

Sabine Sanio

Neue Musik

... und die Wahrnehmung der Täuschung

1 Vgl. Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M 1987. ↑

2 Vgl. Carl Dahlhaus, *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs* und ders., *Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik*. Beide sind wieder abgedruckt in Dalhaus' Aufsatzsammlung Schönberg und andere, Mainz 1978. ↑

3 Auf Kafkas Erzählung als eine gelungene Charakterisierung der Musik unseres Jahrhunderts hat als erster wohl Rainer Riehn hingewiesen, vgl. Rainer Riehn, *Noten zu Cage*, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.): *John Cage*, Sonderband Musik-Konzepte, München April 1978, S. 97 ff. ↑

Im Diskurs über die Künste ist heutzutage die Überzeugung, Wahrnehmung sei immer schon Interpretation, sehr verbreitet; auch die vom Radikalen Konstruktivismus¹ vertretene These, sie sei immer auch Konstruktion des Wahrgenommenen, findet in weiten Kreisen Anerkennung. Die inverse, skeptische Formulierung, derzufolge Wahrnehmung immer auch Illusion und Täuschung ist, impliziert, trotz des negativen, skeptischen Anstrichs, auch einen weiteren Erkenntnisgewinn, denn sie macht die Hindernisse und Verfälschungen unseres Erkennens nachdrücklich bewußt. Dekonstruktivismus und Radikaler Konstruktivismus, die diese Positionen in jüngerer Zeit weiterentwickelt haben, haben dabei oft Einsichten der Literatur reflektiert, die immer wieder Wirklichkeitsentwürfe formuliert und das Bewußtsein für die Grenzen unserer Erkenntnisfähigkeit schärft. Dagegen sind in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Musik solche Überlegungen auch heute immer noch selten. An dieser Stelle sollen deshalb nur einige Hinweise auf die entscheidenden Ansatzpunkte für eine solche Auseinandersetzung gegeben werden.

Wirklichkeitsentwürfe

Die Künste bilden ihre Wirklichkeitsentwürfe zu einer Wirklichkeit sui generis gegenüber der empirischen Realität aus. Für diese Wirklichkeit zweiten Grades ist, so lautet eine Grundüberzeugung idealistischer Ästhetik, der Scheincharakter, ihre Als-ob-Struktur grundlegend, sie ähnelt der empirischen Wirklichkeit, ist aber von deren Zwängen und Gesetzmäßigkeiten höchstens indirekt betroffen. Diese Struktur des Ästhetischen kann auch als Illusion und Täuschung gelesen werden, allerdings beruht sie auf allgemeinem Einverständnis, denn sie verlangt die Mitarbeit des Rezipienten. In der Musik, in der sich der Scheincharakter besonders in der Sprachähnlichkeit ihrer Klangrede äußert, läßt sich dies darin erkennen, daß für die adäquate Rezeption eine Haltung wie gegenüber einem wirklichen Gesprächspartner erwartet wird. Dennoch gibt die Musik, auch dies ein alte Einsicht idealistischer Ästhetiker, trotz aller Versuche, sie zu verstehen, nie wirklich preis, was sie uns zu sagen hat.

Illusion des Werkcharakters

Seit Hegel gelten die Künste als Formen anschaulichen Erkennens. In unserem Jahrhundert wenden sie sich jedoch ihrem eigenen Medium zu und reflektieren nun vor allem die sinnliche Wahrnehmung als Basis des Erkenntnisprozesses. Diese Basis war in der klassisch-romantischen Musik eine unausgesprochene Bedingung, aber kein Thema der Musik. Auf diese Bedingung, nämlich auf die Strukturierung unserer Wahrnehmung bei der Konstituierung des musikalischen Werkcharakters, hat Carl Dahlhaus angesichts von dessen Problematisierung in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts aufmerksam gemacht.² Während die Komponisten damals die Musik aus den tradierten Vorstellungen des musikalischen Werks und der musikalischen Form befreien wollten, führt Dahlhaus genauestens vor, wie diese Vorstellungen unsere Wahrnehmung der Musik in der Tat grundlegend verändert und bis heute geprägt haben – offensichtlich liegen die Gegensätze zwischen den Avantgarde-Künstlern und Dahlhaus eher in der Bewertung als in der Beschreibung des Phänomens.

Dahlhaus zeigt, daß die Musik nur über einen äußerst prekären Werkcharakter verfügt. Dies liegt vor allem daran, daß der Werkbegriff vornehmlich mit gegenständlichen und räumlichen Vorstellungen und Assoziationen arbeitet, Eigenschaften, die der Musik auf den ersten Blick nicht zukommen. Zwischen dem musikalischen Werkbegriff und der Prozessualität der Musik besteht eine enorme innere Spannung, zur Konstituierung des musikalischen Werkcharakters muß diese Spannung auflöst und eine quasi-gegenständliche Vorstellung der Musik begründet werden.

Dies geschieht im bürgerlichen Konzert, das bestimmte Momente der Aufführungssituation so modifiziert, daß die Musik schließlich im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Entscheidend war dabei die weitgehende Eliminierung des räumlichen Charakters der Musik. Denn die Musik selbst ist zwar nicht sichtbar – zu sehen sind nur die Bewegungen der Musiker, die sie hervorbringen –, doch sie ist räumlich, sie breitet sich wellenförmig gleichmäßig in alle Richtungen aus. Diese räumliche Qualität der Klänge erschwert die Konstituierung des musikalischen Werkcharakters, in dem das musikalische Werk als gegenständlich und unveränderlich gedacht ist.

Im bürgerlichen Konzert strukturiert allein die Gegenüberstellung von Musik und Publikum den Raum. Konkrete Aspekte der Aufführungssituation bleiben ebenso wie die besondere räumliche Dimension der Musik ausgeklammert. Auf diese Weise wird allein die Rezeptionssituation räumlich strukturiert, das Werk, das in ihr dem Publikum präsentiert wird, entfaltet, zumindest idealtypisch gedacht, seine musikalische Struktur ausschließlich in der Zeit.

Den prekären Status des musikalischen Werkcharakters verdeutlicht besonders Dahlhaus' Hinweis, daß das musikalische Werk als solches eigentlich keinen Ort im Raum hat. Dem Hörer steht es nur in dem kurzen Moment am Ende einer Aufführung vor Augen, wenn er gerade alles gehört und damit so präsent hat, daß er das zeitliche Beziehungs- und Entwicklungsgefüge als quasi-räumliche Werkstruktur begreifen kann. Während diese Illusion für die klassisch-romantische Musik konstitutiv gewesen ist und deshalb nie direkt thematisiert wurde, kann man die zeitgenössische Musik heute anhand von Kafkas Erzählung über *Josefine, die*

Sängerin Oder Das Volk der Mäuse charakterisieren.³ Denn so wie der Chronist in dieser Erzählung nicht weiß, ob die berühmte Sängerin nun eigentlich singt oder pfeift und ob sie es wirklich besser kann als die anderen Mäuse, so entsteht auch heute in der Musik oft ein Streit darum, ob es sich überhaupt um Musik handelt, und so wie bei Kafka der Chronist selbst diese Frage stellt, werden auch wir häufig von der Musik selbst mit dieser Frage konfrontiert.

Man denke an die mathematischen Konstruktionen von Tom Johnson, an die Klänge, die John Cage aus Sternenatlanten in Notenpapier übertragen und zu Kompositionen zusammengefügt hat, an Peter Ablingers ans Rauschen gemahnende, statische und ereignislose Klangstrukturen in *Weiß/Weißlich 22*, in denen er das symphonische Gesamtwerk eines Komponisten zu vierzig Sekunden eines quasi durch den Personalstil des Komponisten gefärbten Rauschens verdichtet. Alle diese Kompositionen stellen die Frage danach, was das eigentlich Musikalische an ihnen ist.

Musik als Reflexion der Wahrnehmung

In unserem Jahrhundert hat sich die Aufführungssituation der Musik in verschiedener Hinsicht grundlegend geändert. An erster Stelle sind hier die neuen Medien der künstlichen Klangsynthese zu nennen, die Musik an früher undenkbar Orten möglich machen. Aber auch unabhängig von den neuen Medien haben viele Komponisten neue Aufführungsformen entwickelt. Gerade in der Klangkunst stellt die (Wieder-)Entdeckung der Räumlichkeit des Klanges ein zentrales Element dar. So offerieren etwa der Hamburger Klangkünstler Andreas Oldörp oder der amerikanische Komponist Alvin Lucier in ihren Arbeiten Klanglandschaften in ganz wörtlichem Sinne. Sie arbeiten mit mehreren Klangquellen und erzeugen mit ihnen Überlagerungen, Kombinationstöne und Interferenzen, die den Raum in unterschiedlichste Sphären und Winkel gliedern. Erst heute, wenn man sich in solchen musikalischen Räumen bewegt, kann man richtig erfassen, welche Art von – enorm produktiver – Täuschung die Musik auf dem Konzertpodium darstellt, die für jeden Hörer im Publikum genauso klingen sollte. Umgekehrt lernt man dabei aber auch ganz neue Eigenschaften der Klänge selbst kennen, die durchaus in der Lage sind – man denke nur an die Schwebungen und Kombinationstöne –, Täuschungen zu produzieren.

Daneben läßt sich heute auch eine verstärkte Auseinandersetzung mit der sinnlichen Wahrnehmung und ihren Konstituenten, den sinnlichen Anschauungsformen Raum und Zeit, beobachten. Statt bestimmte Wahrnehmungen zu provozieren, führen sie vor, wie die Wahrnehmung funktioniert. Dabei wird auch der Anteil, den Illusion und Täuschung an der Wahrnehmung haben, erkennbar.

Diese Entwicklung läßt sich bei der Wahrnehmung der Intervalle besonderes gut verfolgen. In der klassisch-romantischen Musik kann die Ausdifferenzierung des Tonsystems als Umdeutungsprozeß beschrieben werden, in dessen Verlauf bestimmte Intervalle ihre Funktionen ebenso wechseln wie den ihnen zugesprochenen Ausdruckswert. Nach dem Ende der Tonalität besitzen die Intervalle keine eindeutigen Funktionen mehr. Statt dessen finden sich nun Kompositionen, die die Wahrnehmung der Intervalle selbst zum Thema haben.

So thematisiert James Tenneys Stück *Critical Band* (1988) für variable Besetzung die Frage, wie sich die Identität eines Tones und die Differenz zwischen benachbarten Tönen klären läßt. Die Komposition zeigt, daß die Grundlage für solche Identifizierungen und Unterscheidungen letztlich in unserer Wahrnehmung klanglicher Unterschiede gesehen werden muß. Doch wir sind nur bis zu einer bestimmten Grenze in der Lage, diese Unterschiede wahrzunehmen, jenseits dieser Grenze sind alle Töne für unser Ohr identisch. *Critical Band* macht diese Grenze dem Hörer konkret anschaulich. Im Verlauf der Aufführung durchlaufen die Instrumente, ausgehend vom Unisono, ganz allmählich die sogenannte kritische Bandbreite, innerhalb derer wir Klänge als in der Tonhöhe identisch wahrnehmen, bis schließlich der kritische Punkt erreicht ist, von dem an die Wahrnehmung verschiedene Tonhöhen zu unterscheiden vermag.

Wie so oft in der zeitgenössischen Musik erfolgt auch hier die Täuschung der Wahrnehmung im Wissen des Zuhörers. Dennoch bleibt eine Täuschung zu konstatieren, und zwar sogar in zweierlei Hinsicht, denn unsere Wahrnehmung muß sich schon darin getäuscht sehen, daß sie verschiedene Töne als identisch wahrnimmt, aber erst recht darin, daß sich in dieser Komposition die Unterschiede zwischen den Tönen zu Unterschieden in der Wahrnehmung der Töne relativieren und die Frage von Identität und Differenz völlig offen zu sein scheint. Auf diese Weise wird die Wahrnehmung selbst zum Thema der Komposition, bei der sich der Zuhörer selbst beim Wahrnehmen beobachtet, er beobachtet, wann er anfängt, Differenzen zu bemerken und woran er sie bemerkt.

Ganz ähnlich paradoxe Verhältnisse zwischen Wahrnehmung und Illusion lassen sich in manchen Stücken Alvin Luciers erkennen. So führt *I am Sitting in a Room* minutiös vor, wie durch Aufnahme eines gesprochenen Textes und ständiges Abspielen und erneutes Aufnehmen im selben Raum die Raumfrequenz ganz allmählich die Stimme des Sprechers überlagert. Schließlich ist der Text nicht etwa einfach nur unverständlich geworden, sondern es ist gar kein Text mehr zu erkennen und keine Stimme mehr zu hören, so daß man eine ganz abstrakte, »elektronische« Komposition zu hören meint. Statt diese vermeintlich elektronische Komposition einfach zu präsentieren, führt Lucier in seinem Stück ihren Entstehungsprozeß vollständig vor. Nicht das musikalisch durchaus überzeugende Ergebnis, sondern der Weg dorthin, die Methode der Illusionsbildung, ist das eigentliche Thema der Komposition.

Auch Steve Reich hat in ähnlicher Weise mit der Phasenverschiebung zwischen zwei gleichzeitig laufenden Tonbändern ursprünglich einen technischen Mangel, den wir beim Hören überhören oder zurechthören würden, zum Thema seiner Kompositionen gemacht. Ebenso integriert André Werner⁴ ein altbekanntes akustisches Phänomen, nämlich Schwebungen und Interferenzen, in seine Stücke. Gerade seine Kompositionen zeigen, wie diese Phänomene durch die künstliche Klangsynthese kontrollierbar geworden sind und sich heute ohne weiteres komponieren lassen.

In Luciers *Music for Solo Performer* muß der Interpret Alpha-Wellen im Gehirn produzieren, die den Frequenzfilter passieren und in einer komplexen Anordnung

schließlich ein kleines Musikensemble wie von Geisterhand aktivieren. Alpha-Wellen entstehen nur bei völliger Entspannung, sie während einer Aufführung zu produzieren, ist schwierig. Luciers *Music for Solo Performer* führt die uns vertraute Form musikalischer Aufführungen ad absurdum, denn das Erzeugen von Alpha-Wellen im Konzert ist zwar eine Herausforderung für den Interpreten, es kann jedoch vom Konzertbesucher nicht direkt beobachtet werden.

Im Unterschied zur Virtuosität des Konzertinterpreten bleibt die Virtuosität in diesem Stück unsichtbar. Man könnte sich deshalb auch an Zauber-Künstler und Akrobaten erinnert fühlen. Doch auch diese Erwartung erfüllt Luciers Stück nicht. Denn die Geschicklichkeit des Zauber-Künstlers besteht im Überlisten der Zuschauer, die nicht sehen dürfen, was eigentlich geschieht. Bei Lucier besteht keine Möglichkeit, zu sehen, was geschieht, die Virtuosität bezieht sich auf ein grundsätzlich unsichtbares Phänomen. In ihrer völlig ungewohnten Anlage macht uns Luciers *Music for Solo Performer* erneut bewußt, wie abstrakt die heutigen, uns mittlerweile völlig selbstverständlich gewordenen Formen der künstlichen Klanggenerierung sind, die ja alle ebenso gewissermaßen von Geisterhand erfolgen.