

Michael Glasmeier

Sichtbare Hörbarkeit

Von Moholy-Nagy über Cage zum DJ

1 Vgl. Gerhard Richter, *Katalog zur Retrospektive in Paris, Bonn, Stockholm und Madrid*, 3 Bde., Stuttgart 1993. ↑

2 Dieser Aspekt wird besonders deutlich in: Nik Cohn, *AWopBopaLooBop-ALopBamBoom. Pop History*, Reinbek bei Hamburg 1976; Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Hamburg 1992; Ulf Poschardt, *DJ-Culture*, Hamburg 1995; Helmut Salzinger, *Rock Power*, Frankfurt am Main 1975. ↑

3 Nicholson Baker, *Rolltreppe oder die Herkunft der Dinge. Roman*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 111. ↑

4 Zu Beuys und Musik allgemein vgl.: Reiner Speck, *Beuys und die Musik*, in: *Joseph Beuys*, (Katalog) Kasseler Kunstverein 1975;

Nicht resignativ, sondern mit Fassung sollten wir den Verlust eines über hundertjährigen Mediums hinnehmen. Die Schallplatten als schöne, runde, schwarze Formen zur Reproduktion jeglicher Art von Klangmaterial haben mitsamt ihrer Covergestaltungen und historischen Kuriositäten ihre Funktion aufgegeben, um als kleine, reichlich unschuldige CDs in Plastikkästchen mit Miniheftchen (booklet) angeblich störungsfreier, mobiler und bedienungsfreundlicher weiterzumachen. In den Feuilletons wurden für kurze Zeit Jammerlieder angestimmt und Grabenkriege zwischen Verfechtern und Verächtern geführt, aber nun sind die schwarzen Scheiben bis auf wenige Zuckungen endgültig ins sentimentale Reich der Nostalgie übergegangen. Gerade die Größe der Scheibe aber, ihre Materialität bedingten jene Häuslichkeit und Verfügbarkeit von Musik, welche Gerhard Richter 1988 mit einem Gemälde aus dem Baader-Meinhof-Zyklus *18. Oktober 1977* in die Dimension eines Vanitas-Stillebens überführt hatte¹. Mit diesem grauen, quasidokumentarischen Bild eines Plattenspielers wird schlagartig bewußt, in welch' außerordentlichem Maße das mit feiner Rille geprägte Polyvinylchlorid mehr noch als alle Theorie politische und gesellschaftliche Haltung begleitet, geschmählt oder verhindert hat. Popkultur war Schallplattenkultur, war von Elvis bis Punk und New Wave Revolution auf Rillen². Um das Loch in der Mitte bildete sich der Raum der Geschichten und Erzählungen.

Zur Schallplatte gehört eine gewisse ritualisierte Körperlichkeit, mit seiner Benutzung verbindet sich ein Handeln, eine bewußte Konzentration von der Befreiung aus ihrer schützenden Hülle über die Arretierung des Lochs bis zum präzisen Auflegen der Nadel für ein bestimmtes Stück, ein Vorgang – bei der CD gekappt und auf Bonsai reduziert –, den Nicholson Baker in seinem Roman *Rolltreppe oder die Herkunft der Dinge* eindringlich beschreibt: »Man hielt den Tonabnehmer über den glatten äußeren Rand der sich drehenden Platte; verwindungsbedingt hob und senkte sich die Fläche, oft im Herzrhythmus – fwumm-humm, fwumm-humm –, und endlich ließ man die Nadel einen sanften Kontakt mit dieser bewegten, nachgiebigen Fläche herstellen, so daß auch sie nun auf den Wogen der Verwindung dahinhüpfte, nachdem sie beim

Mario Kramer,
Klang & Skulptur.
Der musikalische
Aspekt im Werk
von Joseph Beuys,
Darmstadt 1995
(mit
Bibliographie). ↑

5 Zit. n. Mario
Kramer, a.a.O., S.
15. ↑

6 Vgl. Rainer Maria
Rilke, *Ur-*
Geräusch, in: *Von*
Kunst-Dingen.
Kritische Schriften.
Dichterische
Bekennnisse,
Leipzig, Weimar
1981. ↑

7 Laszlo Moholy-
Nagy, *Neue*
Gestaltung in der
Musik, in: Ursula
Block, Michael
Glasmeier, *Broken*
Musik. Artists'
Recordworks,
Berlin 1989, S.
53. ↑

8 Vgl. dazu das
immer noch
spannende Buch
Musica ex
Machina. Über das
Verhältnis von
Musik und Technik
von Fred K.
Prieberg, Berlin,
Frankfurt, Wien
1960. ↑

9 In diesem Sinne
ist das
»diskursträchtige«
Buch *DJ-Culture*
von Ulf Poschardt
(a.a.O.) mit
Vorsicht zu
genießen. ↑

10 Zit. nach Justin

Auftreffen zunächst eine Erschütterung wie beim Abstellen einer schweren Kiste auf dem Teppich ausgelöst hatte, der ein sich ausbreitender Seufzer folgte und zumindest ein lautes Ploppen, das einen in dem Gefühl bestärkte, man sei nun dem mikroskopischen Bann jener Technik verfallen, die Klänge in physisch so kleiner Form speicherte, daß selbst ein unsichtbares Partikel in einer fadendünnen Rille wie das Knallen einer Zirkuspeitsche tönen konnte, und während dieses Seufzers ließ man sich aus der hockenden Position wieder auf dem Teppich nieder. Und dann begann die Musik.«³

Diese visuelle, haptische Seite des Mediums, seine Materialisation und Bedeutung auch vor jeder Wiedergabe von Klang machten die Schallplatte und ihren Apparat gerade für jene bildenden Künstler wichtig, die mit ihren Plastiken das Phänomen Zeit sicht- und denkbar ausstellen wollten. Hier sei insbesondere Joseph Beuys genannt, für den neben dem stummen Klavier eben auch das *Stumme Grammophon* (1961, 1962) oder die *Musikbox* (1962/63) bedeutende Rollen spielten, um seine Vorstellung von Kunst als »hörbare Plastik« visuell zu formulieren⁴. Hier beginnt die Musik nicht. Hier ist sie da, gespeichert und formalisiert als Scheibe, technisiert als Mechanik, die funktionieren könnte, wenn sie wollte. Beuys delegiert die primär auf das Auge abgerichtete Kunstrezeption an das Ohr und damit an das Denken. So bewegt sich die Wahrnehmung von Kunst wieder im Raum der Möglichkeiten, oder wie Beuys es formuliert: »Das Ohr muß gesehen werden als ein plastisches Rezeptionsorgan. Ich komme dann auch logischerweise darauf, daß das Ohr besser in der Lage ist, Plastiken aufzunehmen als das Auge. Es greift die Form ab. Aber das eigentlich Plastische wird vielmehr vom Ohr aufgenommen.« Und: »Plastik hört man also bevor man sie sieht. Das Ohr als Wahrnehmungsorgan für Plastik.«⁵

Ein Knochen oder eine Blutwurst sind bei Beuys die Pick ups, und auf einem Foto von Ute Klophaus wird das Gestänge der *Musikbox* zu einem mythischen Homunculi. Solch elementare Metamorphose der technischen Elemente, die jenen von Baker beschriebenen Herzrythmus initiieren, führt zu Überlegungen, die über den Faktor Zeit hinaus- und die Musik selbst angehen. Hatte Rainer Maria Rilke 1919 die Nadel Edisons noch in die »Kronen-Naht des [menschlichen] Schädels« geführt, um vielleicht jenes *Ur-Geräusch* zu empfangen, »eine Tonfolge, eine Musik«⁶, die fraglos alle bisherigen Musiken enthalten müßte, da hier die anthropologische Dimension ins Extreme gesteigert wird, wird bei Beuys mit Knochen und Blut eine stumme Musik inauguriert. Beide Vorstellungen sind radikal, schmerzlich, aber auch irgendwie komisch, da sie die Imaginationskraft der Ohren aus dem musikalischen Himmelreich wieder zur Erde zurückbringen. Die Trösterin *Musica* – für Rilke bei Gustav Mahler und für Beuys bei Richard Wagner, Erik Satie oder Elvis Presley zu Hause – hat ihre Geistigkeit zugunsten der

Hoffmann,
*Destruktionskunst.
Der Mythos der
Zerstörung in der
Kunst der frühen
sechziger Jahre*,
München 1995, S.
94. ↑

11 Vgl. Arthur
Köpcke, *begreifen
erleben*.
*Gesammelte
Schriften*, hrsg. v.
Barbara Wien,
Köln, Stuttgart/
London, Berlin
1994, S. 165. ↑

12 Susanne
Rennert, *Arthur
Köpcke*.
Grenzgänger,
München 1996, S.
99. Das Zitat
stammt aus einem
materialreichen
Kapitel zum piece,
S. 97-104.. ↑

13 Vgl. Reiner
Ruthenbeck,
*Arbeiten 1965-
1983*, (Katalog)
Kunstverein
Braunschweig
1983. ↑

14 Edmond Jabès,
*Ein Fremder mit
einem kleinen
Buch unterm Arm*,
München, Wien
1993, S. 127. ↑

Körperlichkeit aufgegeben.

Zwischen diesen Extrempunkten der sichtbaren Hörbarkeit läßt sich ein ganzer Kosmos des differenzierten Umgangs mit der Schallplatte ausmachen, der bestimmt wird durch eine Haltung, die Laszlo Moholy-Nagy 1923 als *Neue Gestaltung in der Musik* bezeichnete: »Ich schlug vor, aus dem Grammophon als einem Reproduktionsinstrument ein produktives zu schaffen, so, dass auf der Platte ohne vorherige akustische Existenzen durch Einkratzen der dazu nötigen Ritzschriftreihen das akustische Phänomen selbst entsteht.«⁷ Sicherlich ist diese Vorstellung bestechend, vor allem weil sie für Moholy-Nagy Instrumente, Orchester, Notationen und somit fast jeglichen Ballast des Musikbetriebs überflüssig macht. Aber sie blieb zunächst Gedankenspiel, das allerdings später von Künstlern wie Milan Knizak oder Christian Marclay ansatzweise umgesetzt wurde. Faszinierend daran ist – ungeachtet der technischen Realisierungsprobleme, die für das vergleichbare Photogramm ja schon optimal gelöst waren – vor allem Moholy-Nagys Generalidee einer Umwandlung von Reproduktion in Produktion. Obwohl die Platte noch nicht direkt »beschrieben« werden konnte, so sollten sich doch in Zukunft schon beschriebene Platten als Klangmaterial für musikalische Kompositionen, Performances oder künstlerische Plastiken anbieten.

So entsteht eine neue Musik von, für und mit Schallplatten, deren Beginn und befriedigende Ausführungen wir natürlich bei John Cage orten können. 1939 entsteht *Imaginary Landscape No. 1* für zwei Schallplattenspieler mit variablen Geschwindigkeiten, Frequenzaufnahmen, Klavier und Becken, speziell für Schallplatten (Tonträger) oder Radio komponiert. 1952 dann *Imaginary Landscape No. 5* für 42 Schallplatten eigener Wahl und 1969 die Formulierung zu *33 1/3*, eine der raren Installationen von Cage, die anlässlich der Ausstellung *Broken Music* in Berlin (1989) erstmalig realisiert wurde: Zwölf Schallplattenspieler und hundert beliebige Platten – jeweils mit einem von Cage entworfenen Label überklebt – stehen dem Publikum für ein eigenes, unerschöpfliches Konzert aus musikalischen Zufallstreffern zur Verfügung. Die künstlerische Produktion qua Reproduktionsmedium hat hier meines Erachtens das wohl glanzvollste Resultat hervorgebracht. Der Rezipient ist nicht mehr stiller Teilhaber. Er ist sein eigener Anarchist, Lärmproduzent, Cage.

Pierre Schaeffer, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Ernst Toch u.a. sollten ebenfalls das Klangmaterial der Schallplatten nutzen⁸, doch war dieses Medium allgemein für Komponisten immer ein eher reproduktives. Die Vorstellung, auf einer Konzertbühne den Leuten Platten vorzuspielen, hatte selbst für knallharte Avantgardisten etwas Schwachsinniges, und so blieb es wiederum den bildenden Künstlern vorbehalten, diese Ansicht zu revidieren. Erinnerung sei an

die Auftritte von Milan Knizak in den 60er Jahren und Christian Marclay zu Anfang der 80er Jahre, die mit manipulierten Platten life die komplexesten Musiken komponierten und so die Vorläufer der DJ-Culture und des Techno sind. Bei aller Begeisterung für Techno, die zur Zeit auch die Intellektuellen befallen hat (keine Vernissage ohne DJ), sollte die historische Dimension dieser Bewegung aus dem Geist der bildenden Kunst nicht unterschlagen werden; denn nicht die Pop- oder Rundfunkgeschichte sind hier ausschließlich die gefälligen Stichwortgeber des »Diskurses«, sondern die durchaus praktischen Übungen innerhalb von Musik- und Kunstgeschichte⁹.

Während Cage die Schallplatten relativ in Ruhe läßt, Marclay sie manipuliert, aber mit den so entwickelten Klängen musikalische Geschichten, Hörspiele erzählt, destruiert Knizak die schwarzen Scheiben, um einen Hörsturz auszulösen. Er schreibt: »Mit dem Überspielen (das die Tonarmnadeln und die Plattenspieler in Mitleidenschaft zog) entstand nun eine völlig andere Musik. Eine unerwartete, zerfleischende, aggressive. Kompositionen, die eine Sekunde oder unendlich lang dauerten (dann, wenn die Nadel im tiefen Kratzer steckenblieb und ständig eine einzige Phrase wiedergab). Ich entfaltetete das Verfahren weiter. Ich machte mich daran, die Schallplatten zu überkleben, zu übermalen, mit Feuer zu versengen, zu zerschneiden und Teile verschiedener Platten miteinander zu verkleben usw. usf., um eine höchstmögliche Klangvielfalt zu erzielen. Die Klebenächte schufen ein rhythmisches Element, das kontrastierende melodische Phrasen voneinander trennte. [...] Da die mit dem Überspielen destruiertes Schallplatten entstehende Musik nicht (oder sehr mühevoll) in Noten oder sonst eine Sprache übertragen werden kann, können die Schallplatten zugleich selbst auch als Notenaufzeichnung gelten.«¹⁰

Wie Moholy-Nagy verweist also auch Knizak, dessen Schallplattenobjekte in verschiedenen Sammlungen und Museen der Welt hängen, auf den Notationscharakter der Schallplatten.

Das führt zu der interessanten Frage, ob nicht all die Schallplattenobjekte, die in der Ausstellung *Broken Music* versammelt waren, letztlich auch als eine andere Form von Notenschrift betrachtet werden sollten, deren mögliche Aufführungen an den Betrachter und das Ritual und nicht an Berufsmusiker gebunden sind, also im Sinne von Rilke und Beuys an den individuellen Denkapparat.

Die auf den »Wogen der Verwindung« materialisierten Notationen sind multifunktional. Zum einen fixieren sie als Dokumentation akustische Ereignisse wie beispielsweise Konzerte *selten gehörter Musik* von Dieter Roth und Consorten (diese Form finden wir u.a. bei Mozart präfiguriert, der aus dem Gedächtnis eine geheime Vatikanmesse notiert und überliefert), zum anderen stehen

Schallplatten als papierlose, akustische Notationen vorhandenen Tonmaterials Konzerten und Interpretation aller Art zur Verfügung (vom stillen Zuhören, von der Montage, Destruktion bis zum DJ), und schließlich sind sie als genormte Form Bild aller möglichen Musiken, so wie das Buch Bild aller möglichen Bücher ist. Eine Schallplatte reicht, um alle Schallplatten und damit jede Art von Klang und Zeit denkbar zu machen: musikalische Plastik.

Eines der schönsten Stücke für, um und mit Schallplatte ist für mich neben Nam June Paiks *Schallplattenschaschlik* (1963), Mauricio Kagels *Der Umweg zur Höheren SubFidelität* (1970), Claus Böhmlers *Record archive on videotape* (1987), Piotr Nathans *Snowflakes* (1987) und den Werken der schon genannten Künstler das 1. Fluxuspiece von Arthur Köpcke *music while you work*, das 1962 in London uraufgeführt wurde¹¹.

Das in Fluxuskreisen sehr beliebte und immer wieder gespielte Stück ist so einfach wie effektiv: »Im Zentrum der Bühne steht - auf einem Tisch oder Stuhl – ein Plattenspieler mit einer Schallplatte, die Köpcke mit einem Klebeband präpariert hat. Der Akteur/die Akteure müsse(n) die Schallplatte in Gang halten, während er/sie eine alltägliche Handlung – z.B. Reinemachen – verrichte(n). Da die Nadel jedesmal an den verklebten Rillen hängenbleibt, wird/werden der Akteur/die Akteure fortlaufend in der Arbeit unterbrochen. Für mehrere Aufführende gab Köpcke als weitere Beschäftigungen an: Tanzen, eine Rede halten, Füße waschen, Herein- und Herausgehen und einen Striptease vorführen.«¹² Das piece ist in vieler Hinsicht einmalig, da es einerseits zurückführt auf die eingangs beschriebene, ritualisierte Handlung, andererseits nicht nur als gespeicherte, sondern auch als gespielte Notation Anweisungen erteilt: Schallplatte und Schallplattenspieler als Regisseure. Als Theater verbindet es sich mit alltäglichen oder exzentrischen Tätigkeiten und läßt diese in der endlosen Repetition genial als absurdes Tollhaus oder Comedy erblühen.

Was aber ist mit dem Loch, das die Schallplatte erst zur Schallplatte macht? Anfang der 80er bietet Boyd Rice neben verschiedenen Abspielgeschwindigkeiten auf seinen Platten auch ein zweites neben dem Zentrum an, und Reiner Ruthenbeck legte auf den Stift eines Plattentellers statt einer LP eine grau lackierte Metallkugel (*Kinetisches Objekt Nr.3*, 1982/83), ein Werk, das ökonomisch Form, Geschwindigkeit, Sicht- und Hörbarkeit zusammenbringt¹³ und vielleicht bei ausreichender Kenntnisnahme das postmoderne Denken in »Diskursen« frühzeitig in andere Bahnen gelenkt hätte. 1987 balanciert Piotr Nathan, der Märchenplatten der Firma Europa zu schwarzen Silhouetten von *Snowflakes* sägte, die Negativformen, d. h. die bearbeiteten Platten, auf den nach oben gerichteten Schnäbeln von kitschigen Flamingos aus der Kunstabteilung von Kaufhäusern. Der Wunsch jedes Künstlers, der Kontemplation Zeit

und Raum zu geben, ist in der Schallplatte, im Vinyl notiert. Für das Zeiterlebnis ist es also, wie schon gesagt, nicht notwendig, die Platte auch abzuspielen. Als Ding ist sie Zeit für alle Ewigkeit. Nathans *sehr langes und unglaublich langweiliges Stück* (1988), das die Spiralform der Schallplattenrinne zersägt aufnimmt, dehnt sich fragil im Raum. Die Mitte ist das imaginäre Loch. Die Zeit will sich verlieren, der gedachte Klang wirft seinen Schatten, die Erzählung beginnt, während in der anderen Ecke einer Nathan-Ausstellung der *Schuß in die Sonne* geprobt wird: Ein Gewehr zielt auf das Zentrum einer Schallplatte, auf das Loch. Mit der Durchlöcherung des Lochs, mit der Zerstörung der Leere sind wir beim Ursprung und Kern aller Geschichten: »Jedem Gedanken seine Erzählung.«¹⁴

1989 legten Ursula Block und der Autor unter dem Titel Broken Music. Artists' Recordworks eine umfangreiche Publikation zum Thema vor (hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD und gelbe Musik, Berlin). Neben einem ausführlichen Katalog künstlerischer Schallplattenprodukte von Laurie Anderson über Nam June Paik bis La Monte Young enthielt sie grundsätzliche Essays von René Block, Ursula Block, Michael Glasmeier, Theodor W. Adorno, Laszlo Moholy-Nagy, Jean Dubuffet, Hans Rudolf Zeller, Milan Knizak, Christiane Seiffert und eine ausführliche Bibliographie. Die Publikation erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, die an folgenden Orten gezeigt wurde: daadgalerie Berlin (18.12.1988-12.2.1989), Magasin Grenoble (1.10.-26.11.1989) Ivan Dougherty Gallery, Sydney (12.5.-9.6.1990, Satellite Exhibition, Eighth Biennale of Sydney), Musée d'art contemporain de Montréal (4.11.1990-10.2.1991)

Dieser Essay für Positionen basiert auf Broken Music und versucht – wie immer in Diskussion mit Ursula Block – einige der dort angerissenen Themen und Ideen weiterzuentwickeln. Alle Werke, die nicht eigens in einer Anmerkung nachgewiesen werden, sind in Broken Music katalogisiert und abgebildet.