

# **Arbeit im Feld des Musikalischen.**

## **Cage und Lachenmann als zwei Typen**

### **musikalischer Kulturreflexion**

---

CHRISTIAN GRÜNY

*»Der Komponist drückt seine ästhetische Erfahrung durch Verhältnisse von Tönen zu Nichtton aus.«<sup>1</sup>*

## **I. Einleitung**

Kulturreflexion ist Selbstreflexion. Das Sprechen und Nachdenken über Kultur ist selbst eine kulturelle Praxis, es erwächst aus bestimmten Traditionen und Diskursfeldern, bezieht sich auf das Feld, in dem es selbst stattfindet, und wird schließlich selbst als kultureller Faktor wirksam.<sup>2</sup> Der Begriff der Reflexion versucht, dies präzise zu benennen. In seiner Kopplung mit dem Kulturbegriff wird deutlich, dass es diese Reflexion nicht zu jener Selbsttransparenz bringen kann, die der klassische Reflektionsbegriff postuliert. Sie ist verstrickt in ihren Gegenstand und kann diesen nur durch eine Umfiguration der ihr gegebenen Begriffe und Ka-

- 
- 1 Theo van Doesburg: Die Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Mainz 1966, S. 15.
  - 2 Selbst die radikale Kulturkritik Adornos bekennt dies immer wieder ein, ohne sich dadurch freilich abmildern zu lassen: Auf die Feststellung des »Misslingens von Kultur« folgt stets die Rückwendung dieser Aussage auf sich selbst. Vgl. Theodor W. Adorno: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., Kulturkritik und Gesellschaft 1, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/Main 1997, S. 11-30, hier S. 30; ders.: Negative Dialektik, Frankfurt/Main 1975, S. 359.

tegorien distanzierend vor sich bringen, und auch dies immer nur partiell und ausschnitthaft. Sie kann sich, nimmt man dies ernst, nie zur Theorie schließen.<sup>3</sup>

Nun ist die Philosophie die reflektierende Disziplin par excellence. Sie hat die Spannung zwischen Distanz und Differenz auf der einen und Identität mit dem Gegenstand auf der anderen Seite und damit das Verfehlen in der Selbstreflexion und ihre Opazität seit langem benannt.<sup>4</sup> Erkennt die Philosophie sich selbst als kulturelle Erscheinung und gibt auf der anderen Seite die Vorstellung eines eigenen Gegenstandsreichs auf, so erkennt sie die selbstreflexive Dimension aller ihrer Anstrengungen. Sie muss auf der anderen Seite aber ebenso erkennen, dass sie diese Dimension mit anderen kulturellen Praktiken teilt – nicht nur mit den Wissenschaften, deren Ergebnisse sie nur um den Preis des Dilettantismus ignorieren kann, sondern auch mit den Künsten.

Die europäische Kunstmusik, um die es hier gehen soll, hat sich immer wieder mit ihrer eigenen Tradition auseinandergesetzt, sie hat ihre kompositorischen Probleme aus den Formen der Vergangenheit und der Abgrenzung von diesen bezogen, und noch die radikale Abkehr von der Tradition ist in dieser Hinsicht ihre deutlichste Bekräftigung, indem sie sich selbst als strenge Konsequenz inszeniert.<sup>5</sup> Sie war und ist immer auch Musik über Musik und damit ihre eigene Reflexion. Zur *Kultur*-reflexion wird sie in dem Moment, in dem sie sich selbst *als Kultur* zum Thema macht, es also nicht bei einem wie auch immer aufmerksamen, kritischen und transformierenden Umgang mit der Tradition belässt, sondern diese und sich selbst in ihrem kulturellen Zusammenhang mit in den Blick nimmt. Dieser Schritt bedeutete gegenüber dem traditionsbewussten Bruch mit der Tradition eine weitere Öffnung, einen veränderten Blick und eine erweiterte Praxis, die im 20. Jahrhundert exemplarisch von Marcel Duchamp für die bildende Kunst und von John Cage für die Musik verkörpert wird und die sich bei Zeitgenossen wie Kandinsky und Schönberg gerade nicht findet.

---

3 Man kann diese Konsequenz an der kulturtheoretisch gewendeten Semiotik Ecos ablesen: Der diese Verstrickung reflektierende, aber doch Vollständigkeit anstrebende Ansatz der ›Semiotik‹ wandelt sich zu den zwar in sich strengen, aber nur lose verbundenen Reflexionen von »Kant und das Schnabeltier«, vgl. Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987; sowie ders.: *Kant und das Schnabeltier*, München 1990.

4 Vgl. etwa prägnant Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986.

5 Vgl. dazu die Selbstbeschreibung, -situierung und -stilisierung in Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien 1960.

Auch Helmut Lachenmann gehört in diese Reihe, auch wenn sein eigener Beitrag zur musikalischen Kulturreflexion sich in vielerlei Hinsicht von demjenigen Cages unterscheidet. Während Cage für eine radikale Öffnung und eine bisweilen polemische Abgrenzung zur europäischen Musiktradition steht, ist Lachenmann fest in dieser verankert und betreibt seine Befragung ihrer Grundlagen von innen heraus. Cages Weigerung, die Türen der Musik nach außen zu schließen, und Lachenmanns *musique concrète instrumentale* können exemplarisch als zwei unterschiedliche Formen des musikalischen Bezugs auf die Musik als Kultur, als zwei Typen der Kulturreflexion begriffen werden, die sich gerade in ihrer Unterschiedlichkeit gegeneinander profilieren.

Um dies leisten zu können, soll ein theoretisch anspruchsvoller, aber nicht vorweg an eine bestimmte Theorie gebundener Begriff mobilisiert werden: derjenige des Feldes. Von einem Feld des Musikalischen zu sprechen, impliziert unteilbare und nicht immer scharfe Übergänge zwischen Musikalischem und Nicht-Musikalischem und erlaubt es, innermusikalische Verhältnisse und Logiken auf der einen und gesellschaftliche, kulturelle und situative Faktoren in Produktion und Rezeption nicht als Gegensätze oder zumindest gegensätzlichen Betrachtungsweisen zugehörig zu denken, kurz »der Alternative von interner Interpretation und externer Erklärung zu entgehen«,<sup>6</sup> wie es bei Bourdieu heißt. Der Versuch, sich vorschnellen und unproduktiven Grenzziehungen in methodischer und sachlicher Hinsicht zu enthalten, muss meines Erachtens allerdings nicht zwingend mit dem Anspruch einer »Wissenschaft von den Kulturprodukten«<sup>7</sup> und einer Festlegung auf Machtverhältnisse und -kämpfe verbunden sein, und insofern hält dieser Text einige Distanz zu Bourdieu. Er geht aus von einem Modell »fungierende[r], habitualisierte[r] und in gesellschaftlicher Kommunikation implementierte[r] Verweisungsfelder«,<sup>8</sup> die sich weder mit einem rein logischen Kalkül noch bloß mit phänomenologischen Mitteln fassen lassen, sondern als auf unterschiedlich feste Weise gekoppelte und Grenzen und Übergänge

6 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 2001, S. 289.

7 Ebd., S. 283. Damit soll nicht gesagt sein, dass der »Kampf zwischen den Herrschenden und den Anwärtern auf die Herrschaft« (Pierre Bourdieu: »Über einige Eigenschaften von Feldern«, in: ders., Soziologische Fragen, Frankfurt/Main 1993, S. 107-114, hier S. 107) keine Rolle spielt oder grundsätzlich zu vernachlässigen ist; nur möchte ich bestreiten, dass der Fokus nicht auch auf andere Punkte gelegt werden kann, ohne dass sich systematische Verzerrungen ergeben.

8 Dirk Rustemeyer: »Übergänge«, in: ders. (Hg.), Formfelder. Genealogien von Ordnung, Würzburg 2006, S. 177-209, hier S. 197; vgl. ders.: Oszillationen, Würzburg 2007, insbes. S. 35ff.

organisierende Anordnung von Sinnformen, die die Grenzen von Wahrnehmung und Kommunikation und von Wahrnehmung und Denken selbst je unterschiedlich organisiert.

Der Text setzt mit Cage in dem Moment an, in dem die Schließung des Musikalischen zu »der Musik«, zu einem autonomen Wirklichkeitsbereich mit immanenten Gesetzmäßigkeiten, zurückgenommen und die Frage nach dem Verhältnis von Inner- und Außermusikalischem von der musikalischen Praxis selbst aufgeworfen wird – in dem das Feld als Feld selbst in Erscheinung tritt. Die schwierige und umkämpfte Frage nach dem Weltbezug der Musik, die in der Regel von der emphatischen Autonomie ihres Gegenstandes ausgeht, stellt sich auf andere Weise, wenn sie selbst sich als in einer Welt situierte und auf sie bezogene setzt und zeigt; die ausdrückliche Abwehr jeder Form von Bedeutung oder Metaphorizität bei Cage darf von daher nicht als Kappung des Weltbezuges missverstanden, sondern muss aus der Umfiguration des Feldes verstanden werden, die er vorgenommen hat.<sup>9</sup>

Der Feldbegriff impliziert darüber hinaus, dass eine Fokussierung auf die Musik selbst diese nicht vom Diskurs ablösen kann, der über sie geführt wird. Die zahlreichen Texte, die Cage und Lachenmann über ihre eigene Arbeit und das dahinterstehende Verständnis musikalischer Praxis und ihres Ortes in der Welt verfasst haben, geben Aufschluss über ihr Tun und bilden einen Kontext, vor dessen Hintergrund dieses verstanden werden sollte und verstanden worden ist – ohne dass damit gesagt wäre, dass man den Selbstbeschreibungen in jedem Fall trauen oder mit ihnen übereinstimmen müsste.<sup>10</sup>

Die Beispiele von Cage und Lachenmann zeigen Formen künstlerischer Auseinandersetzung mit der kulturellen Welt, die deren theoretischer Reflexion ebenbürtig sind, indem sie Formen, Erwartungen, Normen, Grenzen und Übergänge auf eindringliche Weise erfahrbar machen. Beide werden damit einer rationaleren und nüchterneren Lesart unterworfen, als es vielfach der Fall ist – nicht als »Nachdenken über die grundsätzliche Krisis des modernen Menschen«, seinen »Transzendenz-

---

9 Diese Umfiguration entspricht dem, was Luhmann als »Neubeschreibung« bezeichnet, durch die »das, was vorher galt, als Selektion eines bestimmten Beobachters kenntlich wird« (Niklas Luhmann: *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*, Wien 1996, S. 57). Er selbst gibt das Beispiel einer Neubeschreibung der tonalen Musik durch die atonale.

10 Zum Verhältnis von Musik und Sprache und der Angewiesenheit der Kunstwahrnehmung auf den diskursiven Kontext vgl. Albrecht Wellmer: »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, in: Gianmario Borio (Hg.), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Venedig 2000, S. 249-281, hier S. 261.

verlust«<sup>11</sup> auf der einen und radikale politische Kritik auf der anderen Seite, sondern eben als Kulturreflexion. Ob diese Nüchternheit sich auszahlt, muss die Untersuchung selbst erweisen.

## II. Öffnung: John Cage

»Mögen Sie diesen Lärm?«  
»Ich liebe ihn!«<sup>12</sup>

Carl Dahlhaus hat Cages Werk ohne jede diffamierende Absicht als »Anti-Kunst« charakterisiert, von der aus ein Blick von außen auf die Musik als Kunstform zu werfen sei.<sup>13</sup> Vielleicht könnte man diese Einschätzung im Licht des Eingangszitats folgendermaßen zuspitzen: Wenn man wissen will, was Musik ist, muss man sich dem Lärm zuwenden. Es ist diese Hinwendung zum Lärm, die an dieser Stelle im Mittelpunkt stehen und mit einigen wenigen Beispielen verdeutlicht werden soll, ohne dass dabei der Anspruch erhoben würde, Cages vielschichtigem Werk im Ganzen gerecht zu werden. Das Ethos der Offenheit bzw. der Öffnung kann als prinzipielle Haltung Cages ausgemacht werden, die sich in seiner Musik und in seinen Texten und Interviews von den 30er Jahren bis in die Zeit kurz vor seinem Tod ausdrückt und für die exemplarisch das stille Stück stehen kann, das er noch 1982 als sein Bedeutendstes bezeichnet hat.<sup>14</sup>

Insgesamt lassen sich im Hinblick auf die Offenheit nach außen bei Cage zwei Phasen ausmachen, die als Einbeziehung und Öffnung im engeren und radikaleren Sinne beschrieben werden können. Der programmatische Text *The Future of Music: Credo* von 1938 zeigt noch den von seinem Lehrer Schönberg beeinflussten Komponisten, für den die Einbeziehung im Zentrum steht. Es ist die Rede davon, dass dem Komponisten der Zukunft »the entire field of sound«<sup>15</sup> zur Verfügung stehen werde. Um sich dieses Feld zu erschließen, werde die Komposi-

11 Thomas M. Maier: Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33", Saarbrücken 2001, S. 12. Damit soll keine Aussage über die Qualität dieses sorgfältigen Buches gemacht werden.

12 John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, herausgegeben von Richard Kostelanetz, Köln 1989, S. 35f.

13 Vgl. Carl Dahlhaus: »Ästhetik und Musikästhetik«, in: ders./Helga de la Motte Haber (Hg.), Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10, Wiesbaden 1982, S. 81-108, hier S. 89.

14 Vgl. John Cage im Gespräch, a.a.O., S. 63.

15 John Cage: »The Future of Music: Credo«, in: ders., Silence. Lectures and Writings, Middletown 1973, S. 3-6, hier S. 4.

tion für Schlaginstrumente, die bereits im traditionellen Orchester die nicht »tonalen« Elemente verkörpern, eine große Rolle spielen; als Kompositionsmethode denkt Cage an Weiterentwicklungen der Zwölftontechnik.

Was hier anvisiert wird, ist eine Erweiterung des musikalischen Materials, die alles nur erdenklich Hörbare einzubeziehen ermöglicht, und eine damit korrespondierende, aber nicht genauer spezifizierte Entwicklung in kompositorischer Hinsicht. Für die westliche Musiktradition bedeutet sie eine wesentliche Veränderung, die aber ebenso als Konsequenz beschrieben werden könnte. Tatsächlich vergleicht Cage das Verhältnis dieser noch visionären Musik zur Tradition mit demjenigen von Fuge und Sonate und situiert sich damit noch fest in der europäischen Tradition.

Dennoch impliziert eine solche Erweiterung ein verändertes Verhältnis des Komponisten zu seinem Material. Er kann nicht mehr von einem disponiblen Vorrat an Tönen und Klangfarben ausgehen, der sich in einer kodifizierten Notation festhalten und gestalten lässt, sondern ist weit stärker auf sein eigenes Hören und damit auf eine Dimension seiner Beziehung zur Welt zurückgeworfen, die nicht von vornherein im Innenbereich der Musik verortet werden kann. Er muss eine Sensibilität entwickeln, die es ihm erlaubt, beliebige Umweltgeräusche als potenzielle Musik bzw. im Hinblick auf ihre potenzielle Eignung als musikalisches Material zu hören (und die Techniken besitzen, diese auch verfügbar zu machen).

Diese Haltung lässt sich mit dem zusammenbringen, was Pierre Schaeffer später als »akousmatisch« bezeichnet hat.<sup>16</sup> Schaeffer bezieht sich auf die Schule des Pythagoras, der in einem bestimmten Stadium der Einweihung hinter einem Vorhang verborgen zu seinen Schülern gesprochen haben soll. Das akousmatische Hören, das von diesen verlangt war, war ein Hören ohne Sehen, ein Hören rein auf das Gehörte. Schaeffer treibt die Reduktion insofern noch einen Schritt weiter, als er noch die sprachliche Dimension tilgt und als akousmatisch ein schlechthin nicht-identifizierendes Hören bestimmt. Dessen Gegenstand nennt er »objet sonore«, Klangobjekt, womit ausdrücklich nicht der klingende Gegenstand gemeint ist, der vollständig außen vor bleibt, sondern das Gehörte als solches. Diese Weise des Hörens erreicht im Hörbaren eine Transformation, die dem Schritt vom Geräusch zum Klang entspricht. Das Klangobjekt wird in seiner konkreten Klanglichkeit, seiner Farbe, seinem Verlauf genommen und tritt damit zuallererst in seinem Erscheinen und *als Erscheinen* ins Bewusstsein. Elmar Lampson spricht hier

---

16 Vgl. Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*, Paris 1966, S. 91-99.

von der »Wahrnehmung von Sinn im Sinnlichen«,<sup>17</sup> einem Sinn, der über die elementare Organisiertheit jeder Wahrnehmung hinausgeht.

Nun sind wir in dieser Beschreibung einer neuen Weise des Hörens noch nicht in den eigentlich musikalischen Bereich eingetreten, und Schaeffer und Lampson zielen so wenig wie der frühe Cage auf die Musikalisierung der gesamten uns umgebenden Welt durch gezielte Anweisungen, wie zu hören sei; vielmehr geht es um eine Art ästhetische Vorschule der Ästhetik. Zu dieser gehört nicht nur das akousmatische Hören auf begegnende Klänge, sondern ebenso sehr das Experimentieren mit den klanglichen Eigenschaften begegnender Gegenstände. Schließlich aber wird es darum gehen, die Klangobjekte zu objektivieren und damit verfügbar für einen konstruktiven Prozess zu machen, der für sich genommen keine Offenheit mehr impliziert.

Die Aufbereitung des Klanglichen zum musikalischen Material und die mit ihm vollzogene Konstruktion tragen beide dazu bei, es zu isolieren und sozusagen zu entweltlichen. Das nun im Rahmen der Aufführung eines Stückes (oder, bei Schaeffer, von einem Tonband) gehörte Schaben, Rasseln oder Pochen mag an Umweltgeräusche erinnern, soll aber nicht als Umweltgeräusch gehört werden, sondern eben als Musik. Indem es erstens in einem bestimmten Rahmen stattfindet und zweitens in ein bestimmtes Verhältnis zu anderen Geräuschen gesetzt wird, kommt es bestenfalls (oder schlimmstenfalls, wie der späte Cage sagen würde – oder niemals, wie Lachenmann erkannt hat) zu einer vollständigen Neutralisierung des Geräuschs als Geräusch und zu seiner Wiedergeburt als Form und als Bestandteil von Formen – einer Transformation von Substanz in Beziehung über den Zwischenschritt der Reduktion auf bloße Materie.<sup>18</sup>

Ein interessantes Beispiel sind hier Cages Stücke für präpariertes Klavier, in denen sich die klanglichen Erweiterungen und der klassische Tonvorrat nebeneinander finden.<sup>19</sup> Der Pianist hat keine anderen Mittel

17 Elmar Lampson: »Bildlichkeit im musikalischen Prozeß«, in: Dirk Rustemeyer (Hg.), *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, Würzburg 2003, S. 51-72, hier S. 68.

18 Diese eher traditionelle Art des Umgangs mit Geräuschen findet sich bereits beim Ahnherrn der Geräuschkunst, Luigi Russolo: *Die Geräusche müssen, so Russolo, »zunächst abstrakte Materie werden, damit man mit ihnen Kunstwerke gestalten kann«* (Luigi Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, Mainz 2000, S. 78). Eben dies hat Cage später an Schaeffer kritisiert: »Sehen Sie, was mir von Anfang an Schaeffers Werk Unbehagen bereitete, war sein Interesse an Beziehungen – insbesondere die Beziehungen zwischen Klängen« (John Cage: *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin 1984, S. 84).

19 Vgl. dazu Tim Ovens: »The sound collector – The prepared piano of John Cage«, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (2003), S. 53-64.

zur Verfügung als die 88 Tasten seines Instruments, aber dieses selbst hält ein anderes Repertoire an Klängen bereit, die durch die in der Partitur gegebenen Anweisungen zur Präparierung mehr oder weniger genau determiniert werden. Der Hörer wird schließlich mit einer klanglichen Struktur konfrontiert, in der als Abfolge von Klängen und als Zusammenklang identifizierbare Erscheinungen immer wieder das Register zwischen perkussiv, geräuschhaft und tonlich wechseln. Er wird durch einen Parcours von heterogenen Klängen geleitet, zwischen denen eine Spannung besteht, die nun aber nicht als Spannung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem, sondern als eine zwischen unterschiedlichen Ebenen und Registern des Musikalischen erscheint, die nicht zueinander in Beziehung gesetzt, sondern lediglich aneinandermontiert werden. Auch wenn der Blick dadurch nicht geradezu nach außen gelenkt wird, zieht sich durch diese im Ergebnis erstaunlich wohlklingende Musik ein Gestus der Verweigerung und des Brechens in der Kontinuität, der von einer allzu glatten Rezeption abhält.

Im Vorblick auf Lachenmann könnte bereits hier gesagt werden, dass das Ideal des reinen Akousmatischen, das immer noch dem des reinen Tons folgt, immer wieder subvertiert wird: Die Klänge sollen als sie selbst gehört werden und verweisen doch immer wieder auf die Materialität des hervorbringenden Instruments, die der reine Ton zum Verschwinden zu bringen versucht. Es bleibt aber ein Gesamteindruck von Geschlossenheit, eine musikalische Welt, in die Splitter der Wirklichkeit eingestreut sind.

Was hier durch das traditionelle Instrumentarium und die Konventionalität eines Teils der Klänge gewährleistet ist, nämlich die fraglose Identifizierbarkeit des zu Hörenden als Musik und nicht als zufällige Abfolge von Geräuschen, wird in dem Moment zum Problem, in dem sie wegfällt und die Hörer mit einem Stück reiner konkreter Musik konfrontiert sind. Hier tritt der Rahmen ein: Egal was im Kontext des Konzertsaaes auf der Bühne für Geräusche produziert werden, dem Publikum wird es naheliegen, sie als Musik wahrzunehmen. Auch die wütende Ablehnung des Dargebotenen – bis hin zu den tumultartigen Szenen bei den Aufführungen von Russolos »Intonarumori«<sup>20</sup> – ist nichts als die Zurückweisung von dessen durchaus wahrgenommenem *Anspruch*, so gehört zu werden.

Damit lässt die konkrete Musik bei aller Erweiterung der Grenzen des Musikalischen eines unbefragt: Die Grenze von Innen und Außen bleibt voll in Funktion, auch wenn das Publikum sich noch so sehr weigern mag, die in den Konzertsaal transplantierten Weltpartikel ästhetisch

---

20 Vgl. Luigi Russolo: Die Kunst der Geräusche, a.a.O., S. 18ff.



zu behandeln. Auch dass es jetzt selbst dem wohlwollenden Hörer schwerer fallen mag, das als Musik Gemeinte von zufälligen Hintergrund- und Begleitgeräuschen zu unterscheiden, ändert daran nichts. Kurz gesagt: Auch eine Aufführung von *musique concrète* lässt sich durch Lärm, also durch ungeformte, unkontrolliert hereinströmende Geräusche stören.

Genau an diesem Punkt setzt Cage schließlich an und radikalisiert die Erweiterung zur Öffnung. Eine programmatische Formulierung findet sich hier in einem Interview von 1972: »Wenn die Musik Umweltgeräusche zulassen kann, ohne davon beeinträchtigt zu werden, so handelt es sich um moderne Musik.«<sup>21</sup> Es mag überraschen, von John Cage, dem Advokaten der Freiheit in der Musik, eine derart apodiktische Aussage zu hören. Das Urteil ist jedenfalls klar: Nach diesem radikalen Kriterium fällt der weitaus größte Teil dessen, was heute als neue Musik aufgeführt wird, nicht unter die Kategorie des Modernen.

Diese Öffnung führt in Reinkultur das stille Stück vor, das zumindest akustisch aus nichts anderem besteht als aus Umweltgeräuschen, sie ist aber nicht beschränkt auf dieses Stück. In einem kurze Zeit später verfassten Text formuliert Cage das ihr zugrundeliegende Prinzip: Alles, was in einer Komposition als Stille auftaucht, vollzieht eine Bewegung von »opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment.«<sup>22</sup> Die Nichtintentionalität, die Cage in seinen Kompositionen durch unterschiedliche Mittel herbeizuführen versucht hat – Indeterminiertheit auf kompositorischer und interpretatorischer Ebene, Überlagerung und Öffnung –, wird hier auf die Spitze getrieben, indem Komponist und auch Interpret das Heft vollkommen aus der Hand geben und der Rahmen allein übrig bleibt.

Man mag argwöhnen, dass es sich bei 4'33" eher um eine intellektuelle als um eine künstlerische Übung handelt, die in ihrem Irritationspotenzial auch deutliche didaktische Züge hat und die man – für die ersten Aufführungen, in denen das Publikum nicht wusste, was es erwartete – folgendermaßen zusammenfassen (und damit in ihrem Gehalt letztlich abschließend erfassen) könnte: Das Publikum, das Eintritt für eine Konzertveranstaltung bezahlt hat und nun in gewohnter Weise in einem ent-

21 John Cage im Gespräch, a.a.O., S. 162.

22 John Cage: »Experimental Music«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1973, S. 7-12, hier S. 8; laut Kikkawa Eishi ist diese Haltung der japanischen musikalischen Sensibilität traditionell zueigen: »A particularly interesting feature of the musical sense of the Japanese is the fact that no strict distinction is made between the sounds of nature and the sounds of music« (Kikkawa Eishi: »The musical sense of the Japanese«, in: *Contemporary Music Review* 1 (1987), S. 85-94, hier S. 86).

sprechenden Saal sitzt, auf dessen Bühne ein Flügel steht, wird maßlos irritiert durch die offensichtliche Weigerung des ebenfalls dem Anlass entsprechend gekleideten Pianisten, das zu tun, was von ihm erwartet wird, nämlich Musik zu produzieren. Diese Irritation wirft das Publikum auf sich selbst, die eigenen Erwartungen und die Situation der Musikrezeption in unserer Gesellschaft zurück, über die ihm offenbar aufgegeben ist zu reflektieren. Es wird sich der Künstlichkeit der Situation und der eigenen Passivität, ja virtuellen Tilgung bewusst und erfährt die Rolle, die der Rahmen für diese Art der Aufführung spielt. Dieser weist Rollen und Positionen zu: Vorn im Hellen der Virtuose, der Pianist, der aktiv Klänge produziert, im abgedunkelten Zuschauerraum das Publikum, das stumm verharrt und ganz auf Rezeption eingestellt ist, es erklingt Musik, die sich ausschließlich dem Einwirken der Finger des Pianisten auf die Tasten verdankt. Versehentliche Lautäußerungen und teilweise Sichtbarkeit des Publikums sind als kaum vermeidliche Verunreinigungen auszublenden.

Sicherlich macht es einen Unterschied, ob man lediglich intellektuell begreift, was hier geschieht, oder es am eigenen Leibe erfährt. Aber wäre das alles, so ließe sich das Stück auf eine, sicherlich bedeutende, Geste reduzieren, die Anlass zu Reflexion, Diskussion, Kommentar und Interpretation bietet – eine Geste, die eine ziemlich genaue und damit epigonale Übersetzung von Duchamps *Fountain* in den Bereich der Musik wäre. Sieht man hier genauer hin, so wird Cages Bemerkung verständlich, er und Duchamp verträten entgegengesetzte Meinungen: Die Platzierung eines Urinoirs oder einer Schneeschaukel im Museum hat nur bedingt jene »Verklärung des Gewöhnlichen« zum Ziel, um die es Cage geht.<sup>23</sup> Gemeinsam ist beiden die beschriebene Reflexion. Während aber das Urinoir als scheinbar Simplex, in Wahrheit aber hochkomplexes Zeichen in der Tat primär, wenn nicht ausschließlich auf der Re-

---

23 Meines Erachtens beschreibt Dantos Rede von der »Verklärung des Gewöhnlichen« Cages Transformation einer wahrgenommenen Situation in Kunst besser als Duchamps umstürzlerische Aktion, auch wenn Danto selbst Duchamp als Referenz benutzt und auf Cage mit keinem Wort eingeht. Seine Vernachlässigung der Erscheinung des Kunstwerkes und seiner Wahrnehmung ist so frappant, dass es bisweilen scheinen mag, als ginge es eher um die Diskursivierung des Gewöhnlichen als um dessen Verklärung, vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1984; kritisch dazu Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, S. 192ff.; die Tatsache, dass Foto und Texte einer explizit als diskursive Begleitung der Aktion herausgegebenen Zeitschrift heute die Hauptquelle für die ursprüngliche *Fountain* sind, lässt in der Tat Duchamp als geeigneten Kronzeugen erscheinen, vgl. William A. Camfield, *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989, S. 37ff.

flexionsebene funktioniert, koppelt 4'33" den Reflexionsprozess mit der tatsächlichen Wahrnehmung dessen, was während jener Zeit im Konzertsaal geschieht, und dessen Transformation in ein zumindest potenziell ästhetisch Erfahrbares. Cage hierzu: »Der Unterschied zwischen Marcel und mir ist der, dass er immer die Bedeutung der Netzhaut des Auges für die Kunst verneint hat, während ich auf die sinnliche Komponente des Klanges und die Aktivität des Hörens großen Wert lege.«<sup>24</sup> Die Reflexion, die hier in Anspruch genommen wird, vollzieht sich in der Wahrnehmung und anlässlich ihrer.

Dies führt dazu, dass es immer noch einen Unterschied macht, ob man einer Aufführung von 4'33" beiwohnt oder das Stück lediglich über einen Bericht als Geste zur Kenntnis nimmt. Das stille Stück bleibt weder als reine Geste stehen, noch lässt es sich schlicht als ästhetische Erscheinung wahrnehmen, sondern es zwingt auch ein heutiges Publikum noch dazu, sich auf der Schwelle zwischen dem identifizierenden Hören (Husten als Husten), der emotionalen Reaktion darauf (Husten als Störung) und dem akousmatischen Hören (Husten als Klangobjekt) aufzuhalten, ohne es zu einer Vereindeutigung zu bringen. So wird erfahrbar, dass Musik eine Frage des Hörens, das Hören eine Frage der Haltung und die Haltung eine Frage des Rahmens ist, und dass sich diese Variablen nicht vollständig kontrollieren lassen. Das Feld des Musikalischen schließt sich hier nicht zur Musik, sondern bleibt offen für Übergänge bzw. wird als vor allem aus Übergängen bestehendes erfahren: auf der Ebene des Hörens zwischen Musik und Nicht-Musik, auf der Erfahrungsebene zwischen Hören und Bewertung, auf der kulturellen Ebene zwischen Hören, Reflexion und Diskurs. Besonders irritierend und dadurch besonders eindringlich kann es sein, dass das Reden über die Musik nicht mehr kategorial von ihr selbst getrennt werden kann, da die Gespräche unter Umständen während der Aufführung beginnen wer-

24 John Cage im Gespräch, a.a.O., S. 133; es ist sicher übertrieben zu behaupten, die potenziell ästhetische Wahrnehmung des konkreten Gegenstands spiele für Duchamp überhaupt keine Rolle; dennoch hat Danto wohl recht, wenn er bemerkt: »Ich glaube, was Duchamp zum Wahnsinn oder zum Mord getrieben hätte, wäre der Anblick von Ästheten gewesen, die geistesabwesend über der glänzenden Oberfläche des Objektes brüten, das er in den Ausstellungsraum geschafft hat [...]« (Athur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen, a.a.O., S. 147). Dantos kategoriale Trennung zwischen dem Kunstwerk und dem anschaulichen realen Ding, in dem es sich verkörpert, ist zumindest Cage gegenüber unangemessen – ebenso wie gegenüber Rauschenbergs *White Paintings*, in deren Kontext dieser das stille Stück selbst stellt, vgl. John Cage im Gespräch, a.a.O., S. 137.

den und sich so selbst der Frage ausgesetzt sehen, ob sie Teil der Performance sind.

Dass die Türen des Konzertsaals währenddessen geschlossen sind, bedeutet keine Schließung nach außen, denn nicht Mauern, sondern Sinn Grenzen konstituieren den Innenraum der Musik. Rein räumlich ist die Welt drinnen so gut wie draußen, und der Ausschluss des Publikums ist natürlich nicht auf dessen Abwesenheit, nicht einmal auf sein Schweigen angewiesen, sondern beruht auf dem systematischen Ausschluss seiner Äußerungen. Ein redendes, dazwischenrufendes Publikum mag stören, kommentieren, sogar den Abbruch der Aufführung erzwingen, aber es wird dadurch nicht Teil der Aufführung. Das Publikum von 4'33" hingegen findet sich auf der Schwelle von drinnen und draußen und ist so darauf verwiesen, etwas zu tun und sich selbst dabei zu beobachten.

Eine weitere im Normalfall systematisch ausgeschlossene Dimension, die sich diesmal aber vor allem auf die Aufführenden selbst bezieht, ist die Theatralität ihres Handelns. Cage bemerkt dazu: »Was könnte wohl mehr mit Theater zu tun haben als das stille Stück – jemand betritt die Bühne und tut überhaupt nichts.«<sup>25</sup> Was hier hervortritt, ist nicht nur der theatralische Charakter der Ausnahmesituation, sondern die Theatralität der Aufführung klassischer Musik überhaupt. Die spezifischen Inszenierungsstrategien der Konzertsituation verschwinden für den gewöhnlichen Besucher in der Normalität; um sie wahrzunehmen, bedürfte es des verfremdenden Blicks des Ethnologen oder, alltäglicher, desjenigen eines Zuhörers mit anderer kultureller Sozialisation. Dass die Musiker das, was sie tun, auf eine spezifische Weise tun, die nicht durch die reine Notwendigkeit des Instrumentenspiels abgedeckt ist, wird in der Regel eben nicht ausgestellt, also nicht als Inszenierung ausgewiesen. Im Falle des stillen Stücks wird diese Inszenierung in Reinkultur vorgeführt und tritt dadurch unübersehbar hervor.<sup>26</sup>

Es wird kaum möglich sein, ein heutiges Publikum zu finden, das nicht genau weiß, worauf es sich einlässt, und die ursprüngliche Irritation ist nur noch rekonstruierbar. Diese veränderte Rezeptionssituation, ein Wechsel von Überraschung und Irritation zu klarer Erwartung, lässt

---

25 John Cage im Gespräch, a.a.O., S. 95.

26 Wie diese Theatralität in offenen Klammern umschlägt, kann man an Cages Auftritt 1960 in der amerikanischen Fernsehshow »What's my secret?« studieren, in denen der schelmisch lächelnde Komponist sein Stück *Water walk* mit seinen grotesken Manipulationen von Alltagsgegenständen einem Publikum zur Aufführung bringt, das unvermeidlich mit lautem Lachen reagiert, vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> vom 14. Juli 2008.

das Stück selbst nicht unbeeinflusst. Wie sehr dieses transformiert wurde, lässt sich an der Version für volles Orchester sehen, die 2004 im Londoner Barbican Center aufgeführt und live im Fernsehen übertragen wurde. Das Publikum ist extrem aufmerksam und ruhig, und die wenigen Huster und Nieser erscheinen als explosionsartige Durchbrechungen der Stille, in der vor allem die Klimaanlage des Konzertsaales zu hören ist. Den Stimmen der Kommentatoren, die nachher von der ungeheuren Spannung berichten, die während der Aufführung herrschte, ist ihre Erregung noch deutlich anzumerken.

Die Veränderung betrifft hier gar nicht so sehr das Verschwimmen der Grenze von innen und außen, sondern die Struktur der Erwartung und deren Normativität. In der Tradition der abendländischen Kunstmusik lässt sich die klare und zumeist unbefragte Herrschaft der Forderung nach einer *richtigen*, dem Stück angemessenen Rezeption feststellen, die auch dort noch in Kraft ist, wo die Vorstellung abgelehnt wird, es ginge um ein Verstehen der Musik (oder gar der Intentionen des Komponisten). Das Stück gestaltet Zeit und, so die Unterstellung, gerade durch diese spezifische Gestaltung vermag es uns etwas zu sagen oder zumindest eine sehr spezifische Form der Erfahrung induzieren, die man erreichen oder verfehlen kann.<sup>27</sup>

Die Konfrontation mit dieser Norm und deren Frustration, denen sich ein ahnungsloses Publikum ausgesetzt sieht, weicht hier einer starken neuen Rezeptionsnorm: Das Publikum weiß, dass es um Stille geht, um die gezielte Abweichung von der Normalität und um eine bestimmte Erfahrung. Jeder und jede Einzelne hat sich dem mit voller Absicht ausgesetzt und ist jetzt bemüht, den Vorgaben gerecht zu werden. Wer in dieser Situation tatsächlich zu reden begännen, würde sich noch radikaler desavouieren als derjenige, der sich nicht enthalten könnte, eine bestimmte Stelle in einem normalen Symphoniekonzert unmittelbar zu kommentieren. Man kann nur hoffen, dass in den explodierenden Assoziationen, die das Stück bei den meisten begleiten dürften, auch eine Reflexion auf diesen Sachverhalt anzutreffen war.

Eine noch einmal veränderte Situation, die man wohl als weitgehend immun gegen die beschriebene Normalisierung vermuten kann, ergibt sich dort, wo es eine komponierte Musik gibt, die nun tatsächlich von außen kommende Geräusche der Umwelt sozusagen durchscheinen lässt. Wenn es ein erkennbar komponiertes und damit strukturiertes Stück sehr

---

27 Für die neue Musik findet sich eine denkbar apodiktische Formulierung solcher Normen unter der nominell herrschenden Bedingung der Freiheit etwa bei Zender, vgl. Hans Zender: »Was kann Musik heute sein?«, in: ders., Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003, Wiesbaden u.a. 2004, S. 145-156, insbes. S. 153.

wohl gibt, dieses aber von Außengeräuschen punktiert oder gar übertönt wird, wird der Hörer drastisch und unmittelbar mit jener Rezeptionsnorm konfrontiert, die hier in unlösbare Schwierigkeiten gerät. Exemplarisch dafür mag eine von Cage geschilderte Situation stehen, in der Christian Wolff bei geöffnetem Fenster eines seiner Stück auf dem Klavier vorspielte, wobei die Außengeräusche teilweise deutlich lauter waren als die Musik selbst. Cage berichtet von dieser kleinen privaten Aufführung, um eine Haltung und eine Praxis zu verdeutlichen, die seiner eigenen entspricht; daher sei hier darauf Bezug genommen.

Nachdem das Stück beendet war, bat einer der Zuhörer verständlicherweise, es doch noch einmal bei geschlossenem Fenster zu spielen. Wolffs Erwiderung ist so charakteristisch für die Strategie des Komponisten wie die Bitte des Hörers für die Frustration des Publikums: Das könne er gern tun, nötig für die Musik sei es aber nicht.<sup>28</sup> Der Zuhörer kann angesichts der offensichtlich intentionalen Klavierklänge nicht akzeptieren, dass er ihnen nicht folgen, ihre Vorgaben durch seine Wahrnehmung nicht adäquat erfüllen kann. Wolff aber setzt genau auf das unkontrollierbare Ergebnis der Durchdringung von Determiniertem und Indeterminiertem (ohne die Hörer aber dazu zu zwingen!) und schafft damit eine Situation, die noch komplizierter ist als diejenige, in der lediglich der Straßenlärm zum ästhetischen Objekt erklärt würde. Für das gänzlich Indeterminierte, nicht einmal als ästhetisch Gedachte Rezeptionsnormen anzunehmen, ist wenig plausibel, und die Schwierigkeit für die Hörer läge hier lediglich darin, die entsprechende akousmatische Haltung einzunehmen. Die endgültige Unmöglichkeit, die Unterscheidung von Innen und Außen in der Wahrnehmung aufrechtzuerhalten, führt demgegenüber bei den Hörern, die über das bloße Erlebnis der Frustration hinausgelangen, in eine ausdrückliche Reflexion dessen, was es für gewöhnlich heißt, Musik zu hören. Der Akt des Komponisten, der dies möglich macht, besteht lediglich in der Toleranz gegenüber dem Äußeren und dem Verzicht, etwas draußen zu halten – man kann es nicht selbst in die Musik hineinkomponieren.

Die Überzeugung, »dass zwischen kompositorischem Vorgang und Hörakt, zwischen der objektiven Struktur der Musik, wie sie vom Komponisten fertiggestellt wird, und der vom Hörer apperzipierten musikalischen Gestalt eine prästabilisierte Harmonie herrschen müsse«,<sup>29</sup> muss damit verabschiedet werden, und wenn Tibor Kneifs Idee

---

28 Vgl. John Cage: »Unbestimmtheit«, zit. in Rainer Riehn: »Noten zu Cage«, in: ders./Heinz-Klaus Metzger (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I*, München 1990<sup>2</sup>, S. 97-106, hier S. 99.

29 Tibor Kneif: »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1 (1970), S. 15-34,

einer »dualistischen Musikästhetik« je angemessen war, dann für John Cage und seine New Yorker Freunde. Eine solche Musik gibt auch den didaktischen Gestus auf, der noch für 4'33'' vermutet werden konnte, ohne die Unsicherheit des Aufenthaltes auf der Schwelle und die damit einhergehende Aufforderung zur Reflexion zu tilgen.<sup>30</sup> Sie will nichts beweisen, sondern lediglich Gelegenheit zu einer hochkomplexen, von subjektivem Ausdruck befreiten Erfahrung geben.

Eine Art Gretchenfrage in Bezug auf diese Art der Öffnung stellt Cage im Ersten der *Radio Happenings* seinem Freund und Kollegen Morton Feldman. Nachdem er die Situation konstruiert hat, in der in einem Konzertsaal ein Stück Feldmans gespielt wird, vor dessen Tür ein Radio läuft, fragt er diesen, ob er die Tür schließen oder offenlassen würde. Auf Feldmans nach leichtem Zögern gegebene Antwort, die Tür könne offenbleiben, aber ohne das Radio, reagiert Cage mit lautem Lachen.<sup>31</sup> Wenn Feldman exemplarisch für einen Komponisten stehen kann, der Umweltgeräusche, aber keine unkontrolliert hereinströmende andere Musik zu akzeptieren bereit ist, und Cage für denjenigen, der schlechthin jeden akustischen Einfluss willkommen heißt, so verkörpert Lachenmann einen dritten Typus, der, nachdem er sich draußen genau umgesehen und -gehört hat, die Tür wieder fest schließt.

### III. Schließung: Helmut Lachenmann

Es mag befremden, ausgerechnet Helmut Lachenmann als Musiker der Schließung zu apostrophieren: Von einem Forschen an der Schwelle von Musik und Nicht-Musik kann bei ihm ebenso wie bei Cage gesprochen werden, und das Bild des zeitgenössischen Komponisten, der unverdrossen mit reinen Tönen in sich geschlossene Werke schafft, trifft auf ihn beim besten Willen nicht zu (anders als auf viele seiner Kollegen). Mit Bedacht ist daher nicht von Geschlossenheit, sondern von Schließung die

---

hier S. 17f. Allerdings enthält sich auch Kneif nicht der Formulierung von Rezeptionsnormen: Er fordert vom Hörer, »die Phänomene, die ihm vorgegeben werden, unverfälscht zu empfangen« (Ebd., S. 33) – als sei dieser ein Aufnahmegerät.

30 Auch wenn es bisweilen den Anschein hat, dass Cage letztendlich auf ein reflexionsloses Akzeptieren aller Klänge zielt, das seinem zen-buddhistischen Credo entspricht. Es darf aber bezweifelt werden, ob es sich dabei um ein realistisches Ziel handelt; im Übrigen würden die Stücke dadurch eher verlieren als gewinnen.

31 Vgl. Morton Feldman/John Cage: *Radio Happenings. Conversations – Gespräche*, Köln 1993, S. 15.

Rede: von einer Bewegung, die die Offenheit voraussetzt, sich aber gegen sie entscheidet.

In seiner Exploration der Beschaffenheit der Materialität des Klingenden schließt Lachenmann weder an Schaeffer noch an Cage an, auch wenn zu beiden Verwandtschaften bestehen. Daher soll seine Musik in ihrer Differenz zu diesen Ansätzen als zweite Möglichkeit einer Sichtung und Reflexion des Feldes des Musikalischen begriffen werden, die unter kontrollierteren Bedingungen ans Werk geht. Dass er so dem traditionellen Musikbegriff weit näher ist als Cage, kann durchaus als Verlust an Freiheit verstanden werden, eröffnet auf der anderen Seite aber auch differenziertere Reflexionsmöglichkeiten.

Wenn Lachenmann 1966 schreibt, die »unmittelbar empirisch-akustische Klang-Erfahrung«<sup>32</sup> bilde den Schlüssel zeitgenössischer musikalischer Erfahrung, so beschreibt er auch das Zentrum seiner eigenen damaligen Arbeit und befindet sich scheinbar in unmittelbarer Nähe zu Cages Evokation des »entire field of sound«. Nach der Beschränkung auf Tonalität ist auch diejenige auf Töne als ausschließliches Material der Musik gefallen, und es öffnet sich ein unabsehbarer Raum von Klängen, die in die Musik einbezogen werden können. Die entscheidende Differenz liegt nun darin, auf welche Klänge tatsächlich zurückgegriffen und wie mit ihnen umgegangen wird.

Schaeffer hatte den Begriff des Akousmatischen geprägt und damit eine Haltung beschrieben, die jenes Feld der Klänge allererst als solches eröffnet. Wenn es nicht gelingt, vom pragmatischen Zusammenhang des Gehörten zu abstrahieren, kann es überhaupt nicht als solches zum Gegenstand eines differenzierten Hörens werden. Hinter dem Vorhang des Pythagoras bleibt nicht nur das Visuelle, sondern die gesamte Welt; hindurch dringt lediglich eine quasi neutralisierte klangliche Ebene, die in der durch Handlungs- und Bedeutungszusammenhänge geprägten Welt als solche gar nicht vorkommt. Mit ihr kann nun umgegangen werden, und die Klänge bilden ein Material, das zerschnitten, verfremdet und neu zusammengesetzt werden kann. Schaeffers Bild des Vorhangs macht dabei deutlich, dass es mit der Unmittelbarkeit dieser Erfahrung nicht allzu weit her ist, sondern dass sie systematisch hergestellt werden muss.

Was tut nun Lachenmann? Der Bezug auf die Arbeit Schaeffers wird offensichtlich im Begriff, mit dem er seine Musik der späten sechziger und frühen siebziger Jahre beschreibt: *musique concrète instrumentale*.

---

32 Helmut Lachenmann: »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995, Wiesbaden 2004<sup>2</sup>, S. 1-20, hier S. 1.



Dass der Unterschied des Mediums durch den bloßen Zusatz »instrumentale« deutlich gemacht wird, verdeckt die grundlegende Verschiebung, die sich hier andeutet. Lachenmann arbeitet mit dem traditionellen Instrumentarium, nicht mit dem Tonband, und interessiert sich dabei für die »unmittelbare Körperlichkeit des Klingenden«. <sup>33</sup> Zusätzlich zur Körperlichkeit des Klanges – Schaeffers »objet sonore« – weist die Formulierung auf die Körperlichkeit dessen hin, was klingt. Damit ist die akousmatische Haltung im engen Sinne durchbrochen, die diese Form der Körperlichkeit explizit ausgeschlossen hatte.

Was soll nun mit jener »unmittelbaren Körperlichkeit« angefangen werden? Und: Ist es mit der Unmittelbarkeit hier ähnlich bestellt wie mit der des akustischen Klangerlebnisses? Der Rückgriff auf die klassischen Instrumente erscheint zuerst einmal wie eine Einschränkung gegenüber der radikalen Erweiterung des Spektrums, das mit Schaeffer und Cage in die Musik gekommen war: Auch der unkonventionelle Einsatz der Orchesterinstrumente wird ein begrenztes Spektrum an Klängen hervorbringen, eine bloße kleine Teilmenge all dessen, was es auf der Welt zu hören gibt: keine Mixer, keine Gummienten, kein Autolärm.

Die entscheidende Frage ist hier in der Tat die Zielsetzung, die damit verfolgt wird. Indem er seine Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit des Klingenden richtet, wendet Lachenmann sich dem zu, was innerhalb der klassischen Tradition systematisch ausgeblendet wurde, einer Art Außen des Innen. Die Arbeit der Schließung des Feldes des Musikalischen zur »Musik« vollzieht sich nicht bloß über den Ausschluss der von außen eindringenden Klänge und Geräusche und der unwillkürlichen und absichtlichen Äußerungen des Publikums, sondern auch über eine Tilgung des Geräuschhaften innerhalb der von den Musikern produzierten Klänge. Der Instrumentalunterricht kann als aufwendiger Disziplinierungsprozess beschrieben werden, mit dem die Erzeugung reiner Töne eingeübt und die Verunreinigungen des Geräusches beseitigt werden sollen. Mit dem untilgbaren Residuum des Geräuschhaften, der Klangfarbe des jeweiligen Instruments, kann dann kompositorisch umgegangen werden. Jedes wirkliche, zufällig entstehende Geräusch ist eine Störung der Musik und das Resultat der Inkompetenz des Musikers.

Wenn nun ein professionelles Ensemble genau jene Klänge gezielt hervorbringen und einsetzen soll, so wäre es irreführend, von einer Rückkehr zur Unmittelbarkeit des Umgangs mit dem Instrument zu sprechen. Das ungebundene Experimentieren mit dem Material (der Instrumente) mag für den Komponisten am Anfang stehen, um sich über-

---

33 Helmut Lachenmann: »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, in: ders., Musik als existenzielle Erfahrung, a.a.O., S. 54-62, hier S. 56.

haupt ein Material (der gestaltbaren Klänge) zu erarbeiten; für den geschulten Musiker ist der Umgang mit seinem Instrument als Holzkiste oder gebogenes Blechrohr denkbar weit von Unmittelbarkeit entfernt, denn er ist darauf trainiert, das pfeifende, trötende, zischende, knarrende Material zur perfekten Form des Tones zu bringen und so zu läutern.<sup>34</sup> So müssen die Musiker denn auch mit äußerster Disziplin ans Werk gehen, um die von Lachenmann geforderten Geräusche hervorzubringen, was auch den Zuhörern, die wie bei Cage wesentlich auch Zuschauer sind, nicht entgehen kann. Dies und der Rahmen des klassischen Konzerts machen ihnen deutlich, dass hier ernst gemacht wird. Die Klänge, die die Streicher etwa in *Gran Torso*, Lachenmanns erstem Streichquartett, produzieren, werden daher eben nicht als unmittelbare, spielerische Hervorbringungen erscheinen, sondern eher als absichtsvolle Verfremdungen »richtiger« klassischer Töne.

Es liegt nahe, hier auf Viktor Schklowski zurückzugreifen, der die Verfremdung als zentrales künstlerisches Verfahren ausgemacht hatte. In unserem Fall geht es um eine Verfremdung zweiten Grades: Wenn die Kunst eine Verfremdung des Alltäglichen betreibt, die Poesie eine »gebremste, verbogene Rede«<sup>35</sup> darstellt, so wendet Lachenmann dies Verfahren zurück auf die Kunst, und seine Klänge sind gebremste, verbogene Töne. Nun war für Schklowski die Verfremdung ein Verfahren zur Wiedergewinnung eines frischen Blicks, der Versuch einer neuerlichen Annäherung an die durch kulturelle Formen und Selbstverständlichkeiten fast vollständig verdeckten Gegenstände der Erfahrung, eine auf kompliziertem Wege hergestellte zweite Unmittelbarkeit, und man könnte vermuten, dass Lachenmann Ähnliches vorschwebt. Aber auch das trifft es nicht: Zum Musiker hinzugetreten ist nicht das experimentierende Kind, sondern der Wissenschaftler, dem es um eine systematische Erforschung von Eigenschaften und Reaktionen des Materials geht, und, wenn man so will, der Philosoph, der Reflexionen über die Bedingungen des Musikalischen anstellt. Verkörpert werden diese aber nicht vom Musiker, sondern vom Komponisten; was jener zu spielen hat, hat dieser erforscht und akribisch festgelegt.

---

34 Selbst Varèses *Density 21.5*, das die Beschaffenheit des Materials im Titel trägt, bleibt eine Konstruktion von Tönen und lotet innerhalb ihrer die Klangeigenschaften der Platinflöte aus, vgl. dazu Thomas Strässle: »Materialklang: Klangmaterial. Überlegungen zu einer musikwissenschaftlichen Materialforschung am Beispiel von Edgard Varèses *Density 21.5*«, in: *Musik & Ästhetik* 8, 32 (2004), S. 82-90).

35 Viktor Schklowski: »Kunst als Verfahren«, in: Fritz Mierau (Hg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1987, S. 11-32, hier S. 31.

Was aber nimmt nun der Zuhörer wahr? Er sieht erwartungsgemäß gekleidete Personen mit dem üblichen Instrumentarium, die mit diesem aber Unerwartetes anstellen. Der Rahmen des klassischen Konzerts wird die Wahrnehmung auch hier so lenken, dass man sich bemüht, die Geräusche als Musik zu hören: eine Komposition mit klanglich ungewohntem Material, die es sich sogar erlauben kann, auf klassische Formen zurückzugreifen. An diesem Punkt nun wird Lachenmanns Einschränkung produktiv, da Ohr und Auge des Publikums sich mit Vorgängen konfrontiert sehen, die inner- oder unterhalb der traditionellen Musik geschehen und von dieser in der Regel verdrängt werden. Lachenmanns Kompositionen aus jener Zeit können doppelt gelesen werden: einmal als Wiederkehr und Reflexion eines Verdrängten und zum anderen als Konstruktionen eigenen Rechts. Sie wollen Musik sein, aber auch eine Reflexion der Bedingungen des Musikmachens: Menschen verrichten hochkonzentrierte Arbeit an komplizierten materiellen Gegenständen, wobei sie von anderen Menschen beobachtet werden. Man bekommt vorgeführt, dass »die Musik« kein Zimmer ist, dessen Türen geschlossen bleiben, sondern eine Sinnstruktur innerhalb des Feldes des Musikalischen, deren Grenzen innen so gut wie außen liegen.

Zur ursprünglichen *musique concrète* unterhalten Lachenmanns Stücke ein kompliziertes Verhältnis: Eine akousmatische Haltung wird die Voraussetzung dafür bilden, sich den prä- und submusikalischen Geräuschen der Instrumente überhaupt in gestalterischer Absicht nähern zu können. Gleichzeitig wäre es aus Lachenmanns Perspektive reine Ideologie, die Produktionsbedingungen der Musik vollständig auszublenden, und die Haltung des Musikhörers, der die Augen schließt, um dem sich in und zwischen den Tönen abspielenden Geschehen reiner folgen zu können, wäre unangebracht. Man soll nicht nur hören, sondern auch sehen, was für eine Arbeit verrichtet wird.

Wenn bei Cage Einbeziehung von Öffnung unterschieden worden war, so müsste die Praxis des frühen Lachenmann unter Ersteres subsumiert werden, allerdings mit entscheidenden Modifikationen. Bereits Cages Verfremdungsverfahren für das Klavier waren keine reine Erweiterungen des Klangmaterials, sondern lenkten die Aufmerksamkeit immer zurück auf das Instrument, das da einer verändernden Prozedur unterzogen worden war. Selbst der gewaltige Flügel, das abgesehen von der Orgel größte Instrument der klassischen Tradition, erscheint unter dem Ideal des reinen Tons wie ein widerstandsloses und verschwindendes Medium. Der Griff in die Saiten, die Anbringung musikferner Objekte und der fremdartige Klang, der auf diesen Eingriff zurückverweist, verwandeln dieses Medium in einen materiellen Gegenstand zurück,

dem man an unterschiedlichsten Stellen auf unterschiedlichste Weise zu Leibe rücken kann.

Erst recht können Lachenmanns Kratz-, Schab- und Klopftechniken nicht als bloße Suche nach interessanten Klängen verstanden werden. Sie erweitern das musikalische Vokabular, entdecken, in Ecos Worten, »auf der Ebene des Ausdruckskontinuums neue Segmentierungsmöglichkeiten, die die vorherigen, zu Ausdrucksformen führenden Segmentierungen dieses Kontinuums nie relevant gemacht hatten.«<sup>36</sup> Dabei explorieren sie aber nicht nur die Materialität der verwendeten Instrumente, sondern den gesamten »ästhetischen Apparat«, wie Lachenmann es nennt, also den Komplex von institutionellen Arrangements, Praktiken und Erwartungen von Produzenten und Rezipienten, Reproduktionsmedien und um die Musik gelagerten Diskursen, der mit der Schließung des Feldes zu der Musik auf unterschiedliche Weise zusammenhängt.<sup>37</sup>

Der frühe Lachenmann hätte sich vermutlich dagegen gewehrt, wenn man seine Praxis als Kulturreflexion bezeichnet hätte, da er Probleme mit der Suggestion neutraler Distanz gehabt hätte: Der Gestus des Demontierens von Vorurteilen, des Aufbrechens von eingeschliffenen Gewohnheiten und des Sichtbarmachens des dahinterstehenden Apparats zeigt, dass er sie als Ideologiekritik verstanden wissen wollte. Die Ideologie, gegen die sich diese Stücke wenden, ist »die Musik« selbst, und sie sind Übungen darin, deren Situiertheit in ihrem Feld aufzudecken. Lachenmanns Stärke ist es, dass er Reflexion und Kritik tatsächlich als Kunst aufführt und dabei nicht didaktisch wird, sondern ästhetische Gebilde eigenen Rechts produziert. Er führt Produktivkräfte und Produktionsbedingungen des Musikalischen nicht nur vor, sondern musikalisiert sie.<sup>38</sup>

Das allerdings, was bei Cage als Öffnung bezeichnet wurde, findet sich bei Lachenmann nicht. Zuerst einmal gibt der Komponist an keiner Stelle das Heft auf die gleiche Weise aus der Hand: Weder finden sich zufallsgenerierte noch indetermierte Kompositionen. Ein Blick in die Partitur etwa von *Gran Torso* zeigt, dass es sich um hochstrukturierte

---

36 Umberto Eco: *Semiotik*, a.a.O., S. 325.

37 Vgl. Helmut Lachenmann: »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, a.a.O., S. 104-110, hier S. 107f.

38 Als Gegenbeispiel mag der – im Übrigen von Bourdieu hoch geschätzte – Hans Haacke mit seinem Manet-Projekt 74 dienen: Haackes Darstellung der verschiedenen Besitzer eines Gemäldes von Manet, den langjährigen Vorstandschef der Deutschen Bank, Hermann Josef Abs, eingeschlossen, ergibt ein sehr wirkungsvolles und entlarvendes Bild des künstlerischen Feldes und seiner Verzahnung mit dem Feld der Macht, ist aber kaum noch als Kunst wahrzunehmen.

und -determinierte Musik handelt. Die nicht auf Antrieb verständliche Notation ist ausschließlich den zu realisierenden Klangvorstellungen geschuldet und muss sich, so der Anspruch, eindeutig in Klänge übersetzen lassen. Freilich ging es auch Cage nicht um beliebige Improvisation, sondern um einen selbst zwar offenen, aber hochdisziplinierten Prozess, der auch »falsch« ablaufen und damit scheitern kann,<sup>39</sup> aber seine Vorstellung von Nicht-Intentionalität findet bei Lachenmann keine Entsprechung. Wie groß die Distanz hier ist, zeigt Lachenmann, wenn er emphatisch von der »schöpferische[n] Mobilisierung von Geist als letztem Komplexitätsgrad von Natur«<sup>40</sup> spricht. Der philosophische Anspruch, der aus solchen Worten spricht, ist kein geringerer als derjenige von Cages Pathos des Zulassens, geht aber in eine vollkommen andere Richtung.

Entsprechend wäre es auch undenkbar, bei der Aufführung von Stücken Lachenmanns die Tür offen zu lassen, womöglich mit einem draußen spielenden Radio. Die Musik ist so intentional, so organisiert und durchsichtig, dass sie sich ebenso sehr von zu lauten Außengeräuschen stören ließe wie ein beliebiges Stück von Beethoven, ja noch mehr, da sie sich nicht auf ein klar definiertes Innen verlassen kann, sondern an dessen Definition selbst arbeitet. Während Cages Musik eine der Ausschaltung von Intentionalität und der Herstellung komplexer Situationen ist, die Reflexionen auslösen, sind Lachenmanns Kompositionen selbst reflexiv. Wenn er eine Musik anvisiert, in der »es keinen Dualismus gibt zwischen ›Klang‹ und ›Form‹«,<sup>41</sup> so geht es nicht um ein sich Überlassen an den Klang in seiner Gestalt, sondern um eine Auffassung und Verarbeitung jeglichen Materials als Struktur. Sein Ideal ist die Monade, die fensterlos das gesamte Feld spiegelt.

Aber auch dieses Ideal wird gebrochen bzw. als nicht realisierbar erkannt: Es gibt in Lachenmanns Musik trotz allem so etwas wie Fenster nach draußen und sie verbinden sich mit dem, was er als »Aura«<sup>42</sup> be-

39 Vgl. exemplarisch Dieter Schnebel: »Wie ich das schaffe?« Die Verwirklichung von Cages Werk«, in: ders./Heinz-Klaus Metzger(Hg.), Musik-Konzepte Sonderband John Cage I, München 1990<sup>2</sup>, S. 51-55.

40 Helmut Lachenmann: Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, a.a.O., S. 58.

41 Helmut Lachenmann: Klangtypen, a.a.O., S. 20.

42 Vgl. Helmut Lachenmann, Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, a.a.O., S. 60ff. Lachenmann bildet seinen Aurabegriff ohne Bezug auf Benjamin; das, was er im Auge hat, lässt sich nur schwer mit Benjamins Bestimmungen von Aura als »Einzigkeit«, als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt/Main 1974, S. 471-508, hier S. 480, 479) zusam-

zeichnet. Der Begriff wird im Kontext einer Kritik des Serialismus mit seinem auf die Spitze getriebenen Strukturdenken eingeführt und soll die Vorstellung vollständiger Verfügbarkeit eines widerstandslosen Materials unterminieren: Aura nennt Lachenmann das Moment am Material, das eine spezifische Geschichte von Assoziationen und Interpretationen in sich trägt, die durch Einsatz in einer in sich durchstrukturierten Komposition zwar verfremdet, aber niemals getilgt oder neutralisiert werden kann. Dabei geht es vor allem um den spezifischen Klang bestimmter Instrumente – sein eigenes Beispiel sind die Kuhglocken –, aber auch um traditionsgesättigte musikalische Wendungen.

In dieser hörbaren Geschichte laufen Musikalisches und Außermusikalisches ineinander: Die verschiedenen Klänge sind sowohl durch ihren Einsatz in historischen Werken als auch durch mit ihrer ursprünglichen Herkunft verbundene Assoziationen geprägt. Der Komponist, der sich dessen bewusst ist, wird mit diesen Assoziationen arbeiten, sie umfunktionieren, ohne sie aber vollständig kontrollieren zu können. Die Konstruktionen des Auratischen, die er produziert, haben immer ein Moment, das sich der Festlegbarkeit entzieht, und sind auf den je konkreten Assoziationsraum angewiesen, den die einzelnen Zuhörer mitbringen.

Die Unkontrollierbarkeit, die in der Aura der Klänge verankert ist, gewichtet Lachenmann derart hoch, dass er sagen kann: »Cage, im Gegensatz zu mir, weiß doch genau, was er tut.«<sup>43</sup> Diese Wendung überrascht insofern, als ihn von Cage (und Stockhausen, mit dem Lachenmann sich in diesem Kontext vor allem auseinandersetzt) nicht die Anwesenheit bzw. das Fehlen der Aura unterscheidet, sondern das bewusste Arbeiten mit diesem Phänomen. Die Aura ist der blinde Fleck des strukturell denkenden Komponisten, sie ist – gegen Leibniz – das nicht zu schließende Fenster der Monade, aber sie ist ein anderer Typ Öffnung als die Stille bei Cage. Lachenmann nimmt dieses Fenster wahr, weiß um die nicht ganz vorauszuberechnende Qualität des Lichtes, das durch es fällt, und disponiert damit – anders als derjenige, dem diese wechselnde Beleuchtung bloß unterläuft, da er sich im geschlossenen Raum

---

menbringen, auch wenn es an anderer Stelle durchaus eine gewisse Nähe gibt, etwa wenn es bei Benjamin heißt: »Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt« (ders.: Charles Baudelaire: »Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus«, in: ebd., S. 509- 690, hier S. 644).

43 Helmut Lachenmann: »Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger«, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, a.a.O., S. 191-204, hier S. 196.

wähnt und die Fenster für Wandbehänge hält. Diese Bewusstheit, dieser reflektierte Umgang mit dem Auratischen bedeutet einen Zugewinn an Kontrolle, nicht ihr Nachlassen, indem sie noch mit dem Unvorhersehbaren rechnet. Im Wissen um die Unmöglichkeit der vollständigen Abgeschlossenheit schließt sie die Türen und verplant die Fenster.

#### IV. Reflexion und Verstehen

»Viele denken, Kunst hätte mit Verstehen zu tun, aber das ist nicht der Fall. Sie hat vielmehr mit Erfahrung zu tun.«<sup>44</sup>

Auf den vorangegangenen Seiten habe ich versucht, mich einem bestimmten Aspekt einiger Kompositionen von John Cage und Helmut Lachenmann zu nähern, der mir erstens charakteristisch für ihr Schaffen insgesamt erscheint und der zweitens als exemplarische Form der mit musikalischen Mitteln durchgeführten Reflexion des Feldes begriffen werden kann, in dem sich Komponisten, Musiker und Rezipienten bewegen. Aber, so könnte man doch fragen, könnte nicht, statt sich um einen so eigentümlichen Begriff wie den der Kulturreflexion zu bemühen, schlicht davon gesprochen werden, dass ich versucht habe, die Kompositionen zu verstehen?

Erika Fischer-Lichte stellt in ihrer *Ästhetik des Performativen*, für die Cage als Urvater fungiert, die Frage, ob sich Aufführungen verstehen lassen.<sup>45</sup> Sie ist nicht so rhetorisch gemeint, wie sie vielleicht erscheinen mag, denn die Sache ist durchaus nicht klar. Fischer-Lichte arbeitet daran, eine semiotische Herangehensweise an Performativität zu verteidigen und sie gleichzeitig von einer emphatisch verstandenen Hermeneutik abzugrenzen. Kurz gesagt: Es geht für sie um Bedeutung, aber nicht unbedingt um Verstehen.<sup>46</sup> Sie geht davon aus, dass das Aufgeführte zunächst »in seinem phänomenalen Sein« wahrgenommen wird, schließlich aber gerade durch diese Reduktion auf das bedeutungsfreie Erscheinen zu einem Signifikat wird, »mit dem sich die unterschiedlichsten Assoziationen – Vorstellungen, Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle,

44 John Cage im Gespräch, a.a.O., S. 102.

45 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, S. 270.

46 Mit dieser Formel ließe sich auch in die Diskussion um Musik und Verstehen intervenieren, die innerhalb der Musikwissenschaft geführt wird, vgl. exemplarisch den immer noch aktuellen, von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke herausgegebenen Band: *Musik und Verstehen*, Köln 1973.

Gedanken – als seine Signifikate verbinden.«<sup>47</sup> Bedeutsam ist hier, dass die Frage nach der Generierung von Bedeutungen nicht auf die intellektuelle Ebene beschränkt wird, sondern leibliche und emotionale Reaktionen miteinbezogen werden, die sich auch semiotisch lesen lassen, ohne damit auf das Äquivalent einer Dechiffrierung von sprachlichen Äußerungen reduziert werden zu müssen. Diese Assoziationen und Reaktionen werden als nicht determiniert, aber auch nicht beliebig gedacht, sondern haben responsiven Charakter, widerfahren den Betroffenen eher, als dass diese sie produzieren. Im unkontrollierbaren und facettenreichen Respons der Rezipienten spielen kulturelle und situative Kontexte ebenso eine Rolle wie der persönliche Hintergrund.<sup>48</sup>

Damit ist nicht gesagt, dass die für eine Performance Verantwortlichen und die Performer selbst – in unserem Fall also Komponisten und Musiker – keine eigenen Intentionen verfolgen, nichts erreichen oder veranschaulichen wollen, und sei es nur die Irritation von Erwartungsmustern. Nur können sie die Reaktionen der Rezipienten und, über die »feedback-Schleife«, vermittels derer dieser Reaktionen auf die Aufführenden zurückwirken usw., den Verlauf der Aufführung insgesamt nicht vollständig kontrollieren. Es ist offensichtlich, dass Cage hier als Pate im Hintergrund steht, und zwar bereits der Cage von 4'33", und erst recht der der Performances, in denen den Zuhörern mit multimedialer Überforderung die Vorstellung mit aller Gewalt ausgetrieben wurde, es gebe etwas zu verstehen oder gar richtig zu verstehen.

Im Falle von 4'33" kann man allerdings davon sprechen, dass gerade die Fülle der an keinen konkreten Gegenstand gebundenen Assoziationen zu jener Reflexion führt, von der die Rede war: Die unabweisbare Erfahrung ist die der Unsicherheit in Bezug auf die Grenzen zwischen Innen und Außen der Musik und zwischen der eigenen Verwiesenheit

---

47 Ebd., S. 247. Sie wendet sich hier gegen die neue Präsenzmetaphysik, wie sie etwa durch Gumbrecht und vor allem Mersch, weniger durch Bohrer vertreten wird. Mit diesen teilt sie allerdings die äußerst unscharfe Verwendung des Begriffs der Materialität, der hier mit jenem phänomenalen Sein gleichgesetzt wird. Vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002; Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt/Main 2004; Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit, Frankfurt/Main 1981; ders.: Das absolute Präsens. Zur Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt/Main 1994. Die suggestive Kopplung von Präsenz und Materialität, die sich in jenen Texten findet, bedürfte einer eigenen Untersuchung.

48 Es läge nahe, an dieser Stelle an Waldenfels' Theorie der Responsivität anzuknüpfen (was Fischer-Lichte nicht tut), bei dem diese Motive systematisch ausgearbeitet sind, vgl. Bernhard Waldenfels: Antwortregister, Frankfurt/Main 1998.



auf die Passivität der reinen Rezeption und einer aktiven Beteiligung,<sup>49</sup> und diese Unsicherheit führt in eine Reflexion über jene Grenzen. Es wäre verkürzend, hier das zenbuddhistische Ethos der auf Reflexionen und Assoziationen verzichtenden reinen Hinnahme in den Mittelpunkt zu stellen, auch wenn Cages eigene Äußerungen dies vielfach nahelegen. Es gibt hier nichts zu verstehen, was wie eine kodifizierte Äußerung zu decodieren wäre, und das Stück verweist auf nichts, sondern es *ist* etwas und *tut* etwas. Dieser Prozess ist es, der als selbstreflexiv beschrieben werden kann und eine Reflexion des Betrachters geradezu verlangt.

Auch Lachenmanns Stücke mit ihrer strengeren Struktur und ihrem weitgehenden Verzicht auf Indeterminiertheit lassen sich mit dem Modell der Performativität begreifen. Sein Begriff der Aura ist, auch wenn er selbst als Moment der Konstruktion auftaucht, jenseits der Konstruktion angesiedelt und verweist auf das tatsächliche Erklingen eines spezifischen Geräuschs, das einen je nach Hörer unterschiedlichen Assoziationsraum öffnet. Dass es nur bedingt ergiebig ist, hier ausschließlich die Partitur zu lesen, liegt nicht nur an der erst einmal unbekanntem und damit nur bedingt lesbaren Notation, sondern auch am Ausfall jener Dimension in der Lektüre.

Zur Theatralität, die Cage ausdrücklich einsetzt, unterhalten Lachenmanns Stücke ein komplizierteres Verhältnis. Gerade indem sie darauf verwiesen sind, mit aller Konzentration an der Hervorbringung der verlangten Geräuschkombinationen zu arbeiten, geben die Musiker ein Bild ab, dessen Ernsthaftigkeit durch seinen bizarren Charakter kontrariert wird. Hier wird das Eigengewicht der Aufführung gegenüber der Komposition bzw. der Konzeption, auf dem Fischer-Lichte so eindringlich beharrt, auf besondere Weise deutlich. Vielleicht lässt sich an diesem Punkt besonders gut die Bedeutungshaftigkeit veranschaulichen, die nicht auf einer Mitteilung beruht und auch nicht an ein Verstehen im hermeneutischen Sinne appelliert: Durch die Verfremdung ihres Tuns erscheint die für gewöhnlich zwischen Leichtigkeit und Pathos changierende Praxis des Instrumentenspiels als Arbeit – keine Ausdrucksgesten, sondern Nüchternheit. Diese konzentrierte Nüchternheit wirkt wie eine Entzauberung, die derjenigen des Tones durch das Geräusch entspricht. Damit wird die Aufführung aber nicht der Lächerlichkeit preisgegeben,

---

49 Man könnte diese Erfahrung als Liminalität bezeichnen, wie Fischer-Lichte es tut, nur ist dieser aus der ethnologischen Ritualforschung stammende Begriff meines Erachtens zu eng an eine persönliche Transformation gekoppelt und überlastet damit den Zusammenhang, um den es hier geht. Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 305ff.

sondern es wird sozusagen ihr Innenleben offengelegt. Die Vivisektion klassischer Musikpraxis will aber nichts anderes sein als eben dies: Musikpraxis. In ihrem Zeigen versucht sie, den Überschuss der Inszenierung auf ein Minimum zu reduzieren und entwickelt dadurch ein eigenes, negatives Pathos.

All dies zeigt deutlich, dass Lambert Wiesing eine falsche Alternative aufmacht, wenn er für Kunst allgemein davon spricht, Ziel sei »nicht der Verweis, sondern die Präsenz.«<sup>50</sup> In der Tat, die behandelten Stücke von Cage und Lachenmann *sind* etwas, und das ist es, was sie entscheidend ausmacht – Cages Bedeutungs- und Interpretationsfeindlichkeit ist bekannt. Was sie über die Struktur unserer Musiktradition und den mit ihr verbundenen Betrieb erfahrbar machen, *sagen* sie nicht, sondern machen es sichtbar. Sie zeigen aber auch, dass es keinen Sinn hat, an dieser Stelle Phänomenologie und Semiotik gegeneinander auszuspielen. Das bloße, arbiträre und funktional bestimmte Zeichen und das beziehungs- und verweislos sich selbst ausstellende Phänomen sind bezogen auf die Kunst (wenn nicht überhaupt) komplementäre Verzeichnungen. Zeichen sind keine ontologischen, sondern funktionale Entitäten – einverstanden, aber im Kontext von Kultur und Gesellschaft wird »jeder Gebrauch zum Zeichen dieses Gebrauchs«,<sup>51</sup> wie Barthes erkannt hat. Die Funktionalität liegt darin, dass der Verweisungszusammenhang offen und kontextsensibel ist und sich nie genau sagen lässt, was an Bezügen von den Rezipienten aufgenommen wird. Der Verweis ist damit loser als es die auf exakte Verhältnisse zielenden Begriffe klassischer Sprachphilosophie und Semiotik abbilden können.

Auf der anderen Seite ist es in den meisten Fällen zu vage, von einem bloßen Assoziationsraum auszugehen, in dem je nach Person und Situation dieses und jenes stattfinden kann, wie es auch Ecos Rede von »Text-Wolken [...], bei denen jede vorhersagbare Regel fehlt«,<sup>52</sup> nahelegt. Auch Goodmans Modell der Exemplifikation<sup>53</sup> ist hier noch zu eng: Die Lachenmannschen Geräusche exemplifizieren das, was man mit einem Streichinstrument jenseits der klassischen Klänge machen kann,

---

50 Lambert Wiesing: »Phänomenologie und die Frage ›Wann ist Kunst?‹«, in: Günther Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst*, Frankfurt/Main 2000, S. 131-151, hier S. 151.

51 Roland Barthes: *Elemente der Semiologie*, Frankfurt/Main 1979, S. 36; von hier ergeben sich offensichtliche Verbindungen zu Heideggers Analyse des Zeugs: »In der Struktur ›Um-zu‹ liegt eine Verweisung von etwas auf etwas« (Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 1993<sup>17</sup>, S. 68).

52 Umberto Eco: *Semiotik*, a.a.O., S. 325. Eco bezieht sich hier auf abstrakte Malerei, aleatorische Musik und die Cageschen Happenings.

53 Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer allgemeinen Symboltheorie*, Frankfurt/Main 1995.

verweisen damit aber auch auf die impliziten und expliziten Normen, die sie durchbrechen, und auf all die bereits genannten Instanzen, die die Einhaltung dieser Normen überwachen. Am besten lässt sich dies mit einer kulturtheoretisch transformierten Semiotik beschreiben, wie sie Rustemeyer vorlegt. Wenn er schreibt, dass komplexe kulturelle Bedeutungen in ihrer Aktualisierung »Kaskaden semiotischer Differenzierungen [aktivieren], in denen Semantiken, Gewohnheiten, Bild-, Wort- und Klanggedächtnisse, emotionale Besetzungen, Grammatiken des Sehens und Muster typischer Handlungsformen aufgerufen werden«, so ist dies als Neuformulierung des Kantischen Gemeinsinns als »sozial habitualisierte semiotische Kompetenz«<sup>54</sup> zu verstehen, die bei aller Indeterminiertheit und situativen und individuellen Varianz doch für eine elementare Kohärenz der ins Spiel gebrachten Verweise sorgt.

Als Anlass für Erfahrungen sind die Stücke von Cage und Lachenmann hochspezifisch; vielleicht beschreibt Lachenmanns eigener Begriff der Aura das Verhältnis von aus Struktur freigesetzter Reflexion und unkontrollierbarer Assoziation am besten. Der konstruktive Umgang mit Aura-Phänomenen ist kein Meinen, das es zu verstehen gilt, sondern es ist Reflexion, weil es sich auf sich selbst als kulturelle Situationen bezieht und damit jede noch so idiosynkratisch erscheinende Assoziation auf diesen kulturellen Raum zurückverweist. Auch wo man die Stücke nicht im Sinne des Decodierens eines Meinens begreifen kann, kann man aus ihnen etwas über diesen Raum lernen oder, meinetwegen, verstehen.

Die Frage, ob Cages stilles Stück – und, weniger kontrovers, Lachenmanns *musique concrète instrumentale* – Musik sei, hat keinen rechten Sinn, es sei denn, es ist einem eher um die Eindeutigkeit von Definitionen zu tun als um die Produktivität künstlerischer Interventionen.<sup>55</sup> Das Feld des Musikalischen ist nicht beschränkt auf das jeweils Erklingende, die Partitur (so es denn etwas Derartiges gibt) oder den Zusammenhang beider. Es unterhält innere Übergänge zu anderen Feldern wie dem des Theatralischen, was immer wieder zu Ambiguitäten führt. Wenn aber mit der Klassifikation als Musik eine Beruhigung über den Status des Untersuchten, eine Klarheit der Zuordnungen und Ab-

54 Dirk Rustemeyer: *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*, Würzburg 2006, S. 197.

55 Stephen Davis stellt diese Frage in Bezug auf 4'33" und verneint sie nach einer Reihe mehr oder weniger plausibler klassifikatorischer Anstrengungen. So steril ich Frage und Argumentation finde, so richtig erscheint mir sein Schluss, es handele sich um eine »contribution to our understanding of music and the philosophy of the arts« mit politischer Dimension (Stephen Davis: »John Cage's 4'33": Is it music?«, in: ders., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford 2003, S. 11-29, hier S. 29).

grenzungen verbunden ist, mag es tatsächlich am produktivsten sein, die behandelten Stücke *nicht* als Musik zu bezeichnen, sondern die Praxis, die sie vorführen, als Arbeit im Feld des Musikalischen zu begreifen.