

Detlef Heusinger

Vom Verschwinden der Bisons oder Tastentiger versus Maschinenmenschen

„Wäre es Gott darum zu tun gewesen, daß die Menschen in der Wahrheit leben und handeln sollten, so hätte er seine Einrichtung anders machen müssen.“

(Goethe: Maximen und Reflexionen)

Dass Kunst mit Täuschung einhergeht, ist eine Wahrheit, die sich als eine der wenigen Konstanten für die Geschichte der Ästhetik behaupten ließe. Eine Wahrheit allerdings, die der Enthüllung bedarf, da sie nur selten als nackte auftritt. Franz Werfel beschreibt den hier gemeinten Zusammenhang mit Adams Feigenblatt, welches er als das erste Kulturdokument überhaupt sieht:

„Die nackte Wahrheit, die ‚nuda veritas‘, ist die Hurenbraut des Barbaren. Die Kultur beginnt genau damit, dass man etwas zu verstecken hat, das heißt mit dem Bewußtwerden der Erbsünde.“¹

Dass Bewusstwerdung wiederum ein Prozess von Täuschungen und Enttäuschungen ist, offenbarte sich bereits im von Plinius erzählten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius. Die Trauben des Zeuxis, die so naturgetreu gemalt waren, dass sie Vögel zum Fressen angelockt haben, konnten nicht bestehen gegen das Bild des Parrhasius, auf welchem nur ein Vorhang zu sehen war. Als nun Zeuxis Parrhasius bat, den Vorhang zu lüften, eröffnete ihm dieser, dass das Bild nur der Vorhang selbst sei, worauf Parrhasius, der den Konkurrenten und nicht nur Tiere zu täuschen wusste, als Sieger erklärt wurde. Dass diese Allegorie dennoch als die Trauben des Zeuxis und nicht der Vorhang des Parrhasius übermittlelt wurde, stellt als Volte der Kulturgeschichte eine weitere Verhüllung dar. Ist in der Antike die Vortäuschung von einer Realität hinter einer Realität künstlerisches Spiel, ist im Animismus die Wirklichkeit des Bildes noch die Wirklichkeit überhaupt. Arnold Hauser berichtet in seiner fundamenta-

len Sozialgeschichte der Kunst und Literatur von dem Irrglauben eines Sioux-Indianers, welcher einen Forscher Skizzen von Bisons anfertigen sah:

„Ich weiß, daß dieser Mann in sein[em] Buch viele von unseren Bisons getan hat, ich war da, als er es machte, seitdem haben wir keine Bisons mehr“²

Hier führt die Kunst zum Verschwinden von Wirklichkeit oder die Täuschung geradewegs zur Enttäuschung. Dass etwas durch Aufzeichnung verschwinden könnte, ist auch in aufgeklärten Zeiten eine Befürchtung, die nicht nur Apologeten negativer Dialektik oder notorischen Kulturpessimisten vorbehalten bleibt. Jean Baudrillard erzählt in *Das Jahr 2000* findet nicht statt von einem Erlebnis in der Hörkabine eines Tonstudios,

„wo die Musik von vier Tonspuren quadrophonisch empfangen werden konnte, und auf einmal entstand der Eindruck, sie steige tief aus dem Innern auf, mit surrealer Schärfe... Das war keine Musik mehr. Wann ist die Technik so ausgefeilt, wann ist die high fidelity so ‚high‘, daß Musik als solche verschwindet? Beim Verschwinden der Musik stellt sich das gleiche Problem wie beim Verschwinden der Geschichte: sie wird nicht verschwinden, weil es zu wenig Musik gibt, sie wird verschwinden in der Perfektion ihrer eigenen Materialität, in ihrem Dolby-Effekt.“³

Über die vermeintlich perfekte Vortäuschung von Wirklichkeit treffen sich hier die Urängste des Animismus mit denen der Postmoderne. Bei aller Skepsis gegenüber der Apodiktik Baudrillards, die das vermutete Verschwinden der Musik mit Rauschunterdrückung zu verknüpfen sucht, ist doch der im folgenden gesetzte Bezug zu Reizüberflutung durch überfordernde Infor-

mationsdichte oder aufgeblasene „special effects“ erhellend.

„All das führt eine Unschärferelation, ein Prinzip radikaler Ungewißheit ein, was die Wahrheit, ja die Realität des Ereignisses betrifft, ähnlich wie die technische Perfektion des Hi-Fi eine radikale Ungewissheit über die Realität der Musik hervorruft. Danach ist nichts mehr wahr [...]“⁴⁴

Dass Kunstwerke durch technische Reproduktion ihr Hier und Jetzt, ihre Echtheit wie ihre *Aura* verlieren können, behauptet allerdings schon Walther Benjamin ein Menschenalter vor der besagten Jahrtausendwende in seinen Illuminationen:

„Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z.B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit seiner Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der *Aura* zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine *Aura*.“⁴⁵

Diese Benjamin'schen Postulate wurden durch die Baudrillard'sche Kritik an der Perfektion in High Fidelity nur noch verschärft jedoch nicht substantiell erweitert.

Aber ist es wirklich nur ein Verlust, dass „*die Kathedrale [...] ihren Platz [verläßt], um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden*.“⁴⁶

Ohne die Säkularisierung von Musik, hätte es den Quantensprung hin zu einer so genannten Absoluten nicht gegeben. Selbst der von Adorno geschmähte Tastentiger mit Nero-Komplex, der zum tausendsten Male mit Rachmaninoffs *cis-Moll Prélude* auftritt, ist ebenso wie dieses auf einer musikhistorisch fortschrittlicheren Stufe angesiedelt als der Kastrat, der jeden Sonntag eine Kirchensonate von Telemann und Konsorten uraufführt, jedenfalls dialektisch-materialistisch gedacht. Die von Adorno dem Virtuosen, dem Pianisten des Liszt'schen Typus, unterstellten Machtphantasien zeugen vielleicht eher von der Ohnmacht des Rezipienten sich der *Aura* des Tastentigers zu entziehen, sind aber in jedem Fall ein profunder Beleg fortschreitender Individuation. Da diese zu bekannter Zeit bei allzu vielen seiner Zeitgenossen umschlug in Heldenverehrung problematischster Art, lässt sich Adornos Verdikt verstehen.

Waren bei Liszt die *Aura* des Kunstwerks wie die des Interpreten nur zwei Seiten einer Medaille, so ist heute fast nur noch die *Aura* des Interpreten in klingende Münze umzusetzen, da bei den aktuellen CD-Veröffentlichungen von *Muti* oder *Netrebko* nur das wer spielt und nicht das was spielt er von Belang erscheint. Diese Fixierung auf den Interpreten wird einzig in avancierter Musik konterkariert. John Cages *4'33"* ist hierfür ein beredtes Beispiel. Die konsequenteste Aufhebung von Kausalitäten in der Musik ist der Perspektivwechsel zur Geräuschwelt im Raum, der damit auch die Hierarchie zwischen Künstler und Publikum aufhebt. Ebenso aufgehoben oder zumindest doch reduziert, wird die *Aura* der Interpreten, wenn ihnen konzeptuelle Werke abverlangt werden, die jegliches virtuoses Spielwerk vermissen lassen. *Critical Band* von James Tenney ist ein Werk, welches über 17 Minuten von bis zu zehn Spielern das Aushalten von ein bis drei Tönen verlangt, welche allerdings frequenzgenau eingestimmt sind, um so Schwebungen zu erzeugen. Hier wird ein physikalisches Phänomen fast einziges Gestaltungsmittel des Werkes, wobei allerdings gerade die Reduktion auf den Parameter Harmonik es überhaupt funktionieren lässt. Adorno hätte die Bewunderung für diese Konsequenz eines solchen

Verfahrens vermutlich der „Verehrung von Neuschnee“ geziehen, da hier die Töne in Cages Sinne „einfach nur sind, was sie sind“. Insbesondere durch das beim *Critical Band* verwendete Delay-Verfahren, welches vom Klangregisseur gesteuert wird, ergibt sich ein repetitives Schweben, welches dem Werk tradierte Funktionalität wenn nicht entzieht, so doch in Zeitlupe versetzt.

„Was hier die Funktionsausübung bestimmt, ist das Eingreifen eines Gedächtnisses. Denn es wird von diesem Gedächtnis abhängen, ob die Ereignisse, die sich neu zum Ostinato gruppieren, als funktional in die gleiche Gestalt integriert entziffert werden können oder andererseits auf nicht-funktionale Weise auf der Ebene der (demnach „unberechtigten“) Wiederholung der betreffenden Gestalt gelesen werden; eine Gestalt, die, indem sie wiederholt wird, sehr wohl funktional im Hinblick auf das Folgende gelesen werden kann. So wie das Verstehen gleichzeitig vor- und rückschauend ist, kann sich eine funktionale Relation erst dann klar und deutlich zeigen, wenn die Implikationen des Vorausgehenden erfaßt sind. Da-raus folgt, daß die Unterwerfung unter traditions-gemäße syntaktische Normen keineswegs Voraussetzung für die Beurteilung von Funktionalität ist: diese kann auch, ohne auf solche Normen Bezug zu nehmen, intervenieren. Trotzdem sind, wenn auch indirekt, die Struktur, wo auch immer man sie ermittelt, und die Form, wo auch immer man sie entdeckt, Funktionen der Funktion, d.h. in diesem Falle des Gedächtnisses. Nichtstrukturierte oder nicht strukturierbare Musiken, informelle Musiken, werden unweigerlich Musiken des Vergessens sein.“⁴⁷

Gegen dieses Vergessen arbeitet hier das Delay, welches das Werk in den Raum projiziert und aber auch wie in einem Vexierspiegel verschwimmen lässt. Der Klangregisseur, der durch die zeitliche Fixierung in seinem Gestaltungsspielraum ebenso eingeschränkt ist wie die Musiker auf der Bühne, spielt das Gedächtnis.

Die maximale Reduktion der eingesetzten Mittel überlässt dem Hörer die Macht der Phantasie. So wie Peter Brook den Vorhang entfernt und die Bühne leer räumt, um das Theater neu erfinden zu können, setzt Cage mit *4'33"* über die Vortäuschung des Konzerts und die Enttäuschung der Erwartungshaltung einen unwiederholbaren „point zero“.

„Die Spiele benötigen das leere Feld ohne das nichts voranginge noch funktionierte. [...] Auf den großartigen Seiten, welche Die Ordnung der Dinge eröffnen und auf denen ein Bild von Velazquez beschrieben wird, beruft sich Foucault auf den Platz des Königs, im Verhältnis zu dem sich alles verschiebt, gleitet, ohne ihn jemals auszufüllen. Kein Strukturalismus ohne diesen Nullpunkt. Philippe Sollers und Jean-Pierre Faye berufen sich gern auf den blinden Fleck, als das, was jenen beständig mobilen Punkt bezeichnet, der die Blendung nach sich zieht, von dem aus jedoch die Schrift möglich wird.“⁴⁸

Wenn man *4'33"* als 0,0 bezeichnen wollte, könnte *Critical Band* 0,1 sein, da Tenney durch die Ausdifferenzierung des Einzeltons und seine Verdoppelung durch die Regie einen neuen Aggregatzustand zwischen den gehandicapten, den auf das Eigentliche geworfenen Tastentigern der Bühne und den Maschinenmenschen in der Regie zu begründen sucht. Beide dienen dem Werk und nicht mehr nur ihrer eigenen *Aura*, sie dechiffrieren das Konzept. Das Drama beginnt mit der strukturierenden Dynamik des Crescendos im Schlussakkord. Hier ist der Klangregisseur in erster Linie Hörer und dann Mittler zwischen Publikum und Bühne. Bei Werken der Kategorie 0,2 verlässt der Klangregisseur die Ebene des bloßen Aufzeichnens und Abspielens, schlüpft aus der Zwangsjacke der (Tonband-) Zuspelung und wird zum Dialogpartner. Erst die Live-Elektronik vergibt das Potenzial aus dem Moment heraus nachschöpferisch tätig zu sein, gleichzeitig Hörer und Spieler zu generieren.

(Vortrag, 18.06.2011 im Rahmen des Festivals *next_generation 4.0 KOMMUNIKATION*, ZKM | Institut für Musik und Akustik, Karlsruhe.)

Endnoten

1. Franz Werfel, *Theologumena*, in: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1998, S. 62.
2. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H Beck, 1953, S. 5.
3. Jean Baudrillard, *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin, Merve Verlag, 1990, S. 16.
4. Vgl. Ebd., S. 17.
5. Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1977, S. 140f.
6. Vgl. Ebd., S. 140.
7. Daniel Charles, *Musik und Vergessen*, Berlin, Merve Verlag, 1984, S. 10.
8. Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin, Merve Verlag, 1992, S. 45.

Zusammenfassung

Ist die Elektrifizierung von Musik wie die technische Perfektionierung ihrer Wiedergabe ursächlich für den Verlust ihrer *Aura* oder gar das von Boudrillard postulierte Verschwinden? Oder ist nicht durch Live-Elektronik und Spatialisierung ein Quantensprung in ihrer Entwicklung zu verzeichnen, der neues Hören und neue Kommunikationen evoziert.

Autor

Detlef Heusinger, geboren 1956 in Frankfurt am Main, studierte Komposition, Dirigieren, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie sowie Gitarre, Laute und Klavier an den Musikhochschulen in Bremen, Köln und Freiburg sowie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Kompositionslehrer waren Hans Werner Henze, Klaus Huber und Luciano Ortis, Dirigieren studierte er bei Francis Travis. Für seine kompositorische Tätigkeit erhielt er zahlreiche Preise und Stipendien wie den der *Cité des Artes* (Paris), des Künstlerhauses Worswede, der Villa Massimo Rom, der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF (SWR) und das Baldreit-Stipendium der Stadt Baden-Baden. Im Zentrum seiner kompositorischen Arbeit stehen Werke für die Bühne wie die Mu-

siktheaterwerke *Der Turm* (Bremen), *Babylon* (Schwetzingen) und *Schwarz Rot Gold* (Frankfurt) und die Tanztheaterwerke *Totem + Tabu* (Hannover) und *Volx Muzak* (Bochum). Ab 1983 erfolgte im Diskurs mit Luigi Nono und Hans Peter Haller die Beschäftigung mit Live-Elektronik. Als Produzent und Regisseur der Video-Oper *Pandora I&II* gestaltete er 1993 seinen ersten Musikfilm für Radio Bremen, dem 2001 *Sintflut* für den SWR und das SF DRS folgte. Im Rahmen von Auftragskompositionen wie auch als Dirigent wurde er zu etlichen Festivals eingeladen wie z.B. dem Steirischen Herbst, dem Presteigne Festival, den Darmstädter Ferienkursen, dem Festival Antidogma Musica-Torino, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik, dem *Romaeuropa Festival*, den *Berliner Festwochen*, den Schwetzingen Festspielen und den Donaueschinger Musiktagen. Neben seiner Arbeit als Komponist unterrichtete Detlef Heusinger von 1990 bis 1996 an der Hochschule der Künste in Bremen und leitete regelmäßig eine Dirigierklasse bei der Mürztaler Musikwerkstatt. Seit 1991 ist Detlef Heusinger auch als Regisseur im Opern- und Tanztheaterbereich insbesondere in Deutschland, Frankreich, Italien, Polen, Österreich und der Schweiz tätig und leitete seitdem mehr als 20 Opernproduktionen unterschiedlichster Art. Von 1993 bis 1995 war er einer der künstlerischen Leiter des *Rossini-Festivals* Rügen, seit Oktober 2006 ist Detlef Heusinger künstlerischer Leiter des *EXPERIMENTALSTUDIOS* des SWR.

Titel

Detlef Heusinger, *Vom Verschwinden der Bisons*, in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven Nr. 3, 2011 (4 Seiten), www.kunsttexte.de.