

Diedrich Diederichsen

Der Nullpunkt und der Ausstieg aus der linearen Zeit

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/898>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Diederichsen, Diedrich: Der Nullpunkt und der Ausstieg aus der linearen Zeit. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 4 (2015), Nr. 1, S. 148–159. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/898>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-pop-2015-14917>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DER NULLPUNKT UND DER AUSSTIEG AUS DER LINEAREN ZEIT

Diedrich Diederichsen



148

Das Bestimmen von historischen Nullpunkten gehört zur Geschichte der Avantgarden. Umgekehrt gehört es zur Geschichtsschreibung, den Behauptungen absoluter Anfänge die Unmöglichkeit solcher Ursprünge vorzuhalten. Speziell die Avantgarden der Nachkriegszeit müssen sich seit langer Zeit sagen lassen, sie seien bloß Neo-Avantgarden und »vermögen den Protestwert dadaistischer Veranstaltungen nicht mehr zu erreichen« (Bürger 1974: 79).

Die Frage ist nun, ob die vermeintlichen Neo-Avantgarden zu Recht als nur »neo« geschmäht werden, weil sie einen Protestwert oder einen anderen Effekt im Umgang mit der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr in dem Maße erreichen wie die Original-Avantgarden, einen Wert, der anscheinend genuin avantgardistisch und konstitutiv für deren Definition ist. Oder ob sich ihre Negation, ihr Protest gar nicht mehr gegen die bürgerliche Gesellschaft an sich richtet, sondern gegen genau die Rolle, die die ehemaligen Avantgarden nunmehr als hochmodernistische Staats- oder Galerienkunst in diesen Gesellschaften spielen und spielten, gegen den strukturellen Zusammenhang zwischen ihren künstlerischen Verfahren und dem politischen Status Quo.

Ein Beispiel für einen als Nullpunkt auftretenden und später auch immer wieder so beschriebenen Akt ist das Künstlerbuch »An Anthology«, das La Monte Young und Jackson Mac Low 1963 herausgegeben haben. Die darin vertretenen und teilweise auch nur angedeuteten künstlerischen Positionen der frühen 1960er Jahre verweisen auf unterschiedliche Nullpunkte, aber für das Werk La Monte Youngs gilt gewiss, dass die in »An Anthology« publizierten

Kompositionen in ihrer radikalen Reduktion auf einzelne Anweisungen oder gar nur noch poetische Sätze einen Nullpunkt der Musik darstellen: Das absolute Minimum einer Partitur ist hier etwa die Anweisung, einen Ton sehr lange zu halten.

Young hat diesen Nullpunkt später in einer ganz bestimmten Weise interpretiert; diese Interpretation ist historisch nicht zwingend, sondern ergibt sich aus seiner späteren Entwicklung, aus Ideen, Wissen, Konzentration, Obsession etc. Aber obwohl dieser Nullpunkt verschiedene Konsequenzen zulässt, ist er doch aus der Negation einer Entwicklung entstanden – diese hatte freilich bereits einen Reichtum erlangt, der automatisch dazu führte, dass sich dem, der sie negieren wollte, wie bei einem Spektrum mehr als eine Möglichkeit eröffnete.

Das Gegenüber der Kompositionen in »An Anthology« war die serielle Musik, der High Modernism der Darmstädter Schule. Gegen ihn regten sich sowohl auf der amerikanischen wie auf der europäischen Seite des Atlantiks unterschiedliche Einwände. Vereinfacht gesagt: Die eine Sorte von Einwänden warf dem Serialismus seinen Formalismus vor, die andere die Fetischisierung von Komplexität, Festlegung und Syntax in der Komposition.

Die erste Kritik wurde etwa von Luigi Nono formuliert und führte zu dessen Oper »Intolleranza 1960«. Hier ging es darum, der nur formal bestimmten Musik politische Inhalte zuzuweisen. Die zweite Form der Kritik kam von amerikanischen Musikern, die (a) am Jazz oder auch an außereuropäischen Musikformen interessiert waren und daher eine andere, nicht oder weniger mit Festlegung arbeitende Tradition der europäischen entgegensetzen; (b) das syntaktisch architektonische Ergebnis europäischer Musik infrage stellten, indem sie nicht festgelegte oder nicht syntaktische Musik neu entwickelten; (c) Festlegungen, Regeln und Disziplin in anderen Parametern des Musizierens lokalisiert sehen wollten als in Plan und Partitur – etwa in der körperlichen Disziplin der Musiker wie in einigen indischen und japanischen Musikformen.

La Monte Young verknüpfte beide Stränge der Unzufriedenheit mit Darmstadt, zugleich gründete seine Negation aber auf großer Vertrautheit mit dem Verneinten. Die Drastik der Gesten, mit denen er sich um 1962 in verschiedenen Anläufen von dieser Entwicklung verabschiedete, ist durchaus (und darin steckt gewiss ein neo-avantgardistischer Zug) den ebenso skandalösen wie konstruktiven, setzenden Schnitten und Brüchen nachgebildet, mit denen Arnold Schönberg 1909 die Atonalität und 1921 die Zwölftontechnik lancierte. Nicht in der Konfrontation mit einem eingespielten Musikleben und dessen Konventionen lassen sich diese Gesten vergleichen, aber darin, dass der Einschnitt durch radikale Wechsel der Praxisformen, einschließlich ihrer äußeren Seiten, schnell erkennbar wird und nicht durch gemächliche immanente Entwicklungen innerhalb der künstlerischen Werke zu erschließen wäre.

Die Kompositionen in »An Anthology« verabschieden in einem noch stärkeren Maße als die John Cages die Vorstellung von Musik an sich. Die einzige

Gemeinsamkeit, die sie mit musikalischer Kunst noch haben, ist ihr Anweisungscharakter – aber selbst damit bricht das »Piano Piece for David Tudor #3«, das aus einem poetischen Satz im Imperfekt besteht. Auch da, wo sie den Anweisungscharakter als letzte Gemeinsamkeit mit der Musik ausstellen, beziehen sie sich nur noch auf die Institution der Partitur, nicht die von ihr zum Erklingen gebrachte Musik; sie beziehen sich also auf die allographische Macht des Komponisten, während sie mit allen anderen Komponenten von Musik, sogar der, dass etwas erklingen sollte, brechen.

Man kann offen lassen, ob das freistellende Herausstreichen des Anweisungscharakters den Komponisten als Institution parodieren soll oder ob sich die Anweisung eher im Kontext anderer Arbeiten jener Zeit lesen lässt (durchaus auch aus dem unmittelbaren Umfeld von La Monte Young, etwa von George Brecht oder Tony Conrad), bei denen die Anweisungsliste zum Anker einer ansonsten immateriellen Kunstform zu werden beginnt.

Zu solchen Anweisungsarbeiten im Fluxus-Umfeld kamen verwandte Konjunkturen in der Post-Beatnik-Literatur vor allem in New York hinzu, von Tuli Kupferberg bis zu Ted Berrigan (bei denen To-do-Listen und ironische Lebenshilfe eine wichtige Rolle spielten), aber auch die Test-, Interview- und Multiple-Choice-Techniken, die Behaviorismus, Kybernetik und Psycho-Sekten in den 1950er Jahren nicht nur massiv einsetzten, sondern die von Ratgeber-Literatur und populären Zeitschriften schon damals popularisiert wurden. Gerade die elliptisch knappe und mitunter rätselhafte Natur der lakonischen Anweisungen führt zu einer Polysemie, deren Ursprung zum einen in ihrer Negation europäischer Musik und einer antagonistischen Spannung zu anderen vorgefundenen Modellen von Kunstproduktion liegt, zum anderen aber darin, dass nicht klar ist, wie buchstäblich die Anweisungen zu nehmen sind.

Zwar gibt es diverse Aufführungen, zum Beispiel von »Arabic Numeral (Any Integer) for Henry Flynt« (auch als »X for Henry Flynt« bekannt), schon in den frühen 1960ern, die klar indizieren, dass die »Compositions« ernst zu nehmen sind und ernst genommen wurden. Zum anderen fügen sie sich in eine Reihe von anderen, z.T. unmöglichen Anweisungstexten von Nam June Paik bis Yoko Ono, die das Gegenteil nahelegen: dass es sich um eine Poetologie handelt, eine Methode, Vorstellungen zu generieren. Die Widmungen der Serie »Composition 1960«, die den größten Teil der in »An Anthology« versammelten Kompositionen ausmacht, geben ebenfalls Hinweise in beide Richtungen: dem Dadaisten Richard Hülsenbeck gewidmete Kompositionen verweisen auf einen anderen Kontext als die David Tudor zugeordneten.

Dieser schwebenden Ambivalenz widerspricht der große Ernst, mit dem das Theatre of Eternal Music, die seit 1963 bestehende Gruppe um Young, seine Mitstreiterin und Ehefrau Marian Zazeela sowie Tony Conrad, John Cale und Angus MacLise, bestimmte Ideen verfolgt bzw. in musikalische Ideen übersetzt, die in »An Anthology« als sprachliche oder kybernetische Ideen erscheinen.

Jetzt ist es nicht nur ein herausfordernder Gedanke, sondern von großer, konkreter Bedeutung, einen Ton tatsächlich sehr lange zu halten, aber nicht unendlich lang oder auch nur länger als üblich. Es geht nun darum, wie lange man ihn tatsächlich halten kann und soll, und vor allem auch darum, welche Töne und welche Tonverhältnisse lange zu halten wären. Der Suspension des Musikalischen, der Ersetzung der musikalischen Realisierung durch ihre Kennzeichnung als sprachlich referierbare Ideen wie in »An Anthology« folgt das nahezu absolute Gegenteil. Die religiöse oder quasi-religiöse Verabsolutierung des physikalischen, physisch präsenten, erzeugten und erlebten Tons (der kurz zuvor noch durch eine sprachliche Abstraktion ersetzt werden sollte) kommt einer 180-Grad-Wendung gleich.

Vielleicht fällt aber der Gegensatz zwischen der konzeptualistischen Geste der »Compositions« und der Disziplin des Theatre of Eternal Music nur nach Maßgabe heutiger Kategorien derart extrem aus. Henry Flynts Essay »Concept Art« aus »An Anthology« weist in eine andere Richtung. Dass dies der erste historische Moment ist, in dem von einer Kunst der Konzepte, der Begriffe die Rede war, wurde schon oft herausgestellt, auch dass Flynts Beschreibung dieser Kategorie sich nicht ohne weiteres auf die Ideen des späteren bildkünstlerischen Konzeptualismus übertragen lässt, wie ihn Lawrence Weiner, Art & Language oder Sol LeWitt am Ende der 1960er Jahre vertreten. Denn nur aus deren Perspektive, dass sich das realisierte Kunstwerk ersetzen lasse durch eine (sprachliche) Repräsentation seiner begrifflichen Eigenschaften, erscheinen die Aktivitäten von Young als Verfasser von elliptischen Anweisungs-Poemen und als religiös disziplinierter Konstrukteur ganz bestimmter Klänge widersprüchlich. Über Flynts Essay jedoch kann man beide Praktiken als Gegenmodelle zu Darmstadt und damit zur Hochmoderne konstruieren.

Flynts Begriff von »concept art« richtet sich nämlich nicht so sehr gegen die Fetischisierung des ausgeführten Kunstwerks, wider die Überbetonung seiner Physikalität und Materialität gegenüber der doch in Wahrheit entscheidenden Idee, vielmehr favorisiert Flynt eine sprachbasierte Kunst der Begriffe gegenüber einer anderen Kunst, die er »structure art« nennt. Deren Zuschnitt bleibt eine Weile im Dunkeln, bis er sie in der Musik lokalisiert und als besondere Beispiele die Fuge und den voll entwickelten Serialismus nennt, mithin die Musik der Darmstädter Ferienkurse, die im Anschluss an Schönberg, vor allem aber Webern durch Komponisten wie Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen das avantgardistische Musikleben dominierte. Für die »concept art« (die er der »structure art« entgegensetzt) gebe es noch keine Beispiele, führt Flynt aus, sehr wohl aber für »gute wirkliche Musik« (die ebenfalls der »structure art« entgegenstehe): Flynt nennt die Musik der Goli-Tänze der Baoulé, »Sweets For My Sweet« von den Drifters und – La Monte Young.

Die »gute wirkliche Musik« und die noch zu bestimmende Concept Art, die die Schönheit logisch-mathematischer Anordnungen umfassen soll, sind

auf unterschiedliche Weise, aber offensichtlich in gleicher Intensität der Structure Art entgegengesetzt, die sich des Klanges lediglich bedient, um eine Struktur vorzuführen; diese erweise sich allerdings sofort als dürftig, wenn man sie ohne ihr Erklingen anschaut. Die »gute wirkliche Musik« ist hingegen an Klängen aus anderen Gründen interessiert, als eine Struktur vorzuführen. Die sehr unterschiedlichen Beispiele – Baoulé-Musik, R&B/Doo Wop von den Drifters, La Monte Young – verdienen noch eine nähere Erklärung:

The Drifters waren eine, wenn nicht die wichtigste R&B-Band der 1950er, ein Vokalensemble, das von wechselnden Lead-Tenorstimmen geprägt war, die, wie Clyde McPhatter oder Ben E. King, zumeist auch als Solo-Sänger reüssieren sollten. Als »Sweets for My Sweet« 1961 als Single veröffentlicht wurde, war Rudy Lewis, der drei Jahre später an einer Überdosis sterben sollte, Lead-Sänger; der Song stammte von dem bekannten Songwriter-Duo Doc Pomus und Mort Shuman und erschien auf dem seinerzeit führenden Soul- und Jazz-Label Atlantic. Sowohl vom Text wie von der Musik her war es strukturell nicht sehr komplex. Die Absicht seiner Urheber bestand zweifelsohne nicht darin, eine Struktur vorzustellen. Stattdessen geht es im Doo Wop und frühen R&B um die Präsentation von Stimmeigenschaften und bestimmten Formen von Kollektivität und Verabredungskultur, also weniger um eine strukturell begründete als eine soziale Ordnung. Auch wenn diese Begründung im Nachhinein zu Flynts Sympathien für kommunistische und sozialistische Ideen zu passen scheint, interessierte ihn vermutlich vor allem der Sound der Stimmen: Eine apokryphe Anekdote überliefert die Geschichte, dass La Monte Young und John Cale beim gemeinsamen Hören eines Everly-Brothers-Song (»All I Have to Do Is Dream«, 1958 veröffentlicht und geschrieben von Felice und Boudleaux Bryant) beschlossen haben, ihre neue Musik »Dream Music« zu nennen; auch Tony Conrad berichtet von Flynts Sympathien für populäre Musik (vgl. Joseph 2008: 153).

152

Sodann die Baoulé: Sie leben überwiegend auf dem heutigen Gebiet des Staates Elfenbeinküste, ihr Territorium erstreckt sich aber bis ins heutige Ghana. Es gibt musikalische Zeugnisse der verschiedensten Art, doch unter den Aufnahmen, die zum Zeitpunkt der Niederschrift von Flynts Essay für ihn verfügbar gewesen wären, finde ich nur zwei, die infrage kommen: »Africa: Music of the Malinké and Baoulé« (Counterpoint Records) und die »UNESCO Collection of Traditional Music«. Beide beziehen sich nicht explizit auf den Goli-Tanz (der wegen seiner Masken berühmt ist). Unter den heute verfügbaren Aufnahmen von Baoulé-Musik, die zum größten Teil während der mittleren 1960er Jahre gemacht wurden, fallen einige extrem schnelle und virtuose Stücke mit gitarrenartigen gezupften Saiteninstrumenten und schnellem Sprechgesang auf, aber keine Tänze; die verfügbaren Soundtracks zum Goli-Tanz sind musikalisch eher unspektakulär. Dennoch ist Flynts Einsatz interessant: eine Musik zu nennen, die nicht nur als rein musikalisches, sondern gerade als soziales Ereignis bedeutend sein soll.

Schließlich La Monte Young: Mit den in »An Anthology« abgedruckten »Compositions« ist er der einzige Vertreter, der sowohl im Feld der »guten wirklichen Musik« wie im Feld der Concept Art agiert (später wird sich zeigen, dass Tony Conrad, der andere wichtige Freund und »partner in crime« von Henry Flynt, genau dasselbe tut: konzeptuelle »word pieces« verfassen und »gute wirkliche Musik« machen).

VIERECK:

KONZEPTKUNST, DRONES, POP, ANTIRASSISMUS

Das Dreieck der »guten wirklichen Musik« – Young, Baoulé, Drifters –, das Flynt aufbaut, wird von den als »Compositions« bezeichneten sprachlichen Anweisungen, der Proto-Conceptual-Art, von Young zu einem Viereck aus Gegensätzen erweitert, das sich gegen vier Eigenschaften der europäischen Musik richtet: 1. Ihrer intellektuell dürftigen Leidenschaft für eine Struktur, die aber auch als Struktur nicht befriedigend ist, wenn man sie mit dem vergleicht, was Mathematik zu bieten hätte (serielle Musik), wird durch Concept Art und Word Pieces widersprochen, die sich allein der Schönheit komplexer Ideen widmen. 2. Ihrer musikalisch dürftigen Idee, Musik durch eine Struktur legitimieren zu wollen statt durch einen Klang, wird durch die mächtigen Drones und ausgehaltenen Töne des Theatre of Eternal Music widersprochen. 3. Ihrem rassistischen Eurozentrismus und dessen Verlust einer sozialen Bedeutung von Musik wird durch die afrikanische rituelle Musik widersprochen. 4. Ihrer antipopulären Arroganz wird durch den eleganten Pop der Drifters widersprochen.

Darüber hinaus bestehen in diesem Geviert Beziehungen, die eine Verstrebung hervorbringen: der Konzeptualismus (1) arbeitet mit magischen, alltagspraktisch unrealisierbaren Vorstellungen von Musik, die aber die magisch eingesetzte Tanzmusik erfüllen kann (3), die Drones (2) korrespondieren in ihren langen flirrenden Tönen mit den Vocal Harmonies der Drifters (4), die Tanz- und Jugendkulturmusik der Drifters (4) korrespondiert mit der Sozialität der afrikanischen Musik (3), die Drones stammen aus derselben Feder wie die Konzept-Werke. In diesem Zusammenhang ist es nur konsequent, dass Flynt um 1963 nicht nur regelmäßig (u.a. gemeinsam mit Jack Smith) gegen Museen als hochkulturelle Institutionen demonstriert, sondern auch gemeinsam mit Tony Conrad gegen Konzerte von Karlheinz Stockhausen in New York, der in der Zeitschrift »Die Reihe« Bemerkungen gegen Jazz gemacht hatte, die Flynt rassistisch fand.

Inwiefern entsteht in diesem Viereck, diesem Geviert, ein Nullpunkt? Inwiefern sind seine Bestandteile nicht bereits in den ersten Avantgarden des 20. Jahrhundert entscheidend gewesen, als auch schon Jazz und Primitivismus, in geringerem Maße aber auch die Orientierung an asiatischen Kulturen und ein Bestreben, Kunst stärker in sozialen Konstellationen zu verankern, auf der Tagesordnung standen?

Zwei Unterschiede sind von Bedeutung: Erstens war der Feind damals der konservative, politisch traditionalistische, meist antidemokratische Kultur- und Bildungsbürger der europäischen Metropolen, nicht eine andere avancierte, antitraditionelle linke Avantgardekultur. Die Gruppe um Flynt und Young bekämpfte aber genau diesen avancierten europäischen Hochmodernismus mit seinen Zentralen in der Musik (Darmstädter Ferienkurse) und der bildenden Kunst (New York School).

Zweitens gab es eine andere politische Unterstützung: Das politische Gegenüber der ersten Generation der Avantgarde waren die kommunistischen und sozialistischen Massenorganisationen. Insbesondere an der dornigen, aber auf tapferer Weise immer wieder neu begonnenen Beziehung zwischen dem organisierten Surrealismus und der Kommunistischen Internationale wird zwar deutlich, wie verfahren die Beziehung war, aber auch wie wichtig, sie nie ganz aufzugeben. Auch die vielgepriesene Realisierung avantgardistischer Entwürfe in der Sowjetunion bedurfte eines Staatsapparates, der natürlich nur kurzfristig und punktuell auf der Seite dieser Entwürfe stand. Langfristig wurden die alten Avantgarden darum auf die minoritäre Position der Kunst zurückverwiesen, die sie schon in der Periode der Bohemiens oder der entlaufenen Bürgerkinder, der Romantiker und der Schwärmer, gehabt hatten.

154

Diese Situation stellte sich in der Nachkriegszeit zumal der USA anders dar. Zwei der Eckpunkte von Flynts Konstruktion, der Goli-Tanz der Baoulé wie auch »Sweets for My Sweet«, hatten mehr oder minder revolutionäre Massenbewegungen hinter sich. Die Neubewertung afrikanischer Kultur als weder minderwertig (wie sie aus klassisch europäischer Perspektive etwa Hegel oder Kant einstufen) noch als nur in ihrer »Primitivität«, in ihrer »Alterität« brauchbar (wie in der Perspektive der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts), hat mit der internationalen antikolonialen Bewegung und dem Aufstieg des Panafrikanismus und anderer antikolonialen Ideen zu tun. Nicht ein ästhetischer Paradigmenwechsel, sondern ein politischer ist hier ausschlaggebend. Anders als die Begeisterung für indische und ostasiatische Kultur, die spätestens seit der Romantik und Philosophen wie Arthur Schopenhauer für europäische Intellektuelle eine Option darstellte, wird afrikanische Kultur hier zum ersten Mal auf Augenhöhe wahrgenommen.

Hinzu kommt die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung, deren kulturelle Auswirkungen eng verbunden sind mit denen der ersten Generation, die in den mittleren 1950er Jahren eine eigene Jugendkultur entwickelt und dazu von der kapitalistischen Konsumgesellschaft auch ermuntert wird. Diese weniger segregierte US-amerikanische Jugendkultur der Jahre nach Little Richard, Chuck Berry, Bo Diddley und Elvis Presley stellt gemeinsam mit dem politischen Aufbegehren und Einklagen von Bürgerrechten einen politisch-kulturellen Faktor dar, der die Leben-Kunst-Überschreitung ganz anders lokalisiert als die erste Avantgarde, die dafür Staaten und Massenorganisationen brauchte, die

den Ideen und Formaten der Avantgardisten aber im besten Falle skeptisch gegenüberstanden. So berechtigt der Einwand, dass die Pop-Musik-Kultur immer mit einem Bein in die Leere der Warenform zu stürzen droht, so wichtig war es aber, auf die neuen Formen einer körperbezogenen und antiautoritären Musik zu verweisen.

Alle drei Erscheinungen – weltweiter Antikolonialismus, neue Jugendkultur, afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung – verliehen dem avantgardistischen Viereck Henry Flynts eine andere Dignität, als es eine rein künstlerische Antwort auf High Modernism und Darmstädter Serialismus vermocht hätte. Damit ist indes auch klar, dass die hier geöffneten Fässer und Büchsen der Pandora nicht mehr wieder zu verschließen waren. Der Konflikt, der innerhalb des Theatre of Eternal Music entstehen sollte, handelte gewissermaßen davon, dass man das Politische aus einer so gegründeten Kunst nicht mehr heraushalten konnte, und wenn man sie noch so sehr gezielt in eine spiritualistische Richtung zu treiben versuchte.

KOMPOSITION NACH PERFORMANCE

Man kann La Monte Youngs Entwicklung zwischen den »Compositions 1960« / »Compositions 1961« (den teilweise in »An Anthology« abgedruckten Anweisungs-Partituren) und der Praxis im Theatre of Eternal Music sowie bei seinen späteren Aktivitäten gemeinsam mit Marian Zazeela und wechselnden anderen Mistreiter_innen wie Terry Riley, Anne Riley, Simone Forti, Jon Hassell, Garret List u.v.a. auf zwei Weisen lesen. Die erste, die ich selbst schon öfter vertreten habe, plädiert für eine Kippfigur: Die konzeptualistische Reduktion auf ein ideelles und performatives Minimum (eine Handlung, und diese erscheint als Anweisung, nicht als Handlung selbst) markiert ein Extrem von Aufklärung, von Reflexivität in Bezug auf künstlerische Mittel und deren Bedeutung (vor allem in Bezug auf Musik). Dieses Extrem der Aufklärung ist als Aufklärung aber nicht lebensfähig, denn Aufklärung funktioniert nur im sozialen Rahmen und in Beziehung zu ihm, der die Verdunkelung und den Mythos setzt. Folglich kippt dieses Extrem in das Andere: die totale Fetischisierung des Klangs als Klang an sich – so weit abstrahiert und entfernt wie möglich von Syntax, Rhetorik, Sprachähnlichkeit. Somit landet dieser Prozess bei der Religion bzw. beim Mystizismus, der ja schon in früheren klassischen Fassungen (bei Meister Eckhart z.B.) Stationen der Aufklärung als Reduktion durchlaufen hat, bevor er in die religiöse Totalität übergeht.

Die zweite Lesart aber sieht beide Positionen als Markierungen innerhalb eines Vierecks, dessen andere Positionen die außereuropäische und die amerikanisch-jugendkulturelle bzw. afroamerikanische sind. Es wäre dann von Bedeutung, darauf hinzuweisen, wie diese vier Positionen, wenn auch selten vollzählig, auch von anderen Protagonisten von »An Anthology« und deren Umfeld eingenommen wurden. La Monte Young selbst hat nicht nur eine

Vergangenheit als Jazz-Musiker, auch wenn diese nirgends dokumentiert ist; noch mehr als 20 Jahre nach seiner Entscheidung für ein sektenhaft geschlossenes musikalisches Universum, in dem er mit einer überschaubaren Zahl von Vertrauten an sehr ausgedehnten und langfristigen Projekten arbeitete, ist er mit der sogenannten Forever Bad Blues Band aufgetreten, um afroamerikanische und einst jugendkulturell relevante Formen gewissermaßen mit seinem Anspruch ewiger und für immer wählender Formen zu versöhnen.

Fast alle anderen zur Minimal Music gerechneten Performer haben ähnliche Bezugspunkte innerhalb dieses Vierecks hergestellt. Terry Riley hat den R&B-Song »You're No Good« bearbeitet, mit Rock-Musikern und im Rock-Kontext gespielt, Steve Reich hat sich explizit auf afroamerikanische Traditionen bezogen, spätere Vertreter wie Phil Glass haben Rock-Bands produziert. John Cale, der als Mitbegründer von Velvet Underground berühmt wurde, als Solist und Produzent zu den wichtigsten Rock-Musikern überhaupt gehört, war Mitglied des Theatre of Eternal Music und hat eigene minimalistische Musik in den mittleren 1960ern aufgenommen. Angus MacLise, wie Cale sowohl bei Velvet Underground als auch vorher im Theatre, hat Filmmusik und Bühnenmusik für allerlei psychedelische Hippie-Produkte geliefert. Joseph Byrd, ebenfalls in »An Anthology« vertreten, gründet später nacheinander zwei psychedelische Bands, erst die United States of America und danach Joe Byrd & The Field Hippies. Es gibt also eine Reihe von Zeitgenossen, die das Viereck abgeschritten haben. Leider werden viele Karrieren zwischen den Künsten und zwischen den Praktiken von späteren und erfolgreichen Spezialisierungen der Beteiligten überdeckt. Schaut man aber auf die Lebendigkeit der Bewegung zwischen den vier Punkten während der 1960er Jahre, erkennt man, dass es tatsächlich diese Spannung war, die für den Neuanfang nach den Kontinuitäten oder vermeintlichen Neuanfängen des Hochmodernismus (gegen deren Rhetorik bei Stockhausen sich etwa Nono gerichtet hat) gesorgt hat, nicht eine einzelne Erfindung.

156

Die heftigste Bewegung gab es bei Tony Conrad, Youngs Mitstreiter seit 1962 und Flynts engem Freund schon in den 1950ern. Conrad schrieb serielle und postserielle Kompositionen, war wie Flynt Mathematiker, seit 1962 aber auch mit Jack Smith befreundet, für dessen Klassiker »Flaming Creatures« er den überbordenden Soundtrack zur selben Zeit organisierte, als er mit Young und den anderen in »just intonation« Töne so lange wie möglich zu halten versuchte. Conrad spielte mit Cale und dem damals unbekanntem Fließband-Songwriter-Angestellten der Firma Pickwick, Lou Reed, sowie dem späteren Land-Artisten Walter de Maria in einer Rock-Band namens The Primitives, die diesen Namen zu Recht trägt und die Keimzelle für Velvet Underground bildete. Nach seinem Streit mit La Monte Young und seinem Ausstieg aus dem Theatre drehte Conrad zudem einen der einflussreichsten Experimentalfilme, »The Flicker«. Mit Experimentalfilm, experimenteller bildender Kunst, Medienkunst, Musik, die mit Drones und/oder alternativ gestimmten Instrumenten

arbeitet, Rock-Musik sowie theoretischen Texten, dem Bau von Instrumenten und anderen Praktiken hat Tony Conrad sich unspezialisiert und doch spezialisiert. Er ist sozusagen derjenige, der in dem Viereck weiter auf- und abgegangen ist. Während der normale Weg, der aus einer Negation eine Position macht, eben darin besteht, sich auf eine solche zu konzentrieren.

Darüber geriet Conrad in einen Konflikt mit Young über die Urheberschaft der Musik, die beide gemeinsam mit Cale, Mac Lise und Zazeela entwickelt hatten. Während Young das Ensemble zu seiner Gruppe erklärt und dies (darin unterstützt von Zazeela) mit seinen Entscheidungen begründet, bestimmte Intervalle zu spielen, besteht Conrad auf dem kollektiven Charakter des Musizierens (und wird darin von Cale unterstützt). Die Veröffentlichung von Tapes, die im Besitz von Young sind, bindet dieser an die Anerkennung seiner Autorschaft. Dieser Konflikt ist oft nachgezeichnet worden (etwa von Joseph 2008). Mir geht es hier nicht darum, sondern um die Tatsache, dass er von Conrad im Nachhinein auch als ein politischer beschrieben worden ist, zwischen einem linken und rechten Flügel der Minimal Music, die nämlich bei Reich, Glass und Young zu einem »right-wing lap-dog« geworden zu sein scheint (Conrad 1997: 42).

Conrad diskutiert in den beiden Texten, die er im Booklet zu seiner CD-Box »Early Minimalism« abgedruckt hat, wie entlang der Auseinandersetzungen darüber, welche Intervalle zu spielen wären, verschiedene soziale Modelle des Musizierens miteinander in Konflikt geraten sind: von der Kunstgalerie bis zur Opium-Höhle und zu politisch aggressiven Zirkeln, die im positiven Sinne antisozial waren. Warum aber war es zu dieser Explosion eines zunächst überschaubaren Geflechts von Ideen gekommen, warum »kochte« Fluxus, wie Conrad sagt? Ein entscheidender Punkt, der nicht genügend gewürdigt wurde, ist der Schritt von der Allographie zur Autographie (im Sinne von Nelson Goodmans Unterscheidung); der Schritt zu einer Musik, die von denjenigen ganz verantwortet wird, die sie auch zum Klingen bringen.

Dieser Schritt erfolgte in der sogenannten populären Musik im selben Moment (Dylan, Beatles) wie in der Musik, die von Jazz und außereuropäischer Musik autographische und gemeinsam geschriebene Modelle übernahm, wie die von Young und Conrad. Man denke daran, dass auch in ganz anderen Zirkeln sogenannter ernster Musik, etwa bei der Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza in Italien, bei Musica Elettronica Viva in den USA und Italien, bei Joseph Holbrooke und AMM in Großbritannien oder bei New Phonic Art, MND und Wired in Deutschland und einigen anderen Komponisten und Musikern, die eben nicht direkt von Jazz und Rock kamen, begonnen wurde, musikalische Praxis von autographischen und improvisatorischen Techniken aus zu denken. Die Partitur musste entweder ad absurdum getrieben und befreit werden wie bei Earle Brown, Roman Haubenstock-Ramati und Cornelius Cardew – oder sie musste ganz gehen (obwohl sie lustigerweise in den Event Scores von Fluxus zum ersten Mal in der bildenden Kunst eine Rolle zu spielen begann).

Doch der Einsatz des Theatre unterscheidet sich insofern von all den Entdeckern der Improvisation, als die Improvisation letztlich das Problem der selbst gespielten Musik wieder an ein anderes Thema verweist: das der Spontaneität und der Interaktion. Damit bedient es zwar sofort und auf brisante Weise das Problem der sozialen Modelle von Musik, verliert aber einen anderen Vorteil. Die einmal getroffene und der Reaktion und der Antwort der Mitmusizierenden überlassene Entscheidung hat den Körper, der sie getroffen hat oder: in dem sie getroffen wurde, gleich wieder verlassen.

Die Temporalität improvisierter Musik und ihre Körperlichkeit weisen darin durchaus noch einige Gemeinsamkeiten mit geschriebener, allographischer Musik auf. Sie bewegen sich von Entscheidung zu Entscheidung, bleiben in der Linearität des Aufbaus und Abbaus von Spannungen, der »Narrativität« westlicher Musik, zu der Conrad die von indischer Musik übernommene Unaufgelöstheit der Spannung in der Praxis des Theatre als Alternative beschreibt (ebd.: 13). Die nicht voranschreitende, stehende Musik der langen Drones, der ausgehaltenen Töne verlässt den Körper mithin nicht. Die physische Anwesenheit der Komponisten innerhalb des von ihnen erzeugten Klanges steigert den Effekt des Autographischen in einem viel drastischeren Sinne. Der Musiker ist nicht wie oft bei improvisierter Musik zugleich zwei Dinge, Komponist und Interpret, sondern er hält sich tatsächlich innerhalb des Klanges auf. Der erzeugte Klang besteht weiter, während er noch erzeugt wird. Conrad spricht ausdrücklich von diesem Ort »innerhalb des Klanges.« (Ebd.: 20, 23)

158

Autographisches Spielen entwickelt so in Verbindung mit nichtwestlicher Musik eine Bedeutung als Methode, die über die Verschmelzung ursprünglich hierarchisch und arbeitsteilig getrennter Funktionen innerhalb der Musikinstitutionen hinausgeht, und intensiviert an dieser Stelle ihre Modernismuskritik. Modernistische Musiktheorie wie die Adornos insistiert auf den Zeitcharakter von Musik, ihre Verpflichtung, Zeitlichkeit zu organisieren. Man könnte das Statische als simple Negation dieser Zeitlichkeit lesen. Es ist aber mehr. Die extreme, antilineare Dauer, die in ganz anderer Weise zur selben Zeit in Filmen wie Warhols »Empire State Building« oder den ewig hinausgezögerten und oft tagelang in die Länge gezogenen Performances von Jack Smith auftaucht, täuscht ja nicht illusionistisch über Zeitlichkeit hinweg, sondern ordnet die Spannung im Prozess anders, indem sie nicht mehr nach Auflösung strebt.

Die stets halb erigierten Penisse in Jack-Smith-Filmen stehen auf einer sexuellen Ebene für die gleiche Suspension der Auflösung von Spannung, von Narration (auch in der Pornografie mit der Suspension der Narration in Form der Orgie, in Smiths »Flaming Creatures« wie in dem zeitgleichen »Christmas on Earth« von Barbara Rubin). In Tony Conrads »Word Pieces« (und denen seines Freundes Henry Flynt) gab es die Idee, dass ein Piece erst komponiert wird, nachdem es schon performt wurde (vgl. Joseph 2008: 159f.). Dass die

Handlung der Entscheidung, der Intention vorausgeht, ist eine tiefe Herausforderung der Subjektconstitution, die das Musikproblem tatsächlich an der Wurzel packt.

Später sind in verschiedenen minimalistischen, post-minimalistischen, aber auch Rock-Musikformen indische und andere nichtwestliche Musikgenres in einer fetischisierten Weise aufgetaucht: reproduziert, imitiert oder im Hinblick auf religiöse Disziplinierungen wie teilweise auch bei Young. Dies hat etwa Steve Reich nicht ganz zu Unrecht seinen Kollegen als »Chinoiserie« vorgeworfen. Es lohnt sich aber, den Moment zu rekonstruieren, die künstlerische Entscheidung, die sich auf dieses Antinarrativ konzentriert, das im New Yorker Underground im minimalistischen Drone, in der Warhol'schen Pose oder in Jack Smiths Verweigerung von Beginn und Ende einer Performance weiterentwickelt wurde. Dies ist der Kern der Negation des euro-amerikanischen Hochmodernismus; sie ließ sich aber nur fruchtbar weiterführen, wenn man sich nicht auf eine Praxis verließ, sondern im Viereck Zickzack lief bzw. womöglich sogar dieses hinter sich ließ. Von Nullpunkten ließe sich dann tatsächlich nur schwer reden; nicht weil es sie historisch nicht gegeben hat, sondern weil es gerade der Inhalt der Nullpunktsetzung ist, von der hier die Rede ist, den Nullpunkt hinter seine Ausführung zu verlegen. Erst später, vielleicht erst mit Conrads retrospektivem Text von 1997, vielleicht erst mit Josephs Buch von 2008, konnte man sich entschließen zu tun, was längst getan worden war. ◆

L I T E R A T U R

- BÜRGER, PETER** (1974): *Theorie der Avantgarde*, W. (2008): *Beyond the Dream Syndicate – Tony Frankfurt/M.* • **CONRAD, TONY** (1997): *Early Minimalism, Box-Set, Booklet (Table of the Elements)*. • **FLYNT, HENRY** (1970): *Concept Art*, in: **YOUNG, LA MONTE/MAC LOW, JACKSON (HG.)** (1970): *An Anthology of Chance Operations* [1963], Young/Mac Low (1970), o.S. • **JOSEPH, BRANDON** New York.