

"Ein Ohr allein ist kein Wesen" (John Cage)

Daniel Charles

- 1) 1970 nahm Tom Marioni, der Gründer und Leiter des MOCA (Museum of Conceptual Art) in San Francisco, Klang als Grundlage für ACTIONS, die Präsentationen von kreativen Prozessen während eines bestimmten Zeitraumes sein sollten. Dies stand ganz im Einklang mit dem Konzept seines Museums: "ideenorientierte Situationen, die nicht auf die Herstellung statischer Objekte ausgerichtet sind". Aus der Sicht Marionis hatten "Aktionen" mit dem öffentlichen — oder gesellschaftlichen — Bewußtsein zu tun und wurden für einen bestimmten Raum oder Ort geschaffen. Die Sammlungen des MOCA bestanden aus "beweisliefernden Überbleibseln", die "entweder das Ergebnis einer Aktion eines bildenden Künstlers oder das einer tatsächlichen physikalischen Veränderung der Architektur" war. Jedes Kunstwerk sollte einen Beitrag zur Geschichte des Gebäudes liefern, "ohne die Vorgeschichte zu löschen". Als das Gebäude dann 1985 abgerissen wurde, wurden die Sammlungen, d.h. alle Elemente, die Teil des Raumes geworden waren, zerstört. Das Gebäude bot eine Autobiographie, ein "unsichtbares Kunstwerk", den "Rahmen eines Rahmens eines Rahmens", ein Werk, das primär von der Zeit handelt" (Renny Pritkin) ein "Monument" (im Sinne von Gianni Vattimo); oder "etcetera" oder ein "öffentlichtes Dokument" (ein KOAN aus der Sicht Juan Hidalgos).
- 2) Die Klang-"Aktionen" von Tom Marioni erinnern vielleicht an Robert Irwins Definition des Minimalismus als "eine Reduktion der Bilder, um Körperlichkeit zu erreichen" oder "eine Reduktion der Metapher, um Gegenwart zu erreichen". Ihr gemeinsames Ziel ist es, "die Kunsterfahrung von allen Metaphern der Gegenwart zu befreien und sie durch ein Bewußtsein der Wahrnehmung zu ersetzen": der Wahrnehmende "befindet sich in dem Augenblick, in dem ihm seine eigenen Wahrnehmungen bewußt werden, unmittelbar vor seinem ersten Kontakt mit der Welt" (Thomas DeLio). Man kann sich jedoch schwer vorstellen, eine Trennlinie zwischen Künstlern, die von der Malerei und jenen, die von der Musik herkommen, zu ziehen: zumindest im Sinne von Cage oder dessen, was im Gefolge Cages geschah (was Tom Marioni offensichtlich meint), kann das, was Bergson (oder Adorno) als ein befremdendes Merkmal betrachteten, die "Raumwerdung der Zeit", nur positiv erscheinen, (Vgl. Carl Dahlhaus: "Wenn wir über Bergson hinausgehen, könnten wir fragen: ist die Zeit bloß ein Medium der darin enthaltenen Prozesse? Oder ist die Zeit selbst ein Ereignis? Und findet die Musik ihren Platz in der Zeit oder enthält die Musik vielmehr die Zeit in sich"?) Eines der auffallendsten Merkmale von Cages Musik und der Veränderungen, die sie im Bereich der Avantgarde-Musik bewirkt hat, ist, daß sie dem "Null-Zeit"-Prinzip von Christian Wolff gehorcht, und dadurch der Vorstellung, daß ein Objekt einen linear gerichteten Klang mit Anfang und Ende haben muß, entgeht, d.h. der westlichen Tradition, wonach der Komponist einen Weg von aufeinanderfolgenden musikalischen Ereignissen festlegt. Cages Werke gleichen den Werken der bildenden Künste in jeder Hinsicht, außer daß sie AUCH für die Ohren gedacht sind. Die Partituren geben nach Meinung des Komponisten dem Aufführenden kein Bild, sondern vielmehr eine "Kamera", d.h. der Aufführende muß "das Bild schießen". Der Komponist erfindet nicht nur die Musik, sondern auch das Musikinstrument, womit er die handwerkliche Tätigkeit des Instrumentenbaus nach Harry Partch erweitert; und er komponiert nicht nur Vorgänge, sondern, wie im Fall von David Tudors elektronischen Schaltkreisen und den Klanginstallationen von Max Neuhaus, auch musikalische Environments.
- 3) Eine solche Definition von Musik ermöglichte bereits 1965 dem Komponisten Alvin Lucier, sich auf Alphawellen zu konzentrieren, so konnte auch der Aufführende sie in seiner MUSIK FÜR DEN SOLOKÜNSTLER in verschiedenen visuellen und akustischen Formen

erleben. Die Idee, Klang "sichtbar" zu machen, war auch bestimmend für THE QUEEN OF THE SOUTH (1972), TYNDALL ORCHESTRATIONS (1977), GHOSTS (1978), DIRECTIONS OF SOUNDS FROM THE BRIDGE (1978) und MUSIC FOR PURE WAVES, BASS DRUMS AND ACOUSTIC PENDULUMS (1980). In der letztgenannten Arbeit wird der Klang so projiziert, daß die Schwingungen des Pendels eine Sinuswelle darstellen und nicht nur akustische Vibrationen sichtbar machen, sondern auch die visuelle Umsetzung des Mechanismus, durch die diese Vibrationen in ein hörbares Ereignis verwandelt werden (DeLio). Der Wahrnehmende "ist gezwungen, seine eigene Position gegenüber dem Kunstwerk neu zu überdenken ... Die Erfahrung ist zirkulär. In dem Maße, in dem sich der Hörer des Gegenstandes seiner Wahrnehmung bewußt wird, wird ihm auch der Akt der Wahrnehmung bewußt, und schließlich sieht er sich selbst als wahrnehmendes Wesen ... In diesem Sinn kann man die Kunst Luciers als die Apotheose der postcartesianischen Dialektik betrachten, wo die Wahrnehmung nicht als das Produkt des denkenden Geistes, sondern als der Ursprung allen Denkens betrachtet wird" (DeLio). Oder wir könnten mit Thierry de Duve behaupten, daß Lochers Arbeiten den Weg zu einer Überwindung der Kantschen Definition von Raum und Zeit als A-PRIORI-Dimensionen menschlicher Sinneswahrnehmung bereiten. Sie bedeuten auch eine neue Definition von GEGENWART im Sinne der Moderne (der Verlust des Vertrauens in Kants A-PRIORI-"Formen der Wahrnehmung" der Verdacht, daß Gegenwart unmöglich ist, wie in der Philosophie Derridas oder in den Theaterstücken Becketts). Wenn man bei der neuen Definition von Gegenwart auf Cage und die minimalistische Skulptur zurückgeht, erkennt man, daß sie "den echten Raum" und "die echte Zeit" voraussetzt. Denn der Betrachter wird nicht einfach vor ein Objekt gestellt, sondern in eine Situation geworfen, die ihm fremd ist, und zwar so fremd, daß er sich nicht mehr auf die A PRIORISCHEN Konzepte von Zeit und Raum verlassen kann. Statt dessen muß er ihre Realität als das Ergebnis seiner körperlichen Erfahrung mit dem "Zustand des Konfrontiertwerdens mit einer INSTALLATION, die ihn miteinschließt" (de Duve) herstellen.

4) Diese neue Art Gegenwart bedeutet eine "nicht-metaphorische" Art, das Hören und Sehen zu kombinieren (vgl. was Heidegger bei Mozart entdeckte: als er komponierte, hörte er nicht nur seine Komposition, er "sah" auch das ganze Stück mit einem Blick). Eine solche Gegenwart bedeutet nicht nur Synästhesie, sie schließt auch eine "Gleichursprünglichkeit" ein, d.h. die Gleichheit der Zeitspannen entweder "gegenwärtig" (= die "Gegenwärtigkeit" der Gegenwart) oder "absent" (= die Vergangenheit und die Zukunft). Dieser gegenüberstellen könnte man die für die Moderne charakteristische Definition ästhetischer Erfahrung als schwelende, entzogene oder unheimliche Gegenwart", eine "Definition, die W. Benjamins Vorstellung der AURA durchdringt" (de Duve). Da nach Benjamin die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke ihnen ihre AURA entzieht, hat es nun den Anschein, als würde die minimalistische Bewegung von Cage die Bedingungen ästhetischer Erfahrung von der "modernistischen" Aura in die "postmoderne" Aktualität verschieben, und zwar durch die Anerkennung der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks (de Duve). Heideggers "Ja und nein" (oder "Gleichmut") gegenüber der Technologie soll ernst genommen werden: die Gegenwart betrifft die Technologie von heute, insbesonders Geräte oder Systeme, die "den auftretenden Künstler mit dem Publikum verbinden und zugleich davon entfernen": Wir brauchen eine neue Definition von "Nähe" als "technologischen" ZEITSPIELRAUM.

5) Jetzt werden wir vielleicht Nam June Paiks Analyse der Beziehung zwischen Technologie und der Poetik der Gleichzeitigkeit verstehen. Seiner Meinung nach ist es ein Anliegen vieler Mystiker, "aus der EIN-REIHEN-ZEIT, EIN-WEG-ZEIT zu springen, um die Ewigkeit zu ERFASSEN. Vor dem vollendeten oder sterilen Nullpunkt anzuhalten, ist die klassische Methode, die Ewigkeit zu erfassen. GLEICHZEITIG das parallele Fließen vieler voneinander

unabhängiger Bewegungen wahrzunehmen ist ein weiterer klassischer Weg. Doch der arme Joyce sah sich gezwungen, parallel zueinander fortschreitende Geschichten in einem Buch mit einer Richtung zu schreiben ... Die gleichzeitige Wahrnehmung des parallelen Fliegers von 13 voneinander unabhängigen Fernsehbewegungen KANN diesen alten Traum der Mystiker vielleicht verwirklichen, obwohl die Frage noch ungelöst bleibt, ob es uns mit unserer normalen Physiognomie möglich ist (wir haben nur EIN Herz, EINEN Atem, EIN PAAR Augen, wenn wir keine mystische Ausbildung haben. Und WER GUT AUSGEBILDET IST ... braucht weder 13 Fernseher, noch das Fernsehen an sich, noch Elektronik, noch Musik, noch Kunst ...)". Daher steht Nam June Paik trotz seiner eingehenden Beschäftigung mit technischen Fragen und Geräten — er gilt allgemein als Erfinder der Videokunst — Heidegger gar nicht fern. wenn letzterer ganz im "taoistischen" Sinne folgende Ratschläge für den Umgang mit der Technologie unterbreitet: Wir müssen technische Geräte in unser tägliches Leben eintreten lassen, und sie zugleich draußen halten, "das heißt, sie in Ruhe lassen, wie Sachen, die nichts Absolutes sind, aber von etwas Höherem abhängig bleiben", so daß sie "unseren inneren wahren Kern" nicht berühren (DISKURS ÜBER DAS DENKEN).

6) Daher wird man nicht einmal in einer Gesellschaft, die von einem elektronischen Kommunikationsnetz beherrscht wird, meinen, daß die Realität oder die "Gegenwart" (d.h. echte Raumzeit) schwindet. Wohl stimmt es, daß in einer solchen Gesellschaft die eigentliche Definition des Wirklichen sich auf "das, was eine gleichwertige Reproduktion liefern kann" oder "das, was selbst stets schon reproduziert wurde" beziehen kann, auch stimmt es, daß mit der Reproduktion der Produktion sich das Artefakt oder SIMULACRUM und gleichermaßen auch die Kunst als "Hyperrealität" sich allerorts, und daher auch nirgends befindet — und da "die Metapher und die Metonymie in der Digitalität abgeschafft werden" (Baudrillard) es den Anschein haben könnte, daß die Kunst tot ist, wie Hegel vorhergesagt hat. Doch die Vorstellung, daß die Realität durch eine EINZIGE "Hyperrealität" ersetzt sei, ist zu simpel. Vielmehr sehen wir uns einem pluralistischen Universum von verschiedenen Hyperrealitäten oder einem MULTIVERSUM gegenüber. In der Formulierung von Michael Phillipson könnten wir sagen, daß durch die Beziehung des Fragments zur Auflösung oder zum Prozeß der Fragmentierung selbst das Kunstwerk von heute das Fehlen des Ganzen darstellt und als Metapher für das Ganze dient. Dieses Ganze wäre das aufflackernde, leuchtende Manifestwerden, das Erscheinen des Wunderwesens (MYO U) aus der wahrhaften Leere (SHIN KU).
(Shunryu Suzuki)

7) In einem Essay aus dem Jahr 1963 über die "neue Ontologie der Musik" schrieb Paik: "In einem normalen Konzert bewegen sich die Klänge, das Publikum nimmt Platz. In meiner sogenannten Aktionsmusik bewegen sich die Klänge, usw., das Publikum wird von mir attackiert. In der 'Symphonie für 20 Räume', bewegen sich die Töne, etc., und auch das Publikum bewegt sich. In meiner 'Omnibus Music No. 1' (1961), nehmen die Klänge Platz, das Publikum besucht sie. In der 'Musi exposition' sitzen die Klänge, das Publikum spielt oder attackiert sie. In 'Moving Theatre' auf der Straße bewegen sich die Klänge, das Publikum trifft auf sie oder begegnet ihnen dort, 'unversehens'. Die Schönheit des sich bewegenden Theaters liegt in dieser 'apriorischen Überraschung', da fast das ganze Publikum nicht eingeladen ist, es weiß nicht, was es ist, warum es besteht, wer der Komponist, der Spieler, der Organisator ist, oder besser gesagt, Organisator, Komponist, Spieler". Dann können wir verstehen, wie in einer Welt, die von der Inflation von Simulation und Re-präsentation geprägt ist, das Kunstwerk "auf der Straße" aus der Positivität der Information und des semiotischen Zeichens ausgeklammert werden muß: da es sich nicht nur als einfache Negation des Zeichens oder der Bedeutung abhebt, sondern über seinen Bereich hinausweist, kann es die "negative" Ebene der GEGENWART qua ABSENZ der Moderne vermeiden. Aus der Sicht Paiks umgeht es

das RELATIVE Nichts oder die Absenz des westlichen Denkens, doch es zielt auf ABSOLUTES Nichts oder Leere — die "formlose Form" oder den "raumlosen Raum" der östlichen Ästhetik. An diesem Punkt angelangt, verlassen wir die Kantschen apriorischen Formen der sinnlichen Wahrnehmung: wie es der chinesische Philosoph Chang Chung-yuan gezeigt hat "(ist) aus östlicher Sicht Kants Raum relative Leere oder SUNYA. Für Heidegger und den Osten ist der Raum nicht auf relative Leere beschränkt, (...) doch er ist die höhere Affirmation der Wirklichkeit der Dinge, oder absolute Leere, oder SUNYATA". Auf ähnliche Weise vertrat Kant, daß die Zeit bloß eine Form der inneren Sinneswahrnehmung ist: an sich besteht sie nicht, noch ist sie eine objektive Determinierung der Dinge: sie ist nur die formale APRIORISCHE Bedingung aller Erscheinungen überhaupt, und es ist nur in der Zeit möglich, daß zwei einander widersprechende Prädikate in einem einzigen Objekt aufeinander treffen können, eines nach dem anderen. Wie Chang uns überliefert "(ist) dies ganz anders als die Betrachtungsweise des Ostens. Wie der Ch'an Philosoph Dogen uns sagt, ist die Zeit nicht auf eine bloße Bedingung der Erscheinung oder auf die Form des inneren Sinns beschränkt. Vielmehr ist die Zeit Dasein, und Dasein ist Zeit. Des weiteren wird die Zeit in ihrer Hauptbedeutung nicht als Sequenz von Oppositionen gedacht, sondern als absoluter Moment, in welchem alle Widersprüche gleichzeitig erkannt werden".

8) Aus diesem Grund haben hier die Werke, die von den bahnbrechenden Innovationen eines John Cage und Nam June Paik inspiriert wurden, einen wichtigen Stellenwert. Die Malerin und Bildhauerin Soun-gui Kim fand in der Videokunst die Möglichkeit, die Reduktion des Sehens auf jegliche optische Tätigkeit und die Reduktion des Hörens auf jegliche akustische Tätigkeit zu umgehen. Das Sehen erfordert für sie die Tätigkeit des Herzens (SIN). Das Herz kann gleichzeitig wahrnehmen, sehen, denken (SI) und Gedanken (YI) hervorbringen. Der erste schöpferische Schritt ist YI MING — das Sehen des Gedankens durch das Herz. Doch das Herz kann nicht als etwas Subjektives betrachtet werden, noch ist es etwas Objektives. Jenseits der Subjekt/Objekt-Spaltung "zeitet die Zeit" und "raumt der Raum": hier belebt Soun-gui Kim die Heideggersche Vorstellung von einer gegenseitigen Abhängigkeit von Zeit und Raum wieder: Mit den Worten von Takeuchi Yoshinori "erfreut sich die Zeit als Zeit einer einzigartigen, elementaren Möglichkeit (die Möglichkeit der Vergangenheit, der Zukunft und der Gegenwart) und der Raum einer einzigartigen, elementaren Möglichkeit als Raum. Doch zusätzlich dazu ist die Zeit selbst ex-statich im Raum und der Raum selbst ex-statich in der Zeit, was zusammen einen Lokus der epochalen Zeit (WEILE) bildet, d.h. den Zeit-raum der historischen Welt. Dies führt zur Einsicht, daß die Herkunft des DA-SEINS, dessen Los es ist, die Last der historischen Welt an diesem Lokus zu tragen, den 'Ereignis-Aspekt' des Prinzips der SUNYATA darstellt." (THE HEART OF BUDDHISM, S. 76—77).

Bibliographie

Baudrillard, Jean: FOR A CRITIQUE OF THE POLITICAL ECONOMY OF THE SIGN. St. Louis: Toles Press, 1981.

Chang, Chung-yuan: "Kant's Aesthetics and the East." (JOURNAL OF CHINESE PHILOSOPHY 3), 1976, S, 399—411.

Dahlhaus, Carl: ESTHETICS OF MUSIC. Übers. W. Austin, Cambridge University Press, 1982.

DeDuve, Thierry: "La Performance hic et nunc", in: Chantal Portbrandi ed., PERFORMANCE, TEXT(E)S & DOCUMENT, Montreal: Hrsg. "Parachute", 1981, S. 18—27

DeLio, Thomas: CIRCUMSCRIBING THE OPEN UNIVERSE. Lanham, Maryland: University Press of America, 1984.

Kim Soun-gui: "Temps de la vidéo, temps de la performance", REVUE D'ESTHETIQUE 10 (1986), S. 61—68.

Paik, Nam June: VIDEA 'N' VIDEOLOGY 1959—1973. Syracuse, New York Everson Museum of Art, 1974.

Phillipson, Michael: PAINTING, LANGUAGE & MODERNITY. London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Takeuchi, Yoshinori: THE HEART OF BUDDHISM. Übers. J. W. Heisig. New York: Crossroad, 1983.