

Fault & default : über den Widerstand nicht-musikalischer Objekte = sur la résistance d'objets non musicaux

Autor(en): **Gottstein, Björn**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 105

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927687>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Fault & Default — *Sur la résistance d'objets non musicaux*

Quelles que soient les raisons qui amènent un artiste à se détourner de l'instrumentarium conventionnel, celui-ci se trouve toujours exposé à une résistance liée au bon sens musical. Un appareil qui ne produit aucun son de lui-même, qui n'invite pas à la production de musique doit, de fait, être dompté. Björn Gottstein esquisse quelques façons de mettre à profit les résistances matérielles.

EIN DILEMMA

Er habe eine solche Veloblinklampe nicht einmal an seinem eigenen Fahrrad, erklärt mir Norbert Möslang: «Also eine Veloblinklampe, die hat für mich eigentlich schon gar keine Funktion mehr als Veloblinklampe, sondern nur noch als Möglichkeit, bestimmte Rhythmen und Klänge zu erzeugen.»¹ Norbert Möslang ist Musiker. Gemeinsam mit Andy Guhl gründete er 1972 Voice Crack und widmete sich dem Metier der «geknackten Alltagselektronik». Voice Crack griffen Impulse des Fluxus und des Happenings auf, um eine eigene Disziplin daraus abzuleiten. Dreissig Jahre lang hat sich das Schweizer Duo am Innenleben einfacher Apparate abgearbeitet, bis es sich 2002 auflösten. Zu seinen Instrumenten gehörten das Federstahlblech, die PVC-Röhre, der Luftibuss, das Radio, das Diktaphon und die Lockpfeife.

Nun ist das frustrierende an einer Veloblinklampe, dass sie von sich aus keinen Ton von sich gibt. Wer sich einem solchen Gerät als Komponist aussetzt, steht vor der Verlegenheit, es in einen musikalischen Zusammenhang stellen zu müssen. Denn die Veloblinklampe, gibt Möslang zu verstehen, «macht an sich ja keine Musik». Bestenfalls ein leises Klicken sei zu hören, dessen musikalischer Wert aber fraglich sei. Mit anderen Worten: Der Wunsch, dem Gebrauchsgegenstand eine poetisch-musikalische Qualität abzurufen, wird von der störrischen Funktionalität des Apparates hartnäckig verhindert.

Nun kann man Möslang gewiss entgegenhalten, dass man auch der Tonkunst zugeordnete Gegenstände verwenden, sich an ein Klavier setzen und eine Taste anschlagen könne, um ein musikalisches Ereignis herbeizuführen. Da aber die Entscheidung, nicht auf die Instrumente des bürgerlichen Musiklebens zurückzugreifen, nun einmal gefallen ist, wird man sich dem Widerstand, den einem der unmusikalische Apparat entgegensetzt, wohl oder übel stellen müssen. Norbert Möslang macht es sich da besonders leicht oder, je nachdem wie man es betrachtet, besonders schwer, denn er verwandelt das optische Signal der Veloblinklampe per Adapter in ein akustisches Signal: Der regelmässige Puls der Lampe wird zu einem musikalischen Rhythmus. Das ist musikalisch schlicht und technisch aufwändig. Der Apparat bleibt stumm, seinem Licht aber verleiht Möslang eine Stimme.

Das möslangsche Dilemma ist jedem Künstler bekannt, der mit Musik-fernen Gegenständen arbeitet. So unterschied-

lich die Gründe, die dazu führen, dass sich ein Künstler vom herkömmlichen Instrumentarium abwendet, auch sein mögen, stets sieht er sich einem Widerstand ausgesetzt, der sich der musikalischen Sinnstiftung entgegen stellt. Ein Apparat, der keinen Ton von sich geben will, der nicht zum Musikmachen einlädt, muss, um es mal ein wenig drastisch zu formulieren, bezwungen werden. Schon 1940 fand John Cage eine geradezu alexandrinische Lösung, als er die Interpreten seiner *Living Room Music* bat, Haushaltsgegenstände wie ein Perkussionsinstrument schlicht und ergreifend zu schlagen. Der Hieb stellt, als ein erster Kontakt zum Objekt, sicher, dass es erklingt. Es sei daran erinnert, dass der Geologe einen Stein «befragt», indem er mit einem Hammer auf ihn einschlägt. Es ist die rudimentärste Form eines Dialogs, mit dem der Künstler den Widerstand bezwingt.

IM GESPRÄCH MIT DEN DINGEN

Die Künstler haben die Kolben ihrer Einwegspritzen mit winzigen Schnitten versehen, mit Wasser benetzt und die Spritzen in die Öffnungen prall gefüllter Luftballons gesteckt. Jetzt pfeifen die Spritzen unter der langsam aus den Ballons entweichenden Luft gelassen vor sich hin. *brownout* heisst die Installation, die Serge Baghdassarians und Boris Baltschun 2005 in einer Berliner Galerie realisierten. Die verhaltenen Geräusche verdichten sich zu einem undurchsichtigen Ambiente von elektroakustischer Qualität. In der ähnlich konzipierten Installation *kritische masse* (Baghdassarians, 2008) sind es Tischtennisbälle, die – mit einem Schnitt versehen und mit per Tropfenzähler dosierter Luftballonluft angeblasen – zum Resonanzraum werden.

Man sollte den Schnitt im Spritzenkolben und im Tischtennisball vielleicht nicht überbewerten. Aber er ist eine Verletzung, ein Ein- und ein Übergriff des Künstlers. Aber durch eben diese Verletzung wird ein Dialog mit dem Gegenstand in Gang gesetzt. «Sonate, que me veux-tu?» fragte einst Pierre Boulez.² «Blechbüchse, Plastikschlauch, Gummiband, que me veux-tu?» scheint Baghdassarians zu fragen.

Natürlich liegt, was der Gegenstand sagt, in der Hand des Künstlers. Baghdassarians schafft eine Situation, auf die die Dinge reagieren, einen «Ausnahmestand», der die Instrumente zu einer Reaktion nötigt. Man denke in diesem Zusammenhang nur an Orm Finnendahls *Wheel of Fortune*

1. Alle unbezeichneten Zitate stammen aus Gesprächen, die der Autor mit den Künstlern geführt hat.

2. Pierre Boulez, *Sonate, que me veux-tu ?* (1960), auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Zu meiner dritten Klavier-sonate*, in: Pierre Boulez *Werkstatt-Texte*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1972, S. 164-178.

Serge Baghdassarians,
Boris Baltschun:
«brownout» (Berlin 2005).

Foto: Tobias Koch



(1994-96), bei dem die gesampelten Sprachklänge «ich», «bin», «ein» und «MIDI-Klavier» einem MIDI-Klavier ermöglichen, «Ich bin ein MIDI-Klavier» zu sagen.

Entscheidend ist der Zugriff, der Grad des Zugriffs. Der japanische Musiker Toshimaru Nakamura betont, dass ihm sein Instrument als ein gleichberechtigter Partner gegenüber steht. Die Gitarre habe er schlagen müssen, fasst Nakamura das Unbehagen am musikalischen Akt zusammen. Das Instrument, das Nakamura zum mündigen Dialogpartner erkoren hat, ist das Mischpult. Infolge von Rückkoppelungen verwandelt er den an sich passiven Klangverwalter in einen aktiven Klangerzeuger, der die zirkulären Resonanzen in einem Prozess der ewigen Verwandlung entwickelt. Qua Filter und Vorverstärker entstehen im Mischpult akustische Perlen, denen kein Initial vorausgeht – keine dröhnenden Feedbacks, sondern in ihrer Komplexität und Schönheit beinahe unheimliche Klangkaskaden, feinste Gespinste, Klangkristalle.

Er habe sich an den ausdrücklichen Verboten des Herstellers orientiert, erläutert Nakamura sein Vorgehen, die Gebrauchsanweisung wurde zu einer Gebrauchsanweisung ex negativo – wie ein mittelalterliches, klerikales Hexenbuch, das alle verbotenen Formeln enthielt und so zu einer erstklassigen Quelle für jeden Zauberlehrling wurde. Was geschieht, wenn der Rückkoppelungsprozess einmal in Gang gesetzt wurde, liege dann nicht mehr in Nakamuras Hand. Der japanische Musiker meditiert vor seinem Instrument; Mensch und Maschine bewundern und lieblosen sich gegenseitig. «Die Beziehung zwischen dem Instrument und dem Musiker ist gleichwertig; keiner kontrolliert den anderen. Das Instrument und ich stehen auf der gleichen Ebene.»

Baghdassarians und Nakamura gehen ähnlich vor. Beide missbrauchen einen Gegenstand, um nicht Vorgesehenes daran zu Gehör zu bringen. Beide lassen einem einmal in Gang gesetzten Prozess seinen Lauf, ohne weitere Eingriffe und Manipulationen. Aber während Nakamura seinen eigenen Willen dem des Instruments in beinahe zen-buddhistischer Gelassenheit unterwirft, schafft Baghdassarians Szenen und theatralische Situationen, die etwas über die Missstände moderner Gesellschaften erzählen. Bei Baghdassarians steht die Raison der Massenproduktion auf dem Spiel, die er liebevoll hintergeht. Hier werden hochgezüchtete Technologien infrage gestellt, qua einfachster Mechanik ausgehebelt. Es

geht, weder bei Baghdassarians noch bei Nakamura um blosse Neugier, um den Spieltrieb und die Lust am Anfassen. Der lädierte Gebrauchsgegenstand ist vielmehr ein Dispositiv, mit dem sich der Künstler zur Welt verhält.

DIE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS

Man muss den Wunsch, den Dingen eine Stimme zu verleihen, deutlich vom romantischen Vorhaben, die rationalistischen Gesellschaften mit der Natur auszusöhnen, unterscheiden. Die Behauptung, dass in allen Dingen ein Lied schlafe, das per Zauberwort zu wecken Aufgabe der Künstler wird, ist nur noch insofern auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts anwendbar, als der von den Romantikern diagnostizierte Riss zwischen der Welt des Wunderbaren und der Realität heute immerhin noch als Entfremdung greifbar ist. Die Vorstellung aber, man könne diesen Riss überwinden, wirkt heute befremdlich. Denn weder ist es heute möglich, an einen harmonischen Einklang zwischen dem Menschen und der Natur im Ursprung zu glauben, noch ist eine nachträglich zu enttechnifizierende Welt vorstellbar oder gar wünschenswert. Natürlich kann man sich bis zu einem gewissen Grade gegen industrielle Standards und marktschwärmerische Ideologien wehren. Natürlich kann man das Auto abschaffen, Vegetarier werden, mit Linux arbeiten und auf ein Handy verzichten. Aber der Boykott der Konsumenten ist eine Gewissensfrage und keine ästhetische Strategie. Der Künstler, der Alltagsgegenstände aufbricht und Massenprodukte individualisiert, bestraft die Welt nicht mit Liebesentzug, sondern entwirft dysfunktionale Modelle, die die Logik der rationalen Gesellschaft unterwandern. Mit anderen Worten: Da der nicht der Musik zugeordnete Gegenstand dem Künstler mit Widerstand trotzt, fokussiert der Künstler seine kritische Energie im Gegenwiderstand.

Die Entscheidung, sich mit Alltagsmaterialien auseinander zu setzen, ist eine grundsätzliche. Sie ist angesichts der langen Geschichte musikalischer Realien nicht einmal besonders originell. Wohl aber hat sich das Verhältnis zum Objekt im Laufe der Jahrzehnte verändert. Cages Klangerkundungen der vierziger Jahre gelten noch der Erweiterung des Fundus, der Emanzipation des Geräuschs. Mathias Spahlingers veritable Musikinstrumente, die in *éphémère* (1977) zum Einsatz kommen, werden aus dem gesellschaftskritischen Reflex der siebziger Jahre heraus verständlich; sie sind antiinstitutionell

*hans w koch: «electroviola»
(2006), aus: «Computers as
Musical Instruments».*

Videostill: Bettina Wenzel



und antibürgerlich gedacht. Wer heute mit Industrieprodukten arbeitet, lehnt sich in erster Linie gegen Standards auf. Das hat nur im weiteren Sinne etwas mit der Globalisierung und den Finanzmärkten zu tun und richtet sich primär gegen die Vereinnahmung durch Produktionsnormen, die so tun, als würden sie die Wünsche des Einzelnen nicht nur kennen, sondern auch befriedigen können.

DEFAULT

Als könne man den Computerkorpus als Resonanzraum nutzen, zieht hans w koch den Cellobogen mit verbissenem Lächeln über das Laptopgehäuse. Das Stück ist Teil der Werkreihe *Computers as Musical Instruments*, mit der koch die vermeintliche Musikalität des Computers infrage stellt. Er schliesst Platinen kurz und lässt Schaltkreise summen. Er öffnet und schliesst den Deckel der Maschine wie den Balg eines Akkordeons, um so das eingebaute Mikrophon und den eingebauten Lautsprecher rückzukoppeln. Er habe «auf die Risse in den digitalen Medien hinweisen» wollen, erklärt er. Dabei habe er 1996, als das erste Stück der Reihe entstand, nicht einmal einen eigenen Computer besessen. Der Witz daran, dass der Computer nämlich seiner physischen Eigenschaften und nicht wie sonst seiner Rechenkapazitäten halber musikalisiert wird, ist eine so amüsante wie treffende Kritik an der Maschinenästhetik der elektronischen Musik.

Tatsächlich sind die meisten Komponisten elektronischer Musik heute darauf angewiesen, mit Industrieprodukten zu arbeiten. Das Industrieprodukt setzt aber, der Logik der Ökonomisierung folgend, ein bestimmtes zweckgerichtetes Verhalten voraus. Der Nutzer einer Musiksoftware möchte möglichst schnell etwas produzieren, dass seinem Lieblingsstück der Rollings Stones möglichst nahe kommen. Eine Software wie Garage Band wurde auf dieses Ziel hin konzipiert. Aber auch wer mit komplexeren Programmen wie Max/MSP oder Logic arbeitet, wird von der Software auf bestimmte Arbeitsgänge festgelegt.

Gottfried Michael Koenig, der die elektronische Musik in den fünfziger Jahren auf Techniken und Sounds festlegte, hat deshalb weitgehend auf die Arbeit mit dem Computer verzichtet. Am Computer fehle ihm «der mechanische Widerstand, die Notwendigkeit, die Mängel der Apparatur, die eigentlich für andere Zwecke gebaut war, zu überlisten,

denn solche Umstände haben meine Phantasie häufig beflügelt und mich gezwungen, für jedes Werk eine neue Strategie zu erfinden.» Die modernen Computerprogramme hingegen «bieten diesen Widerstand nicht. Sie können einfach alles, man braucht bloss hinzugreifen.»

«I like to warp and break my tools», umschreibt Carl Stone, einer der Pioniere der Laptopmusik, sein produktionsästhetisches Credo, «so that things don't sound typically or identifiably like the tools that I use. I hope that you can't sit down and say: oh, this is a piece made with a program like Max/MSP or this is a piece done with a laptop computer.» Die meisten Musiker versuchen heute, Zwischenräume und Leerstellen der Software zu besetzen, um einen eigenen Sound zu definieren.

Anders als die Veloblinklampe und die Einwegspritze leistet der Computer nicht nur keinen Widerstand, er ist überhaupt so konstruiert, dass Konfliktsituationen vermieden werden, so dass der Künstler einen Widerstand häufig erst künstlich herstellen muss. Viele Musiker suchen Prozesse, mit dem sie die Maschine gezielt zum Absturz führen, um diesen Moment dann musikalisch auszukosten. *Artemisia* (1991) von Ivo Malec, *Dheli Plaza* (1998) von Christian Fennesz und *Projektion* (2000) von Paulo Chagas gehen auf einen solchen Augenblick zurück.

NEUE KONTEXTE

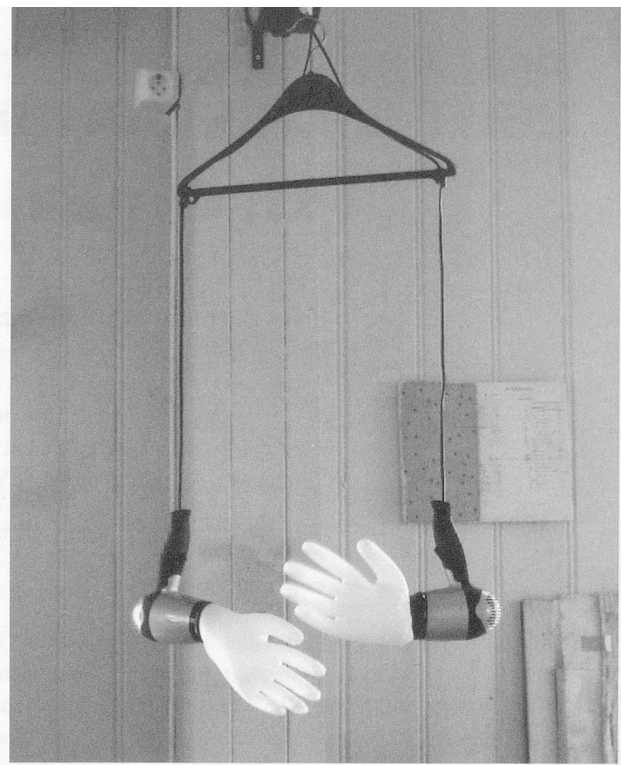
In ihrem prophetischen Text *Die Zweckentfremdung als Negation und als Vorspiel* erklärten die Situationisten 1959 die «Zweckentfremdung ästhetischer Fertigteile» zum subversiven Verhalten.³ Die Situationisten setzten auf Verwirrung und Instabilität. Die Rekontextualisierung eines Artefakts, sei er nun ästhetischer Natur oder nicht, diene diesen Zielen. «Die beiden grundlegenden Gesetze der Zweckentfremdung sind der Verlust der Wichtigkeit jedes zweckentfremdeten autonomen Elements – der bis zum Verlust des ursprünglichen Sinns gehen kann – und gleichzeitig die Organisation einer anderen, signifikanten Gesamtheit, die jedem einzelnen Element seine neue Bedeutung verleiht.»⁴ In ihrer Ausführung blieb die Zweckentfremdung der Situationisten allerdings schwach. Man könne zum Beispiel die *Eroica* unter dem Titel *Lenin-Sinfonie* aufführen lassen, lautete einer ihrer Vorschläge.

3. Die Zweckentfremdung als Negation und als Vorspiel, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Edition Nautilus 1975, S. 73-74.

4. Ebd., S. 73.

hans w koch:
«rendez-vous»
(Hval
Kulturestasjon,
2008).

Foto:
hans w koch



Dennoch ist das Prinzip der Rekontextualisierung geblieben. «Klänge werden erst erzeugt durch die Kombination zweier verschiedener Gegenstände», leitet zum Beispiel Norbert Möslang eben dieses Prinzip aus der Praxis ab: «Das ist das Geheimnis, dass man zwei Sachen, die an sich nichts miteinander zu tun haben, aufeinander loslässt.» Veloblinklampe trifft Lichtumwandler, Einwegspritze trifft Luftballon, Cellobogen trifft Computergehäuse.

Der vielleicht signifikantesten Umbenennung wurde in den letzten Jahren der Plattenspieler ausgesetzt. Einst blosses Wiedergabegerät, dann Turngerät für DJs ist der Plattenspieler heute ein Klangerzeuger *sui generis*. Turntablisten nutzen die rotierende Fläche wie eine Töpferfläche; Ignaz Schick aus Berlin spricht von der Klangskulptur auf dem Teller schwingender Objekte. Otomo Yoshihide wiederum entkleidet den Plattenspieler; seine wichtigste Klangquelle ist der Motor, auch wenn er die Rotation nutzt, Gegenstände am Tellerrand schleifen lässt und allerlei Zusammenstöße provoziert. Natürlich ist der Plattenspieler auch eine Ikone. Christian Marclay, einer der Initiatoren der Turntablekunst, sprach unlängst vom Bedeutungsverlust der Schallplatte, die heute kaum mehr als zerbrechlicher, pflegebedürftiger Gegenstand wahrgenommen werde. Gleichwohl gehen mit dem Plattenspieler immer noch Erinnerung an die gehegte Plattensammlung, lange Hörabende oder den letzten Discobesuch einher. Die Dekonstruktion des Plattenspielers ist auch ein ikonoklastischer Akt der Sabotage, der ein Ende markiert und der sich im Grunde genommen nicht von der Zweckentfremdung klassischer Instrumente, allen voran des Flügels, unterscheidet: Philip Corners das Instrument zerlegenden *Piano Activities* von 1962, Georg Nussbauers *Ein schwarzer Kontinent – 1303 Vorgänge für geschmückten Flügel* (1998) oder Gerhard Stäblers *Requiem für 113 ausgerangte, verwitternde Flügel* (2000).

Grundsätzlich unterscheidet sich der Widerstand der Blechbüchse nicht von dem, den die Viola leistet. Immer geht der Regung ein Impuls voraus: Der räumige Fusstritt des spielenden Kindes unterscheidet sich nicht wesentlich von der geschmeidig geführten Bogenhand des Bratschers.

Wohl aber macht es einen Unterschied, ob ich voraussetze, dass der Bratscher weiss, wie er sein Instrument zu halten hat («Bratsche links, Bogen rechts», steht auf der sprichwörtlichen Notiz im Spind des Musikers) oder ob ich diese Konvention unterlaufe. Als Keith Rowe, Gründungsmitglied des Improvisationskollektivs AMM, Ende der sechziger Jahre seine Gitarre vom Bauch schnallte und sie flach vor sich auf einen Tisch legte, schaffte er eine Distanz, die die Unmittelbarkeit des Musizierens verunmöglichte. Die Unterschiede der musikalischen Haltung werden auch dort deutlich, wo die Konventionen nicht verletzt werden. Man höre dieselben Werke in einer Interpretation von Tabea Zimmermann und Garth Knox, um einen zupackenden, den Widerstand des Instruments brechenden Ton von einer passiven, die Viola nicht beugenden Spielart zu unterscheiden. «There is a very sort of aggressive power, where you are trying to push onto something which resists you», bringt Knox den Unterschied auf den Punkt: «And there is another kind of power, which you find in the martial arts, a way of moving, like in Tai-chi, which is very slow and very gentle, but extremely powerful. Those are the gestures that are more useful on the viola.»

Erst wo Komponisten und Musiker sich dem Widerstand ihrer Instrumente nicht stellen, wird Kunst fragwürdig, verliert sie ihr kritisches Potenzial. Ob dieser Widerstand aber nun in einer unaufgelösten Dissonanz ihren Niederschlag findet oder im radikalen Experiment, ob sie in einer Veloblinklampe oder einem Bratschentone zum Ausdruck kommt, ist da tatsächlich zweitrangig.