

Alexandra Kleihues · Hrsg.

# Realitätseffekte

## Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert

Wilhelm Fink Verlag

BEATE KUTSCHKE

## „Diesseits“ musikalischer Sprache – Inszenierung von Authentizität in der Avantgardenmusik

### I.

Der Grundbegriff der seriellen Musik ist der der „Struktur“ als eines Bündels von melodischen, rhythmischen und dynamischen Reihen. Eine Struktur ist nichts anderes als ein System von Zahl- und Maßbestimmungen, und die wahrgenommenen Töne werden zu bloßen *Zeichen und Signalen* der Struktur. Sie sind in der seriellen Musik gleichsam nicht mehr *Substanzen*, sondern Knotenpunkte in einem Netz von Bezogenheiten. Die Töne „sind“ nicht hoch, laut und lang, sondern „repräsentieren“ bloße Stellenwerte in den Reihen der Tonhöhen, Lautstärken und Tondauern. Die Reihen bilden ein *Gefüge von Beziehungen*, das durch die konkreten melodischen, rhythmischen und dynamischen Gestalten nur ausgedrückt wird.<sup>1</sup>

Was der renommierte Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus 1959 im Rahmen seiner Reflexionen „Zur Problematik der seriellen Musik“ moniert, ist, dass musikalische Konfigurationen im Serialismus nicht mehr, wie Dahlhaus schreibt, als „Substanzen“, sondern als „Zeichen und Signale“ sowie „Gefüge von Beziehungen“ wahrgenommen werden. Dieses ‚Lamento‘ ist uns in ähnlicher Weise aus der Philosophie und Literaturwissenschaft vertraut: Die Hypertrophie der Sinnproduktion, die omnipräsente Bezüglichkeit der Zeichensysteme, die – im Anschluss an Jacques Lacan, Ernst Cassirer, Aldous Huxley und jüngst Dieter Mersch<sup>2</sup> – Hans Ulrich Gumbrecht in seiner Monographie *Diesseits der Hermeneutik*<sup>3</sup> beklagt, betrifft insofern keineswegs nur das Verhältnis zwischen Verbalsprache auf der einen und Ding- und Phänomenwelt auf der anderen Seite. Ähnlich wie, der Beobachtung der genannten Geisteswissenschaftler gemäß, die Dominanz von Referentialität und Begrifflichkeit in der Verbalsprache die Wahrnehmung des hinter dem Zeichen stehenden Dinges oder Sachverhaltes sowie dessen Materialität oder Substanz verstellt, leidet Dahlhaus zufolge im 20. Jahrhundert auch die Musik – das macht

1 Carl Dahlhaus, „Zur Problematik der seriellen Musik“, in: *Frankfurter Hefte* 14 (1959), S. 200-205, hier: S. 200-201 [Hervorh. B.K.].

2 Ernst Cassirer, *Was ist der Mensch* [1944], Stuttgart 1960; Jacques Lacan, „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“ [1953], in: ders., *Schriften I*, hrsg. von Norbert Haas, Olten 1975, S. 71-169; Aldous Huxley, „The Doors of Perception“ [1954], in: ders., *The Doors of Perception and Heaven and Hell*, Harmondsworth, Middlesex 1960, S. 11-65; Dieter Mersch, *Wits sich zeigt*, München 2002.

3 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004, S. 17 f.

die oben zitierte Passage deutlich – an einem Übermaß an Referentialität. Beziiglich der sogenannten Ernsten Musik<sup>4</sup> lässt sich seit ca. 300 Jahren eine sich steigernde Referentialisierung des Symbolsystems ‚Musik‘ beobachten, eine Referentialisierung, die ihren Kulminationspunkt in den 1950er Jahren erreicht. Dieser Sachverhalt erschließt sich besonders klar aus symboltheoretischer Perspektive. Musik ist – diese Einsicht wurde von Eduard Hanslick im 19. Jahrhundert vorbereitet,<sup>5</sup> jedoch erst von Nelson Goodman in den 1970er Jahren im Detail entwickelt<sup>6</sup> – ein Zeichensystem, bei dem die Zeichen nicht wie in der Verbalsprache denotieren, d. h. auf der Basis von Konvention auf außerhalb ihrer selbst Liegendes verweisen.<sup>7</sup> Im Zeichensystem ‚Musik‘ exemplifizieren die musikalischen Zeichen, d. h. sie verweisen auf gestalthafte Noten- und/oder Klangkonfigurationen, die in einer oder mehrreli Hinsicht Ähnlichkeiten miteinander aufweisen.<sup>8</sup> Welche Klangkonfigurationen als Symbol-Einheiten aufzufassen sind, ist dabei – anders als in der Verbalsprache – wesentlich flexibler und diffuser. Zwar legt die musiktheoretische Terminologie nahe, zwischen einem Motiv, einem Thema, einer Phrase und einer Periode z. B. zu unterscheiden. Wie das Motiv (eine kürzere charakteristische Tongruppe) und ein Thema (eine längere charakteristische Tongruppe) im Grenzfall zu unterscheiden sind, ist jedoch keineswegs fest definiert.

Diese semiotische Funktionsweise von Musik manifestiert sich in den Werken der abendländischen Musikgeschichte folgendermaßen: Spätestens seit dem barocken Zeitalter erfolgte eine zunehmende Elaboration und Intensivierung gestaltunghaft-exemplifikatorischer Beziiglichkeit und der darauf basierenden Sinngenerierung.<sup>9</sup> Im Barockzeitalter erreicht die polyphone Musik in der Fuge, d. h. einem Kompositionsstil, der durch die Imitation der Stimmen ein dichtes Netz an gestaltunghaft-exemplifizierender Beziiglichkeit schafft, ihren Höhepunkt. Die motivisch-thematische Arbeit in den nachfolgenden Perioden Klassik und Romantik, in der die Sinfonie und Sonate ihre profiliertesten Ausprägungen erhalten, intensiviert die Beziig-

<sup>4</sup> Ernste Musik umfasst die traditionelle Dur-moll-tonale sowie die zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts, die Avantgardemusik oder Neue Musik. Ich verwende im Folgenden die drei Termini – Avantgardemusik, zeitgenössische Musik und Neue Musik – gleichbedeutend.

<sup>5</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* [1854], Darmstadt 1977. Hanslick postulierte, dass Musik in erster Linie ein Formgefüge sei. Er lenkte damit die Aufmerksamkeit weg von ‚inhaltlichen‘ Aspekten auf die formalen Zusammenhänge innerhalb einer Komposition und zwischen verschiedenen Kompositionen.

<sup>6</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge 1976; Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978.

<sup>7</sup> Das Wort „Haus“, d. h. die Laut- und Buchstabenfolge „Haus“, verweist auf ein bestimmtes Haus oder das Konzept ‚Haus‘.

<sup>8</sup> Goodmans Unterscheidung, dass Exemplifikation dabei im Unterschied zur Denotation eine andere Bezugnahmerichtung hat, nämlich nicht vom Signifikat auf den Signifikanten, sondern umgekehrt, ist m. E. zu vernachlässigen, weil bei der Exemplifikation auf der Basis von Ähnlichkeit eine Bezugnahmerichtung gar nicht existiert. Zwei Dinge sind einander gleichermaßen ähnlich. Die Vorstellung, dass eine Rose auf eine andere, jedoch ähnliche Rose mehr Bezug nimmt als umgekehrt, macht logisch keinen Sinn.

<sup>9</sup> Sinn wird im vorliegenden Kontext vornehmlich als Resultat von Bezugnahme und Ordnungssystemen begriffen.

lichkeit, indem neben längeren thematischen Passagen auch kleinere motivische Einheiten und Eigenschaften einer Passage – rhythmische Signale, Tonarten- und Modusverhältnisse, Satzweisen (Homophonie vs. Polyphonie) – als referentielle Objekte und damit Sinnbildungselemente fungieren.<sup>10</sup> Wirkten diese Kategorien zuvor nur in zweiter Linie formbildend, so werden diese Techniken der Zusammenhangsbildung bei Beethoven und Brahms zum Standard. Die klassisch-romantische Sinfonie und Sonate schaffen, um einen Terminus aus dem Kontext von Richard Wagners Musikdrama zu borgen, ein ‚Beziehungsgewebe‘. Für die Bezüglichkeit in klassisch-romantischen Werken, wie denjenigen Beethovens z. B., ist dabei symptomatisch, dass Beethovens Motive und Themen als solche oftmals eher uncharakteristisch sind, wie z. B. das zentrale Motiv im ersten Satz von Beethovens 5. *Sinfonie*. Gerade weil die auftaktige Drei-Achtel-Primen-Gruppe mit nachfolgendem großen Terzsprung abwärts auf schwerer Zählzeit relativ unspezifisch ist, kann sie auf eine Vielzahl anderer Passagen des Werkes, wie z. B. das Thema des dritten Satzes, eine Drei-Viertel-Primens-Gruppe mit nachfolgender punktierter Halber, ebenfalls Prime, auf schwerer Zählzeit, deutlich referieren.

Der sich steigernde Fokus auf die Referentialität des musikalischen Gebildes kulminierte in der seriellen Technik ab den ausgehenden 1940er Jahren<sup>11</sup> (als konsequente Weiterentwicklung der Zwölftontechnik ab 1924). Aus der numerischen Kodierung der einzelnen Parameter eines Klanges – Tonhöhe, Dauer, Artikulation, Dynamik –, deren Anordnung in Reihen (Serien) sowie der Permutation dieser Reihen emergiert im Serialismus ein Beziehungsgefüge, das bezüglich Dichte und Komplexität alle bisherigen Satztechniken übertrumpft. Die durch die serielle Technik konstituierten Sinnbezüge beruhen dabei allerdings nicht mehr auf symbolischer Exemplifikation (als Resultat miteinander ähnlicher gestalterhafter motivisch-thematischer Einheiten oder Eigenschaften musikalischer Konfigurationen), sondern gehen daraus hervor, dass, wie Dahlhaus in der oben zitierten Passage erklärt, die einzelnen Parameter als fixe Systemstellen eines komplexen Netzes an Beziehungen fungieren.

Mit diesem seriell-referentiellen Fokus (als Fortführung und Steigerung des Ideals formaler Zusammenhangsbildung der westlich-abendländischen Musik), mit dem der referentialistische Imperativ konzeptionell<sup>12</sup> seinen Höhepunkt erreicht, vollzieht sich in der Musikentwicklung in der Mitte des 20. Jahrhunderts Ähnliches, wie es in etwa dem gleichen Zeitraum Cassirer, Huxley und Lacan bezüglich der VerbalSprache beobachten: „Die unberührte Wirklichkeit“, so überlegte Cassirer 1944, „scheint in dem Maße, in dem das Symbol-Denken und -Handeln

10 Als idealtypisch gelten hier die Beethoven'schen Sinfonien und Klaviersonaten.

11 Olivier Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* von 1949 gilt als erstes serielles Werk.

12 Wie weit diese theoretische Konzeption mit der perzeptiven Situation des Hörers korrespondiert, bleibt hier unberücksichtigt. Die zahlreich dokumentierte Beobachtung, dass die übermäßige Komplexität und Abstraktheit der Beziehungsverhältnisse in der seriellen Musik keineswegs ein dichtes Beziehungsgefüge wahrnehmen lässt und stattdessen den Eindruck zufälliger Tonverhältnisse hervorruft, legt den Schluss nahe, dass die referentielle Hypertrophie akustisch nicht eingeht wird.

des Menschen reifer wird, sich zu entziehen. [Der Mensch] lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, dass er nichts erfahren oder erblicken kann, außer durch Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien<sup>13</sup>. Das Resultat dieser symbolischen Praxis ist, wie Huxley bereits 1954 feststellte, „[a] universe of reduced awareness, expressed and, as it were, petrified by [verbal] language“<sup>14</sup>. So wie die VerbalSprache den direkten Zugang zu den Dingen verstellt, so hindert der Fokus auf den systemischen Zusammenhang der isolierten, abgespaltenen und abstrakten musikalischen Parameter in der seriellen Musik die Wahrnehmung der Klänge und spezifischen Klangeigenschaften selber, ihres Timbres und ihrer individuellen Artikulation; er hindert die Wahrnehmung der „Materialität des Zeichens“<sup>15</sup>, wie Mersch 2002 formulierte.

Anders als bei der denotierenden VerbalSprache, wo die materielle, lautliche Phänomenalität verschwinden muss, damit, so Lacan, „das von seinem Gebrauch befreite symbolische Objekt zu einem vom *hic et nunc* befreiten Wort [d. h. verbaLsprachlich funktionierenden Zeichen] wird“<sup>16</sup>, d. h. damit das Wort auf ein außerhalb seiner selbst befindliches Ding oder Phänomen, also *von sich weg* verweisen kann, bleibt in der klassisch-romantischen Musik die Gestalt einer musikalischen Konfiguration als Basis für die Bezugnahme per Exemplifikation, d. h. per Ähnlichkeit, auf eine andere klangliche Konfiguration notwendigerweise präsent. Dennoch erfüllt sich das Verstellen der Materialität des musikalischen Zeichens gerade in dieser Funktionsweise traditioneller musikalischer Zeichensysteme. Gestalten konstituieren sich bekanntlich aus der spezifischen *Beziehung* der Elemente der jeweiligen Gestalt zueinander. Was in klassisch-romantischer Musik im Zentrum der Aufmerksamkeit und exemplifikatorischen Funktionsweise steht, sind also, wie bereits dargelegt, abstrakte Bezugsverhältnisse, nicht die ‚Dinge selbst‘.

Freilich folgen nicht alle musikalischen Stilrichtungen dem referentialistischen Diktat. Die referentialistische Intensivierung, die von der linear orientierten Musikhistoriographie als Hauptstrang der Musikentwicklung bis zur Mitte der 1950er Jahre identifiziert wurde, wird seit Beginn des 20. Jahrhunderts durch andere Strömungen konterkariert, in denen klangliche Konfigurationen, meist in Gestalt von „Realitätsfragmenten“ (Peter Bürger<sup>17</sup>), so exponiert werden, dass sie dazu eignen, Referentialität – ein stückweit – zu unterlaufen. Bevor eine Auswahl solcher Werke

13 Cassirer (wie Anm. 2), S. 40.

14 Huxley (wie Anm. 2), S. 22.

15 Zeichen bezeichnen etwas, „das abwesend ist“, sie bedürfen dabei „aber dennoch notwendig ihrer eigenen Präsenz [...], um das A-präsente, die Absenz zu re-präsentieren. Ihre eigene Gegenwart behaupten sie vorzugsweise durch ihre Materialität, durch den Laut der Sprache, die Spur, die als Abdruck eines Vorübergegangenen dessen Gewesenheit aufbewahrt, oder die Stofflichkeit des Materials, derer sich der Künstler bedient, um sein Bild, seine Skulptur oder sein Objekt zu schaffen“. Mersch (wie Anm. 2), S. 11.

16 Das vollständige Zitat lautet: „Damit das von seinem Gebrauch befreite symbolische Objekt zu einem vom *hic et nunc* befreiten Wort [d. h. verbaLsprachlichen Zeichen] wird, kommt es nicht auf den materiellen, lautlichen Unterschied an, sondern auf sein Verschwinden“. Lacan (wie Anm. 2), S. 116.

17 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 99.

und Stilrichtungen in Hinsicht auf ihren subversiven Charakter untersucht werden wird, gilt es jedoch, folgende bisher noch nicht betrachtete Aspekte hinsichtlich des Lamentos von Gumbrecht et al. zu klären: Wie ist die philosophische Rede vom ‚Verlust der Realität und der Materialität aufgrund der referentiellen Hypertrophie‘, wie ich sie auf die Beschreibung der Musikentwicklung der vergangenen 300 Jahre übertragen habe, genau zu verstehen? In welchem Sinn verschwindet Realität und was bedeutet dies im Zusammenhang mit Musik?

Der Verlust der Realität durch die Hypertrophie der Zeichen, wie ihn Huxley, Lacan, Mersch und Gumbrecht beschreiben, ist der Effekt kognitiver Mechanismen („Effekt“ hier im Sinne von Schein oder Vortäuschung eines so nicht bestehenden Sachverhalts).<sup>18</sup> Er geht aus der Fähigkeit von Individuen hervor, verschiedene Dimensionen eines Dinges oder Phänomens, wie z. B. seine Zeichenqualität, die ja bekanntlich einem Ding oder Phänomen nicht inhärent ist, sondern aus seiner *Verwendung* als Zeichen durch einen Zeichenbenutzer ‚emergiert‘, kognitiv zu fokussieren – und zwar so ausschließlich zu fokussieren, dass andere Dimensionen aus dem kognitiven ‚Blickfeld‘ entzweilen. Mit dieser ausschließenden Fokussierung hat sich der ontologische Status der realen Welt jenseits – oder aus der Perspektive Gumbrechts formuliert: „diesseits“<sup>19</sup> – unserer Wahrnehmung damit nicht geändert; was sich geändert hat, ist lediglich die Art und Weise, wie wir die Welt wahrnehmen und mit und in ihr operieren. Es ist also ein kognitiver Sachverhalt, der die Rede vom Verlust der Realität durch die Hypertrophie der Zeichen motiviert.

In der Hand des Zeichenverwenders liegt es somit, die Aufmerksamkeit je nach Bedarf zu verlagern: vom Zeichen auf dessen Materialität und Substanz und zurück. Die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Materialität und Substanz eines Dinges oder Phänomens stellt jedoch für Individuen in der westlich-abendländischen, auf Verbalsprache fixierten Kultur offenbar eine besondere Schwierigkeit dar, wie Marcus Willaschek beobachtet: „Tatsächlich erfordert es einen besonderen Akt der Aufmerksamkeit, sich die lautliche Gestalt [einer] Äußerung überhaupt bewusst zu machen und nicht gleich ‚auf den Sinn zu achten‘.“<sup>20</sup>

Die Musik des 20. Jahrhunderts operiert, ähnlich wie die gestaltende Kunst – das werde ich im Folgenden zeigen – als Motor oder Katalysator für den Perzipienten, die Dominanz der Sinnperspektive zu überwinden; statt der Sinnperspektive stimuliert sie eine multiple Perspektive, ein Oszillieren und Changieren zwischen den verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen eines Dinges oder Phänomens –

18 Der Begriff ‚Effekt‘ ist mehrdeutig. Er bezeichnet sowohl den Schein oder die Vortäuschung eines Absenten als auch das Aufscheinen, d. h. Sichtbarwerden eines bisher ‚übersehenen‘ oder ausgeblendeten Präsenten sowie auch das Sichtbarwerden eines Präsenten als Resultat seiner Ursache.

19 Gumbrecht meint mit ‚diesseits‘ die „Produktion von Präsenz“, das „Hier“, „gegenüber dem sich Interpretation und Sinnzuweisung schon immer ‚auf der anderen Seite‘ befinden“. Gumbrecht (wie Anm. 3), S. 10.

20 Marcus Willaschek, „Realismus – die vermittelte Unmittelbarkeit unseres Zugangs zur Welt“, in: *Merkur* 9/10 (2005), S. 762-772, hier: S. 768.

als Materialität und Substanz, als reales Ding oder Phänomen, als Symbol, als chemische Verbindung oder als Werkstoff etc.

## II.

Eine der frühesten Musikrichtungen im 20. Jahrhundert, die im Vergleich mit herkömmlichen Kompositionstechniken außermusikalische akustische Realität im musikalischen Werk exponieren, ist die sogenannte *arte dei rumori*, die Geräuschkunst, die der italienische Futurist Luigi Russolo 1913 konzipierte. Das Charakteristikum der Geräuschkunst sind dem Namen gemäß Geräusche, die mit eigens hierfür entwickelten Musikinstrumenten, den *intonarumori* (Geräuschtönen) – im Zusammenspiel mit traditionellem musikalischem Instrumentarium oder allein – hergestellt werden.

Die Geräuschkunst zeichnet sich durch für unseren Zusammenhang wichtige Merkmale aus: Anders als das traditionelle musikalische Material (Klänge mit einer definierten Tonhöhe, die in einer chromatischen Skala geordnet sind und die, wie oben dargestellt, per gestalthafter Exemplifikation auf ähnliche klangliche Konfigurationen im selben Werk oder anderen musikalischen Werken referieren) besitzen Geräusche per se einen Klangcharakter, der auf einen Bereich außerhalb der Musik verweist. Geräusche werden, anders als Verbalsprache und Musik, vorrangig mit ihrer Schallquelle gleichgesetzt (das Heulen einer Feuerwehrsirene mit dem Feuerwehrfahrzeug und Trommelgeräusche mit der Trommel); Schallerzeuger und Schallereignis verschmelzen kognitiv miteinander.<sup>21</sup> Geräusche operieren insofern weniger als Elemente eines denotierenden oder exemplifizierenden Zeichensystems, d. h. als Symbole, denn als natürliche Stellvertreter ihrer Schallquelle: außerakustischer, materialer Dinge und Ereignisse.

Diese Funktionsweise von Geräuschen stellt auch die Basis für Russolos Konzeption der *intonarumori* dar. Die Geräusche, die sie erzeugen, sind hinsichtlich ihres Timbres genau definiert und verweisen – anders als in der diatonischen Skala geordnete Tonhöhen – auf akustische Ereignisse, die dem Hörer aus der Lebenswelt vertraut sind. Der *rombatore* dröhnt, der *crepitatore* knistert wie Feuer oder Papier, der *ululatore* heult auf wie eine Propellermaschine, der *scoppiatore* macht berstende, detonierende Geräusche, der *stropicciatori* reibende, der *gorgogliatore* gurgelnde und der *sibilatore* zischende Geräusche.<sup>22</sup>

Trotz dieses spezifischen Klangcharakters der Geräuschtöner, ihrer Produktion von Schallereignissen aus der alltäglichen, vertrauten *soundscape*, vermögen sie letztlich jedoch nicht, als Realitätsfacetten zu operieren. Die Geräusche der *in-*

<sup>21</sup> Mersch und Sybille Krämer haben dies in Bezug auf das Verhältnis ‚Körper und Stimme (als Produzent von nichtsprachlichen Lauten)‘ gezeigt. Mersch (wie Anm. 2); Sybille Krämer, „Negative Semiolegrie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache“, in: Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (Hrsg.), *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 65-85.

<sup>22</sup> Vgl. Abdruck des Ankündigungsplakates in: Susanne de Ponte, *Aktion im Futurismus*, Baden-Baden 1999, Abb. 76 im Anhang.

*tonarumori* sind rein künstlich, instrumentell erzeugte und damit abbildenden Techniken der gegenständlichen Malerei vergleichbare Schallereignisse, die nicht die Realität selber, sondern nur die Fiktion von Realität im Bild bzw. einer Aufführung bannen. Darüber hinaus unterstützt die Art der Verarbeitung der *intonarumori*, wie sie in den wenigen erhaltenen Kompositionen für diese Instrumente dokumentiert ist,<sup>23</sup> eine referentielle Funktionsweise. Denn die *intonarumori* sind so konstruiert, dass bei ihrer Reproduktion eine Tonhöhe deutlich wahrnehmbar bleibt.<sup>24</sup> Gerade die Signifikanz der Tonhöhe erlaubt, mit den *intonarumori* in herkömmlicher Weise, d. h. an der chromatischen Skala orientiert, zu komponieren und, damit einhergehend, gestalthafte, wenn auch äußerst simpel gestaltete Konfigurationen zu exponieren und miteinander zu verarbeiten. Weder das Material selber (artifizielle Geräusche als Produkte der *intonarumori*), noch dessen Verarbeitung (Skalierung und kompositorisch-formales Gestalten) sind insofern also wirklich für die Produktion von Realitätseffekten („Effekt“ hier nicht im Sinne von „bloßer Effekt“, also Schein oder Vortäuschung [vgl. Anm. 18], sondern als Wirkung in einem ganz direkten Sinn, d. h. Sichtbarwerden eines Präsenten) geeignet. Dennoch überschreitet die *arte dei rumori* zweifellos die Grenze des Musikalischen in Richtung auf außermusikalische akustische Realität.

Die Exposition von akustischen Objekten, die zur alltäglichen, der künstlerischen Fiktionalität vorgängigen Sphäre gehören, findet sich in weitaus deutlicherer Ausprägung in der *musique concrète*, wie z. B. der *Étude aux chemins de fer* (1948) oder den „Objets multipliés“ (1959)<sup>25</sup> von Pierre Schaeffer oder Luc Ferraris *Presque rien* (1970). Ihrer Konzeption nach soll die *musique concrète*, deren Geburtsstunde offiziell mit 1948, der Fertigstellung von Schaeffers *Études de bruits*, angegeben wird, dem *objet trouvé* vergleichbar, ein *objet sonore*<sup>26</sup> sein. Ähnlich wie das *objet trouvé* (z. B. das *Pissoir Duchamps*) ursprünglich ein Stück aus der außerkünstlerischen Lebenswelt ist, das durch die künstlerische Umgebung und Institution, ein Museum z. B., zum Kunstwerk wird (ohne Artefakt im eigentlichen Sinn, also gemacht zu sein), beruhen die *objets sonores* der *musique concrète* auf aus der Lebenswelt direkt entnommenem und aufgezeichnetem akustischem Material, wie Strandgeräuschen<sup>27</sup> (in *Presque rien*), Eisenbahngeräuschen (in der *Étude aux chemins de fer*) oder Geräuschen, die aus dem Anschlagen von und dem Hantieren mit

23 Vgl. *Il risveglio di una città* (1913/14) von Russolo und *L'aviatore dro* (1914) von Russolos Kollegen Francesco Balilla Pratella.

24 Geräusche unterscheiden sich der gängigen akustischen Definition gemäß von Klängen dadurch, dass bei ihnen keine Tonhöhe klar erkennbar ist (weil die Frequenzen der Sinusschwingungen, aus denen der Klang zusammengesetzt ist, in keinem ganzzahligen Verhältnis zueinander stehen). D. h. dass die *intonarumori* gar keine Geräusche im eigentlichen Sinn produzieren, sondern Klänge, deren Timbres einen vergleichsweise starken Geräuschanteil aufweisen. In dieser Hinsicht ist der Name ‚intonarumori‘ also irreführend. Bei ihnen handelt es sich nicht um *Geräuschinstrumente*.

25 Das Stück gehört zur Sammlung *Étude aux objets*.

26 Pierre Schaeffer, *La musique concrète* [1967], 2. Aufl., Paris 1973, S. 35.

27 *Presque rien* fasst die soundscape eines Tages am Strand des kroatischen Fischerdorfes Vela Luka in 21 Minuten zusammen.

Glasscherben, Papier sowie Metallblechen- und münzen (in den „*Objets multipliés*“) entstehen.<sup>28</sup>

Sucht man, anhand eines Vergleichs sich die Funktionsweise der *musique concrète* näher vor Augen zu führen, so bietet sich entgegen der terminologischen Verwandtschaft nicht die konkrete Kunst<sup>29</sup>, sondern der Abstract Expressionism an. Beide teilen den Fokus auf das Material – in der Malerei die Farbe, in der Musik das Schallereignis als Stoff der Gestaltung. Der Abstract Expressionism zielt unter Verzicht auf das illusionäre Abbild auf die Sichtbarmachung der Materialität der verwendeten Materialien, wie z. B. der Farben. (Man denke an die geradezu haptischen Farbmassen auf Leinwänden von Jackson Pollock und Clyfford Still.) Die konkrete Musik verwendet ein Klangmaterial, das sich für die Verarbeitung im herkömmlichen, an Tonhöhen- und Rhythmusstrukturen orientierten, musikalischen Referenzsystem wenig eignet, und rückt auf diese Weise, indem quasi übliche Attraktoren nicht vorhanden sind, das Klangobjekt – Scheppern, Klirren sowie vorbeigleitende Klangblöcke und andere filigrane akustische Flugobjekte in Schaeffers „*Objets multipliés*“ und „*Objects étendus*“ – in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Dass Schaeffer in der Tat eine anti-referentialistische und anti-semiotische Präsenz seiner Klangobjekte anstrebte, artikuliert er in seinen theoretischen Schriften. Hier grenzt er explizit die Klangobjekte, die er auch „*êtres sonores*“ nennt, vom „*son comme signe*“, also von der Klangkonfiguration als Teil eines Symbolsystems ab.<sup>30</sup>

Für Schaeffers Verarbeitung des aufgezeichneten akustischen Materials ist dabei typisch, dass die ursprünglichen Timbrequalitäten – Eisenbahneräusche z. B. – überformt und, ähnlich wie die Textilfetzen in den kubistischen und abstrakt-expressionistischen Collagen Braques und Picassos bzw. Rauschenbergs, in einen hochartifiziellen Kontext eingeschmolzen werden. Realitätshaltig sind Schaeffers aus künstlerischer Verfremdung hervorgehende *objets sonores* damit nur bedingt. Was Peter Bürger für die Wirkung der Realitätsfragmente in der avantgardistischen Kunst feststellt, nämlich dass „die Einheit des Bilds als eines in allen Teilen von der Subjektivität des Künstlers geprägten Ganzen zerstört wurde“<sup>31</sup>, gilt für Schaeffers Werk gerade nicht.

Geradezu vorbildlich erscheint demgegenüber Ferraris *Presque rien*: Statt klanglicher Strukturen vernimmt der Hörer Objekte und Ereignisse aus der nicht-musikalischen Außenwelt: gackernde Hähne, tuckernde Traktoren, Gespräche der Dorfbewohner, Schritte im Sand. Bis zu welchem Grad gelingt es *Presque rien* also, Realität und Substanz, wie sie Gumbrecht und seine Kollegen aus der Geisteswissenschaft herbeisehn, im Werk unmittelbar zu vergegenwärtigen? Die Strandgeräusche sind zweifellos ‚pure‘ Realität; von einer künstlerisch-fiktionalen Überfor-

28 Nicht alle Kompositionen der *musique concrète* basieren auf Tonaufnahmen. Eine Reihe der Stücke gehören zur elektronischen Musik, d. h. sie verwenden synthetisch hergestelltes Klangmaterial.

29 Die konkrete Malerei hat nicht Materialität und Substanz, sondern abstrakte geometrisch-mathematisch orientierte Formen zum Thema.

30 Schaeffer (wie Anm. 26), S. 35 f.

31 Bürger (wie Anm. 17), S. 104.

mung kann, bis auf die Selektion, die die Begrenzung der Kompositionsdauer auf 21 Minuten mit sich bringt, nicht die Rede sein. Doch inwieweit treffen wir in *Presque rien* eine Manifestation von Realität an, die als ein Realitätseffekt (im mehrfachen Sinn: d. h. als Sichtbarwerden eines Ab- oder Präsenten) zu bezeichnen wäre? Erfüllt sich Realität, die durch eine Realitätsfacette als Ausgleich für ein Übermaß an Zeichenhaftigkeit im Kunstwerk erlebbar gemacht werden soll, in der simplen Präsentation schlichter Wirklichkeit? – Beim Realitätsbegriff, auf den mit Dichotomien wie ‚Realität vs. Fiktion‘, ‚Materialität vs. Referentialität‘, ‚Ding vs. Zeichen‘, ‚Phänomen vs. Sinn‘ abgezielt wird, handelt es sich um eine Realität (im emphatischen Sinn), in der sich das ‚Eigentliche‘ und die ‚wahre Natur‘ manifestieren. Eine solche Realität (im emphatischen Sinn) übersteigt die alltägliche Realität. Die Exposition der bloßen realen Außenseite und Oberfläche aber erzeugt keineswegs einen solchen Alltagserfahrung übersteigenden Realitätseffekt. Die Realität und Phänomenalität, die *Presque rien* zu Gehör bringt, bleibt schal und unbedeutsam.

Die radikalste Form der Integration von akustischer Realität ins Kunstwerk dürfte „4'33“ (1952) von John Cage sein: Zeichen existieren, wie unter I. bereits dargelegt, deshalb, weil der Mensch – und nicht nur er<sup>32</sup> – ein Sinn und Zeichen produzierendes Wesen, *animal symbolicum* (Cassirer)<sup>33</sup>, ist, das sich der Sinnproduktion und des Zeichenerzeugens und -lesens nicht enthalten kann und für den die Welt daher ein „web of significance“ (Geertz)<sup>34</sup>, ein „Textuniversum“ (Böhme/Scherpe)<sup>35</sup> darstellt. Mit diesem Sachverhalt spielte Roland Barthes 1968 in seinem Aufsatz „Der Wirklichkeitseffekt“, in dem er den Zeichenprozess als unendliche Iteration von Referenzverhältnissen, d. h. als unendliche Verkettung von Signifikanten darstellte, die jeweils selber als Signifikate für weitere Signifikanten dienen und die keinen Ausweg, keinen Ausblick auf die Dinge oder Phänomene selber zulassen: „Das Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten“, d. h. der Materialität des Dinges oder Phänomens diesseits des Sinns, erzeuge lediglich ein einziges Signifikat, das „Signifikat des Realismus“<sup>36</sup>. So überpunktiert radikal Barthes' aporetische Feststellung bezüglich einer Zugänglichkeit der unmittelbaren Wirklichkeit, der Materialität, Substanz etc. auch sein mag, macht sie doch auf einen Sachverhalt, die allseitige, flottierende Sinnproduktion und Zusammenhangsstiftung

32 Neuesten Forschungen gemäß operieren auch einige Tierarten, Primaten in erster Linie, mit Zeichen.

33 „Anstatt den Menschen als ein *animal rationale* zu verstehen, sollten wir ihn daher als ein *animal symbolicum* definieren“. Cassirer (wie Anm. 2), S. 40.

34 „The concept of culture I espouse [...] is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning“. Clifford Geertz, „Thick Description“, in: ders., *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, S. 5.

35 Hartmut Böhme, Klaus R. Scherpe, „Zur Einführung“, in: dies., *Literatur und Kulturwissenschaften*, Reinbek b. H. 1996, S. 7-24, hier: S. 15.

36 Roland Barthes, „Der Wirklichkeitseffekt“ (1968), in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Frz. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2006, S. 164-172, hier: S. 171.

aufmerksam, die natürlich auch für die Musik gilt – und an der sich John Cage in vielen seiner Werke abarbeitete.

Cages Anliegen „to let sounds be themselves“<sup>37</sup>, also in phänomenologisch-semiotischer Terminologie das Anliegen, die Eigenqualität der Klänge, ihr Timbre, ihre Lautstärke, ihre Artikulation, jenseits – oder: diesseits – aller Sinnzusammenhänge und Referentialität sichtbar zu machen, lässt sich zwar aus seinen theoretischen Kommentaren und der Anlage seiner Werke herauslesen, letztlich stellen die jeweiligen Werkkonzeptionen jedoch keine Garantie für die Einlösung seiner Intentionen dar. Zwar füllen den Werkrahmen von „4'33“<sup>38</sup>, der durch das Öffnen und Schließen des Klavierdeckels angezeigt wird, von außen zufällig in den Konzertsaal hineinströmende Umweltgeräusche, die insofern als wahrhafte, gänzlich unbearbeitete Realitätsfragmente zu bewerten sind; dass diese vom Hörer jedoch auch wirklich als zusammenhanglos wahrgenommen werden und er in der Folge die Aufmerksamkeit auf die Klangqualität als solche und jeden einzelnen Klang richtet, liegt allein in der Entscheidung des Perzipienten. Die Isoliertheit der Klänge kann von ihm als Hindernis zur Sinn- und Zusammenhangsgenerierung empfunden werden, in dessen Folge er Zuflucht zum Klang als solchem, seinem Timbre, seiner Artikulation, seiner Lautstärke nimmt; die Isoliertheit der Klänge kann aber genauso gut als eine Herausforderung wirken, das akustisch Isolierte zueinander in Bezug zu setzen. Dass letztere Option vom routinierten Neue-Musik-Perzipienten gerne wahrgenommen wird und dass das Gelingen von Cages Konzept von „4'33“ insofern also in Frage gestellt ist, darauf hat bereits Wolfgang Rihm aufmerksam gemacht.<sup>38</sup>

Ob ein aus der außermusikalischen Realität stammendes Schallereignis, das im Rahmen eines musikalischen Kunstwerks präsentiert wird, als ein solches wahrgenommen wird oder ob es gemäß kulturell tradierten Hörmustern als Element eines komplexen Referenz- und Symbolsystems zur Kenntnis genommen wird, hängt also entscheidend von der Einstellung des Perzipienten ab. Es ist diese hörperspektivische Offenheit, auf der z. B. der Erfolg von Luigi Nonos *La Fabbrica illuminata*, einem Stück für Stimme und Tonband von 1964, beruht. Das Material für die Komposition besteht zu einem wesentlichen Anteil aus Fabrikgeräuschen, die Nono vor Ort, in einem Walzwerk in Genua, mitgeschnitten hat und mittels herkömmlicher Verfahren der elektronischen Komposition mit synthetisch hergestellten Schallereignissen zu einem stilistisch homogenen Werk verarbeitet hat. Bemerkenswerterweise fand es bei zwei sehr unterschiedlichen Hörergruppen Anerkennung: sowohl bei den Liebhabern der Avantgardenmusik als auch bei einem eher ungewöhnlichen Rezipientenkreis der Neuen Musik, den Arbeitern verschiedener italienischer Fabriken in Genua-Cornigliano, Sesto San Giovanni bei Mailand,

37 John Cage, „Experimental Music“ [1957/58], in: *Silence*, Middletown, Connecticut 1960, S. 7-12, hier S. 10.

38 Die Verfasserin kann leider nicht rekonstruieren, in welchem Zusammenhang – schriftlich oder mündlich, in einem öffentlichen Vortrag oder in einem privaten Gespräch – Rihm diese Überlegung geäußert hat.

Triest, Mestre, Turin und Reggio Emilia, denen Nono sein Werk vorführte. Die Avantgardeverfechter goutierten – und goutieren noch heute – die Komposition, ohne dass die Segmente aus der außermusikalischen akustischen Umwelt, um dessen Herkunft der Nono-Kenner selbstverständlich weiß, als solche eine besondere Rolle spielen – etwa als Reminiszenzen an den alltäglichen Lärmpegel bei der Fabrikarbeit, mit der der übliche Hörerkreis von Avantgardemusik in der Regel nicht in Berührung kommt. Diese beschränkte Rezeptionsweise ist deshalb möglich, weil der für die Ästhetik der elektronischen Musik charakteristische Geräusch- und Klangpool, das Spektrum an ‚typischen‘ Timbres und Schallereignisverläufen – knallartig beginnende und abrupt endende, blockartige Klänge z. B. – mit maschinen- und fabrikhaften Geräuschspektren identisch ist. Das bedeutet letztlich aber, dass die Klänge von *La Fabbrica illuminata* – je nach Hörerfahrung – wahlweise als abbildende Fabrikgeräusche oder als elektronische Musik gehört werden können. Diese ‚Doppeldeutigkeit‘ der Komposition erklärt, warum den Arbeitern, so Ninos stolzer Bericht, nach dem Hören von *La Fabbrica* „plötzlich bewusst [wurde], unter welchen akustischen Bedingungen sie arbeiteten“ und sie sich überlegten „ob das denn so sein müsse, und ob es nicht eine Möglichkeit g[ä]be, das zu ändern.“<sup>39</sup>

### III.

Als letztes Beispiel für die Verarbeitung von herkömmlich nicht-musikalischen Material, von Geräuschen als Realitätsfragmenten in Werken der Avantgardemusik möchte ich die Komposition *drüber...* (1972/73) von Gerhard Stäbler vorstellen. Sie weicht den erwähnten Aporien (der traditionellen kompositorischen Verarbeitung von Geräuschen; der Verwendung von Schallereignissen, die ‚bloße‘ Realität nicht übersteigen; dem kognitiven Automatismus zur Referenzbildung) aus – und produziert Realitätseffekte durch eine doppelte Volte.

Die Bedeutungsdimensionen des Werkes – gerade in Bezug zum vorliegenden Untersuchungsthema ‚Realitätseffekte‘ in musikalischen Kunstwerken des 20. Jahrhunderts – werden dabei insbesondere vor dem Hintergrund des Entstehungskontextes sichtbar: Im Zuge der Studenten- und Protestbewegungen im Umfeld von ‚1968‘ entwickelten sich zu Beginn der 1970er Jahre die alternativen und ökologischen Bewegungen. Der typisch alternative Lebensstil, der sich in Bioernährung, Landkommunen und Naturholzmöbeln sowie einer gesteigerten ‚Sorge um sich selbst‘ (Foucault), in einem Körperkult und Gesundheitsimperativ manifestierte, operierte dabei im Wesentlichen als eine Gegenbewegung gegen den Verlust an Authentizität. Die erste Natur des Menschen, sein natürliches Wesen – so in etwa lautete die damalige Grundargumentation – werde durch die moderne Gesellschaft und Kultur, insbesondere die Technisierung und Rationalisierung, die dem Men-

<sup>39</sup> Luigi Nono in einem Interview mit Hansjörg Pauli. Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a. M. 1971, S. 120.

schen bereits zur zweiten Natur geworden sei, im Großen und Ganzen unterdrückt.

Die konzeptionelle Differenzierung zwischen erster und zweiter Natur, wie sie bis in die antike Philosophie zurückverfolgt werden kann<sup>40</sup>, evozierte dabei einen emphatischen Naturbegriff, der über Natur im gegenständlichen Sinn, d. h. im Sinne eines „Bereichs der Wirklichkeit, der ohne menschliches Zutun entsteht bzw. existiert“<sup>41</sup> und von dem die Kultur und Gesellschaft unterschieden sind, hinausgeht. Die Rede von der ersten Natur implizierte die Idee einer „*wahren* Natur der Dinge“<sup>42</sup>, einer Natur, die Synonym für Essenz, Wesen oder Kern ist und die die *eigentlichen*, eben die ‚wahren‘, authentischen Qualitäten eines Lebewesens oder Dinges bezeichnet. Als Paradigma von erster Natur innerhalb einer umgreifenden und übergriffigen Kultur galt dabei der menschliche Körper, der sich, so die damalige Argumentation, der Kultivierung weitgehend widersetzt. Für diese Einsichten konnten die Alternativen und Ökobewegten an die Frankfurter Schule<sup>43</sup> anknüpfen, die diese Zusammenhänge bereits in den 1940er Jahren dargelegt hatten.

Dem von den neuen sozialen Bewegungen artikulierten Bedürfnis nach Authentizität (in Hinsicht auf Natürlichkeit) korrespondiert bis zu einem gewissen Grade das Bedürfnis nach Realität, Materialität, Substanz und Essenz, also anti-semiotischer und -hermeneutischer Authentizität wie es Cassirer, Huxley, Mersch und Gumbrecht artikulieren. Die Isomorphie zwischen philosophischem Gedankengut und linksintellektueller soziopolitischer Ideologie ist dabei insofern kein Zufall, als Körperverlust und referentielle Hypertrophie der VerbalSprache miteinander verwandt sind; mit dem Siegeszug der VerbalSprache gehe, so Sybille Krämer, die „Entkörperung der Sprache“ einher.<sup>44</sup> Die Revitalisierung von Natur und von Körperllichkeit in den 1970er Jahren und das philosophische Programm einer Rekonstituierung von Realität, Substanz, Materialität und Essenz sind also von der Sache her eng miteinander verschränkt. So stellt Mersch sein Plädoyer für die Entbergung der Materialität der Zeichen<sup>45</sup> in die Tradition des Körperfunkts, der aus dem Körperkult im Umfeld der neuen sozialen Bewegungen zu Beginn der 1970er Jahre emergierte und in den Geisteswissenschaften seit den 1980ern intensiviert wurde.<sup>46</sup>

40 Reinhard Mocek, Art. „Natur“, in: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 1990, S. 508-515, hier: S. 508 u. 509.

41 Ebd., 1990, S. 508.

42 Ebd., S. 509 [Hervorh. B.K.].

43 Die Kritische Theorie der Frankfurter Schule, insbesondere die *Dialektik der Aufklärung*, hatte ein Beziehungsgefüge aus der alles unter ihr Gesetz zwingenden Rationalisierung, der Vorherrschaft der technisch-instrumentellen Vernunft und der „Naturbeherrschung“ (oder auch des „Naturzwangs“ und der „Naturverfallenheit“) entworfen, das implizit Natur, Natürlichkeit und Kreatürlichkeit als erstrebenswerte, von der Rationalisierung und Technisierung unterdrückte Gegenkategorien nahe legte. Der Naturbeherrschung und der Inkorporierung soziotechnischer Zwänge als zweiter Natur sollte die *eigentliche*, die *authentische* oder *wahre* Natur entgegengesetzt werden. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* [1947], Frankfurt a. M. 1969, S. 15 und 39.

44 Krämer (wie Anm. 21), S. 66.

45 Mersch (wie Anm. 2).

46 Vgl. Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1982.

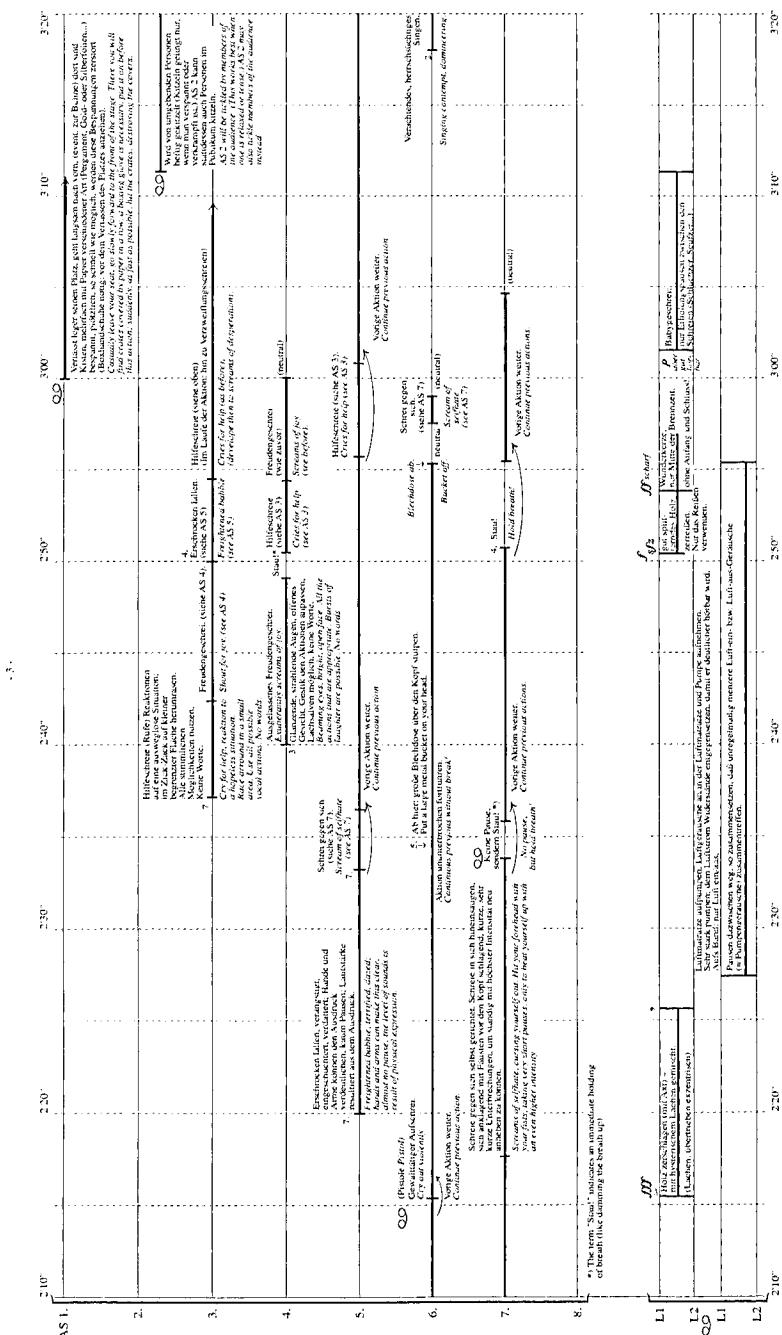


Abb. 1: Gerhard Stäbler, *driüber...* [1972/73] © Gerhard Stäbler, Duisburg



Abb. 2: Hassler-Noten aus: Gerhard Stäbler, *drüber...* [1972/73]  
© Gerhard Stäbler, Duisburg

Insofern als das Authentizitätsbedürfnis der Alternativ- und Ökobewegungen und – von philosophischer Seite – der Ruf nach einer Wiederaufwertung der Realien und des Substantiellen zwei Ausprägungen der selben kulturreditisch motivierten Unzufriedenheit darstellen dürften, bietet es sich an, den jüngst aufs Neue beschworenen Verlust von Realität, Substanz, Materialität und Essenz unter dem kulturreditischen Leitgedanken des Verlustes an *Authentizität* zu subsumieren. Es ist diese Perspektive, von der aus Stäblers Komposition *drüber...* sich als Beitrag zum Gegenprogramm ‚Rückgewinn von Authentizität‘ zu erkennen gibt. Der oben dargestellte Bedürfniskomplex – die Wertschätzung von Natürlichkeit und Körperllichkeit – inspirierte Gerhard Stäbler zu seiner Komposition *drüber...* Die Schallereignistypen, die in dem Werk erklingen, sind zu ca. 90% Schreie.

Sieben der Aktiven Schreier<sup>47</sup> artikulieren, orientiert an den minuziösen, sekundengenaugen Partiturangaben, verschiedene Sorten von Schreien – Freudenschreie, Angstschreie, selbstzerstörerische Schreie, verzweifelte Hilferufe, gewalttätige Schreie. Sie schreien „sehr laut, kaum Unterbrechungen“, „mit höchster Intensität“ oder „brutal, derb“. Neben den Schreien sollen die Aktiven Schreier zusätzlich andere emotiv-expressive Laute ausstoßen wie Gröhlen, „ständig Luft Einziehen“ und Lachen sowie bestimmte Gesten ausführen wie „wilde Bewegungen des Körpers“, „stark gestische Artikulation“ und „Toben, sich auf dem Boden wälzen“. Dem achten Aktiven Schreier weist Stäbler eine Sonderrolle zu, indem dieser über zehn Minuten die Anfangstakte, die immer wieder selben, wiederholten fünf Takte aus Hans Leo Hasslers fünfstimmiger Motette auf dem Psalm 119, 1.2., als Wiederholungsschleife vorträgt. Der Psalm lautet bezeichnenderweise „Ad dominum cum tribularer, clamavi“ („Ich rief zum Herrn in meiner Bedrängnis“). Die Aktion des Schreiens, die gemäß den Partiturinstruktionen von den Aktiven Schreieren ausgeführt werden soll, wird durch den Hassler-Vortrag verdoppelt. Die Darstellungsmittel des Schreiens sind dabei freilich jeweils unterschiedliche: die Performanz auf der Bühne (ausgeführt durch sieben der Aktiven Schreier), die verbalsprachlich zum Ausdruck gebrachte Reflektion auf das eigene Tun (artikuliert im Text der Hassler-Motette) und die Transformation des ‚kultivierten‘ Gesangsvortrages der Hassler-Melodie in ein geschrieenes Heulen, indem Stäbler den 8. Aktiven Schreier auffordert, die Melodie, jeweils einen halben Ton höher beginnend und damit bald den Ambitus des Sängers überschreitend, zigmatisch zu wiederholen.

<sup>47</sup> *drüber...* [1972/73] ist für 8 Aktive Schreier, Violoncello, Synthesizer und Tonband. Gerhard Stäbler, *drüber...* [1972/1973] (Partitur), o.O. o.J.

Was *driüber...* mit dieser Wahl des klanglichen Materials erzielt, ist die Inszenierung von Authentizität und zwar auf zwei verschiedenen Ebenen: 1. Von einer semiotischen Perspektive aus, die unter Zeichensystemen in erster Linie konventionalisierte, kulturell gewachsene Zeichensysteme, d. h., „Zeichensysteme als Kulturformen“ begreift, fungieren Schreie als Paradigmen erster Natur und Authentizität, also Realität im emphatischen Sinn. Denn im Vergleich zu den Konstituenten von Verbal-sprache und Musik (artikulierte Worte und präzise zu formende, elaborierte musikalische Klänge) sind Schreie quasi naturbelassen. Sie stellen bezogen auf die Kulturleistung ‚Sprache‘ – sei es die Verbalsprache oder eine musikalische Sprache – eine natürlichere Form der Lautäußerung dar. Die Urmenschen produzierten – so stellen wir uns die Entwicklung der menschlichen Sprache jedenfalls heute vor – vor der Entstehung der Verbalsprache bloße unartikulierte Laute; die Laute, die Neugeborene auf Anhieb, d. h. vor aller Kulturalisierung und als erstes nach der Geburt zu erzeugen vermögen, sind Schreie. Der kulturell unüberformte, kreatürliche Schrei, ist insofern sowohl phylo- als auch ontogenetisch der Verbalsprache vorgängig. Er ist erste Natur, der die zweite Natur, die Verbalsprache, im Laufe des Kulturalisierungsprozesses des Kindes aufgepropft wird. Vor diesem Hintergrund dürfte es kein Zufall sein, dass Stäbler bei einer Aufführung von *driüber...* in Ergänzung zu den realen Schreien der Aktiven Schreier ausgerechnet das Geschrei eines Säuglings als Inbegriff von ontogenetischer Natürlichkeit und Authentizität vom Tonband einspielen lässt.<sup>48</sup>

2. Als individuelle spontane Äußerungen eignen sich Schreie denkbar schlecht als Elemente des musikalischen symbolischen Ordnungssystems, das – in der Tradition Hanslicks – auf zeichensystemimmanenter und konventionalisierter exemplifikatorischer Referentialität sowie, als Basis dazu, auf präziser Artikulation der Klänge beruht, die wiederum ein ordentliches Maß an Selbstkontrolle der Ausführenden voraussetzt. Naturbelassene, kulturell unüberformte Schreie funktionieren vor dem Hintergrund einer solchen musiksemiotischen Konzeption also nicht-referentiell (im Sinne zeichensystemimmanenter, konventionalisierter Referentialität). Sie sind prä(musik)semiotisch. Sie verweisen nicht in Form gestalthafter Konfigurationen (musikalischer Motive, Themen u. ä.) per Exemplifikation gegenseitig aufeinander. (Genauso wenig nehmen sie wie die Verbalsprache durch mittels Repetition konsolidierter Denotation Bezug.)

Insofern bedeutet die Ausstellung von Lauten, die im Unterschied zu herkömmlichen konventionalisierten Zeichensystemen in unserer Kultur weder eine musik-symbolisch-exemplifizierende, noch eine verbalsprachlich-denotative Verweisungsfunktion besitzen, ein Sichtbarmachen der Materialität und Substanz der Laute gegenüber der Referentialität und Sinnproduktion, die musikalische und verbalsprachliche Laute herkömmlich dominiert. *driüber...* lässt sich somit als ein Werk beschreiben, das, das anti-hermeneutische Programm Merschs antizipierend<sup>49</sup>, die Zeichen- oder besser *Lautträger* der Schreie, nämlich Stimme und Körper, *ent-stellt*

48 3'02" bis 3'12" und 4'12" zu 4'17". Stäbler (wie Anm. 47), S. 3 f.

49 Mersch (wie Anm. 2), S. 20.

und ihre Materialität und Substanz, ihre Klangqualität, ihr Timbre, ihren Verlauf sichtbar macht.

Neben der in Bezug auf konventionelle Musik- und Verbal sprache *präsemiotischen* Qualität von Schreien besitzen Schreie aber selbstverständlich eine semiotische Qualität als natürliche – nicht als konventionelle – Zeichen. Eben aufgrund dieser natürlichen semantischen Qualität kann Stäbler in *driüber...* verschiedene Schreitypen – Freudenschreie, Angstschreie, selbstzerstörerische Schreie, Hilferufe, gewalttätige Schreie etc. – vorschreiben. Darüber hinaus besitzen Schreie jedoch eine weitere Qualität als natürliche Zeichen, die jenseits eines benennbaren semantischen Gehaltes (Ausdruck von Freude, Angst, Aggression u. ä.) liegt und die Krämer in ihren Analysen der Stimme sprachlich einholt: Schreie verweisen, wie generell Geräusche im Unterschied zu traditionellem musikalischem Material, auf ihre Geräuschquelle. Schreie besitzen daher, so Krämer, eine elementare Leiblichkeit. „Der ‚Ort‘ der Stimme [als akustisches Ereignis, nicht als physisches Organ] ist die Aktivität des sie erzeugenden Leibes. Die Stimme ist die Spur des Körpers im Sprechen. Das aber heißt: Der Körper zeigt sich in der Stimme.“<sup>50</sup> Schreie verweisen, wie Geräusche generell, nicht von sich weg, auf ein Signifikat oder einen Referenten, sondern auf ihren Ursprungsort: Körper und Stimme (sowie die psychische Verfasstheit beider: Freude, Angst etc.). Schreie sind insofern neben der Botschaft vor allem auch Manifestation von Existenz. Diesen Charakter der Manifestation und des ‚Auf-sich-selber-Verweisens‘ möchte ich als semiotische Authentizität bezeichnen. Damit fallen aber im Schreien die *natürliche* Authentizität (in onto- und phylogenetischer Hinsicht) und *semiotische* Authentizität (des natürlichen Zeichens) zusammen. Es ist diese doppelte Authentizität des Materials in *driüber...*, die Realität im emphatischen Sinn ausstellt und Schreien als Realitätsfacetten damit eine besondere Rolle zukommen lässt. Hierin, in der betonten Ausstellung von Authentizität, besteht der spezifische Realitätseffekt der Komposition. Es ist Realität im emphatischen, nicht im alltäglichen Sinn, die Stäbler in *driüber...* vorstellt.

#### IV.

Allen genannten Stilrichtungen und Kompositionen (*arte dei rumori*, *musique concrète*, Cages 4'33" und Stäblers *driüber...*) ist gemeinsam, dass sie das musikalische Material, das herkömmlich im musikalischen Kunstwerk zur kognitiven Herstellung von exemplifikatorischen Verweisungszusammenhängen einlädt, so präsentieren, dass semiotische Verweisungsprozesse weitgehend unstimuliert bleiben – ohne dass Verweisungsprozesse damit aber gänzlich still zu stellen wären, wie bereits in Bezug auf Cages 4'33" angesprochen. Die Präsentation von Material, das den kognitiven Automatismus der Zusammenhangsbildung kontrafaziert, lädt auf je spezifische Weise und mit mehr oder weniger großem Gelingen dazu ein, zwischen Realität und Materialität (in einem nicht-emphatischen Sinn) auf der einen

---

50 Krämer (wie Anm. 21), S. 67 [Hervorh. i. Orig.].

und Referentialität auf der anderen Seite, „zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten“<sup>51</sup> kognitiv zu oszillieren.

Dass musikalische Kunstwerke das Oszillieren zwischen Präsenz und Sinn stimulieren, bedeutet aber, dass Realität und Materialität nicht, wie Mersch im Anschluss an Lacan argumentiert<sup>52</sup>, *ent*-stellt werden, oder wie Gumbrecht, Heidegger aufgreifend, nahe legt, sich *entbergen*<sup>53</sup>, sondern dass Präsenz – und das deutet im Selbstwiderspruch auch Gumbrecht an – durch die Auswahl und spezifische Verarbeitung des Materials (in der Wahrnehmung des Perzipienten) erst *hergestellt* wird.<sup>54</sup>

Die Aufmerksamkeit für die Realien, die Schwächung der Fiktionalität und die Herausstellung der Materialität und Substanz des Klangmaterials in den angeführten Beispielen schließt dabei, wie bereits oben erwähnt, keineswegs eine Änderung des ontologischen Status von Realität, ihrer (graduell variierenden) Präsenz oder Absenz mit ein. Der Eindruck von Präsenz, Substanz, Materialität etc., also von Realität, ist vielmehr ein Effekt, d. h. eine Wirkung, resultierend aus der Wahl des klanglichen Materials (Geräusche aus der nicht-musikalischen Lebenswelt statt musikalischer, skalierbarer Klänge) sowie dessen Verarbeitung im Werk (das Belassen als Realitätsfragmente und das Sichtbarmachen in einer musikalischen Umwelt, gegen den sich die Realitätsfacetten deutlich abheben<sup>55</sup>). Beide – die Verwendung von Geräuschen aus der nicht-musikalischen Lebenswelt und die Hervorhebung solcher unbearbeiteter Realitätsfragmente – stimulieren eine kognitive Fokussierung der Materialität und Substanz dieses Materials.

Das Gleiche gilt in gesteigertem Maße auch für den Realitätseffekt (Realität hier verstanden im emphatischen Sinn); er stellt sich nur dann ein, wenn Realitätsfragmente gezielt als Authentisches inszeniert werden. Der Eindruck des Authentischen, wie er besonders deutlich in *drüber...* zutage tritt, beruht dabei keineswegs auf der bloßen Verwendung von Realitätsfacetten (den Schreien), sondern emergiert aus der *Authentifizierung*<sup>56</sup> der Klangproduktion mit gezielten künstlerischen

51 Gumbrecht (wie Ann. 3), S. 18.

52 Mersch (wie Ann. 2), S. 20.

53 Gumbrecht (wie Ann. 3), S. 65.

54 Ebd., S. 9 u. S. 11.

55 Elektronische Musik ist dementsprechend für die Exposition von Maschinengeräuschen wenig geeignet.

56 „Authentifizierung“ meint nicht „Authentisierung“, also den Akt des Authentisierens, d. h. des „Für-echt-Erklärens“. Authentisierung erfolgt mittels des performativen, autoritativen Aktes, eines Sprechaktes z. B., wenn ein Experte ein Kunstwerk für echt erklärt, oder einer nonverbalen performativen Handlung, wenn z. B. die Echtheit eines Zeugnisses mittels eines Stempels beglaubigt wird. Insofern als die Authentisierung einem Ding einen Status ‚von außen‘ zuschreibt, kann dieser Akt auch scheitern: dann nämlich, wenn dieses Ding *in Wirklichkeit* gar nicht echt ist. Das Ding mag durch den Akt der Authentisierung den Status von Echtheit erhalten; es wird dadurch aber nicht *tatsächlich* echt. Authentifizierung meint demgegenüber, dass die Echtheit eines Dinges hervorgehoben wird oder in den Vordergrund gestellt werden. Echtheit wird hier also – darin ähneln sich Authentisierung und Authentifizierung – produziert. Dies geschieht jedoch mit anderen Mitteln: nicht per Statuszuweisung, Autorität und Sigel, also durch institutionelle Handlungen, sondern indem mit dem Ding etwas konkret und physisch gemacht wird, indem es z. B. in ein

Mitteln: der Auswahl akustischen Materials, das im musikalischen Kontext als betont anti- oder prä-semiotisch und außerkünstlerisch-naturverhaftet begriffen werden muss; die Abstinenz von einer Zusammenhänge konstituierenden Verarbeitung des Materials. Das der Lebenswelt entnommene Material muss also als ein solches „vor-geführt“<sup>57</sup> werden, damit es als authentisches wahrgenommen wird.

Solch eine Vorführung oder Exposition geht über das bloße Belassen (wie in 4'33") hinaus. Ganz im Gegenteil: ein suggestiver Effekt, also *Schein* oder *Eindruck* von Realität, kann sich unter Umständen überzeugender *ohne* Realitätsfragmente herstellen lassen, wie sich in *drüber...* deutlich zeigt. Schreikaskaden und Schrei-cluster mit übergangslos wechselndem Ausdrucksgehalt (Freude, Trauer, Angst etc.), wie sie *drüber...* präsentiert, zeichnen sich dadurch aus, dass sie weder zur Alltagsrealität, noch zum Bereich der Musik gehören. Sie sind ein inszenatorisches Mittel. Für diesen Sachverhalt – das Authentische ist nicht als solches vorhanden, sondern es muss produziert werden – spricht auch Stäblers Schilderung der Pro-bensituation zu *drüber...:* Die Schreier, Kulturmenschen wie Du und ich, denen die Produktion von präverbalen, natürlichen Lauten keineswegs mehr natürlich ist, mussten, so Stäbler<sup>58</sup>, ein dreimonatiges Stimm- und Körpertraining absolvieren, um die Schreie sowohl hinsichtlich ihrer Expressivität und außermusikalischen Semantik adäquat ausführen zu können als auch sich selber stimmphysiologisch dabei nicht zu schädigen. Der Eindruck des Natürlichen und Authentischen ist somit selber Ergebnis harter Arbeit und Kulturleistung.

---

Museum gestellt wird. Zum Authentisieren vgl. Helmut Lethen, „Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze“, in: Böhme / Scherpe (wie Anm. 35), S. 205-231.

57 Gumbrecht (wie Anm. 3), S. 11.

58 Telefonat der Autorin mit Gerhard Stäbler, 4. Oktober 2005.