigent: In der Partitur ist beschrieben, wie sich die vier zum Einsatz kommenden Schlagzeuggruppen an den Bewegungen des Mobiles zu orientieren haben.⁴⁴ Auch Cage setzte in vielen seiner Kompositionen grafische Elemente ein. Auf die Initiative von Robert Rauschenberg und Jasper Johns wurden einige seiner Partituren 1958 erstmals als selbstgenügsame Kunstwerke ausgestellt.⁴⁵ Die Partitur des *Fontana Mix* (1958) besteht aus transparenten Grafiken, die übereinander gelegt eine spezifische Konstellation aus Punkten und Linien ergeben; diese Gruppierung bestimmt die Zeitdauer von Aktionen, deren Form und Charakter Cage nicht weiter umreißt. Er setzte die Vorlage auf unterschiedliche Weise um, etwa in dem *Theatre Piece* (1960), einer Variation des *Theatre Piece No. 1*, in der die Ausführenden beliebige Verben und Substantive auf Karten notieren. Die Worte verweisen im Verlauf des Stückes auf Handlungen, die der jeweilige Interpret mit ihnen in Verbindung bringt und für die vorgegebene Zeitdauer ausführt.

Einen gänzlich durchorganisierten Kontrapunkt zu den Zufallskompositionen der *New York School* bildet Karlheinz Stockhausens zu Beginn von Kapitel 4.1 beschriebene *Elektronische Studie II* – auch in

44 Vgl. von Maur 1985, S. 313.

45 Vgl. Kostelanetz 2003, S. 191.

grafischer Hinsicht: Die 1956 veröffentlichte Partitur „gibt dem Ton-techniker alle für eine klangliche Realisation nötigen Daten“⁴⁶. In seiner verbalen Partitur der *Originale* griff Stockhausen dagegen auf die an der *Bauhaus*-Bühne erprobte Taktik zurück, Licht, Sprache, Musik und Darstellung in einer gemeinsamen Notation zu koordinieren. In Annäherung an Cage und Fluxus brachte Stockhausen hier Körper in Alltagsaktionen auf die Bühne.

Ein künstlerischer Alltagseinbezug, der gänzlich ohne Körper und ohne Bühne auskommt, findet sich auf dem weiten Feld der Klanginstallationen. Dabei steht auch hier die Involvierung des Rezipienten und seiner Wahrnehmung im Mittelpunkt des Interesses, während sich das expressive Künstlerindividuum auf dem Rückzug befindet. Schon 1920 hatte Erik Satie eine Musik gefordert, die die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht blockiere und sich stattdessen den besonderen Raumgegebenheiten anpasse. Wie in Kapitel 1.3.b beschrieben, war seine *Musique d'ameublement* als dezente und beiläufig zu rezipierende Klangtapete gedacht; die Titel der einzelnen Abschnitte, etwa *Vorhang eines Raums der Stadtverwaltung*, deuten auf die Ausrichtung der Komposition zum konkreten Zweck. Ende der 1960er Jahre entwickelten Künstler wie Maryanne Amacher und Max Neuhaus eine Musik für den öffentlichen Raum. Neuhaus, der den Begriff „Klanginstallation“ prägte, schrieb: „Traditionally, composers have located the elements of a composition in time. One idea which I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in their own time.“⁴⁷

Neuhaus wies darauf hin, dass das Publikum im öffentlichen Raum, anders als im Konzertsaal, die eigene Verweildauer bestimme und folgte daraus für eine öffentliche Musik, dass sie schlicht und gleichbleibend abzulaufen habe. Das gemeinsame Ziel vieler Klanginstallationen war und ist es, das Publikum zur Auseinandersetzung mit der eigenen Umgebung anzuregen und den vielerorts sozial verödeten öffentlichen Raum neu erfahren zu lassen. Die Künstler schafften hierbei nur Bedingungen zur weiteren Ausgestaltung in der Wahrnehmung der Besucher des Ortes. Ein häufig verwendetes Stilmittel zur akustischen Sensibilisierung ist das der Translokation, also der Versetzung von Soundscapes, vorzugsweise an einen für sie untypischen Ort. So arbeitete Maryanne Amacher in ihrer Werkreihe *City Links* ab 1967 mit Umweltgeräuschen, die sie per Telekommunikation transferierte und zum Teil elektronisch

46 Stockhausen in der *Einführung zur Partitur der Studie II*, zitiert nach: von Maur 1985, S. 314.

47 Neuhaus, Max: Inscription, Ostfildern: Cantz 1994, S. 34. Hierzu und zum Folgenden vgl. Föllmer, Golo: Klangorganisation im öffentlichen Raum, in: de la Motte-Haber, Helga: Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume, Laaber, S. 193 ff.

bearbeitete. Den Effekt, dass bestimmte Klänge bestimmte Orte imaginieren lassen, machte sich auch Bill Fontana zunutze. Wie viele andere Klangkünstler erzeugte er mit seinen Arbeiten Irritationen, die den Zuhörer dazu bringen, über den eigenen Standort zu reflektieren. Fontana berief sich auf Cages Strategie, Alltagsgeräusche durch die Schaffung ästhetischer Situationen (wie etwa in 4'33'') zu musikalischen Klängen umzudeuten: Auch Fontanas Deplatizierung von Sounds sorgt für Aufmerksamkeit; im Idealfall hört das Publikum seiner Umgebung andächtig zu. Max Neuhaus versuchte sich in Arbeiten wie *Times Square* (1977) an einer dauerhaften, aber möglichst unauffälligen Klanggestaltung bestimmter Orte, etwa der Beschallung des Fußweges aus einem Lüftungsschacht heraus. Seine Werke geben häufig keinerlei visuellen Anhaltspunkt, dass hier etwas installiert ist; der Rezipient wird mit dem zunächst unerklärlichen Soundphänomen allein gelassen.

Brian Eno überführte Mitte der 1970er Jahre Versatzstücke der Ideen Erik Saties und der Klangkunst in den populären Entwurf seiner *Ambient Music*. Eno gedachte, den schlechten Ruf der Hintergrundmusik, verkörpert durch die kommerziellen *Muzak*-Produktionen, künstlerisch aufzuwerten: „*I believe that we are moving towards a position of using music and recorded sound with the variety of options that we presently use color – we might use it to ‘tint’ the environment, we might use it ‘diagrammatically’, we might use it to modify our moods in almost subliminal ways.*“⁴⁸ Enos 1978 veröffentlichte Aufnahme *Ambient 1: Music for Airports* verbindet Max Neuhaus' Forderung nach einer dezenten, beiläufig wahrzunehmenden Musik mit den sich verschiebenden Klangschichten der amerikanischen *Minimal Music*, deren Hauptvertreter wie Steve Reich sich ebenfalls auf Satie bezogen.

Den Versuch einer philosophischen Annäherung an die Ästhetik der Klanginstallation wagte in den 1990er Jahren Gernot Böhme. Sein Begriff der „Atmosphäre“⁴⁹ deutet zurück auf Cages Verständnis der Verbindung von Kunst und Alltag: Böhme beschreibt die wechselseitigen Wirkungen zwischen den akustischen und visuellen Reizen, den Bedingungen des Raumes und der aktiven sinnlichen Aneignung durch das Publikum. Der geschlossene Werkbegriff und seine Kategorien der Form und Harmonie sind hier außer Kraft gesetzt.

Die Klangskulptur verweist als Variante der Klangkunst auf die mitunter abenteuerlichen Entwürfe von Musik- und Lichtapparaten während der 1920er Jahre (etwa von Moholy-Nagy), die ihrerseits um die Integration einer zeitlichen Ebene in die Plastik bemüht waren. Nicolas

48 Zitiert nach: Toop, David: *Ocean Of Sound. Aether Talk, Ambient Sound And Imaginary Worlds*, London: Serpent's Tail 1995, S. 9.

49 Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.

Schöffers *Spatiodynamische Türme*, die der Maler und Bildhauer 1954 in Paris und 1961 in Lüttich errichtete, waren Konstruktionen zum Eingriff der Kunst in das Leben und schlossen somit auch unter gesellschafts-utopischer Perspektive an das *Bauhaus* an: Erklärte Absicht war es, „einen Klanghintergrund für eine Stadt zu schaffen“, um so „ein glückhaftes Aufblühen der menschlichen Gesellschaft“⁵⁰ voranzutreiben. Ein kybernetisch gesteuertes System nahm Umweltgeräusche und Wetterdaten auf, wandelte sie in musikalisch organisierte Klänge um und strahlte sie über Lautsprecher in die Umgebung ab. Schöffers arbeitete für die Skulptur mit dem *musique concrète*-Komponisten Pierre Henry zusammen, der zwölf Tonbänder erstellte, die in Abhängigkeit von der Datenlage an- und ausgeschaltet wurden. Einen weniger gesellschaftspolitisch motivierten Klangturm entwarf Mauricio Kagel 1953/54 für seine *Música para la torre* in Mendoza/Argentinien. Vier Schallplattenspieler erzeugten Maschinengeräusche, die von Lautsprechern am Turm und in den umgebenden Bäumen ausgestrahlt wurden. Unabhängig von der akustischen Ebene lief eine Lichtchoreographie mit zwölf leuchtenden Tetraedern ab. Im Vergleich zu Schöffers Versuch, sich mit seiner Arbeit unauffällig in den Stadtalltag zu mischen, hatte Kagels Klangturm eher den Charakter eines Blickfangs.

Neben den idealtypischen Ausprägungen einzelner Klang- und Aktionskunstgenres finden sich zahlreiche Vermischungen der Strategien und Stile. Auf seiner Wuppertaler Ausstellung *Exposition of Music* räumte etwa Nam June Paik 1963 dem Publikum mittels interaktiver Klangskulpturen Interpretenstatus ein: Mit einem frei beweglichen Tonarm konnten die Besucher eine beliebige der zahlreich sich drehenden Schallplatten auf dem *Schallplatten-Schaschlik* abhören. Das gleiche Prinzip kam in *Random Access* zur Anwendung: Hier waren es aufgeklebte Tonbandfetzen, die mit einem Tonkopf zum Klingen gebracht werden konnten.⁵¹ Auch La Monte Youngs *Dream House*-Installationen entziehen sich eindeutigen Zuordnungen. Seit 1963 verwendet er für sein kontinuierliches Klangenvironment im eigenen New Yorker Loft Sinusschwingungen in reiner Stimmung, visuell unterstützt durch die Lichtinstallationen seiner Frau Marian Zazeela. An unterschiedlichen Stellen im Raum bilden sich stehende Wellen und Klangmaxima, so dass die Bewegung des Besuchers integral zur Klangerfahrung gehört. Das *Dream House* lässt sich mit gleichem Recht als Raumkomposition und als (halb-)öffentliches Wahrnehmungsexperiment bezeichnen; dazu sind

50 Zitiert nach: Föllmer 1999, S. 215.

51 Vgl. von Maur 1985, S. 296 f.

deutlich die Wurzeln der Installation in der Monothematik von Youngs *Fluxus*-Arbeiten auszumachen.⁵²

Das experimentelle Feld zwischen Aktions- und Klangkunst, *Mixed Media* und *Intermedia* bekam im Jahr 1966 einen Impuls, der bis heute spürbar geblieben ist. Robert Rauschenbergs und Billy Klüvers Initiative *Experiments in Art and Technology* (EAT) trieb das Zusammenwirken von Kunst und Technik im wirtschaftlich geförderten Rahmen voran. Als wegweisend erwies sich die Veranstaltungsreihe *9 Evenings: Theater & Engineering* in der New Yorker *Armory Hall*. Mit technischer Unterstützung des Forschungs- und Entwicklungsunternehmens *Bell Telephone Laboratories* wurde hier an einer multimedialen Aufbereitung verschiedenartiger Performances gearbeitet. In Rauschenbergs Beitrag *Open Score* befanden sich mehrere Hundert Menschen mit Kontaktmikrophonen auf einer abgedunkelten, nur mit Infrarotlicht beleuchteten Bühne. Ihre Aktionen wurden von einer besonders lichtempfindlichen TV-Kamera aufgenommen und in Echtzeit auf eine Großleinwand übertragen, so dass das Publikum das Geschehen medial vermittelt verfolgte. Neben der Übertragungstechnik kamen während der *9 Evenings* auch Techniken zum Einsatz, die ein Reagieren von Licht- und Klangquellen auf Bewegungen möglich machten – ein Verfahren also, das Billy Klüver schon 1965 für Cages Tanzperformance *Variations V* verwendet hatte. Kritiker monierten an den Aufführungen in der *Armory Hall*, dass hier oberflächliche Effekthascherei an die Stelle des künstlerischen Experiments getreten sei.⁵³ Auch gelten die *9 Evenings* als direkte Vorläufer der Multimedia-Spektakel, mit denen sowohl Rockbands als auch große Tanztheater-Produktionen (etwa von Robert Wilson und William Forsythe) in den 1970er Jahren aufwarteten.⁵⁴

Unter heutigen Bedingungen bestehen vergleichsweise niedrige Zugangsvoraussetzungen zu avancierter Multimedia-Technik, wie sie noch am *Bauhaus* nur theoretisch denkbar gewesen ist. Zahlreiche Bühnenproduktionen arbeiten extensiv mit Videoeinspielungen, dekorative *visuals* kommen in Clubs zur atmosphärischen Unterstützung zum Einsatz und das Musikfernsehen zeigt multimediale Kunstäußerungen in kommerziellen Videoclips rund um die Uhr. Es lässt sich, gerade im Musikfernsehen, eine beliebige Vermischung von Versatzstücken gänzlich unterschiedlicher Herkunft und eine inhaltliche Tendenz zur Stereotypisierung beobachten. Das interdisziplinäre (und gewerblich motivierte) Durcheinander rückt abermals die Frage nach Sinn und Zweck gattungsübergreifender Strategien auf die Tagesordnung. Ihre Beantwortung führt

52 Vgl. de la Motte-Haber 1999, S. 59 f.

53 Vgl. Maur 1985, S. 442.

54 Vgl. Dreher 2001, S. 156.

über eine Neubewertung der Kategorien Werk und Material, die im folgenden Abschnitt versucht werden soll.

4.3 Ordnung und Unordnung

In Kapitel 2.4.e sind die Schwächen definitiver Zuordnungsversuche zwischen Farbe und Klang am Beispiel der Farblichtmusik dargestellt worden. Als Begründung für ihr Scheitern wurde vermutet, dass Vergleiche zwischen den Künsten nur fruchtbar sind, wenn sie die Materialebene zugunsten der subjektiven Wahrnehmungsebene verlassen. Nach 1930 ging es Künstlern zunehmend seltener darum, eine allgemeingültige Ordnung des Kosmos zu enttarnen, wie etwa Wassily Kandinsky oder Lothar Schreyer es am *Bauhaus* versucht hatten. Stattdessen wurde es zum Ziel interdisziplinärer Kunst, den Betrachter dazu anzuregen, in der Rezeption selbst eine subjektive Ordnung vorzunehmen. Die Wahrnehmung aber wird nicht nur durch das Kunstwerk selbst, sondern auch durch die vielgestaltige Disposition des Rezipienten strukturiert.⁵⁵ Dies sind die gedanklichen Voraussetzungen sowohl der Aktions- als auch der Klangkunst.

Auch Theodor W. Adorno richtet sich in seiner Schrift *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965) gegen synästhetisch motivierte Zuordnungssysteme mit Absolutheitsanspruch; die in den Diskussionen um das Gesamtkunstwerk wortreich herbeigeführte Annäherung zwischen den Gattungen bezeichnet er polemisch als „Pseudomorphose“. Er stellt weiter fest, dass die Künste nur konvergieren, also miteinander in Beziehung treten, „wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt“⁵⁶. Mit dem „reinen Material“ meint Adorno das Abstrakte und Atonale, mithin den Verzicht auf jede Form von Abbild – sowohl der Natur, als auch der jeweils anderen Kunst. Erst ohne Bezug auf ein Äußeres bestehe die Chance „des Übergangs des einen ins andere durch das eigene Extrem hindurch“⁵⁷. Adorno begründet dies folgendermaßen: Im Zustand der reinen künstlerischen Durchbildung erfährt das Material einen Wandel und bekommt den Charakter einer Schrift (bzw. *écriture*). Da dieses Phänomen für die Musik und die Malerei gleichermaßen gilt, drängen beide Kunstformen gerade in größter Unabhängigkeit voneinan-

55 Vgl. Rösing, Helmut: Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei. Strukturelle, rezeptionstheoretische und didaktische Aspekte, in: Musik und Diskurs. Band 3, Regensburg: Bosse 1988, S. 23 ff.

56 Adorno, Theodor W.: Musikalische Schriften I-III: Klangfiguren. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften (Gesammelte Schriften, Band 16), Frankfurt: Suhrkamp 1978b, S. 629.

57 Ebd., S. 637.

der auf Konvergenz. Für dieses Paradox findet Adorno den Ausdruck „knistern“.⁵⁸

Als Beispiel führt er die Klangfarbe an, die es „zufällig“ schon immer gegeben habe, deren Thematisierung aber erst durch das Verlangen nach „Einheit der musikalischen Dimensionen“⁵⁹ ausgelöst worden sei. Die optische Korrespondenz habe sich daher erst durch die konzentrierte Arbeit am musikalischen Detail ergeben und ging somit aus einem geschlossenen Werkbegriff hervor. Als negatives Gegenbild setzt Adorno Kandinskys Verwendung von Musikmetaphern ein und nennt gleich noch einen weiteren Fall dieser Pseudomorphose: „Klangfarbe‘ hat etwas Zwingendes, ‚Bildklänge‘ etwas kunstgewerblich Modernistisches wie die während der zwanziger Jahre propagierte Farbtonmusik“. Die Zuordnung von Farben und Klängen auf der Materialebene, wie sie in Kapitel 2.4.e kritisiert wurde, greift Adorno also mithilfe eines radikaleren Materialismus an, der keine Vereinfachungen zugunsten der gattungsübergreifenden Arbeit duldet. Immerhin räumt er ein, dass „die überflüssige und sektiererhafte Farbtonmusik, wie nicht selten apokryphe Versuche, eine genuine neue Erfahrung in verkehrter Gestalt“ zum Ausdruck gebracht habe. Schon in den Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk bei Wagner und Skrjabin spiegle sich „der Traum jener Konvergenz als abstrakte Utopie, ehe die Medien selbst sie gestatteten.“⁶⁰

Voreilige Gleichmacherei vermutet Adorno aber nicht nur in den Verfehlungen synästhetischer Kunstwerke, sondern auch in den Arbeiten des raum-zeitlichen Ansatzes. Er stellt schlicht fest, dass Zeit „eben doch nicht zur Identität mit dem Raum zu zwingen“⁶¹ sei, so dass etwa „Malerei, die sich dynamisch gebärdet, [...] sich im äußersten Fall in der Illusion von Zeit“⁶² erschöpfe. In vorliegender Arbeit wurde die Plausibilität der künstlerischen Rezeption von Einsteins Ideen zur Relativität der Dimensionen hervorgehoben: Die „Verzeitlichung“ der bildenden Künste erwies sich als vielversprechende Strategie. Ohne nun grundsätzlich von dieser Einschätzung abzuweichen, sei hier auf die kontroverse Entstehung der Versuche zur Raum-Zeit in Musik und Malerei hingewiesen, an die Adorno mit seiner Schrift erinnert. Die prompte Nutzbarmachung von Einsteins Theorie ging, ebenso wie die synästhetischen Farbe-Klang-Analogien, auf den verschärften Drang zum Gesamtkunstwerk zurück (vgl. Kap. 1.3). Deshalb muss in Erwägung gezogen werden, dass das ausgeprägte Begehren nach einer faktischen Rechtfertigung der Gattungsüberschreitung zu einer oberflächlichen Vereinnahmung von kom-

58 Ebd., S. 635.

59 Ebd., S. 636.

60 Ebd., S. 637.

61 Ebd., S. 631.

62 Ebd., S. 629.

plexem wissenschaftlichem Ideenmaterial geführt hat. Zumindest aber lässt sich feststellen, dass Kunst, die die Identität von Raum und Zeit annimmt, hierfür so wenig über Beweise verfügt wie die Synästhesie-Forschung für die Identität von Farbe und Klang. Die Arbeitsgrundlage ist in beiden Fällen eine freie künstlerische Deutung.

Trotz seiner Kritik an der Raum-Zeit in Musik und Malerei räumt Adorno (wie im Fall der Klangfarbe) ein, dass unter bestimmten Voraussetzungen die Möglichkeit zur Konvergenz bestehe. Auf besonders spannungsreich organisierten Gemälden finde sich „sedimentierte Zeit“⁶³. Auch bekennt Adorno seine Vorliebe für die Kunst von Paul Klee. Er siedelt Klees Werke nicht nur „in den Ursprüngen malerischer *écriture*“⁶⁴ an, sondern verwendet auch eines von Klees Argumenten zur Veranschaulichung des zeitlichen Elements: die implizite Bildzeit, die eine „angemessene Betrachtung des Bildes“⁶⁵ verlangt. Dass auf der anderen Seite hochorganisierte Musik zur Verräumlichung tendiere, zeige sich in der Notation als „Bedingung ihrer Objektivation“. Des Weiteren habe sich sogar schon vor dem überfälligen Schritt in die Atonalität bei Anton Bruckner eine räumliche Qualität angedeutet, die „des Klangwaldes, der um den Hörer sich wölbt“⁶⁶.

Adornos Beharren auf der Arbeit am geschlossenen Werk verbindet sich mit einer Nichtbeachtung der Rezeptionsseite. Er hält eine Anpassung des Materials an bestimmte Kategorien der Wahrnehmung – etwa die der Gestalttheorie – für kontraproduktiv. Kunst werde erst zur Schrift, wenn sie sich nicht kommunikativ an einen Adressaten richtet, sondern ausschließlich den eigenen Gesetzmäßigkeiten verpflichtet bleibt. Der für die Klangkunst konstitutive Ansatz der aktiven Aneignung kommt bei Adorno lediglich in der Forderung nach einer Verbesserung des allgemeinen Hörniveaus zugunsten der Musik vor. Seine Missachtung des Rezipienten ist aber auch als Kritik an der Warenförmigkeit von Kunst zu verstehen: „Die [...] Versuche der Ästhetik, Kunst als ein Für anderes zu begreifen anstatt aus sich heraus, werden um so ideologischer, je mehr der Betrieb die Kunst zum Für anderes relegiert.“⁶⁷

Adornos Argumente ließen sich in zweifacher Weise auf heutige Verhältnisse und insbesondere auf die kommerzialisierte Videoclip-Ästhetik übertragen: Zum einen zeigt sich im nivellierten Überfluss an kombinierten Bildern und Klängen, wie die „Ausfransung der Künste“ auf Kosten der „Durchbildung des je Einzelnen“⁶⁸ geht. Zum anderen

63 Ebd., S. 632.

64 Ebd., S. 635.

65 Ebd., S. 633. Vgl. Kap. 2.2.a sowie Klee 1976, S. 119 ff.

66 Adorno 1978b, S. 632.

67 Ebd., S. 639.

68 Ebd., S. 640.

wird deutlich, dass der Videoclip solange dazu verurteilt ist, unkünstlerisch zu sein, wie er in erster Linie als Marketinginstrument eingesetzt wird. Adornos Forderungen nach Werkautonomie und Konzentration auf die Ordnung des Materials wirken in diesem Zusammenhang zeitgemäß und einsichtig. Sein Essay ist kein umfassendes Gegenmodell zu rezeptionsfokussierten Formen der Gattungsüberschreitung – als Zwischenruf von jenseits der zeitgenössischen Diskurse ist sein Beitrag jedoch hilfreich. Gerade weil Interdisziplinarität heute eine künstlerische Selbstverständlichkeit ist, lässt sich vielerorts die Tendenz zur vorschnellen „Pseudomorphose“ ausmachen. In dieser Situation kann eine Schärfung der Konturen der einzelnen Disziplinen einem emanzipierteren Austausch zwischen den Künsten nur förderlich sein. Erinnert sei hier noch einmal an Gotthold Ephraim Lessing und seine Schrift *Laokoon*, in der jener die Künste auf ihr jeweiliges Material verpflichtete und sie so nicht nur von der bis dahin gültigen Nachahmungsästhetik freisprach, sondern auch den Wettstreit der Disziplinen anfachte. In Kapitel 1.2 habe ich versucht zu zeigen, dass aus dieser Grenzziehung eine Annäherung zwischen den Gattungen hervorging. Adornos These, dass die Künste nur in der Verpflichtung auf ihr eigenes Material konvergieren, ist ideengeschichtlich unmittelbar benachbart.

Hinsichtlich der in Kapitel 2.6 thematisierten Kontrolle des Klangmaterials ist Adornos Kritik an der „absoluten Verfahrungsweise“ im Serialismus⁶⁹ eine gesonderte Betrachtung wert. Zwar setzt der Schriftcharakter (bzw. die Konvergenz oder das Knistern) die Beherrschung des „Naturmaterials“ voraus, doch der anzustrebende Zustand verflüchtigt sich wieder, wenn die Rationalität total wird. Die Idealform einer Kunst hat für Adorno konstruktiven Charakter, sie ist „unabhängig von der signifikativen Beziehung auf ein Auszudrückendes“⁷⁰, aber auch unabhängig von einem sich ausdrückenden Subjekt. Zugleich braucht es eine entsubjektivierte Form des Expressiven, um die Konstruktion davor zu bewahren, zu „barbarischer Buchstäblichkeit“⁷¹ zu regredieren. Der seriellen Kompositionsweise bescheinigt Adorno in diesem Sinne zwar das Potenzial zur Konvergenz: „Zeit wird [...] geplant, disponiert, von oben her organisiert wie einst nur visuelle Flächen“. Gleichzeitig aber beobachtet er „eine gewisse Verarmung, das Verkümmern zahlreicher musikalischer Elemente“ sowie das „Vergessen des Erworbenen“⁷². In ähnlichem Sinne hatte sich Adorno einige Jahre zuvor in dem Aufsatz *Vers une musique informelle* (1961) positiv zu Cages „Protest gegen die sture

69 Ebd., S. 642. Adorno nennt den Serialismus zwar nicht ausdrücklich, doch seine Beschreibung der Kompositionsmethode deutet erkennbar darauf hin.

70 Ebd., S. 635.

71 Ebd., S. 642.

72 Ebd., S. 630.

Komplizität von Musik mit Naturbeherrschung“⁷³ geäußert. Der musikästhetische Materialismus scheint hier relativiert, und die Kluft zwischen Europa und Amerika in Fragen der Klangkontrolle stellt sich weniger tief dar als noch zu Beginn der 1950er Jahre.

Aus heutiger Sicht lässt sich feststellen, dass der Hang zur totalen kompositorischen Durchorganisation seit dem Verfassen von Adornos Schrift Mitte der 1960er Jahre weiter abgenommen hat. Wie in Kapitel 4.2 beschrieben, gab mit Karlheinz Stockhausen einer der Protagonisten des Serialismus schon Mitte der 1950er Jahre wieder einen Teil der Kontrolle auf. Doch sogar bei einer nachträglichen Betrachtung so durchkonstruierter Werke wie Stockhausens *Elektronischer Studien* stellt sich die Frage, ob das seinerzeit vermeintlich eingelöste Kontrollideal eigentlich naturwissenschaftlich objektivierbar ist, oder ob es sich nicht vielmehr um eine lediglich relative Kontrolle handelte; bei aller technischen Innovation verwendete Stockhausen zur Bandbearbeitung schließlich noch Schere und Klebstoff. Weiter ließe sich Fragen, ob es die absolute Klangkontrolle im mathematischen Sinne überhaupt geben kann, oder ob ihre Widerlegung immer nur eine Frage der Güte des akustischen Mikroskops ist, mit der man sie überprüft. In diesem Fall wäre der determinierte Klang, wie er schon am *Bauhaus* erträumt wurde, gar kein technischer oder naturwissenschaftlicher, sondern vielmehr ein philosophischer Gegenstand. Falls es die totale Klangbeherrschung aber doch geben sollte, so wäre sie wohl künstlerisch nicht sonderlich fruchtbar – ganz gleich, ob man als Effekt nun eine Regression zum Barbarischen oder schlicht eine künstlerische Sackgasse diagnostizierte.

73 Ebd., S. 534.