

experimenteller Musik hin: ihre prinzipielle Kontextabhängigkeit. In seinem Text *Was ist unsere Arbeit? Über experimentelle Musik heute* berichtet er: »1975 bat man mich, Musik für ein ›Event‹ der Merce-Cunningham-Truppe zu liefern [...]. Wie üblich hatte man mir außer der Gesamtdauer des Ablaufs keine spezifischen Bedingungen für die Musik vorgegeben. Auch bekam ich keine Informationen über Art und Charakter des Tanzes. Zweifellos ist Merce Cunninghams Arbeit experimentell, und zu ihrem experimentellen Charakter gehört, daß sie die Musik, die den Tanz begleitet, selbstständig sein läßt und nicht nur Begleitung.

Meine Musik für diesen Abend enthielt auch ein neues Stück, das Liedmaterial verwendet – Material aus einem Volkslied namens *Redwing*, [...] das von Woodie Guthrie zu einem politischen Lied mit dem Titel *Union Maid* umgearbeitet wurde. [...] *Union Maid* [erklang] ziemlich rau intoniert, weil wir alle keine ausgebildeten Sänger waren – bei der Aufführung an einer (vorher nicht absehbaren) Stelle, als Merce Cunningham gerade eines seiner herrlichen Soli tanzte, und es wirkte schockierend. Ich erinnere mich, daß das Publikum hörbar nach Luft rang. Ein gewöhnliches, munteres Lied wirkte schockierend in einem Zusammenhang, wo man gemeinhin Musik wie die von John Cage, David Tudor, Pauline Oliveros, Alvin Lucier oder auch meine eigene zu hören gewohnt war. Meine Vorstellung von einer experimentellen Musikaufführung hat sich seitdem gründlich gewandelt.«⁹

Daß die Aufführung eines konventionell komponierten Liedes in einem experimentellen musikalischen Kontext selbst experimentellen Charakter erhält, läßt auch den Schluß zu, daß der experimentelle Charakter kompositorischer Strategien dort abstumpft, wo er erwartet wird. Um jenen Charakter der prinzipiellen Unkontrollierbarkeit experimenteller Verfahren zu bewahren, der musikalisch im-

manent nicht mehr so leicht herzustellen war, hat sich konsequenterweise im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Experimentelle zunehmend auf künstlerische Strategien der Kontextverschiebung verlagert.

Experimenteller Apparatetransfer

Eine spezifische Form jener Strategie der Kontextverschiebung bezieht sich auf technische Geräte, mit denen gewöhnlich naturwissenschaftliche Experimente durchgeführt werden und deren Übertragung in den ästhetischen Raum. Am bekanntesten sind die Arbeiten Alvin Luciers, in denen er neurologische Meßgeräte für seine Performances benutzt, wie zum Beispiel in *Solo for a Performer* (1968), in dem seine (Alpha-)Gehirnwellen ein Schlagzeuginstrumentarium in Gang setzen. Auch Richard Teitelbaum hat bereits in den 60er Jahren mit den Möglichkeiten neuartiger technischer Instrumente und mit Biofeedback-Klängen experimentiert. Er entwickelte Verfahren, mit denen er Hirnströme, Herzfrequenz, Atmung, Muskelbewegungen und Signale des Nervensystems hörbar machen konnte. Anders als Lucier griff er jedoch in die so von ihm erzeugten Abläufe improvisierend ein.

Die multimediale Arbeit *biomorph* des Berliner Medienkünstlers, Musikers und Komponisten zeitblom aus dem Jahr 2003 bezieht Aktivitäten des Publikums mit ein. Die Herzschläge der Besucher dieser »Lounge-Situation« werden mit Elektroden registriert und sichtbar gemacht. Die Herzimpulse können von den Besuchern an vier im Raum installierte, so genannte Empfangsstationen weitergegeben werden. Mithilfe einer speziell entwickelten Software werden diese individuellen »Schwarmimpulse« in Steuerdaten umgewandelt, die schließlich verschiedene musikalische und optische Vorgänge auslösen.

9 Christian Wolff, *Cues. Writings & Conversations. Hinweise, Schriften und Gespräche*, hrsg. v. Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln, Edition MusikTexte, 1998, S. 221.

Glosse – Voran Gehen

Kürzlich besuchte ich ein Konzert experimenteller Musik bei dem ich einem Stück wahrscheinlich bis zur Hälfte beiwohnte, das mit dem Rücken zum Publikum gespielt wurde. Man begann eine Probensituation zu markieren, indem die Musiker sich gegenseitig Takte zuriefen, die sie wünschten, nochmals zu spielen. Die strenge Musiker-Publikum Barriere war aufgehoben. Dies beflügelte mich irgendwie zu gehen, ohne mich zu scheuen – die Barrieren waren in mir als Zuhörer anscheinend ebenfalls gefallen –, vor die erste Reihe zu gehen und mich von dem dort sit-

zenden Bekannten mit gedämpfter aber hörbarer Stimme zu verabschieden. Wir tauschten noch einige Worte aus – ich war zu dem Zeitpunkt der Einzige der dem Publikum zugewandt war – und ging. Einige Tage später kam mir zu Ohren, dass mein Gehen Unverständnis ja Empörung ausgelöst hätte, einem Professor, der mit gutem Beispiel vorangehen sollte, dürfe das nicht passieren. Ich habe anscheinend durch die gespiegelte Aufhebung der Barriere Musiker – Zuhörer Unmut erzeugt. Experimentelle Musik ja, experimentelle Reaktionen nein. *Walter Zimmermann*