

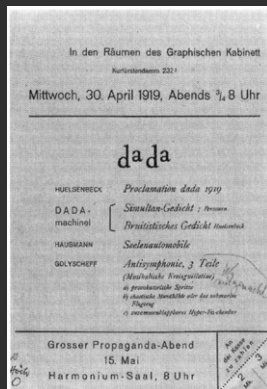
Teil 1: Musik & Kunst

Separation and Conjunction: Music and Art,
circa 1800–2010

Simon Shaw-Miller

Die deutsche Fassung dieses Haupttextes ist leider nicht verfügbar.
Bitte konsultieren Sie den englischsprachigen Originaltext.

Jefim Golyscheff *Anti-Symphony: Musical Circular Guillotine (1919)*



- Programmblatt zum Dada-Performance-Abend am 30. April 1919 im Harmonium-Saal des Graphischen Kabinetts in Berlin. Quelle: Hanne Bergius, *Dada Triumphs! Dada Berlin, 1917-1923. Artistry of Polarities. Montages - Metamechanics - Manifestations* (New Haven 2003).

Die Antisymphonie Musikalische Kreisguillotine war eine Komposition des Dadaisten Jefim Golyscheff (1897–1970). Sie wurde am 30. April 1919 im Berliner Harmonium-Saal als Höhepunkt der Dada-Soiree aufgeführt. Golyscheffs Mitstreiter Raoul Hausmann hat den folgenden Bericht hinterlassen:

Golyscheff trat auf zusammen mit einem Mädchen in Weiß. Ich sehe die Szene vor mir, als fände sie heute statt, als hätte sich nichts geändert: Mit einem leichten Lächeln im Gesicht begab Golyscheff sich zu dem großen Konzertflügel und winkte mit einer kleinen Handbewegung den unschuldigen Engel zu sich; dieser setzte sich und verkündete mit der Stimme einer elektronischen Puppe:

Antisymphonie: »Musikalische Kreisguillotine« in 3 Teilen = Provokatorische Spritze

Chaotische Mundhöhle oder das submarine Flugzeug

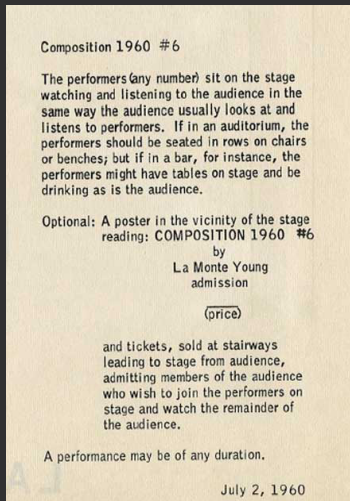
Zusammenklappbares Hyper-Fis-chen-Dur

Malen Sie sich diese Szene aus ... Die Mischung aus Knabenhaftigkeit, Aggression und Schüchternheit – ich weiß nicht, wie man einen stärkeren Eindruck von fröhlicher Melancholie erzeugen könnte. Stellen Sie sich vor: Ihre Ohren durchbohrt von Worten, die ein reiner Engel rezitiert; Ihre Augen drohen herauszufallen vor Staunen über den A-Rhythmus; seine transparenten Noten [sic] ein Durcheinander von Tönen, die sich Ihnen aufzwingen und die keine Harmonien mehr ergeben wollen, sondern nur DADA. Seine an Akrobatik grenzende Kunst und das Mädchen in Weiß rangen dem musikalischen Handwerk unbekannte, unerwartete Klänge ab, so dass man in infratonale Verzückungen geriet. Der Anblick des unschuldigen Engels, der synkopierte Sequenzen von Dissonanzen spielte, hatte eine unvorstellbare Wirkung. Das Publikum, noch nicht an Jazz gewöhnt, war völlig desorientiert; es war wie aus allen Wolken gefallen.¹

All das fand offenbar begleitet von einer kleinen Kapelle von Küchengeräten statt. Es ist unwahrscheinlich, dass das Werk eine zweite Aufführung erlebte; trotzdem ist es eines der raffiniertesten Beispiele für die Interventionen des Dada im Bereich der Musik.

1 Raoul Hausmann, »A Jef Golyscheff«, in: *Phases II, 1967*, S. 75–77 (zit. in Joan Ockman, »Reinventing Jefim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist«, in: *Assemblage II, 1990*, S. 89), Übers. O.B.

La Monte Young Composition No. 6 (1960)



- Abdruck der Composition No. 6 von La Monte Young in der Anthology of Chance Operations. Quelle: La Monte Young und Jackson Mac Low (Hg.), An Anthology of Chance Operations (New York 1963), o.S.

1960 schrieb der amerikanische Komponist La Monte Young (geboren 1935) eine Serie von Stücken mit dem Titel »Compositions 1960«. Wie die anderen Stücke mit dieser Opusbezeichnung besteht auch »No. 6« aus einer Partitur, die – wie auch sonst zumeist in dieser Serie – als ein geschriebener Text komponiert ist. »Compositions 1960« sind radikale Arbeiten, die musikalische Konventionen hinterfragen und ontologische Fragestellungen zum Wesen der Kunst und der Musik formulieren. »No. 6« ist der sozialen Situation der Musikerzeugung gewidmet und der Etikette, die bei der Präsentation von Musik gewöhnlich befolgt wird. Das Werk stellt die herkömmliche Beziehung zwischen ausführendem Künstler und Publikum auf den Kopf. Es konzentriert sich auf den Wahrnehmungsmodus des Sehens und verlangt von dem oder den ausführenden Künstlern, die Zuschauer so zu betrachten, wie normalerweise die Zuschauer die Künstler betrachten. und Eintrittskarten, die vor den Stufen, die vom Zuschauerraum zur Bühne führen, verkauft werden und den Zuschauern Zutritt gewähren, die zusammen mit den Performern auf der Bühne den Rest des Publikums anschauen wollen. Die Dauer der Aufführung kann nach Belieben festgesetzt werden.«¹

Das Werk verkehrt die Idee, dass es sich bei einem Publikum notgedrungen um etwas Passives, um bloße Zuschauer handelt, auf direktem Weg in ihr radikales Gegenteil. Es positioniert die Zuschauer als Ereignis und die ausführenden Künstler als Zuschauer. Darüber hinaus macht es das Sehen und den Blick zum einzigen kommunikativen Akt; es gibt keine *Aufführung* im herkömmlichen Sinn. Wie in »4'33"« von John Cage treten allfällige, vom Publikum und in der weiteren Umgebung erzeugte Geräusche an die Stelle der Musik. Zusätzlich wird hier das visuelle Element einer musikalischen Aufführung deutlich, das, obwohl immer präsent, nur selten explizit angesprochen wird; daneben gibt es praktisch nichts anderes. Durch die Selbstwahrnehmung der Zuhörerschaft, die es auslöst, unterstreicht das Werk, wie sehr die Teilnahme an einer musikalischen Aufführung vom Aspekt der Sozialisierung geprägt wird.

¹ Zu den Partituren von »Compositions 1960« siehe La Monte Young (Hg.), *An Anthology of Chance Operations*, New York 1963.

La Monte Young
Box with the Sound of Its Own Making (1961)



- Installationsansicht *Box with the Sound of its own Making* (1961) von Robert Morris. © VBK, Vienna, 2010, courtesy the artist und Seattle Art Museum. Mit freundlicher Genehmigung von Sonnabend Gallery und Sprueth Magers Berlin London.

1961 schuf der amerikanische Künstler Robert Morris »Box with the Sound of Its Own Making«, eine würfelförmige Kiste aus Walnussholz mit einer Seitenlänge von neun Zoll, die in ihrem Inneren ein Tonbandgerät und einen Lautsprecher beherbergt. Das Gerät spielt eine Endlosschleife mit einer dreistündigen Aufzeichnung der Geräusche ab, die bei der Herstellung der Kiste entstanden, inklusive der Geräusche, die der Künstler beim abschließenden Verlassen des Ateliers verursachte. Das Werk nimmt explizit Stellung gegen Gotthold Ephraim Lessings Definition der bildenden Kunst als einer raumbezogenen, nicht-temporalen Kunst: Dauer und Temporalität sind die wesentlichen Elemente dieses Kunstwerks. Es verweist den *Betrachter* über Ort und Zeit der Betrachtung hinaus und lenkt seine Aufmerksamkeit auf die *anwesende* Geschichte der Entwicklung (Herstellung) des Objekts. Diese Geschichte ist akustisch anwesend, visuell hingegen abwesend; die Arbeit der Herstellung ist nicht spurlos aufgegangen im Ergebnis, sondern ist in Gestalt von Geräuschen im Inneren der Kiste weiter vorhanden. Auf diese Weise sind Skulptur und akustisches Phänomen eindeutig miteinander verknüpft und aufeinander verwiesen.

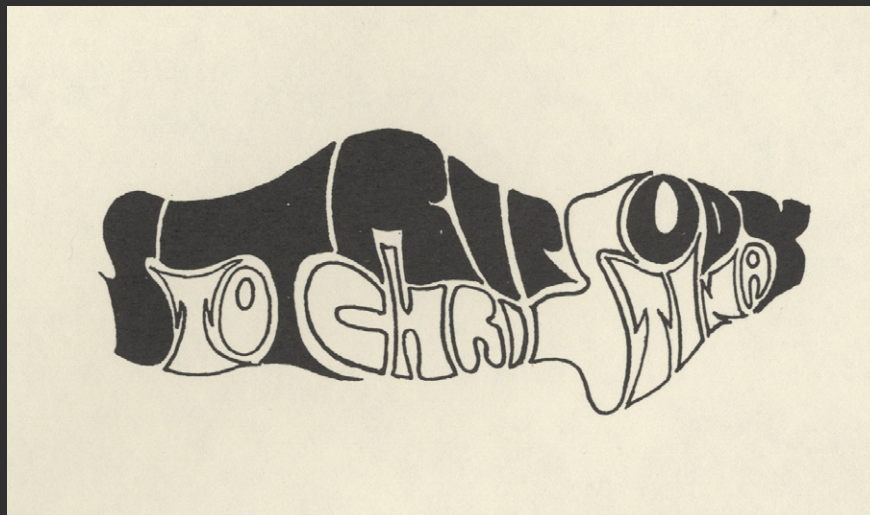
Die minimalistische Struktur von Morris' Skulptur setzt diese in Beziehung zu den Arbeiten einiger seiner Zeitgenossen, wie z. B. dem Werk von Carl Andre. Die verborgene Geräuschquelle erinnert an Marcel Duchamps »With Hidden Noise«, das vom Künstler 1916 konzipiert und 1964 realisiert wurde: Es besteht aus einem Knäuel Spagat, der zwischen zwei Metallplatten eingeklemmt ist und eine Art Rassel in seinem Inneren hat; diese erzeugt ein Geräusch, wenn man das Ganze schüttelt.

Terry Riley
»In C« (1964)

– Partitur für In C (1964) von Terry Riley.
© Terry Riley, Celestial Harmonies,
1989.

Terry Rileys *In C*, komponiert im Jahr 1964, ist ein frühes klassisches Beispiel minimalistischer Musik. Sein Titel scheint, indem er eine Verbindung zur angeblich schlichtesten Tonart herstellt, anzukündigen, dass das Stück in Opposition zu Schönbergs atonaler Zwölfontechnik steht. *In C* ist jedoch keineswegs tonal; es hinterlässt so gut wie keinen Eindruck harmonischen Fortschritts oder harmonischer Entwicklung und auch kein Gefühl weitgesteckter tonaler Ziele. Das tonale Material des Stücks besteht aus einfachen musikalischen Phrasen, die weitestgehend aus dem Tonika-Dreiklang und der C-Dur-Tonleiter abgeleitet sind; darüber hinaus werden nur Fis und B äußerst sparsam eingesetzt. Der Grundrhythmus wird vorgegeben durch das Abspielen von Oktaven der zwei Cs am oberen Ende der Klaviatur in Achtelnoten – eine Idee von Steve Reich, der an einer sehr frühen Aufführung des Werks beteiligt war – und durch einen Orgelpunkt, der das ganze Stück hindurch gehalten wird. Die erste Phrase, eine aufsteigende Dur-Terz (C–E), etabliert den tonalen Kernbereich. Von diesem Punkt aus entfaltet sich das Stück als eine sich allmählich ausdehnende kanonische Textur, die fast ausschließlich diatonisch ist und eine Abfolge von Dur- und Moll-Dreiklängen produziert. Das Stück bietet einen gewissen, wenn auch eingeschränkten Raum für Improvisation: Die Anzahl der Musiker, die Instrumentierung und die genauen Zeitmaße der 53 Figuren, die, auf einer einzigen Seite abgedruckt, das Stück ausmachen, sind nicht vorgegeben. Die Abfolge dieser 53 Sektionen ist jedoch ebenso festgelegt wie die Dynamik (mit durchgehendem *forte*); keinem der ausführenden Musiker ist es gestattet, solistisch hervortreten. Außerdem sind die ausführenden Musiker angewiesen, auf ihre Mitspieler zu achten und in kreativer Weise so auf sie zu hören, dass sich alle Stimmen zu einem Einklang addieren. Das Ergebnis dieser Vorgangsweise ist formale Kontrolle über einen unveränderbaren Grundbestand an musikalischen Fragmenten, der es den ausführenden Musikern dennoch ermöglicht, den Rang von Mit-Komponisten einzunehmen. Die Zufallskomponente erscheint deshalb zwar reduziert, aber nicht völlig ausgeschaltet.

Cathy Berberian
 »Stripsody« (1966)



The score should be performed as if by a radio sound man, without any props, who must provide all the sound effects with his voice. The three lines represent the different pitch levels: low, medium and high.

The lines enclosed by bars are to be performed as "scenes" in contrast to the basic material which is a glossary of onomatopoeia used in comic strips.

Whenever possible, gestures and body movements should be simultaneous with the vocal gestures.

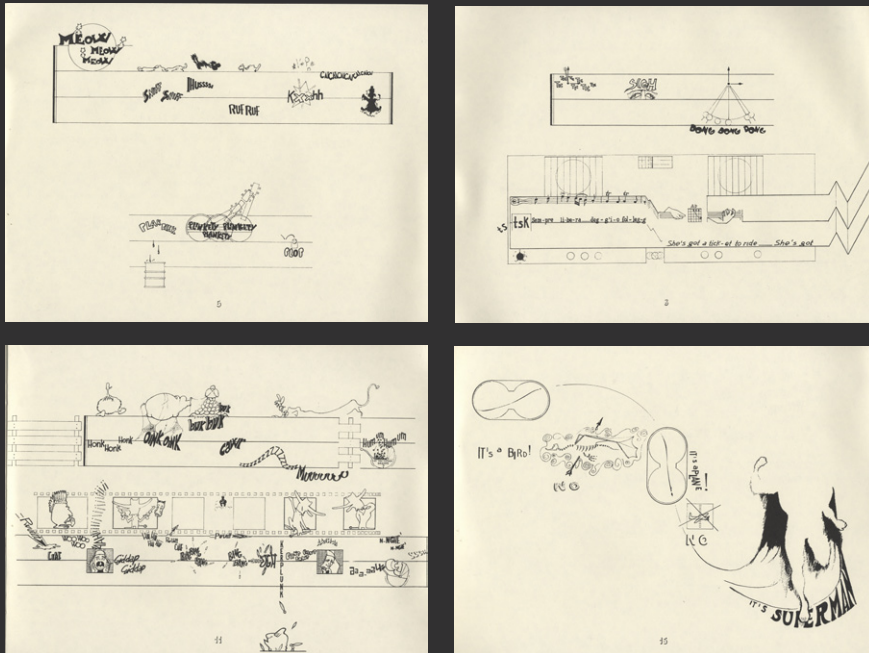
On page 10 is a child's figure which represents a silence in which the performer places her thumb in her mouth and cups her other hand to her ear.

Basically, the spacing of the "sound words" indicates the timing. In performance, the entire work generally takes 6 minutes.

This work was commissioned by Hans Otte on behalf of the Bremen Radio for the Festival of Contemporary Music of May 1966 and was first performed on that occasion.

– Seiten aus der Partitur für Cathy Berberians Stripsody (1966) von Roberto Zamarian, Edition Peters 66164. © C.F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

Stripsody ist ein crossmediales Werk für eine Solostimme, das im Bereich zwischen Musik und Grafik verortet ist und von der amerikanischen Mezzosopranistin Cathy Berberian (1925–1983) komponiert wurde. Die Partitur, von Roberto Zamarian illustriert und notiert (und vom Musikverlag C. F. Peters veröffentlicht), hat die Form eines gezeichneten Comicstrips. Hans Otte gab als Musikchef von Radio Bremen das Werk in Auftrag für das Festival Pro Musica Nova im Mai 1966, bei dem Stripsody auch uraufgeführt wurde. Die Partitur wird von links nach rechts und von unten nach oben gelesen; sie stellt eine zeitliche Abfolge verschiedener Figuren – u. a. Tarzan und Superman – und von lautmalenden Geräuschen dar – »oink«, »zzzzzz«, »pwuitt«, »bang«, »uhu«, »kerplunk« etc. –, für die auch ungefähre Tonhöhen angegeben sind. Der Notation dienen drei Linien für die hohe, mittlere und tiefe Lage; das jeweilige Timbre ist ebenfalls vermerkt und spielt eine besondere Rolle. Herkömmliche Notationssysteme haben sich für die Wiedergabe dieses Aspekts als weniger geeignet erwiesen, da sie gezwungen wären, auf verbale Anweisungen zurückzugreifen. Diese kommen zwar in Stripsody ebenfalls vor, aber – und das stellt den entscheidenden Unterschied dar – in einer grafischen, die angegebenen Geräusche nachahmenden Form. Die grafisch sehr anspruchsvolle Partitur verlangt von der Vokalistin oder dem Vokalisten de facto, ein gezeichnetes



– Seiten aus der Partitur für Cathy Berberians Stripsody (1966) von Roberto Zamarian, Edition Peters 66164.
© C.F. PETERS Musikverlag Frankfurt Leipzig London New York.

Notenbild zu singen. Die Partitur stellt ein visuelles Dokument dar, das auch den privaten Betrachter – unabhängig von jeder Aufführung – voll auf seine Rechnung kommen lässt; eine öffentliche Aufführung steht allerdings diesem Erlebnis auch unter dem visuellen Aspekt um nichts nach. Eine Anweisung an die oder den Vortragenden, die unmittelbar mit der Auftragsvergabe zusammenhing, lautete, das Werk müsse so aufgeführt werden, als wäre der Ausführende ein Radio-Tontechniker, der in Ermangelung zusätzlicher Hilfsmittel alle Geräuscheffekte nur mit seiner Stimme erzeugen kann.¹ Außerdem gibt es bestimmte Szenen – in der Partitur erkennbar als Takte zwischen Klammern, die durch Handzeichen veranschaulicht werden –, die es darzustellen gilt: Soweit möglich, ist darauf zu achten, dass die Hand- und Körperbewegungen mit den stimmlichen Gesten zeitlich zusammenfallen.² Die Partitur bzw. das Notenbild bezieht eine Position, die zwischen Grafik und Musik liegt, ähnlich der Aufführung, die im Bereich zwischen Theater und Lieder-Recital angesiedelt ist.

1 Zit. nach Cathy Berberian, *Stripsody: solo voice*, Frankfurt am Main u. a. 1989, veröffentlicht von C. F. Peters (Kat.-Nr. P66164).

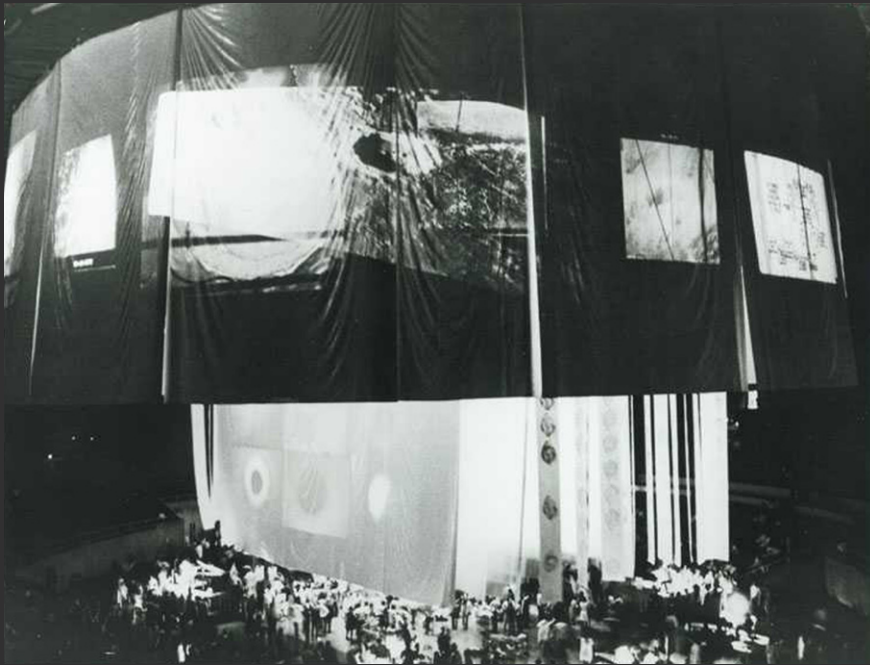
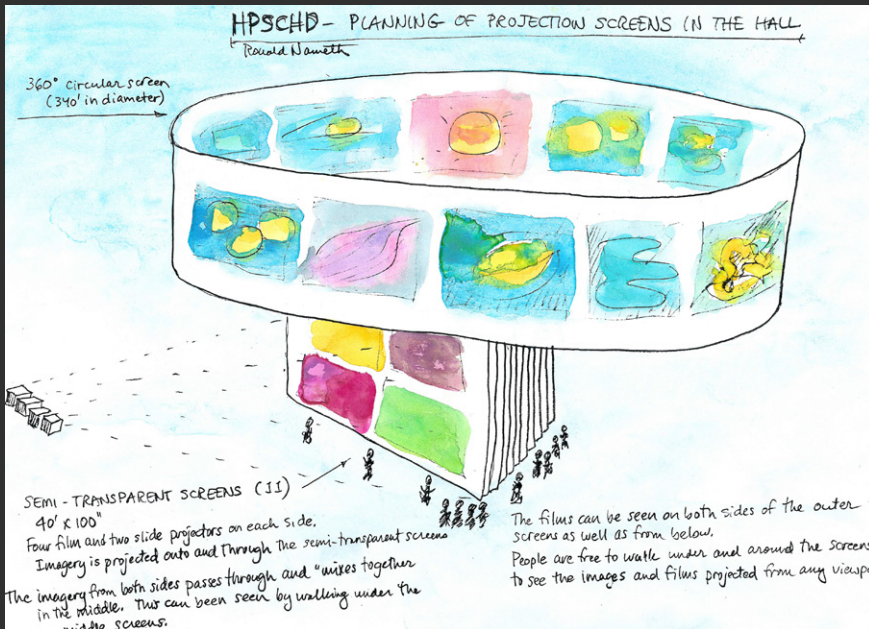
2 Zit. nach Berberian, *Stripsody*, 1989.

Robert Morris
Untitled (1967/1968)



- Installationsansicht *Untitled (1967/68)* von Robert Morris.
 © VBK, Vienna, 2010, Foto: David Heald, courtesy Solomon R. Guggenheim Museum.

Untitled (1967/1968) ist eine anlassbezogen veränderbare, aus Filzstreifen bestehende Bodenskulptur des amerikanischen Künstlers Robert Morris. Dieses Werk hat, obwohl es in der bildenden Kunst verortet ist, mehrere Berührungspunkte mit minimalistischer Musik. Morris war Student bei Anna Halprin, als La Monte Young und Terry Riley Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre Stücke für Halprins Performances schrieben. Wie Rileys Komposition *In C* schafft *Untitled* einen formalen Kontext, der bis zu einem gewissen Grad variabel ist und eher einer Sammlung von Beispielen oder von angedeuteten Möglichkeiten entspricht als einem Ensemble von ein für alle Mal feststehenden formalen Beziehungen zwischen den verschiedenen Bestandteilen. Die spezifischen Beziehungen zwischen den Elementen, aus denen *Untitled* besteht, sind der Variation unterworfen. Wenn das Werk von einer Besichtigungssituation zu einer anderen transportiert wird, erfahren die spezifischen formalen Beziehungen unweigerlich eine Transformation, wie das auch bei verschiedenen Aufführungen von *In C* der Fall ist. Die Installation von *Untitled* im Raum der Galerie erfordert von der Person, die als Kuratorin oder Kurator fungiert, dass sie das Werk aufführt, indem sie die Filzstücke zu Boden fallen lässt. Ihre Rolle entspricht der des ausführenden Musikers, der eine Partitur interpretiert. Die Betrachter des Werks erfahren eine andere Bandbreite von Verbindungen bei jeder Manifestation, Performance oder Installation. *Untitled* beschränkt sich auf ein einziges Material – 264 Stücke hellbraunen, einen Zentimeter starken Filzes – und auf einen einzigen Vorgang – den des Zerschneidens. Die Struktur des Werks resultiert einfach aus der Anwendung des Vorgangs des Zerschneidens auf den Stoff. Dass die Streifen verschieden lang, verschieden breit und in ihrer Verteilung variabel sind, ermöglicht Kontrolle innerhalb feststehender materieller Umstände ebenso wie kreativen Input seitens der Person, die das Werk installiert, ähnlich den Musikern bei einer Aufführung von *In C*. In dieser Arbeit geht es Morris mehr um den Vorgang als um das Objekt (um anti-form, wie er es ausdrückt). Auch ist hier eine Verbeugung festzustellen in Richtung von Jackson Pollocks Technik, Farbe auf eine auf dem Boden liegende Leinwand tropfen zu lassen. Wie Farbe ist auch Filz formbar, eine Eigenschaft, die man normalerweise nicht mit dem Material einer Skulptur verbindet. Seine Verteilung im Raum der Galerie als Teil einer Performance ist vergleichbar mit einer aufgezeichneten Aufführung von Musik; auch hier handelt sich um eine Interpretation, die festgehalten wird.



- Skizze für HPSCHD (1969) von John Cage und Lejaren Hiller mit Ronald Nameth. Courtesy Ronald Nameth.
- Foto von HPSCHD (1969) von John Cage und Lejaren Hiller mit Ronald Nameth. Courtesy Ronald Nameth.

John Cage und Lejaren Hiller *HPSCHD (1969)*

HPSCHD ist ein audiovisuelles Werk, das aus projizierten Filmsequenzen, Dias und Musik besteht. Sein Titel, der »Harpsichord« (Cembalo) gesprochen wird, ist im Stil der Computersprache der 1950er Jahre auf sechs Großbuchstaben reduziert. »HPSCHD« ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen den amerikanischen Komponisten John Cage (1912–1992) und Lejaren Hiller (1924–1994) unter Mitarbeit von Jack Cuomo und Laetitia Snow. Die erste Aufführung am 16. Mai 1969 in der Universität von Illinois in Urbana-Champaign dauerte länger als fünf Stunden. Das Stück verlangt den Einsatz von bis zu sieben Cembali und von bis zu 51 Tonbändern. Auf den Tonbändern sind Musikstücke gespeichert, die verschiedene gleichteilig temperierte, von 5 bis 56 Töne pro Oktave umfassende Skalen verwenden; die übliche Zwölftonskala bleibt den Cembali vorbehalten. Für einige Cembali ist Musik vorgesehen, die unter Verwendung eines Wolfgang Amadeus Mozart zugeschriebenen musikalischen Würfelspiels komponiert ist. Andere spielen Musik, die einem Randomisierungsprozess unterzogen worden ist und teilweise ebenfalls ursprünglich von Mozart und (in chronologischer Reihenfolge) von Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Louis Moreau Gottschalk, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, John Cage und Lejaren Hiller stammt. Die erste Aufführung erforderte den Einsatz folgender Hilfsmittel: 7 Vorverstärker, 208 computergenerierte Tonbänder, 52 Projektoren, 64 Diaprojektoren mit 6.400 Dias (mit abstrakten Motiven und solchen aus der Raumforschung, die von der NASA zur Verfügung gestellt wurden), 8 Filmprojektoren mit 40 Filmen (einige davon ebenfalls von der NASA entlehnt), eine 340 Fuß große kreisförmige Projektionsfläche und mehrere 11 mal 40 Fuß große rechteckige Projektionsflächen. Den Zuhörern stand es frei, sich beliebig lang im Bereich der Aufführung aufzuhalten, sich zu setzen, umherzugehen, zu tanzen, zu essen, zu lesen, etc. Jedes Mitglied des Publikums sollte so dieses Multimedia-Großereignis auf eine je verschiedene Weise erleben können, da ja die individuelle Rezeption von der Art und Zielsetzung der Aufmerksamkeit jedes Einzelnen bestimmt wurde.