

V. Epilog

»Kanal« versus »Flußdelta«

Die szenischen Analysen zeigen, daß bei breit angelegten Stücken des experimentellen Musiktheaters wie *Glossolalie 61* und *Song Books* ein reichhaltiges Potential an symbolischen Interaktionsformen auf verschiedene Weisen angesprochen wird. Es spiegelt sich in situativen und assoziativen Darstellungen, deren Wirkung stark von den Ausführenden, dem Publikum und dem jeweiligen Moment abhängt. Durch die szenische Analyse konnte auch bestätigt werden, daß dieses symbolische Potential ein essentieller Bestandteil der Kompositionen ist, wobei es bei jeder Aufführung in unterschiedlicher Intensität ins Gewicht fällt. Die offensichtliche Wirkung solcher Stücke auf kollektive und individuelle Lebensentwürfe konnte allerdings vornehmlich als Potential gemessen werden, kaum aber als konkrete Größe. Als Wirkungspotential ließen sich die symbolisch-interaktiven Anteile auch bei absoluter Musik nachweisen, hier jedoch eher nicht als essentieller Bestandteil. Absolute Musik bedarf eine wesentlich stärker auf die rein klanglichen Prozesse konzentrierten Aufmerksamkeit, sie bildet viel mehr eine Szene für sich. Aber auch ihre konkreten Auswirkungen bleiben abhängig von diversen Komponenten des Kompositionsprozesses sowie der jeweiligen Umstände der Einstudierung und der Aufführung bzw. generell der Rezeption. Die fragmentarisch-offene Art, in der Stücke wie *Glossolalie 61* oder *Song Books* angelegt sind, ist wiederum Bedingung für ihr auffallend großes Wirkungspotential im Bereich symbolischer Interaktionsformen. Eine komplexe musikalische Strukturierung hingegen – wie bei einem Kammermusik-Stück von Brian Ferneyhough aber auch schon bei einem Quartett von W. A. Mozart – würde die alltagsnahen kommunikativen Konzepte solcher Stücke stören. Dabei geht es jedoch nicht um eine Kategorisierung als bessere oder schlechtere Kunst, sondern um einen jeweils verschiedenen Anspruch.

Daß Stücke wie *Glossolalie 61* oder *Song Books* in besonderem Maß auf derartige Wirkungen abzielen, muß in ihre Bewertung als »Kunstwerk« unbedingt einbezogen werden. Ohne diese Perspektive auf die »doppelte Weite« des nie und des noch nicht Sagbaren bleiben entscheidende Qualitäten der Stücke verschlossen. Um sie einnehmen zu können, muß der kontextuelle Rahmen solcher Kompositionen bestimmt werden, ihre Verwirkung mit

verschiedenen Geistesströmungen, Traditionen und mit der Lebenssphäre ihres zeitgenössisch-geographisch determinierten Umfelds. In diesem Sinn bringt eine szenische Analyse, kombiniert mit konventioneller, vor allem phänomenologischer und statistischer Analyse sowie Skizzen-Forschung, entscheidende Erkenntnisse. Szenische Analyse bewegt bzw. orientiert sich wie diese experimentellen szenischen Formen rhizomatisch im Material, um daraus eine eigene kreative Anordnung aller wahrgenommenen bzw. erkannten Aspekte zu entwickeln. Daher kreuzen sich die Perspektiven und die Ebenen szenischen Verstehens hier permanent.

Die Funktionsweise von Kunst als doppelt weitem Arsenal symbolischer Bedeutungsträger im zwischenmenschlichen interaktiven Gefüge erfüllen die Kompositionen *glossolalie*, *Glossolalie 61*, *Glossolalie 94* und *Song Books* in einer besonderen Weise, die sie mit vielen experimentellen künstlerischen Erscheinungsformen seit etwa 1960 teilen. Ihre Materialien aus der alltäglichen Umgebung am Rand der konventionellen Musik erscheinen in je eigener und von Ausarbeitung zu Ausarbeitung sowie von Aufführung zu Aufführung sich wandelnder Weise. So werden sie im jeweiligen Kulturpanorama der beiden Komponisten, das sich mit jenem der beteiligten Ausführenden vermischt, Teil einer lebenspraktischen Gestaltung, die sich gegen die, wie Lorenzer es formulierte, »Vertreibung der Sinnlichkeit« und die »Phantasielosigkeit« der kollektiv herrschenden Lebensentwürfe zur Wehr setzt. Ohne die Lorenzersche oder eine vergleichbare Methode wären die Wirkungsweisen dieser »Angriffe« auf verfestigte Strukturen nicht benennbar.

Es konnte gezeigt werden, daß das Verhältnis zwischen alltäglichem und künstlerisch erzeugtem Geschehen reflexiv ist. Auf Aufführungen konventioneller Musik, die sich in einem eher geschlossenen klanglichen Ablauf bewegt, trifft dies weniger zu als auf die in diesem Buch thematisierten experimentellen Stücke, die formal offen sind und gerade die auf Nebenschauplätzen stattfindenden, oft unbewußten Prozesse zeigen. Hier wird das reflexive Verhältnis zwischen alltäglicher und künstlerischer Sphäre bestimmt durch andauernde Bewegung und Veränderung, die die Erfahrungsstrukturen und momentanen Stimmungen der Beteiligten sowie die örtlichen Gegebenheiten bei Ausarbeitungsprozessen und Aufführungen beeinflussen. In den Analysen wurde auch herausgestellt, daß diese Stücke häufig methodisch und strukturell sehr nah an den interaktiven Strukturen alltäglicher Erfahrungsmuster konzipiert sind. Dadurch sind ihre zeitgeschichtlichen Verankerungen und ihre kritischen Perspektiven erkennbar. Cage und Schnebel ebenso wie die Interpreten des Ensemble Recherche

durchliefen während der Entstehung ihrer »Versionen« Prozesse szenischen Verstehens, durch die Materialien gewissermaßen gefiltert werden, bis sie ihrerseits wieder in Aufführungen auch das Publikum erleben kann. Um dies zu erreichen, brachten Cage, Schnebel und die Interpreten des Ensemble Recherche verschiedene Planungsstadien hinter sich, die teilweise durch das Skizzenmaterial und durch Interviews nachvollziehbar sind. Sie weisen alle einen relativ hohen Anteil assoziativer Verfahren auf, wiewohl sie verschieden abhängig von Zufallsoperationen und verschieden sorgfältig durchstrukturiert sind. Die Auswirkungen der ästhetischen und weltanschaulichen Schwerpunkte von Schnebel und Cage – insbesondere der Psychoanalyse und des Zen-Buddhismus – wurden in der szenischen Analyse ihrer Stücke deutlich. Auch inwiefern sich die kulturellen Sphären der BRD und der USA, wie sie Schnebel, Cage und das Ensemble Recherche umgaben, in ihren Stücken auswirkten, konnte gezeigt werden. Die gewählten künstlerischen Erscheinungsformen blieben trotz aller eingreifenden transformierenden, neu platzierenden und kontextualisierenden Prozesse nah an den benutzten Materialien und deren Strukturen, was einer szenischen Analyse besonders entgegenkommt.

Die Beschäftigung mit den in *glossolalie*, *Glossolalie 61*, *Glossolalie 94* und *Song Books* bereitgestellten Materialien bringt die Ausführenden in unmittelbaren Kontakt mit ihrer Umgebung, verlangt von ihnen, daß sie sich mit dieser in gewissem Umfang offen und bewußt befassen, um von ihr Materialien in die konzipierten Prozesse der Stücke übertragen zu können. Werden diese Stücke so schon bei ihrer Ausarbeitung Teil menschlicher Lebenspraxis, so geschieht dies in noch höherem Maß auch bei jeder Aufführung, wenn eine größere Zahl Menschen in einen immer von den Gegebenheiten abhängigen gemeinsamen Prozeß eintritt. Die seltsam ambivalente Gestaltung der Materialien, in der künstlerischen Sphäre isoliert und fremd und dennoch zugleich aus alltäglicher Sphäre vertraut, ermöglicht es, einige bekannte symbolische Interaktionsformen gleichzeitig in wechselnder Perspektive besonders nah, fast authentisch nachzuerleben und gewissermaßen distanziert im Weitwinkel betrachten zu können. Es werden den Fundorten der Materialien gemäß nicht nur klangliche Abläufe eingesetzt, sondern auch sprachliche, gestisch-theatralische, räumliche und technologische Komponenten, so daß unwillkürlich Gefüge mehrerer Medien entstehen.

Deren vernetzte audiovisuelle Erscheinungen korrespondieren mit der medialen Qualität unserer heutigen Umwelt, die zu der Zeit, als diese Stücke – ausgenommen *Glossolalie 94* – entstanden, bereits aufkam und auf deren Interaktionsformen und Lebenssphären sie teilweise vorausweisen. *Glossola-*

lie 94 dokumentiert die Tragfähigkeit und Aktualisierbarkeit des Schnebel-schen Konzepts von *glossolalie*, das zeitgeschichtlich gebundene Strukturen intendiert, ohne daß es an einen bestimmten engen historischen Ausschnitt gebunden wäre. Dennoch kann dieses Konzept szenischen Verstehens kaum in die Zeit vor 1950 und vermutlich auch nicht unbegrenzt in die Zukunft gelegt werden, denn es erfaßt neuere Entwicklungen szenischen Zusammenlebens nicht mehr. Es müßte durch neue Präparationen ergänzt werden, die insbesondere die durch die Elektronik veränderten Bedingungen menschlicher Kommunikation thematisieren.

Ausblick

Die hier diskutierten Kompositionen teilen mit den multimedialen Strukturen unserer Zeit die Simulation von Erfahrungsstrukturen in simultan vernetzten Ereignissen, in den Stücken als isolierende, fragmentierende und neu kontextualisierende Prozesse. Deren gleichzeitige Fremdheit und Vertrautheit, Ferne und Nähe ähnelt stark jener von Massenmedien wie Fernsehen, Kino und Internet. So werden Assoziationen an verbreitete symbolische Interaktionsformen aktiviert. Zugleich weichen Aufführungen dieser Stücke durch ihre physische Präsenz im Raum aber auch durch ihre Mittel und die offene Form entscheidend ab von den quasi körperlosen »fern-anwesenden« und, wenn auch teilweise unmerklich, normierten Ereignissen elektronischer Medien. Sie erreichen dadurch eine Lebendigkeit, die bei den Massenmedien zunehmend vermißt wird.

Diese Stücke geraten mit ihrem lebendigen sinnlich-symbolischen, d. h. körperlich-gestisch und klanglich verankerten Umgang mit menschlicher Kommunikation und entsprechenden Notationen in einen medialen Bereich, der aus der Perspektive aktueller Kulturwissenschaft das neue Informationszeitalter prägt, welches im Begriff ist, das Industriezeitalter abzulösen. Wie immer an solchen Zeitenwenden sind die Veränderungen revolutionär. Daß die aktuelle multimediale Lebensform – ähnlich wie das experimentelle Musiktheater – über die Neuzeit hinweg zurück auf Aspekte mittelalterlicher Lebenssphären in Europa verweisen soll, mag aus musikwissenschaftlicher Sicht zunächst überraschen, wird aber in der Medienforschung inzwischen als selbstverständlich angesehen. Wesentlich ist die Ganzheitlichkeit damaliger kultureller Erfahrung, etwa unter dem Aspekt, daß Schrift – Darstellung von Wortsprache ebenso wie von Musik – damals noch rudimentäre Erinnerungshilfe war, als Vermittlung von Wissen in erster Linie Vermittlung von Erfahrung war.

In der Tradition oraler Kulturen gibt es kein Wissen und kein Gedächtnis außerhalb menschlicher Körper. [...] Die Notwendigkeit, daß sich der Vortragende dem vorgegebenen Text unterordnet, daß er ihm seine Stimme und seinen gesamten Körper leiht, kommt in dem bekannten Bild aus der Johannes-Apokalypse (Off. 10,19 ff.) archetypisch zur Darstellung, wonach sich der Apostel das Buch einverleibt, es materiell verschlingt, um dann die ›fremden Wörter‹ aus dem eigenen Inneren heraus zum Erklingen zu bringen. [...]

Der Nachklang einer ganzheitlichen sensorischen Wahrnehmung, der in der Terminologie der [mittelalterlichen] Zeitgenossen faßbar wird, scheint für den Umgang mit dem geschriebenen Wort und für die Aneignung des Wortes aus der Schrift grundsätzlich von großer Bedeutung. Die Wahrnehmung der Zeichen mit den Augen, die Aufnahme des Tones über die Ohren, der Nachvollzug des Sprechens mit den Lippen, die Sensomotorik des Körpers im Rhythmus der Wortfolge und die Internalisierung des Blickes im Prozeß des Nachsinnens kennzeichnen das ganzheitliche Erfassen eines Schriftwerkes, das sehr viel mehr ist als bloße Informationsaufnahme.¹

Im Sinn des hier bezüglich mittelalterlicher Lebenssphären dargestellten ganzheitlichen Erlebens ist auch das heutige multimediale Theater zu begreifen, und zwar in Blick auf die Integration disparater Perspektiven: als eine künstlerische Form, die mittels Demontage im Alltag divergierende Aspekte menschlicher Interaktion wieder integriert. Die Kanalisierung der Wahrnehmung im Umgang mit dem Medium Buch, das die Kommunikation in den letzten Jahrhunderten in unseren Breiten dominierte, unter Ausgrenzung sinnlicher Anteile menschlichen Erlebens und als Internalisierung von Erkenntnis, war vor der Verbreitung des Buches unbekannt und wird in unserem Zeitalter wieder relativiert. Die auch in sprachlicher Kommunikation, beim sprachlichen Informationsaustausch aktiven sinnlich-symbolischen Anteile der Interaktionsformen werden rehabilitiert und dominieren das alltägliche Geschehen zum Teil schon in einer Weise, daß um die Komplexität der sprachlichen Grammatik und des Vokabulars gefürchtet werden muß. Gründe dafür liegen auch in den Internationalisierungs- und Globalisierungs-Prozessen. Dies reklamierte der kanadische Komponist und Schriftsteller R. Murray Schafer.

1 Horst Wenzel »Ohren und Augen – Schrift und Bild. Zur medialen Transformation körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter«, in: *Geschichte der Medien*, hg. v. Manfred Faßler u. Wulf R. Halbach, München 1998, pp.115, 116 u. 117. „Für die Manuskriptkultur des Mittelalters ist die Bildseite der Schrift (Farbabstufungen, Initialen, Zierleisten, Miniaturen) genauso zu berücksichtigen wie die Schriftseite der Bilder (schriftliche Devisen, Titel, Namen), die erzählerische Dimension der Malerei (der Narrativität von Einzelbildern und Bildfolgen) ebenso wie die ausmalende Kraft der Sprache (bildhafte Tableaus, Memorialbilder, Allegorien, Metaphern).« In: ebd., p. 123.

The widespread use of English today has left it more prone to communication breakdowns than any other language. It is brutalized by commerce, dehumanized by technology, fumbled by non-native speakers and blunted by bureaucratic and academic obliquity. Whole arias of affective expression known to Shakespeare and the translator of the King James Bible have slumped into aphasia. [...] ›I speaking fourteen languages and best from all is English‹, said the Mittel[sic!]-European emigrée.²

Beispielsweise aber in Japan, wo Sprache allerdings auch grammatikalisch völlig anders konzipiert ist als die westlichen Sprachen, hielt sich die Ganzheitlichkeit sprachlicher Interaktion in grundlegender Weise bis heute und faszinierte deshalb Menschen westlicher Sphären, wobei hier ein Zusammenhang zur additiven und daher sowohl mehrdeutigen als auch mehrdimensionalen Schriftkultur des Landes zu sehen ist.

Nun zeigt sich, daß in diesem Lande (Japan) das Reich der Signifikanten derartig ausgedehnt und um so vieles weiter als die Sprache ist, daß der Austausch der Zeichen trotz der Undurchsichtigkeit der Sprache und zuweilen gar wegen ihr einen faszinierenden Reichtum, eine bestrickende Beweglichkeit und Subtilität besitzt. [...] Nicht die Stimme (mit der wir die ›Rechte‹ der Person identifizieren) kommuniziert (kommuniziert was? Unsere – natürlich schöne – Seele? Unsere Aufrichtigkeit? Unser Prestige?), nein, der ganze Körper (die Augen, das Lächeln, das Haar, die Gestik, die Kleidung) unterhält mit Ihnen eine Art kindlicher Plauderei, der jedoch die vollkommene Beherrschung der Codes alles Regressive und Infantile nimmt.³

Schnebel und Cage experimentierten beide mit solchen aus kompositorischer Sicht besonders interessanten Konnotationen, die nicht nur Assoziationen auslösen und den interaktiven Prozeß komplettieren. Sie lassen auch außerdem klanglich interessante Resultate entstehen, die wiederum vom sprachsymbolischen Gehalt vokaler Klänge abgelöst eingesetzt werden können, dies teilweise – soweit es sich um Expressemе handelt – sogar mit weiterhin intaktem symbolischen Gehalt.

Die klanglichen sinnlich-symbolischen, mit der vornehmlich linearen sukzessiven Logik unserer flektierenden Sprachen nicht begreifbaren Anteile von sprachlicher bzw. vokaler Kommunikation, wie sie beispielsweise in der japanischen Sprache noch lebendig ist, führt uns nochmal zur Zen-Erfahrung des Koans. Barthes selbst verwies darauf:

2 R. Murray Schafer »Language, Music, Noise, Silence (A composer's approach to words)«, in: *Words and Spaces*, hg. v. Stuart S. Smith u. Thomas DeLio, London 1989, p. 105.

3 Roland Barthes *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1981 (Original-Augabe *L'empire des signes*, Genf 1970), pp. 22 f.

Wie sollen wir uns ein Verb *vorstellen*, das ohne Subjekt, ohne Attribut und dennoch transitiv ist, etwa wie ein Erkenntnisakt ohne erkennendes Subjekt und ohne erkanntes Objekt?⁴ Und dennoch ist eben dies Vorstellungsvermögen erforderlich angesichts des hinduistischen *Dhyana*, aus dem das chinesische *Ch'an* und der japanische *Zen* hervorgegangen sind und das man offensichtlich nicht mit *Meditation* übersetzen kann, ohne damit Subjekt und Gott wieder einzuführen: Vertreiben Sie beide und sie werden wiederkehren, unsere Sprache wird nun einmal von ihnen heimgesucht. Dieser Umstand und einige weitere Tatsachen machen deutlich, wie unsinnig es ist, wenn wir unsere Gesellschaft in Frage stellen wollen, ohne zugleich die Grenzen der Sprache zu bedenken, mittels deren (ein instrumentelles Verhältnis) wir sie in Frage zu stellen vorgeben: Das ist so als wolle man den Wolf vernichten und machte es sich in seinem Rachen bequem.⁵

Nicht zufällig entstehen in den simultanen Collagen experimenteller Stücke wie *glossolalie* und *Song Books* dem von Barthes beschriebenen Phänomen der Zen-Erfahrung im Paradoxon japanischer Spracherfahrung vergleichbare, mit linearer Logik nicht durchdringbare Mischungen, die nur durch Grenzüberschreitung, insbesondere der eigenen gewohnten sprachlichen und musikalischen Interaktionsformen, eintreten können. Gerade die zunächst wahrzunehmende Unvereinbarkeit von Elementen multimedialer Strukturen ist Quelle ihres Erfahrungs- und Erkenntnis-Potentials. Das Paradox erkannte auch McLuhan als einen bedeutenden Gewinn des Zeitalters elektronischer Medien:

Paradoxical juxtapositionings of ideas were methodologically essential, since paradox is the technique for seizing the conflicting aspects of any problem. Paradox coalesces or telescopes various facets of a complex process in a single instant.⁶

Zugleich birgt die iuxtaponierte Überlagerung mehrerer Schichten in den sich einander annähernden künstlerischen wie alltäglichen Bereichen auch die große Gefahr der Reizüberflutung und der Überforderung menschlicher Wahrnehmung. Dadurch können multimediale Strukturen sogar restriktiv wirken und Chancen szenischen Verstehens verlorengehen.

Hier könnte die Metapher des Flußdeltas versus Kanal einiges erhellen. Die multimedialen Strukturen experimenteller Kompositionen und unserer Zeit könnten als Gegenden breiter, vernetzter Flußdeltas betrachtet werden, nachdem wir uns zuvor einige Jahrhunderte lang (seit der Erfindung des Buch-

⁴ Versteckte Anspielung auf die traditionelle semiotische Dreiteilung *signum*, *signans*, *signatum*.

⁵ Ebd., p. 21.

⁶ L. Kuhn *John Cage's Europeras*, a.a.O., p. 161.

drucks) in den kanalisierten Flüssen einer von gedruckten Medien dominierten Umgebung fortbewegten. Carla Henius nutzte diese Metapher bezüglich der Entwicklung der westeuropäischen musikalischen Avantgarde seit 1950:

Die Avantgarde von damals [vor 1968] war streng, oft unduldsam – manchmal ideologisch verbiestert – aber sie hatte wie ein kanalisiertes Wasser doch eine ungeheure Schubkraft. Demgegenüber wirkt der heutige »Pluralismus«, in dem keine Kompositionslehre mehr kanonisiert wird, wie ein ausuferndes Flußdelta. Diese Vielfalt ist durchaus eine Befreiung von doktrinärem Enge, eine Bereicherung, sie enthält aber auch den Hang zur Beliebigkeit und damit die Gefahr zur Verflachung.⁷

Das Bild des Flußdeltas steht bei Henius für die Befreiung von kanalisierten Konventionen und vielfältige bereichernde Möglichkeiten einerseits sowie für Verflachung und Beliebigkeit andererseits. Zum Bild eines großen Flußdeltas gehört auch dessen Unüberschaubarkeit und wie beim Bild des Rhizoms dessen vernetzte Verzweigkeit, das zumeist langsame Fließen oder sogar Stehen des Wassers und die dauernd zunehmende Vergrößerung der Landfläche durch die Sedimentierung von Sinkstoffen, die das Wasser herbeiführt. Das Bild des Flußdeltas in seiner Eigenschaft als flacher, feuchter, häufig mooriger Gegend enthält auch die Idee ständiger Veränderungen, symbolisiert das Unabgeschlossene, Flexible und Netzartige, das zugleich beunruhigt und befreit, sich nur schwer gezielt und systematisch erkunden läßt, wohingegen das Bild einer Flußfahrt noch der Idee einer sukzessiven wortsprachlichen logischen Abfolge zuspricht. Erscheinen also einige Aspekte der Metapher hilfreich, um sich multimediale Prozesse vorstellen zu können, so sind andere zumindest irritierend wenn nicht sogar falsch wie beispielsweise die Fließrichtung des Wassers ins Meer, das Meer als Ziel der Bewegung. Aber auch die Langsamkeit und die Ablagerungen irritieren zunächst angesichts der derzeitigen Schnellebigkeit und der rasenden Veränderungen und Entwicklungen beispielsweise im Computerbereich und im Internet. Die Gefahr der Verflachung im ausufernden Flußdelta von Kunst und Informationsgesellschaft, das letztlich einen (kanalisierten) Fluß mit einem (unendlichen grenzenlosen) Meer verbindet, erscheint jedoch häufig in aktuellen Diskussionen. Ihr ist auch das Gefühl der Endzeitstimmung immanent; dann wäre das Meer erreicht.

⁷ C. Henius »Im Pakt mit der Zukunft« Experimentelles Musiktheater seit 1946« (1991–93), a.a.O., p. 25 f.

Der vielschichtige simultane Ereignischarakter der in diesem Buch analysierten Stücke und ihresgleichen können vergleichbar der Reizüberflutung durch elektronische Medien die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit an ihre Grenzen bringen. Das kann so weit gehen, wie es M. C. Richards mit Worten wie »Let it roll over you«⁸ bezüglich des Black Mountain Events beschrieb. Ermüdung und Verflachung liegen hier nah beieinander und treffen auch Personen, die für diese Ästhetik eigentlich offen sind. Das Wirkungspotential von *glossolalie*, *Glossolalie 61*, *Glossolalie 94* oder *Song Books* hat daher natürliche menschliche Grenzen, die mit jeder Aufführungssituation schwanken.

Da sich diese im Gegensatz zu vielen anderen Ereignissen experimentellen Musiktheaters auf einer Bühne abspielen, die vom Zuschauerraum abgegrenzt ist, entkommen sie weitgehend der Gefahr, die Wahrnehmung zu überfordern. Zwar wird diese Bühnengrenze im Verlauf der Stücke überschritten, doch ist dies bereits bewußter Teil der Inszenierung. Im wesentlichen sitzt das Publikum auf seinen Plätzen und nimmt von dort aus die szenischen Abläufe wahr. Durch den vergleichsweise geringen Environment-Charakter solcher Aufführungen könnten die Eindrücke konzentrierter und stärker wirken als in komplett offenen Formen, die das Publikum u. U. auch physisch ganz in das Geschehen involvieren und ihm daher die distanzierte Perspektive des Betrachtens nehmen. Die betrachtende Perspektive, die durch einen begrenzten Bühnenraum eingenommen werden kann, von dem aus das Publikum nicht oder kaum in Aktionen einbezogen wird, könnte jedoch auch eine stärkere Abwehr der Ereignisse auslösen, einerseits weil die audiovisuelle Collage bereits vielfach und wenig übersichtlich die Sinne reizt, andererseits weil sich das Bühnengeschehen, indem es räumliche Distanz zum Publikum wahrt, assoziativ in Interaktionsformen konventionellen Bühnen- bzw. Konzert-Geschehens eingliedert und daher bewußter werden läßt, was hier an Musik und Theater eigentlich »zerstört« wird.

Reizüberflutung durch ein Leben in der heutigen multimedialen Gesellschaft gräbt ihre Spuren auch in die Reaktionsformen auf experimentelle, rebellische Kunst. Sie verursacht, daß emotionale Bedeutungszuweisungen abgekoppelt werden von ihren Interaktionsformen. Verflachung dieses lebenspraktischen Bereichs im gleichgültigen, nachlässigen und desinteressierten Umgang mit Informationen ist die Folge von Desymbolisierungen und eine hier kaum zu umgehende neurotische Selbstschutzmaßnahme, die

8 Vergl. Kap. II.4.2.

längst zur kollektiven Interaktionsform wurde. Zugleich ist das alltägliche Leben immens abhängig von diesen Medien, die Interaktionsformen sind stark geprägt durch deren Strukturen. Adorno diagnostizierte ähnliches schon 1960:

Heute dagegen ist es weitgehend so, daß die Leute sich gar nicht mehr aufregen über die moderne Musik, daß sie sie nicht schroff und feindselig ablehnen; jedenfalls ist das nicht mehr die eigentlich charakteristische Verhaltensweise, sondern der Eindruck wird neutralisiert. Neue Musik wird betrachtet als eine Spezialität für Spezialisten, die in Gottes Namen unter so und soviel anderen Kulturgütern, zwischen den biographischen Tatsachen über die Prinzessin Soraya und den jüngsten Besuchen des einen Staatsmannes beim anderen, auch ihren Ort haben, die aber eigentlich einen selber nichts Rechtes angehen, und denen man so mit heruntergezogenen Mundwinkeln, mit einer Skepsis gegenübersteht, die gleichzeitig sich tolerant dünkt, aber doch dem überlegen, wovon sie sich distanziert [...] Dieser Mangel an affektiver Besetzung, an Leidenschaft für das, worauf man stößt, ist eigentlich die Form der Ablehnung heute.⁹

Auch Jung wies schon mehrfach darauf hin, daß die menschliche Fähigkeit, gleichzeitig verschiedene Reize zu verarbeiten, begrenzt ist, daß beispielsweise Assoziationen nicht mehr kontrollierbar sind, daß zu viele Reize ermüden.¹⁰ Ein Leben in einer von Reizüberflutung bestimmten Umgebung verursacht die Bildung entsprechender Interaktionsformen. Die Mitglieder multimedialer Gesellschaften haben sich mit deren Vielschichtigkeit, Schnelllebigkeit und Fragmentiertheit in persönlichen Nischen eingerichtet, die von der Vielfalt und der Normierung der Medien gleichermaßen geprägt und von deren Existenz sie abhängig sind. Dort können sich die meisten mit der gesellschaftlich geforderten Flexibilität bewegen. Würden sie, beispielsweise indem sie an einem entsprechenden künstlerischen Ereignis teilnehmen, dazu herausgefordert, ihre Schutzräume zu verlassen, wären sie der Gefahr ausgesetzt, die desymbolisierten Aspekte ihres eigenen Tuns zu entdecken und wären möglicherweise von dessen mangelndem Sinn schockiert. Diese desymbolisierten Aspekte könnten vielleicht als zielloses, durch Werbung und Konsum dominiertes Nomadentum im Überangebot der Mediengesellschaft bezeichnet werden, welches aufrechtzuerhalten Ziel und Aufgabe entsprechender Unternehmen ist. Vielleicht entgeht vielen wegen dieser neurotisierten Lebenspraxis, daß das neueste flußdelta-artige Medium, das Internet, mit simulierten autarken und interaktiven Strukturen täuscht und herrscht.

⁹ »Der Widerstand gegen die Neue Musik«, in: K. Stockhausen *Texte 6*, a.a.O., p. 459.

¹⁰ Vergl. Kap. II.4.1.

Möglicherweise kann in diesem Kontext auch verstanden werden, warum Sprachkompositionen und experimentelles Musiktheater bis heute nur von wenigen rezipiert wurden, wie auch immer ihre (gesellschaftliche) Wirkung intendiert war. Die vielfach immer noch ungewohnt notierten, klingenden, anzuschauenden und aufwendig einzustudierenden Stücke werden vergleichsweise selten gespielt. Daran, daß Einstudierungen und Aufführungen solcher Stücke psychologische Wandlungen auslösen oder herausfordern können, hat sich nichts geändert. Sie bleiben in dieser Hinsicht unbequem. Ihre teilweise aus dem experimentellen Musiktheater hervorgegangenen benachbarten Bereiche der Performance und der Klanginstallation hingegen haben heute einen ziemlich großen Einzugsbereich, der weit in die Branche der Unterhaltungsindustrie hineinreicht, überwiegend außerhalb des konventionellen Konzertbetriebs wohl aber im Austausch mit der zeitgenössischen Musik und vor allem mit der zeitgenössischen bildenden Kunst. Sie sind in die gegenwärtigen Lebensentwürfe integrierbar, sind praktikabler, verlangen Ausführenden und Publikum weniger ab, geben ihnen buchstäblich mehr Freiraum, entsprechen den Alltagsgegebenheiten besser, fordern nicht gezielt Veränderungen. Ähnliches gilt für den »Museums-Boom«:

Museums are also in step with another aspect of American culture: we are a nation of shoppers, and shaped behaviorally by the experience. ›People are used to the shopping mall, where they can walk around and stop where they wish‹ said Nicolas Fox Weber, a cultural historian. ›And you can do that in a museum, whereas you can't in a music or dance performance.‹ Whether visiting the mall, holding the remote control or grazing before an open refrigerator, Americans are used to picking and choosing their own course.¹¹

Das hier beschriebene Phänomen ist nicht auf die USA beschränkt, sondern ist zusehends auch in anderen Ländern mit einer ausgeprägten Museumskultur anzutreffen. Daß derartige Tätigkeiten stark normiert sind und sich vornehmlich auf Interaktionen mit Gegenständen anstatt mit Menschen, anderen Lebewesen oder mit der Natur beziehen, fällt im vielfältigen Schein der gewonnenen Freiheit wenigen auf.

Selbstverständlich haben diese offenen Strukturen auch kreative Komponenten, die verschiedene Künstler wiederholt aufgriffen und die künstlerische Ereignisse sehr nah beim Alltagsgeschehen ansiedeln, Kunst zur Lebensform werden lassen. Hierzu zählen auch Projekte von Schnebel und

¹¹ Judith Dorbrzynski »Glory Days for the Art Museum«, in: *New York Times*. Arts & Leisure, Sonntag 5.10.1997, pp. 1 u. 44.

Cage, die vorsehen, ganze Häuser oder Umgebungen auditiv-szenisch-visuell auszustatten, um dann in freier Folge besucht und durchschritten werden zu können.

Hier sollte Schnebels »Klangenvironment«-Projekt *Drei-Klang* (1976–77) erwähnt werden, das für drei verschiedene und räumlich getrennte Ensembles konzipiert ist, die entweder in drei nah beieinanderliegenden Räumen oder an verschiedenen, auch geographisch weit auseinanderliegenden Orten, die über Lautsprecher miteinander verbunden sind, »leicht fremdländisch-altertümliche, klassische und modern getönte«¹² Musik spielen.

Bei Cage sind vor allem seine *Musicircus*-Projekte (seit 1967) zu nennen. Zuletzt – auch nach Cages Tod – wurde diese Idee in der Ausstellungsserie *Rolywholyover* an mehreren Orten umgesetzt. Hier wurden I-Ching-bestimmte Museumsräume visuell und auditiv ausgestattet. Mittels des gleichen Verfahrens wurden verschiedenste Museen einer Region ausgewählt und sollten ebenso zufällig bestimmt eine gewisse Zahl Exponate für eine *Rolywholyover*-Gesamtausstellung zur Verfügung stellen. Die versammelten Exponate aller Museen wurden dann in einem benachbarten Museum wie 1995 im Museum of Modern Art in Philadelphia gezeigt, wobei die Hängung und Aufstellung immer I-Ching-abhängig war und täglich entsprechend den Zufallsberechnungen verändert wurde. Ich hatte 1995 die Gelegenheit, das *Rolywholyover*-Ereignis in Philadelphia zu erleben und konnte beobachten, daß alle Beteiligten, die Besucher und das unentwegt tätige Museumspersonal, ungewöhnlich kommunikativ und gut gelaunt, gewissermaßen herrschaftsfrei waren. Cages Konzept bewirkte in verblüffender Weise, daß Menschen angstlos und lustvoll aus ihren Nischen heraustraten. Wesentlichen Anteil daran hatten der extrem lange Tisch, an dem mehrere Stühle und Schach-Spiele aufgestellt waren, und die umgebenden Schränke mit zahllosen Schubladen, die geöffnet werden durften und in denen sich I-Ching-bestimmt jeweils ein Buch aus Cages Bibliothek befand. Die Schachspiele und Schubladen wurden in lockerer Art stark frequentiert und lösten bei vielen spontane Äußerungen, Kontaktaufnahme und offensichtliche, fast kindliche Freude aus.

An die rhizomatische und multimediale Qualität solcher Ereignisse reicht das Internet noch lange nicht heran. Wiewohl es eine seiner wichtigsten Aufgaben ist, u. a. vernachlässigte menschliche interaktive Bedürfnisse und Energien zu befriedigen, setzt es Grenzen, die um so schwieriger erkennbar sind, als es immer perfektere, wenn auch körperlose Simulationen bietet.

¹² Werkverzeichnis, in: *Dieter Schnebel Musik-Konzepte*, a.a.O., p. 127.

Einerseits eröffnet Interaktion im Internet, und darauf weisen die offenen Strukturen des experimentellen Musiktheaters voraus, die erfreuliche Möglichkeit, netzartige, flexible, sich dauernd verändernde, irreversible Prozesse als alltägliche Realität zu erleben.

Das einzige, dessen man sich beim Einloggen jedes Mal sicher sein kann, ist, daß das Netz mit Sicherheit nicht mehr so aussieht, wie man es verlassen hat. [...] Jeder (künstlerische) Akt im Netz ist eine offene Handlung, ein nicht abgeschlossener Satz, der – einmal plaziert – ein Eigenleben gewinnt, sich verändert, ausbreitet, andere Formen annimmt, jedoch auch nie verloren geht. [...] Das Netz ist kein Substantiv, sondern ein Verb – etwas Lebendiges, das grundsätzlich und ursächlich immer »in Beziehung setzt« und dadurch ein neues Verständnis von Identität evoziert: Identität ist nicht das Werk, das bereits geschaffen wurde und somit statisch ist, sondern die Idee, die in das Netz eingespeist und durch das Netz verändert wird.¹³

Andererseits mißlingt häufig gerade der interaktive Aspekt im Internet, sobald versucht wird, im simultanen Austausch mit einem oder mehreren anderen Menschen tätig zu sein.

Das mag verwundern. Als netzspezifisch gilt doch gerade die Zusammenschaltung vieler. Es gibt aber ein netzspezifisches Problem: Interaktive Kunstprojekte im WWW sind häufig frustrierend. Entweder es agiert einer, und alle hören zu und warten ab, bis sie dran sind; oder alle agieren und erzeugen eine große Mischpoke, und keiner spürt/hört ein konkretes Feedback auf seinen persönlichen Beitrag. Das Netz hält weder die entsprechenden Interfaces noch die Übertragungsgeschwindigkeiten bereit, welche nötig sind, um die Unmittelbarkeit und Vielschichtigkeit des Gefühls der Gemeinsamkeit in der Gruppe herzustellen, wie wir es von der physischen Welt kennen. Deswegen lieber Individualmusik.¹⁴

Hier sind – vielleicht glücklicherweise – noch technische Grenzen gesetzt, die die Probleme gestaltloser Technologien, deren Abläufe menschlich nicht mehr wahrnehmbar sind, spürbar und vielleicht bewußt machen. Noch können die physischen Erlebnisse von Performances, Klanginstallationen und multimedialen Inszenierungen ein Gegengewicht zur simulierten Welt elektronischer Medien bieten. Mit diesen Medien umgehen zu können, wird zusehends Teil der aktuellen Interaktionsformen und zieht einen erweiterten Radius szenischen Verstehens nach sich. Auf die nunmehr notwendig werdende »neue kulturelle Leistung«, das »Erlernen des Handelns

¹³ Martin Breindl »lo-res vs. Hifi Kunst Internet«, in: *Positionen* 31/Mai 1997, p.9.

¹⁴ Golo Föllmer, Andreas Mengel »Netzwerkmusik«, in: ebd., p.29.

im Medium«¹⁵ weisen *glossolalie*, *Glossolalie 61* und *Song Books* in verschiedenen Hinsichten voraus, wiewohl sie die elektronischen Medien nicht bzw. in geringem Umfang einsetzen, während *Glossolalie 94* schon deutlichere Spuren eines fortgeschrittenen Medien-Zeitalters trägt und somit bereits ein erweitertes Spektrum szenischen Verstehens enthält. Dabei sorgen diese Stücke für eine Lebendigkeit, die ihnen ihr kritisches Potential bezüglich der herrschenden Interaktionsformen bewahrt.

¹⁵ M. Faßler »Gestaltlose Technologien? Bedingungen, an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können«, in: *Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung*, hg. v. dems. und Wulf Halbach, Gießen 1992, pp. 12–52, p. 36.

Many Happy Returns

first the qua Lity
Of
yo Ur music

t Hen
its qu Antity
and va Riety
make it Resemble
a r lver in delta.
li Stening to it
we bec Ome
ocea N.¹⁶

¹⁶ J. Cage *Empty Words*, a.a.O., p. 6.

