

Sabine Sanio

Komponieren als Experiment

Die Musik von Alvin Lucier

Die entscheidende Anregung für sein Komponieren fand Alvin Lucier überraschenderweise in Europa, wo er sich mit einem Fulbright-Stipendium 1960 und 61 aufhielt. Auf den Darmstädter Ferienkursen sowie kurze Zeit später in Italien erlebte er Konzerte des Pianisten David Tudor und lernte John Cage kennen. Wie für viele amerikanische Komponisten sollte auch für Lucier gerade die Begegnung mit Cage und sein Musikverständnis weitreichende Folgen haben. Sie führten ihm die Möglichkeit einer völlig anderen Art von Musik vor Augen, die durch nichts an die europäische Tradition gebunden zu sein schien.

Andererseits hat Lucier in Italien zum ersten Mal in einem elektronischen Studio, nämlich in dem berühmten Mailänder Studio Fonologia des italienischen Rundfunks, gearbeitet. Von der konkreten, körperlichen Art dieses Arbeitens war er ungeheuer fasziniert. »Der übliche Arbeitsgang in diesem Studio war es, einen Katalog von Klängen auf Band aufzunehmen, die man dann in Längen von fünf oder sechs Fuß (1,75 oder 2,10 m) zerteilte, beschriftete und an die Wände im Studio heftete. Wenn man Klänge für seine Kompositionen brauchte, schnitt man verschiedene Längen des gewünschten Materials ab – die Zentimeter, die für eine Zeit benötigt wurden, waren abhängig von der Geschwindigkeit des Tonbandgeräts –, klebte sie zusammen und mischte sie zu einem Endprodukt ab.«

Italien zeigte Lucier daher wichtige Alternativen zur europäischen Tradition. In den folgenden Jahren fand er zu einem auch Cage gegenüber eigenständigen Ansatz. Seit den sechziger Jahren gelingen Lucier musikalische Kompositionen, die wichtige, ja, grundlegende Aspekte des für unser Jahrhundert charakteristischen Denkens und Erlebens ansprechen und verdeutlichen. Dabei ist das, was man gewöhnlich unter »Komponieren« versteht, radikal verändert. Denn im gewohnten Sinn ist diese Musik nicht komponiert: »Ich habe gesagt, daß ich keine Noten zusammensetze, aber ich füge sicherlich noch Dinge zusammen, ich stelle ein Orchester neben elektronische Klangwellen und ich verdrahte Lautsprecher.« Ausdrücklich besteht er jedoch auf dem ästhetischen Charakter dieser Arbeit: »Ich schaffe die Situation, ich muß sie erfinden, das ist künstlich und das ist Kunst, es ist Teil von Kunst.«

Alvin Luciers vielleicht bekanntestes Stück *I am sitting in a room* führt die umfassende akustische Transformation eines vom Komponisten selbst gesprochenen

Textes vor, dessen akustische Qualität sich im Verlauf dieser Tonbandkomposition so sehr verändert, daß er schließlich nicht mehr zu verstehen ist. Bevor wir uns diesem Transformationsprozeß zuwenden, werfen wir kurz einen Blick auf den Text. Dieser lautet in der deutschen Übersetzung: »Ich sitze in einem anderen Raum als dem, in dem Sie sich in diesem Moment befinden. Ich nehme den Klang meiner sprechenden Stimme auf und spiele ihn wieder und wieder in diesem Raum ab, bis die Resonanzfrequenzen des Raums sich selbst verstärken, so daß jede Ähnlichkeit zu meinem Sprechen, mit Ausnahme vielleicht des Rhythmus, zerstört ist. Was Sie dann hören werden, sind die natürlichen Resonanzfrequenzen des Raums, durch Sprechen artikuliert. Ich betrachte diese Aktivität nicht so sehr als Demonstration eines physikalischen Faktums, sondern eher als einen Weg, alle Unregelmäßigkeiten, die meine Stimme haben könnte, zu beseitigen.«

Der Text ist eine knappe Beschreibung des Versuchs, der die Grundlage dieser Komposition bildet. Gleich zu Beginn wird man also über den Prozeß ihrer Herstellung informiert und befindet sich – einer der erstaunlichsten Aspekte dieses Stückes – bereits auf der Metaebene der Reflexion. Dies gelingt nur, weil der Text eine doppelte Funktion hat: er erklärt die Komposition und bildet zugleich ihr Klangmaterial. Der Komponist führt diesen Versuch so konsequent durch, daß ihm nichts bleibt, was noch komponiert werden müßte.

Der Versuch – um Luciers Beschreibung kurz zu verdeutlichen – besteht einfach darin, einen Text, in einem bestimmten Raum immer wieder auf Band aufzunehmen, in genau diesem Raum vom Band wieder abzuspielen, und diese neue Version erneut aufzunehmen und so fort. Das Resultat des Versuchs führt die Komposition im genauen Nachvollzug des Versuchsablaufs vor. Ein Raum hat – wie jeder weiß – ganz bestimmte Klangeigenschaften, kann hallig, trocken oder dumpf sein, je nachdem, ob man sich in einer großen Kirche, einem Zimmer voller Möbel und Vorhänge oder einem niedrigen feuchten Gewölbe befindet. Lucier hat durch die Wiederholung des Aufnehmens diese Resonanzfrequenzen immer weiter verstärkt. Zugleich filtern sie die Frequenzen des gesprochenen Texts mehr und mehr, bis er schließlich nicht mehr zu verstehen ist. Man hört nur noch »reinen«, bedeutungsfreien Klang.

Dieses Tonbandstück stellt eine besonders gelungene Komposition von Lucier dar, in der sich seine Vorgehensweise – nicht zuletzt wegen der erwähnten selbstreflexiven Verwendung der sprachlichen Ebene – in prägnanter und verdichteter Form zeigt. Gelungen ist die außergewöhnliche Verwendung des Tonbands, das offensichtlich die angemessenste Form der Realisation dieses Sprechmusik-Stücks darstellt, da mit ihm die Genese der Komposition, zugleich Transformationsprozeß des ursprünglichen Klangmaterials, in sinnvoller Weise fixiert werden konnte. Musikalisch am faszinierendsten ist jedoch die Umwandlung eines ganz alltäglichen sprachlichen Kommunikationsakts in ein im Sinn der Kommunikation völlig bedeutungsfreies, rein klangliches Ereignis.

I am sitting in a room ist eine ungewöhnliche Komposition, die gar nicht wirklich »komponiert« ist, sondern die innere Logik eines physikalisch-akustischen Versuchs unmittelbar auf seine Komposition überträgt. Diese Kompositionstechnik, die sich bei allen Stücken Luciers seit 1965 in immer neuen Variationen zeigt, verweist auf ein

vom traditionellen klar unterschiedenes Musikverständnis.

Gerade an diesem Tonbandstück zeigen sich deutlich bestimmte Differenzen zu Cage. Denn während Cage Wiederholungen vermeidet, um den einzelnen Klang in seiner spezifischen Qualität herauszustellen, arbeitet Lucier gern und häufig mit Formen der Wiederholung, wie z.B. eben der ständigen, kaum merklich veränderten Wiederholung des gesprochenen Texts, die vom Hörer eine viel stärkere Konzentration auf die kleine Differenz verlangt, um die Entwicklung des Stücks zu verfolgen. Und während Cage Musik immer als Prozeß von großer Komplexität mit unzähligen Momenten und Elementen auffaßt, konzentriert sich Lucier meist auf einzelne Phänomene, um ihre verschiedenen Facetten anschaulich erfahrbar zu machen. Doch wie Cages Musik sind auch Luciers Kompositionen keine Werke oder Objekte, sondern musikalische Prozesse mit flüchtigem, »ephemerem« Charakter.

Sein erstes Stück mit eigenständigem musikalischen Ansatz, die *Music for Solo Performer*, zeigt eine Mischung von szenischen, visuellen und akustischen Momenten. Hier arbeitet Lucier mit einer Apparatur bestehend aus einem Paar Elektroden, einem Differentialverstärker und einem Bandpaßfilter, der nur die vom Gehirn im meditativen und bewegungslosen Zustand erzeugten Alphawellen von 10 Hz passieren läßt. Diese Apparatur benutzt der Komponist, um ein Schlagzeugensemble, das direkt vor den angeschlossenen Lautsprechern aufgestellt wurde, in hörbare Schwingungen zu versetzen. Dabei macht er sich das Phänomen zunutze, daß die Lautsprechermembran wegen der entstehenden unhörbaren Unterschall-Impulse gleichwohl zu schwingen und auszuschlagen beginnt und schließlich die eigentlich nicht zu hörenden Impulse indirekt hörbar macht.

Zurecht hat Lucier darauf hingewiesen, daß *Solo for Performer* nicht nur die erste Komposition war, die Gehirnwellen einsetzte, sondern auch die erste, in der ein Interpret allein durch völliges Stillhalten Klänge erzeugt. Insofern stellt sie eine faszinierende Version von Cages Forderung dar, von den eigenen Wünschen und Vorstellungen abzusehen und einen Zustand der Absichtslosigkeit zu erreichen. Denn allein im Zustand der Absichtslosigkeit kann die Aufführung dieses Stücks gelingen: »Wer dieses Stück richtig aufführen will, darf nichts vorsätzlich tun. Du sollst meditieren, nicht den Verlauf der Aufführung steuern und versuchen, sie auf die eine oder andere Weise interessant zu machen.« Das Einzigartige dieser Komposition erfährt man jedoch erst bei einer Aufführung, die man live miterlebt, nämlich wenn man den »Solo Performer« auf seinem Stuhl sitzen sieht, regungslos, aber verdrahtet, während ohne sichtbare Ursache, also auf fast magisch erscheinende Weise plötzlich die Becken, Gongs, Pauken und Trommeln zu schwingen und zu klingen anfangen.

Music for Solo Performer ist eins aus der Gruppe von Stücken, in denen Lucier das Unhörbare hörbar macht. Es entstand 1965 und zeigte, daß er nun über Möglichkeiten jenseits des traditionellen Komponierens verfügte. Das Faszinierende dieser Möglichkeiten sieht er selbst darin, daß nicht seine eigenen Vorstellungen und Gefühle im Mittelpunkt stehen, sondern die Klänge selbst und ihre verschiedenen Formen, sich zu artikulieren.

Wie in der *Music for Solo Performer*, bei der das Publikum die transformierten Gehirnströme nicht nur als akustische Ereignisse, sondern auch als sichtbare

Bewegungen der Schlagwerke und Gongs wahrnehmen konnte, spielt dieser visuelle Aspekt bei Lucier sehr oft eine große Rolle. Klänge denkt er offensichtlich nicht allein als akustische Ereignisse, sondern ebenso als optische Phänomene, als Bewegungen im Raum, die sich auf unterschiedliche Art und Weise auch visualisieren lassen. Lucier realisiert damit auf sehr eigenwillige Weise die Einheit der Künste, auf der Cage immer beharrt hat. In vielen Stücken von Lucier zeigt das musikalische Material neben seinen akustischen Qualitäten räumliche und optische Eigenschaften.

Bei seinen Kompositionen spielen physikalische Experimente als Vorbilder oft eine wichtige Rolle. In den Bereichen der Physik und Akustik beruht unser Alltagswissen zwar weitgehend auf den Ergebnissen dieser Experimente, es ist uns jedoch oft nur ganz abstrakt gegenwärtig. Diese Experimente verwendet Lucier, um unserem Alltagswissen anschauliche Erfahrungsformen zu bieten. Wenn er sich unmittelbar auf ein Experiment als Vorbild bezieht, so immer in einer Form, die dessen Anschaulichkeit unterstreicht und verstärkt.

Einige Kompositionen beschäftigen sich mit den akustischen Eigenschaften von Räumen. So hat er in seiner Installation *Chambers* das Innere einer Teekanne oder eine Streichholzschachtel mit kleinen klangerzeugenden Gegenständen wie Miniatur-Radios oder Spielzeugen dem Betrachter akustisch erfahrbar macht. In dem Stück *Vespers* verwendet er ein elektronisches Instrument, das die Fähigkeit der Fledermäuse zur räumlichen Orientierung durch Schallwellen nachahmt, dazu, dem Publikum eine akustische Zeichnung der verdunkelten Umgebung zu liefern, die durch die sich mit der Umgebung verändernden akustischen Rückmeldungen dieses Instruments entsteht.

Eine andere Werkgruppe Luciers beschäftigt sich vor allem damit, Klänge sichtbar zu machen. In der *Queen of the South* werden die Möglichkeiten erforscht, durch Klangumformer Platten zum Schwingen zu bringen, so daß auf ihnen befindliche Materialien wie Sand oder Pigmente visuelle Muster bilden. In verschiedenen anderen Stücken hat sich Lucier mit der Beziehung von Klang und Licht beschäftigt und mit klangempfindlichem elektrischen Licht gearbeitet.

In der *Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums* werden Klänge dagegen sichtbar gemacht, indem Trommelfälle vor Lautsprechern durch reine Sinustöne zu schwingen beginnen, und damit wiederum davor aufgehängte Tischtennisbälle zum pendeln bringen. Die verschiedenen Schwingungsphasen der Sinustöne wie der Trommelfelle überlagern sich auf unterschiedliche Weise und können das Schwingen der Bälle verstärken oder wieder abschwächen. Charakteristisch ist die nicht vorherzusehende Unregelmäßigkeit dieser Vorgänge. Bisweilen schlagen die Bälle in einem groß angelegten Crescendo immer heftiger und häufiger gegen die Trommeln, um dann ebenso urplötzlich wieder »aus dem Takt zu geraten«, was sofort zu einer Abschwächung der Bewegung und des Klanggeschehens führt. Durch die Verwendung mehrerer Trommeln und Bälle ergeben sich zudem unvorhersehbare und komplexe Verschiebungen und Überlagerungen der einzelnen akustischen Vorgänge. Die Musik changiert so ständig zwischen großer Dynamik und einer ins Meditative weisenden Statik.

Während bei der *Music for Pure Waves...* durchaus eine, wenn auch

ungesteuerte, zufällige Dramatik deutlich zu hören ist, haben die nun zu besprechenden Kompositionen einen ausgeprägt meditativen Charakter, auch wenn bisweilen die Lautstärke dem zu widersprechen scheint. Spürbar wird, daß natürliche, nicht vom Menschen intentional gesteuerte Vorgänge eine ganz andere Dramaturgie aufweisen und oft einen längeren, gleichmäßigeren Atem zu haben scheinen.

Nicht bei allen Kompositionen steht die zeitliche Dimension so stark im Vordergrund. Oft sind es auch die kleinen, unbeachteten oder viel zu leisen alltäglichen akustischen Vorgänge, die Lucier präpariert und gewissermaßen unters akustische Mikroskop legt. Ein Klangpotential unserer alltäglichen Umgebung, nämlich Papier, hat Lucier bei dem Stück *Sound on Paper* verwendet. Sechs gerahmte Bogen Papier von unterschiedlichem Gewicht und unterschiedlicher Dichte werden auf Staffeleien vor kleine Lautsprecher aufgestellt, in die aus einem Oszillator ein Sinuston mit 32 Schwingungen pro Sekunde geleitet wird. Die vom Lautsprecher abstrahlenden Klangwellen bringen die Papierbögen je nach den physikalischen Eigenschaften des Sinustons (Tonhöhe und Lautstärke) und des Papiers (Dichte und Gewicht) in unterschiedlicher Weise zum Schwingen. Durch die extreme Verstärkung entstehen Klänge wie bei einem starken Gewitter, das sonst so leise Rascheln oder Knittern des Papiers erhält etwas Bedrohliches. Aus der gewohnten Umgebung gerissen und gewissermaßen unters Vergrößerungsglas gelegt, wird dieses alltägliche Phänomen fremd und kann nun ganz neu gehört werden.

Die *Music on a long thin wire* macht den Einfluß eines Magnetfeldes auf Klang hörbar. Am Ende eines Metalldrahtes, der an die Ausgänge eines mit einem Oszillator verbundenen Verstärkers angeschlossen ist, wird ein hufeisenförmiger Magnet angesetzt. Die Interaktion des Magnetfeldes mit den elektrischen Impulsen bringt den Draht zum schwingen. Da die Frequenz nicht verändert wird, sind allein die akustischen Auswirkungen von physikalischen Phänomenen wie Temperaturschwankungen, Luftströme u.ä. zu hören, die der Komponist nicht beeinflussen kann. Da die Klänge mit zunehmender Länge des Drahtes faszinierender werden, hat Lucier immer längere Drähte verwendet, der längste maß 28 Meter.

Diese Musik hat einen sehr meditativen Charakter. Das Klanggeschehen entfaltet sich, da es vom Komponisten nicht strukturiert wird, nach seinen eigenen Gesetzen. Dabei fällt besonders der andere zeitliche Charakter auf. Diese rhythmisch kaum akzentuierte Musik hat etwas Strömendes oder Fließendes, den Hörer, der sich in einem Raum mit dem Draht befindet, Umschließendes oder Durchströmendes, bei subtilen Umwandlungen von Harmonik und Klangfarbe. Läßt man sich auf den deutlich verlangsamten Prozeß der Veränderungen ein, übt dieser eine starke Faszination aus. Es ist dann fast so, als hätte der Draht, wie Lucier es formuliert, ein eigenes Leben.

Während diese Stücke fast ohne menschliche Akteure auskommen und stattdessen mit Hilfe der Elektronik eine Verfremdung unserer alltäglichen akustischen Umgebung erreichen, hat Lucier seit Anfang der achtziger Jahre, ausgelöst durch Kompositionswünsche und –aufträge von Musikern und Ensembles, verschiedene Stücke für klassische Orchesterinstrumente geschrieben. Bei diesen Kompositionen – zu nennen sind *Crossings* (1982-84) für Kammerensemble, *Septett* für drei Blas-

und vier Streichinstrumente (1985), *In memoriam Jon Higgins* (1984) für Klarinette, *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*, jeweils mit einem Oszillator kombiniert – geht es um die Erforschung der verschiedenen Formen und Eigenschaften von Schwebungen. Sie verlangen vom Interpreten nicht so sehr Virtuosität, sondern eine experimentierende Haltung sowie Geduld und Aufmerksamkeit für das aus dem eigenen Tun resultierende klangliche Geschehen.

Es war Cage, durch den Lucier dazu kam, seine Musik als Erfahrungsprozeß zu konzipieren. Entscheidend war Cages Distanzierung von der verbreiteten Vorstellung der Musik als einer Kommunikation, bei der der Komponist Gefühle auszudrücken oder Ideen darzustellen versuche, die der Interpret musikalisch möglichst so realisiere, daß sie der Hörer ohne große Schwierigkeiten oder Anstrengungen verstehen könne. Lucier versteht seine Musik als ein Geschehen mit akustischen, aber auch visuellen und szenischen Aspekten. Seine Kompositionen sind in einem sehr strengen und radikalen Sinn reine Akte des Vorzeigens und Demonstrierens von Ereignissen und ihren Eigenschaften. Eine konzeptuelle Voraussetzung, jedoch nicht ein Teil der Komposition ist die Überzeugung, daß man diese demonstrierende Geste als Kunst begreifen kann. Damit wird die Erfahrung zum zentralen Thema in Luciers Musik. Als Hörer und Betrachter kann man die akustischen, räumlichen und auch die visuellen Eigenschaften von Klängen alltäglicher Gegenstände wahrnehmen und erleben, die sonst meist völlig unbeachtet bleiben.

Diese Musik unterscheidet sich radikal von solchen Werken, in denen ein Komponist einen musikalischen Zusammenhang welcher Art auch immer intentional herstellt. Da Lucier auf diese Intention völlig verzichtet, ist nur das zu hören, was durch seine Musik, die sich als physikalische Versuchsanordnung realisiert, freigelegt wird. Dies ist oft ganz unspektakulär und verlangt vom Hörer und Zuschauer Neugier für die kleinen, oft gar nicht mehr wirklich wahrgenommenen Phänomene in seinem Alltag: das Rascheln von Papier, die Knackser im Radio. Es ist der Prozeß der Erfahrung als ganzer, der hier in seiner ästhetischen Bedeutung vorgeführt wird: wenn wir Dinge und Ereignisse als sinnliche, visuelle oder akustische Phänomene frei von jeder Bedeutung erleben, entreißen wir sie ihrer alltäglichen Funktionalität und können mit ihnen neue, überraschende Erfahrungen machen.

Lucier ist es zudem gelungen, Erkenntnisse der Physik so zu nutzen, daß sie bestimmte Aspekte unseres alltäglichen Lebens bewußt und auf faszinierende Weise ästhetisch erfahrbar machen. Insofern ist seine Musik wirklich eine unseres Jahrhunderts, das ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften so nicht denkbar wäre. Er selbst nimmt für sich eine Haltung in Anspruch, die der eines Naturwissenschaftlers sehr ähnlich ist und großen Respekt vor dem naturwissenschaftlichen Denken und Vorgehen bezeugt: »Von [meinen] Stücken baut die Mehrzahl auf elektronischer Technologie auf. [...] Akustische Testgeräte sind ihrer Natur nach frei von Bedeutungen. Was in ein zu untersuchendes Material oder eine Umgebung eingeht, muß neutral sein, so daß die Ergebnisse unbeeinflusst sind. Und da der Prozeß des Untersuchens, Erprobens, Erforschens in meiner Arbeit oft die kompositorische Struktur und Aufführungstätigkeit ausmacht, sind diese Technologien perfekte Werkzeuge meiner Arbeit.«

Auf der anderen Seite darf jedoch auch nicht in Vergessenheit geraten, daß diese Haltung nicht wirklich neutral ist. Es ist gerade das Absehen von der Intention in der experimentellen Situation, die ihre Verwirklichung sehr erleichtert hat. Denn durchs Untersuchen, Erforschen und Erproben wird das Material, also der Untersuchungsgegenstand oder die natürliche Materie, schließlich beeinflussbar und für die eigenen Interessen nutzbar. Die Naturwissenschaften suchen seit der Renaissance durchs Erforschen des Materials Wege, die Intention der Naturbeherrschung zu verwirklichen. Deshalb nehmen die Naturwissenschaften eine weitgehende Atomisierung und Aufspaltung ihres Untersuchungsmaterials vor, das gegenüber den alltäglichen Situationen, in denen uns Natur sonst begegnet, als radikale Verfremdung erscheint.

Lucier versteht es, diese im physikalischen Experiment erzielte Verfremdung ästhetisch produktiv zu machen. Auch ästhetische Erfahrung beruht ja oft gerade darauf, den alltäglichen Zusammenhang zu sprengen, um in einer von alltäglichen Gewohnheiten und Verpflichtungen entlasteten Situation eine neue, intensive Erfahrung möglich zu machen.

Zugleich zeigt die Thematisierung dieser Form naturwissenschaftlichen Arbeitens, wie selbstverständlich und vertraut diese Art des Arbeitens für uns geworden ist. Die Physik dagegen ist längst an einem Punkt angelangt, an dem sie fast jede Anschaulichkeit verloren hat und sich nur noch über aufwendige Apparaturen und Technologien der Realität zuwendet, unter ihrem elektronisch geschärften Blick nur ein abstrakter Meßwert. So bringt Lucier eine wichtige, oft verschüttete Einsicht wieder ans Licht, nämlich die, daß Kunst und Naturwissenschaften eine gemeinsame Haltung haben, die sich als ein Verfahren der Verfremdung des Gewohnten mit dem Ziel neuer Erfahrungen und Einsichten beschreiben läßt. Sie verlangt Neugier und den Blick für das Unbekannte.

Zugunsten des sinnlich wahrnehmbaren Geschehens nimmt sich das Subjekt zurück. Lucier selbst hat darauf ausdrücklich hingewiesen: »In nahezu allen meinen Arbeiten sind Veränderungen, wo immer sie auftreten, fast nie von bewußter geistiger (kompositorischer) oder körperlicher (aufführender) Tätigkeit bestimmt, sondern durch etwas, was innerhalb oder sogar außerhalb eines gegebenen Systems existiert.« Besonders deutlich war dies bei der *Music for Solo Performer*: der Aufführende erzeugt Alphawellen, während sich das Geschehen als solches von ihm weitgehend unbeeinflusst entfaltet: er stellt seine Gehirnaktivitäten in Form von elektrischer Energie zur Verfügung und greift nicht in das Geschehen ein.

Diese Verhaltensweise ähnelt wiederum verblüffend der paradoxen Struktur naturwissenschaftlichen Vorgehens: in der Absicht der Naturbeherrschung kommt es zur Erkenntnis, daß diese nur durch fast mimetische Angleichung an das Objekt der Herrschaftsintention möglich ist: indem man quasi in die Natur hineinzukriechen versucht, ihr Innerstes erforscht, kann man sie zwar nicht willkürlich beherrschen, jedoch ihre Möglichkeiten entdecken und für sich nutzen. Die Naturwissenschaften haben Seiten der Natur freigelegt, die dem Menschen fremd sind, aber ihm nützlich sein können. Auch sie betreiben die Öffnung für das Fremde in seiner spezifischen Eigenart. Das Geschehen wird in seiner eigenen inneren Logik beobachtet, die Kunst besteht darin, diese offenzulegen.

Luciers Fähigkeit ist der des Naturwissenschaftlers nicht fern. Er hat das Experiment aus dem Labor geholt und es in einer Weise inszeniert, die es dem Hörer und Zuschauer ermöglicht, die verschiedenen Qualitäten – akustische, visuelle, räumliche sowie ihre Interaktion miteinander – von Gegenständen und Geschehnissen bewußt und zwecklos zu erleben, die sonst entweder unbeachtet blieben oder unserer Wahrnehmung gar nicht zugänglich sind.

© positionen, 19/1994, S. 26-30