

Benjamin Düster

Drone sichtbar machen durch Schmetterlinge

Ästhetische Überlegungen zur Musik La Monte Youngs

Einleitung

Frühestens seit dem Bruitismus des frühen 20. Jahrhunderts und spätestens seit den 1960er Jahren treten immer wieder Geräusche unserer Umwelt in zeitgenössischen Kompositionen auf. Kamen alltägliche Gegenstände so in mannigfaltigster Verwendung zum Einsatz, wurde doch von den meisten Komponisten eine Eigenschaft unseres Alltags übersehen. Sie tritt dann zutage, wenn während einer Aufführung im Konzertsaal eine Generalpause eingelegt wird; genau dann, wenn das Brummen etwaiger Beleuchtungs- oder Verstärkeranlagen an die Ohren des Publikums dringt. Tatsache ist, dass die meisten Menschen in Industrieländern täglich lang ausgedehnten Klängen ausgesetzt sind. Hier kann nicht nur von Elektrogeräten oder Haushaltsgegenständen die Rede sein: Vibration in Zügen, PKW oder Flugzeugen, sie alle verursachen eine sonore Klangschwingung. Öffnet man selbst bei Nacht das Fenster, kann man in Städten ein konstantes Dröhnen der Zivilisation vernehmen. Zuletzt verursacht gar der Blutfluss innerhalb des menschlichen Körpers ein Rauschen, dessen man sich zum Beispiel erst bei einem gewissen Grad an Stille bewusst wird. Mag diese Einsicht, spätestens seit dem Einfluss von John Cage für die Fraktion Neuer Musik trivial erscheinen, so ist kompositorisch in dieser Zeitspanne seit Ende der 1950er Jahre dennoch vergleichsweise wenig auf die Tatsache von Drones¹ in unserem Alltag eingegangen worden. Dennoch gibt es eine handvoll Komponisten, die sich mit den Phänomenen lang ausgehaltener Klänge beschäftigen und diese zu integralen Bestandteilen ihrer Kompositionen machen. Einer dieser Menschen ist La Monte Young. Sein musikalisches Verständnis wurde bereits seit frühester Kindheit durch konstante Umweltgeräusche geprägt:

“During my childhood there were four different sound experiences of constant frequency that have influenced my musical ideas and development: the sounds of insects; the sounds of telephone poles and motors; sounds produced by steam escaping from such as my mother's tea-kettle or train whistles; and resonance from the natural characteristics of [...] areas such as valleys, lakes and plains.”²

1958 komponierte Young mit dem *Trio for strings* ein dodekaphones Stück, das ausschließlich aus lang angehaltenen Tönen und Generalpausen bestand. Ein Jahr später kam Young mit den Konzepten und Ansichten John Cages in Kontakt. Der Eindruck auf Young war intensiv: Er zog nach Manhattan, wurde Teil der dortigen Avantgarde-Bewegung und verfasste Anfang der 60er Jahre eine Reihe experimenteller Kompositionen, deren Affinität zu sprachlicher Konstruktion mehrfache Möglichkeit zur ästhetischen Reflexion bietet.

1 Von Engl. to drone: dröhnen, brummen

2 Kostalnetz/Young 2004, 33

Klang und imaginerter Klang durch Visualisierung

Composition 1960 #5

“Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area. When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside. The composition may be any length, but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away.”³

Der kaum bis nicht vernehmbare erzeugte Klang eines Tieres stellt hier den Kern der Komposition dar. Für eine ästhetische Untersuchung soll zwischen zwei Deutungshypothesen des Stückes unterschieden werden:

1. Einzig der Klang des für die Aufführung eingesetzten Gegenstands, hier jeglicher Klang des Schmetterlings, konstituiert die Komposition.

Versucht man sich dem Stück anhand dieser Festlegung zu nähern, drängt sich unweigerlich eine Frage auf: Warum sollen die für das Publikum nicht hörbaren Klänge eines Schmetterlings Musik sein? Diesen Kritikpunkt, den die Dichterin Diane Wakoski an Young formuliert, weist dieser als anthropozentrisch zurück: Zu problematisieren ist vielmehr das Kriterium einer hörbaren Lautstärke von Klängen als Ausgangspunkt für Musik. Ab welcher Lautstärke ein Klang den Ansprüchen musikalischer Praxis genehm ist, soll insofern als gesellschaftlich oktroyiertes Prinzip entlarvt werden. In letzter Konsequenz versetzt das traditionelle Verständnis von musikalischer Aufführung Klänge, und damit auch die Musik selbst in einen ontologisch beschränkten Zustand: “I said it didn't seem to me at all necessary that anyone or anything should have to hear sounds and that it is enough that they exist for themselves.”⁴ Dennoch ergibt sich für das Stück eine Problematik sich überlagernder Wahrnehmungsebenen: “Another important point was that a person should listen to what he ordinarily just looks at, or look at things he ordinarily would just hear.”⁵ Zu hinterfragen ist hierbei, wie wichtig der Faktor von Theater als visuellem Zugang zum nicht hörbaren Klang des Stückes ist. Für Young ist die Bezeichnung der Komposition als Musikstück wie als Theaterstück gleichermaßen plausibel.⁶ Allerdings sind die Grenzen zwischen den beiden Kategorien fließend: “Mu-

3 Young/Mac Low 1963, 116

4 Young/Zazeela 2004, 68

5 Kostalnetz/Young 2004, 28

6 Vgl. Kostalnetz/Young 2004, 43

sic' might be also defined as anything one listens to. [...] The definition of theatre can also be expanded, [...] in many cases the two areas overlap.”⁷ Wohin, Inwiefern und mit welchen Konsequenzen das Verständnis von Theater in diesem Kontext zu erweitern ist, lässt er jedoch offen. Auch etwa bei Cage findet sich keine Konkretisierung, jedoch eine positive Ausweitung des Theaterbegriffs, nach der das tägliche Leben ebenfalls als Theater gesehen werden kann. Dabei ist die Verbindung von visueller und auditiver Ebene für die Konzeption von Theater fundamental: „Wenn man sich in einem Raum befindet und bei geöffneten Fenster eine Schallplatte läuft, während eine leichte Brise mit den Vorhängen spielt, sind meines Erachtens alle Bedingungen erfüllt, die ein Theatererlebnis ausmachen.“⁸ Definitiv zu konstatieren ist, dass musikalische Aufführung ihrer grundlegenden Form nach, nicht durch das Stück in Frage gestellt wird. Vielmehr benötigt es für seine Konzeption den Rahmen eine klassische Konzertsituation, eine bloße *Happeningperformance* würde dem musikalischen Anspruch des Stückes nicht gerecht werden, ihn auf bloßes Theater reduzieren.⁹ Wird Theater als Performance, d. h. als Darbietung verstanden, gibt es verschiedene Möglichkeiten der Betrachtungsweise. Performance kann als die Zurschaustellung von Fähigkeiten verstanden werden, die sich nicht notwendig nur auf Menschen beschränken muss. Für den Schmetterling ist dabei die Frage relevant, welches seiner Verhaltensmerkmale die zu präsentierende Fähigkeit darstellen soll, denn höchstwahrscheinlich wird er sich innerhalb der Aufführung genauso wie in seiner natürlichen Umgebung verhalten. Den Fokus auf bestimmte Fähigkeiten des Schmetterlings zu legen, scheint hier nicht zu einem plausiblen Ergebnis zu führen, es ist sinnvoller, die Konsequenzen, die sich aus der Zurschaustellung des Schmetterlings selbst ergeben, zu betrachten. Die Fähigkeit, dass er in der Lage ist Klänge zu produzieren ist dabei lediglich Voraussetzung für die Darstellung des Klangs selbst. Da dieser jedoch nicht gehört wird, kann er nur imaginiert und über die visuelle Ebene vermittelt auftreten: Ein Nachvollziehen der Rhythmik von Flügelschlägen etwa ist dem Publikum nur über ihre Augen möglich. Die von Young oben zitierte Definition von Musik als all dasjenige, bei dem jemand zuhört, wird damit in ein neues Licht gerückt, da den Zuschauern ein adäquates Verfolgen der Klänge nur mithilfe des Sehens möglich ist. Cages Postulat der Untrennbarkeit der menschlichen Wahrnehmungsebenen, nach der es kein reines Hören oder Sehen gibt, wird hierbei verständlich.¹⁰ Der Visualisierung von Klang ist dabei aber keine ausschließliche Zugangsfunktion zum Stück zuzugestehen. Vielmehr ist die Rolle komplett imaginierter Klänge in ihrem Stellenwert der Visualisierung gleichwertig: Nicht nur die offensichtlichen Klänge des Flügel-

7 Kostalnetz/Young 2004, 43 f.

8 Kostalnetz 1989, 91

9 Vgl. Kostalnetz/Young 2004, 31

10 Vgl. Sanio 1998, 139

schlags, sondern ebenfalls die Klänge der Körperfunktion des Schmetterlings sind für die Konstitution des Stückes maßgeblich.¹¹ Die Bedeutung lang ausgehaltener Klänge tritt in den Vordergrund: Das oben beschriebene Rauschen des Blutes oder der Organflüssigkeiten durch den menschlichen Körper findet sich bei Faltern in ähnlicher Weise wieder. Das Radikale der Komposition besteht letztendlich darin, dass die Realisation dieser Klänge des Schmetterlings bei der Aufführung komplett der Phantasie des Publikums überlassen wird.

Eine weitere Perspektive zur Betrachtung des visuellen Faktors von Performance, liefert die von Richard Schechner vorgeschlagene Theorie des *restored behaviour*. *Restored behaviour* ist jegliches Verhalten und Handeln, das eine Person innerhalb des Rahmens, indem sie eine andere Person in einer Rolle verkörpert, tätigt. Dies scheint sich zunächst nicht sinnvoll auf Tiere anwenden zu lassen, jedoch lässt Schechner die Möglichkeit der Erweiterung auf Verhalten in genereller Weise zu: "Even if an action is identical to one in real life, on stage it is considered 'performed' and off stage merely 'done'."¹² Dies lenkt die Betrachtung in eine soziologische Richtung, da nun nicht ausschließlich die Interpretation, d. h. die Darbietung, einer artifiziellen Aktion jeglicher Art im Mittelpunkt steht, sondern der Rahmen in dem diese stattfindet sie als darbietend oder alltäglich determiniert. Demnach ist es vollkommen irrelevant, ob der Schmetterling natürliches oder künstliches, etwa dressiertes Verhalten tätigt: Lediglich der soziale Rahmen des Konzertes legt sein Verhalten als Performance, und damit, als musikalische Konsequenz dieser Betrachtung, auch den nicht hörbaren Klang als Musik fest. Für tiefere ästhetische Überlegungen ist ein solches Ergebnis insofern unbefriedigend, als sich die Entscheidung, ob ein Ereignis Musik (oder Theater) ist, nur darüber fällen lässt, ob es innerhalb, oder außerhalb eines Konzertsaals stattfindet. Ein solches Kriterium führt unweigerlich zu drastischen Verkürzungen bei der Reflexion. Zudem verweist Mitchell Clark auf die Tatsache, dass, wenn die Konzeption des Stückes soweit verstanden und akzeptiert wurde, eine Performance potenziell in jedem Raum möglich ist, in den ein Schmetterling hinein- und wieder herausfindet.¹³

Die zweite mögliche Betrachtungsweise setzt die bloße Anwesenheit des Schmetterlings im Raum in klangliche Beziehung mit der Tätigkeit des Publikum. Diese Auffassung steht in direkter Verbindung zur *composition #4*, die durch das An- und Ausschalten des Lichts im Saal zeitlich bestimmt ist. Jegliche erzeugten Klänge innerhalb dieses Zeitraums bilden das Stück. Folgende Formulierung weitet demzufolge die Funktion des Klangs auf das Publikum aus.

11 Vgl. Young/Zazeela 2004, 68

12 Carlson 1996, 4

13 Vgl. Clark 1996, 145

2. Nicht nur der eigens erzeugte Klang des Schmetterlings konstituiert das Stück, sondern alles, was während der Aufführung an Klängen erzeugt wird, egal von wem und wie.

Bei dieser Perspektive wird der Stellenwert von Theater für das Stück erneut unmittelbar ersichtlich. Lediglich die Anwesenheit des Schmetterlings würde hiernach den Klang des Stückes verursachen, vor allem die durch die Reaktion des Publikums auf den Schmetterling verursachten Klänge. Wie auch *Composition 1960 # 4* wird das Stück durch dieses Verständnis jedoch in die unmittelbare Nähe von Cages *4'33"* gerückt. Sind die vom Schmetterling und Publikum erzeugten Klänge jedoch gleichwertig, wird die von Young aufgeworfene Problematik verdeckt. Nicht hörbare und hörbare Klänge würden so auf eine Bewertungsebene gestellt. Eventuell würden die vom Schmetterling evozierten Klänge ganz aus der Betrachtung ausscheiden, und das Stück würde lediglich als ein *4'33"* mit einem Schmetterling als Klängsauslöser gedeutet. Vor dem Hintergrund der anderen Stücke Youngs, die bereits versuchen *4'33"* weiterzuentwickeln, sowie seiner Betonung der klanglichen Eigenständigkeit des Schmetterlings ist von einer solchen Betrachtung der *Composition 1960 # 5* abzusehen.

Ein sinnvoller Vorschlag zur Betrachtung des Werkes scheint die von Maria E. Reicher erwogene Konzeption von Kunst als ästhetischer Kommunikation. Reichers Vorsicht bei der Formulierung ihres Ausgangspunktes,

„x ist ein Kunstwerk genau dann, wenn x von einem Sender (Produzenten) als Medium einer ästhetischen Erfahrung intendiert ist.“¹⁴

versucht Gegenstände wie Duchamps Ready-mades in die ästhetische Kunstbetrachtung mit einzuschließen. Der Sender muss demnach nicht zugleich der Produzent des künstlerischen Gegenstandes sein. Wird Young als Sender festgelegt, muss die Performance des Schmetterlings als intendierte ästhetische Erfahrung bewertet werden. Zu fragen bleibt nun, welchen Stellenwert die Intention des Senders bei diesem Verhältnis hat: „Die Kommunikation kann als gelungen angesehen werden, wenn die Rezipienten tatsächlich die intendierten ästhetischen Erlebnisse haben; andernfalls ist die ästhetische Kommunikation nicht gelungen.“¹⁵ Young ist diese Problematik in Bezug auf sein Stück durchaus bewusst:

“No matter how much I write about that a butterfly does make a sound - that it is potentially a composition – anyone that wants to can say 'well it's only a butterfly.’”¹⁶

14 Reicher 2010, 164 ff.

15 Ebd.

16 Kostalnetz/Young 2004, 28

Kunstwerke, die Alltagssituationen oder Gegenstände verwenden, sehen sich ohne beigefügte Erklärung der Etikettierung von Banalität ausgeliefert. Ohne Hintergrundwissen zu dem von Cage aufgeworfenen Verständnis von Klängen und dem Hinweis von Young, dass es darum geht einer Sache zuzuhören, der man normalerweise nur zusieht, wird die Performance wahrscheinlich nicht als Musikstück verstanden werden. Zudem kann der poetische Charakter des Schmetterlings durchaus auch blockierend für die von Young intendierte Rezeption wirken. Vergleicht man diese Komposition mit Stücken von Cage, etwa *Water Walk* wird der Zugang auf die Klänge durch die Verwendung von Alltagsgegenständen erleichtert. Wird von der visuellen Performance abstrahiert, treten die Klänge unmittelbar in den Vordergrund der Betrachtung. Diese Auffassung ist jedoch idealisiert: Beispiele zeigen, dass der Aspekt visueller Performance schnell die rein klangliche Ästhetik überdeckt.¹⁷ Bei der Komposition von Young ist es schwieriger in der konkreten Konzertsituation nachzuvollziehen ob das Publikum die beabsichtigte Intention wahrnimmt, da das Beobachten eines Schmetterlings für die meisten Menschen ein viel zu seltenes und kurzlebige Phänomen ist. Wird also angenommen, dass der poetisch Visuelle Effekt des Schmetterlings den von Young intendierten klanglichen Fokus überdeckt, kann das von Reicher genannte Kriterium nicht hinreichend erfüllt werden. In der Konsequenz ist das Stück stets auf Erläuterung angewiesen. Für Cage kann Musik kein Vehikel für Ideen und Emotionen sein, das Anliegen der Musik sollte vielmehr darin bestehen, die Klänge von einer aufgezwungenen Transportfunktion zu emanzipieren.¹⁸ Möchte Cage den Klang so weit wie möglich unberührt lassen, wird er bei Youngs Stück durch die Imagination determiniert. Letztlich liegt hier der grundlegendste Unterschied zwischen den beiden Komponisten: Versucht Cage Klänge durch die Anwendung von Zufallsoperationen zu befreien, ist Youngs Anspruch vor allem durch die Kontrolle von Klängen charakterisiert.

17 Siehe die Reaktion des Publikums auf Cages Aufführung von *Water Walk* im amerikanischen Fernsehen: <http://www.youtube.com/watch?v=B9vvrSyAPuw>

18 Vgl. Kostalnetz 1989, 166 f.

Literaturverzeichnis

Carlson, Marvin (1996): *Performance. A Critical Introduction*. London/New York: Routledge.

Clark, Mitchell (1996): *Zephyrs: Some Correspondence between Bai Juyi's *Qin* and La Monte Young's *Composition 1960 #5**. In: Duckworth, William/Fleming, Richard (Hg.): *Sound and Light: La Monte Young Marian Zazeela*. Cranbury NJ, London, Mississauga Ontario: Associated university presses inc.

Grimshaw, Jeremy, Neal (2011): *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young* Oxford/New York: Oxford University Press.

Herzfeld, Gregor (2007): *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*. München: Franz Steiner Verlag.

Kostalnetz, Richard/La Monte Young: *Conversation with La Monte Young*. In: Young, La Monte/Zazeela, Marian (2004): *Selected Writings Online* verfügbar unter: <http://www.ubu.com/>, zuletzt aufgerufen am 19.05.2014.

Kostalnetz, Richard (1989): *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont.

Reicher, E., Maria (2010): *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Sanio, Sabine (1998): *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*. Saarbrücken: PFAU-Verlag.

Young, La Monte/Mac Low, Jackson (1963): *An Anthology of Chance Operations*. Online verfügbar unter: <http://www.ubu.com/>, zuletzt aufgerufen am 19.05.2014.

Young, La Monte/Zazeela, Marian (2004): *Selected Writings Online* verfügbar unter: <http://www.ubu.com/>, zuletzt aufgerufen am 19.05.2014.