

Jörg Laue

[...]¹

Mein Vortrag wird genau 55 Minuten und 32 Sekunden dauern. Die Zeit läuft bereits. 55 Minuten, 32 Sekunden – das ist seine *äußere Zeit*. Performances – wenigstens die, die ich gestaltet, für die ich verantwortlich gezeichnet und an denen ich mitgewirkt habe, und über die ich im folgenden etwas sagen möchte, die Performances der LOSE COMBO also, eigentlich aber *alle* Performances – haben eine *Außen-Zeit*. Was ich damit meine, werde ich *später* zu erklären versuchen.

Im Verlauf der Vorbereitungen zu diesem Vortrag habe ich mit Abstand die meiste Zeit damit verbracht, darüber nachzudenken, wie ich ihn sinnvoll strukturieren könnte. Eine ganze Zahl von (sich teilweise widersprechenden) Kriterien – noch *vor*, oder besser: *jenseits* des seit langem angekündigten Themas – schienen mir dabei bedenkenswert. Zum Beispiel: meine Unkenntnis des Vortragsorts, dieses Hörsaals also; oder: Ihre – wahrscheinlich überwiegende – Unkenntnis der Performance-Arbeit der LOSE COMBO (wenigstens dachte ich, ich sollte nicht einfach so tun, als ob ich ihre Kenntnis stillschweigend voraussetzen könnte); oder, nicht zu unterschätzen: meine völlige Unerfahrenheit beim Halten von Vorträgen, zumindest in einem diskursiven oder universitären Rahmen; und weiter: meine daraus resultierende Unsicherheit sowie das damit im Zusammenhang stehende Gefühl einer gewissen Deplaziertheit; zugleich aber, und auf der anderen Seite: die Annahme einer gewissen Deplaziertheit der vorzustellenden Arbeit in diesem Kontext und die damit verbundene Chance ihrer temporären und punktuellen Verschiebung oder nur kurzzeitigen Verrückung in diesen Kontext hinein.

Ich werde auf diese (und viele andere) Strukturierungskriterien, die unabhängig von meinem angekündigten Thema zu bedenken waren, nicht weiter eingehen. [53'00"]²

¹ Die vorliegende Fassung des Vortrags ... *KLANGFLUCHTEN ... STILLE ... FEEDBACKS ... zur performativen Polyphonie der LOSE COMBO* folgt (mit wenigen Ausnahmen) exakt der mündlich vorgetragenen Textfassung, um gerade auf diese Weise die Differenz seiner mündlichen und seiner schriftlichen Version kenntlich zu halten. Der Titel des Vortrags erscheint deshalb an dieser Stelle ebensowenig wie er zu Beginn des mündlichen Vortrags, der vom Autor am 1. Februar 2005 in Hamburg gehalten wurde, genannt wurde, sondern nur (gekürzt) im Menu der Website und (vollständig) in eben dieser Fußnote.

² Die in eckige Klammern gesetzten Zeitangaben markieren Richtwerte für die verbleibende Vortrags-Zeit; sie wurden während des mündlichen Vortrags nicht expliziert, sondern dienten dem Vortragenden zur Orientierung.

Jedenfalls dachte ich zum Beispiel daran, ein streng *aleatorisches Verfahren* zu erdenken, das ich dann während des Vortrags – also *jetzt* – anwenden würde, um die Reihenfolge einiger thematischer Komplexe, oder auch einzelner Gedanken, Dokumente usw. erst in diesem Moment – und zwar von einem zum nächsten – zu bestimmen. Unter anderem mit der Intention, daß rückblickend sehr wahrscheinlich nicht zu intendierende Sinnzusammenhänge entstanden sein würden. Denn eine gewisse, nicht zu leugnende *Linearität* und Folgerichtigkeit bei der vorbereiteten Gedankenführung, der versuchten Stringenz der Argumente usw. wäre dabei sicherlich *aus den Fugen*³ geraten. Die Zufallsoperationen hätten eine Art Spaltung von Material und Struktur hervorgerufen, [52'00"] oder eigentlich nur den verdeckten Riß zwischen beidem, den es sowieso immer gibt, deutlich gemacht. Und die (annähernde) Gleichzeitigkeit der Bestimmung der Reihenfolge – zum Beispiel durch Würfeln – auf der einen, und der Präsentation des längst vorbereiteten Materials auf der anderen Seite, würde Ihnen zudem vor Augen geführt haben, daß im Moment des Vortragens eines Vortrags bereits (wenigstens) *zwei Modi des Zeitvergehens* am Werk sind: erstens die – in sich *gespaltene – Synchronität* von würfeln, Material sortieren und vorlesen; und zweitens – und *zugleich* – die *Diachronität* der zuvor abgeschlossenen, also vergangenen Vorbereitung und des augenblicklichen Würfelns, Sortierens und Lesens des vorzutragenden Texts. [51'00"] Der eher beiläufige Gedanke, daß der Zufall mich durch die Übernahme der Strukturierung des Materials von meinen zeitraubenden Vor-Überlegungen hätte entlasten können, stimmte nur bedingt: Denn daß jeder einzelne Themenkomplex, jeder Gedanke (zum Beispiel über die Einbeziehung des Zufalls) selbst eine Struktur, eine gewisse – und sei es immanente – Logik, eine Grammatik usw. hat, blieb davon selbstverständlich unberührt. Nicht zuletzt, weil es (wie Sie sehen) bereits schon hier ziemlich verwickelt wird, wende ich *jetzt* auch kein Zufallsverfahren an.

Aber davon abgesehen, ist der Zufall natürlich auch ohne Verfahren am Werk.

Ein anderer Gedanke war, [50'00"] ohne einen einzigen, schriftlich fixierten Gedanken, nur mit wenigen dokumentarischen Materialien ausgestattet, hierher zu kommen, und mich der Situation auszusetzen, einen Vortrag, besser: eine *Vortrags-Performance* zu improvisieren, und Sie – an Stelle einer Vorlesung – mit dieser Improvisation zu konfrontieren. Aber davon abgesehen, daß ich keinerlei Erfahrung im Improvisieren habe (in bestimmter Hinsicht könnte man ja sagen, daß gerade das Fehlen dieser Erfahrung dafür spräche, es zu tun), und daß ich –

³ Vgl. Jacques Derridas Lektüre des Shakespeareschen "The time is out of joint" (Hamlet 1/5), das August Wilhelm Schlegel mit "Die Zeit ist aus den Fugen" übersetzt. Jacques Derrida: Marx' Gespenster, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.

entgegen der Ankündigungen⁴ – auch kein, oder kaum ein Performer bin (zumindest nicht in dem allgemein üblichen Sinn, den man Performern – also zum Beispiel live agierenden Sängern, Tänzern, Musikern, Schauspielern, Aktionskünstlern, Sportlern usw. – zuschreibt; (und eine ganz andere Frage, die ich nur streifen kann, ist es, inwieweit gerade das Konzipieren und das Gestalten einer Performance, sowie das Verantwortlich-zeichnen für sie, die sozusagen *diachrone Praxis* eines Performers wäre)); davon also abgesehen, daß ich weder improvisieren kann, noch ein Performer bin, gab es ja mit dem Titel zu diesem Vortrag schon die ganze Zeit – und zwar noch *vor* allen Vor-Überlegungen – so etwas wie einen schriftlich fixierten Gedanken. Hätte ich improvisieren wollen, hätte ich mit einer sogenannten *Improvisation über ein Thema* nur etwas versuchen können, das auf die eine oder andere Weise seit mehreren Jahrhunderten eine tradierte, vor allem *musikalische Praxis* ist. Und die würde ich ohne alle Improvisations-Erfahrung nicht hinreichend berücksichtigt haben können, so sehr ich mich ihr verpflichtet fühle. [48'00"]

Auch deshalb, aber vor allem wegen jenes längst fixierten Titels, der einem Versprechen gleichkommt, versuche ich weitest möglich auf Improvisation zu verzichten.

Eine weitere, sehr einfache Überlegung (und ich werde meine kurze Aufzählung an dieser Stelle mit ihr *vorzeitig* beenden); eine weitere Überlegung war deshalb, den Rahmen und den Namen dieser Veranstaltung⁵ sehr wörtlich zu nehmen und einen Text, den ich am ehesten einen *Performance-Vortrag* nennen würde, zu verfassen, den ich dann – also *jetzt* – mehr oder weniger Wort für Wort vorlesen könnte. Das tue ich bereits seit einigen Minuten, und werde es in der verbleibenden Zeit (noch etwa 47 Minuten) [47'00"] auch weiterhin tun, und zwar in dem Versuch, das mit dem Titel gegebene Versprechen, *zur performativen Polyphonie der LOSE COMBO* zu sprechen, ohne weiteren Aufschub einzulösen.

Für die schriftliche Ausarbeitung meines *Performance-Vortrags* habe ich einen sogenannten *Geräumigen Fahrplan* erstellt. Unter erstens stand da: *der Anfang – wie einen Vortrag strukturieren*; und unter zweitens (weiter bin ich, abgesehen von einigen Unterpunkten, nicht mehr gekommen): *der Titel – und seine Elemente*.

[46'15"] ... *KLANGFLUCHTEN ... STILLE ... FEEDBACKS ... zur performativen Polyphonie der LOSE COMBO* – so lautet (wie Sie ja längst wissen) der Titel dieses Vortrags. Er ist – um

⁴ Der Vortragende wurde verschiedentlich – z.B. in der online-Version des Vorlesungsverzeichnisses der Uni Hamburg vom WS 04/05 (<http://www.aww.uni-hamburg.de>) – als "Performer aus Berlin" angekündigt.

⁵ Ringvorlesung: Zeitgenössische Performances – Ästhetische Positionen.

jetzt, nach den wenigen Überlegungen zur Strukturierung noch einmal, und zwar mit einer kleinen Geschichte anzufangen; der Titel ist ziemlich *übereilt* entstanden. Denn als ich im vergangenen Juni von einer kleinen Reise zurückkehrte, fand ich eine E-Mail mit der Bitte um die Angabe eines Titels vor, deren Absendung bereits zwei Wochen zurück lag. Und weil die darin implizit erbetene Frist zur Beantwortung mehr oder weniger explizit abgelaufen war, schrieb ich den Titel ein wenig *voreilig*, ohne viele Überlegungen, und ohne so recht zu wissen, was er bedeuten könnte, geschweige denn, was er alles implizieren würde, hin, und sandte ihn, wenn auch *verspätet*, so doch *augenblicklich*, um nicht zu sagen: *überstürzt* ab. [45'00"] Am Anfang, und inmitten einer Verspätung: die *Überstürzung*. So sehr es *fortwährend* Momente des Zögerns, des Aufschiebens, des Zu-spät-seins gibt (all dies sind Momente, die nicht zuletzt der *diachronen Performance-Praxis* zuzurechnen sind), so sehr findet Performance *zugleich* als Überstürzung statt. Und oft – paradox genug – sogar *vor* oder *jenseits* einer zögerlichen Verspätung. Diese *flüchtigen* Momente der Überstürzung, die nicht selten Fügungen des Zufalls sind, scheinen – um es an dieser Stelle *verfrüht* zu sagen – *beinahe aus der Zeit zu fallen*; zumindest aber suspendieren sie jene *Außen-Zeit*, von der zu reden ich bereits ganz am Anfang angekündigt hatte. [44'15"]

Seit Beginn des Vortrags hören Sie Klavierklänge, und zwar in einem Puls von exakt 8 Sekunden.⁶ Was Sie hören, ist eine Arbeitsaufnahme, die am Computer aus zuvor aufgenommenen Klavierklängen zur Vorbereitung einer Performance mit dem Titel *was/war*⁷ entstanden ist. Während der Aufführungen – sie fanden 1997 am *Theater am Halleschen Ufer Berlin* statt – wurde die Musik live von einem Pianisten gespielt, der (dies nur am Rande) auf eine Uhr, die ihm zur Orientierung hätte dienen können, verzichtete. Die Musik ist 55 Minuten und 32 Sekunden lang und folgt exakt der *polyphonen Struktur* der 2-stimmigen *Invention in c-moll* von Johann Sebastian Bach – einem sogenannten Oktavkanon, den sicher die meisten von Ihnen kennen, und der etwas später auch noch zu hören sein wird. Ich habe diese Performance-Musik – es ist die erste und einfachste einer ganzen Reihe sogenannter *Reinventionen*, die jeweils nach Strukturen von Kompositionen Bachs entstanden sind – nicht in erster Linie ausgewählt, weil sie eine besonders gute, das heißt: vortragskompatible *Außen-Zeit* abgibt, sondern vor allem, weil sich mit ihrer Hilfe einige Aspekte dessen erläutern

⁶ Mit Beginn des mündlichen Vortrags wurden zeitgleich ein Ton- und ein Videoband mit einer Dauer von jeweils 55'32" gestartet.

⁷ Weiterführende Materialien zu dieser Performance und allen im folgenden erwähnten Arbeiten der LOSE COMBO sind unter <http://www.losecombo.de> im Internet zu finden.

lassen, was ich – wie gesagt: ohne viele Überlegungen, aber doch nicht grundlos – *Klangfluchten* genannt habe. [42'30"]

Tatsächlich hatte ich dieses erste Wort, obwohl mir seine beiden Teile für sich genommen ganz klar schienen – *Klang* einerseits, und andererseits *Flucht* ('Flucht' – nicht nur in seiner naheliegenden musikalischen Bedeutung: denn die Bezeichnung 'Fuge' für eine mehrstimmige, also polyphone Komposition kommt, wie Sie wahrscheinlich wissen, vom lateinischen Verb 'fugare': *flüchten*, *fliehen* und ist eng mit der Wort-Bedeutung von Flucht als *Fort-Bewegung*, als *Entzug* verknüpft; sondern auch in seinen räumlichen Implikationen, die sich beispielsweise in *Fluchtpunkten* und *Fluchtlinien* manifestieren); tatsächlich hatte ich also dieses Wort, anders als die übrigen des Titels, soweit ich mich erinnern kann, bevor ich es hinschrieb, noch nie verwendet, vielleicht kaum gedacht, und wußte zunächst nicht, woher es kam und was es sollte. Es war *plötzlich* da und hat mir damit – gewissermaßen von Anfang an – die Aufgabe gestellt, es anlässlich und mit Hilfe dieses *Performance-Vortrags* zu befragen.

Aber zur Musik zurück. [41'05"] Ohne genauer auf das kompositorische Verfahren, das der zu hörenden und auch allen späteren *Reinventionen* zugrunde lag, eingehen zu wollen (denn das ist im Zusammenhang mit der gestellten Aufgabe von keiner weiteren Bedeutung), möchte ich hier zu dieser *Performance-Musik* nur folgendes sagen: In einem sogenannten *Intervallpräferenzverfahren* wurde zunächst eine Liste von zwölf Zweiklängen erstellt – kleine und große Sekunden, kleine und große Septimen, kleine und große Nonen, also ausschließlich sogenannte *dissonante Intervalle*, die dann ihrerseits den zwölf Tönen der chromatischen Skala zugeworfen wurden. Im nächsten Arbeitsschritt wurde mit Hilfe der zufallsbestimmten Zuordnung *Ton – Zweiklang* eine Partitur erstellt, [40'00"] in der jede Note der strukturenbildenden 2-stimmigen *Invention* Bachs (ungeachtet ihrer Lage) durch die Noten des zugeworfenen Zweiklangs ersetzt wurde. Eine Sechzehntelnote – das ist in Bachs Komposition, die Sie seit kurzem in einer Einspielung von Glenn Gould hören⁸, die kürzeste Zählzeit; eine Sechzehntelnote erhielt in der *Reinvention* einen Zeitwert von 8 Sekunden. Aus diesem *Puls*, mit Hilfe dieses *Metrum*s ließ sich die Gesamtdauer, das heißt: ihre meßbare *Außen-Zeit* errechnen. [39'15"]

⁸ Glenn Gould: BACH. The Toccatas & Inventions, Invention Nr. 2, c-moll BWV 773, CBS Masterworks: 1987 (1963).

[37'10"] Soweit Glenn Gould. Eine Sechzehntelnote – der kürzeste Zeitwert in Bachs *Invention* – erhielt in der *Reinvention* einen Zeitwert von 8 Sekunden. Weil das kompositorische Verfahren der *Reinvention* aber in unserem Zusammenhang, wie gesagt, nicht weiter wichtig ist, fasse ich nur noch einmal kurz zusammen: An die Stelle von Tönen treten dissonante Klänge, die in einem ziemlich langsamen Puls zu hören sind – das reicht. Wichtiger ist hier, daß es in dem zugrunde gelegten Kanon – um es sehr einfach zu sagen – ein *identifizierbares Thema* gibt, das mehrmals in beiden Stimmen, und zwar immer *zeitversetzt* zu hören ist. Es gibt dort eine sehr transparente, gut zu hörende polyphone Struktur. Diese Struktur wird in der *Reinvention* exakt reproduziert – sie ist also *akustisch* da, aber *als solche* nicht mehr zu hören. Mit anderen Worten: mit dem Verlust des zu identifizierenden Themas löst sich die Struktur in der Wahrnehmung auf.

[35'50"] Tatsächlich geht das Thema aber gar nicht verloren – im Zuge seiner Transformierung *entzieht* es sich nur, oder *verflüchtigt* sich. Und das hat mit zweierlei zu tun: Einerseits fehlt, anders als bei Bach, ein übergeordnetes Bezugssystem – die *Tonalität* nämlich, innerhalb derer das Thema, jede Stimme und die Stimmen zueinander geordnet sind (ich kann an dieser Stelle auf den Verzicht auf ein übergeordnetes Bezugssystem nicht weiter eingehen, obwohl das – gerade im Kontext *performativer Polyphonie* – ein sehr wichtiges Thema ist; und auch nicht darauf, inwieweit der spielerische Umgang mit einer gewissen *Atonalität* (denn nicht zuletzt damit operieren natürlich die dissonanten Zweiklänge) nicht aufgehört hat, sich auf dieses Bezugssystem zu beziehen); einerseits fehlt also das heteronome Bezugssystem zur Identifizierung des Themas, und allgemeiner: der einzelnen Stimmen. Andererseits, und vor allem (und darauf kommt es mir im weiteren an), *verflüchtigt* es sich *in* und *mit* der vergehenden Zeit, und genauer: *als* vergehende Zeit. [34'30"] Denn irgendwann beginnt man aufzuhören –, oder: man hat eigentlich mehr oder weniger von Anfang an aufgehört, die exakt reproduzierte *Zeitversetzung*, die *Diachronität* der beiden 'Zweiklang-Stimmen' zu hören. Man hört keine Linien, keine lineare oder fugale Bewegung; die Stimmen haben mithin aufgehört, Stimmen zu sein, und jeder Zweiklang oder Vierklang (denn meist sind in der *Reinvention* ja zwei Zweiklänge *zugleich* zu hören), jeder Klang erscheint *beinahe* als ein *singularisiertes Ereignis*. Und zwar nur, weil man die Zusammenhänge nicht mehr erkennen –, und selbst wenn: weil man sie sehr bald nicht mehr *erinnern* kann. Und das, obwohl von einem zum nächsten Klangereignis gerade einmal 8 Sekunden, und zum übernächsten nur 16 Sekunden vergangen sind.

Die Zusammenhänge lösen sich in der Zeit auf, oder umgedreht: die Zeit sie. Die Zeit wird gewissermaßen selbst zum Zusammenhang, in dem die Klänge für sich bleiben können; sie wird zu ihrem eigenen – *autonomen* – Bezugssystem, und ihr Vergehen tritt an die Stelle eines Themas. [33'10"]

Das klingt vielleicht ein wenig kompliziert, ist es aber gar nicht. Und das zeigt sich, wenn ich Ihnen einen Halbsatz aus einer Klammerbemerkung Karlheinz Stockhausens, aus dessen Aufsatz ... *wie die Zeit vergeht* ... von 1956 zitiere, und damit zugleich einen Gedanken, der nicht zuletzt ein wesentlicher Ausgangspunkt für das ganze Projekt der *Reinventionen* gewesen ist: "das Erinnerungsvermögen", heißt es da, "[bestimmt] eine Grenzzone für Zeitphasenlängen, die wesentlich längere Grundphasenlängen als ca. 8 sec ausschließt".⁹ Mit anderen Worten: unser Erinnerungsvermögen läßt es nach Stockhausens Analyse nicht zu (und ich kann hier auf den Zusammenhang, in dem die Analyse bei ihm steht, verzichten); unser Erinnerungsvermögen läßt es nicht zu, sagt er, daß wir musikalische Zusammenhänge zwischen zwei Klangereignissen herstellen können, wenn diese weiter als 8 Sekunden auseinander liegen. [32'00"]

Eigentlich müßte man zunächst die eigentümliche dreifache *Unbestimmtheit*, die sich in Stockhausens Halbsatz findet, und die den – für sich genommen – klaren Gedanken merkwürdig verunklart, analysieren: Denn Stockhausen spricht ja nicht von einer *Grenze*, sondern einer *Grenzzone* für Zeitphasenlängen; er spricht nicht von *längeren*, sondern *wesentlich* längeren Grundphasenlängen; und er spricht nicht von wesentlich längeren Grundphasenlängen als 8 *sec.*, sondern als *ca. 8 sec.*: *das Erinnerungsvermögen [bestimmt] eine Grenzzone für Zeitphasenlängen, die wesentlich längere Grundphasenlängen als ca. 8 sec ausschließt*. Man könnte diese – jeweils *temporalen* – Unbestimmtheiten, die auch im Hinblick auf das Thema der *Klangfluchten* sehr interessant sind, zunächst analysieren. Aber dazu würde ich mich weit von der zu hörenden *Reinvention* entfernen müssen, und dafür reicht die Zeit nicht aus, die mir durch sie exakt vorgegeben ist. [30'45"]

Mich jedenfalls hat Stockhausens Gedanke, daß man den Zusammenhang zweier Klangereignisse, sobald sie weiter als 8 Sekunden auseinander liegen, nicht mehr erinnern kann, sehr erstaunt, als ich ihn seinerzeit las. Und die zu hörende *Reinvention* war der Beginn des Versuchs, diesen Gedanken zu ergründen und gegebenenfalls erfahrbar zu machen. Im Verlauf einer Reihe weiterer Performance-Projekte – vor allem im Rahmen der

⁹ Karlheinz Stockhausen: ... *wie die Zeit vergeht* ..., in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Band 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, Köln: DuMont Buchverlag 1988, S. 115.

LAST/Trilogie, die von 1999 bis 2001, ebenfalls am *Theater am Halleschen Ufer Berlin*, realisiert wurde – habe ich mit weiteren *Reinventionen* unter anderem versucht, auch den genannten Unbestimmtheiten nachzugehen.

Die sich, wie gesagt, entziehenden, die nicht zu hörenden polyphonen Strukturen sind bei diesen späteren Performance-Musiken aus einer Vielzahl von Gründen immer komplexer geworden. Und – seltsam paradox – diese eigentümliche Komplexität des Nicht-hörbaren war – wahrnehmbar... Aber darauf werde ich jetzt nicht mehr eingehen, denn es ist höchste Zeit, bei den Elementen des Titels, und damit zugleich bei weiteren Aspekten dessen, was ich *Klangfluchten* nenne, fortzufahren. [29'10"]

Struktur, Stimmen, Themen verflüchtigen sich als singularisierte Klänge in der Zeit. Soviel läßt sich – ausgehend von den *Reinventionen* – bis hierher zusammenfassend zu den *Klangfluchten* sagen. Und das, obwohl diese Klänge für sich genommen sehr wohl zu identifizieren und bei dem zu hörenden Beispiel von einem zum nächsten sogar noch zu erinnern sind; und es zudem ein exaktes Zeitmaß gibt, in dem sie erscheinen.

[28'30"] Was aber – um *jetzt*, und mit einem großen Sprung, bei dem zweiten Element des Titels: der *Stille* fortzufahren, wenn es keine identifizierbaren Klänge mehr gäbe, und auch kein Zeitmaß?

Seit einer ganzen Zeit können Sie nicht nur die vereinzelt dissonanten Klänge hören, sondern *zugleich* – und gewissermaßen als eine Art Umgebung sowohl dieser Klänge, als auch meiner Stimme – ein mehr oder weniger indifferentes Rauschen. Dieses Rauschen ist die Aufnahme der Stille in einem großen Tresor-Raum. Seit kurzem hören Sie (und zwar eigentlich sehr viel deutlicher) mit jenem tiefen, diffusen Brummen zudem die aufgenommene Stille eines *schall-isolierten* Büroraums, der diesem Tresor gegenüberliegt. Zwischen den Klängen: zwei Stillen, oder, wenn Sie wollen: zwei stille Stimmen – *zeitversetzt*. [27'15"]

Diese Aufnahmen sind 2003 in den Kellerräumen der *staatsbankberlin*, dem ehemaligen Hauptsitz der Dresdner Bank, für ein Projekt mit dem Namen *discret* entstanden. Dieses Projekt – eine sogenannte *performative Installation* – fand im Rahmen der letzten Veranstaltung der *staatsbankberlin* mit dem Titel *Das Ende der Staatsbank* statt. (Anschließend wurde damit begonnen, das Bankgebäude, das unter anderen auch die

ehemalige Staatsbank der DDR beherbergte und als *staatsbankberlin* einige Jahre lang ein Ort für zeitgenössische Performance und Musik war, zu einem Hotel umzubauen.)

[26'25] Die exakten Aufnahme-Orte für die beiden zu hörenden (und einer Reihe weiterer) Stillen aus dem riesigen Kellerareal der Bank wurden in einem Zufallsverfahren ermittelt, und zwar unter Verwendung von John Cages Komposition *Variations IV* von 1963 – eine Komposition, die den Ort ihrer Realisierung zu ihrem strukturellen Ausgangspunkt erklärt. Und ohne näher auf diese Komposition, die viel weniger eine Komposition ist als eine Struktur zur Erstellung von Kompositionen oder Performances; und auch ohne annähernd auf John Cages Bedeutung für das Verhältnis von Musik und Performance im allgemeineren eingehen zu können¹⁰, ist es an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, daß es bei ihm (und nicht nur bei ihm) einen engen Zusammenhang von Stille und Zufall gibt.

Spätestens seit Cages sogenanntem 'stillen Stück' 4'33" von 1952 – die meisten von Ihnen werden es kennen, oder doch davon gehört haben; spätestens seit jenem 3-sätzigen Stück, dessen Dauer mit seinem Titel 4'33" exakt angegeben ist, und bei dem der Interpret nicht einen einzigen Ton spielt; spätestens seit diesem Stück ist allgemein ins kulturelle Bewußtsein gerückt, *daß es keine Stille gibt*.

Die Stille, so betont es Cage immer wieder, und auf vielfältige Weise, "ist schon Klang, und sie ist immer wieder Klang, oder Geräusch."¹¹ Für ihn ist Stille – und natürlich darf ich an dieser Stelle nicht verschweigen, was Sie alle wissen: daß nämlich das englische Wort 'silence' zugleich *Stille* und *Schweigen* bedeutet; Cage begreift "Stille" – ich zitiere ihn aus dem Buch *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles* – "als die Gesamtheit *unbeabsichtigter Klänge*."¹²

Stille ist nichts als die Gesamtheit unbeabsichtigter Klänge. Und deshalb "[stellt] der Klang für die Stille nicht länger ein Hindernis dar"¹³. [24'00"] Und es wird möglich, "Klang und Stille auszutauschen", und das "bedeutet, vom Zufall abzuhängen"¹⁴, so Cage. "Wenn Stille nicht existiert, gibt es nur Klänge. Aber in dem Augenblick erkennt man," fügt er hinzu, "daß

¹⁰ Vgl.: Hans-Friedrich Bormann: *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag (i. Ersch.).

¹¹ John Cage / Daniel Charles: *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin: Merve Verlag 1986, S. 35.

¹² Ebd., S. 38.

¹³ Ebd., S. 35.

¹⁴ Ebd., S. 38.

es keinen Bedarf nach Struktur mehr gibt."¹⁵ Mit dem Akzeptieren des Zufalls – weil Stille nicht existiert, und es nur Klänge gibt – *verflüchtigt* sich die Struktur.

Und von daher – um jetzt wieder zu den zu hörenden Stillen aus dem Bankgebäude und Cages Komposition *Variations IV* zurückzukehren; aus diesem Zusammenhang von Stille und Zufall wird verständlich, daß die Struktur der performativen Installation *discret selbst* (sie fand im übrigen in einem kleinen, aber unüberschaubaren Teil des Kellerareals der Bank statt); [23'00"] aus diesem Zusammenhang wird klar, daß die jeweils neu zu strukturierende gut 4-stündige Öffnungszeit von *discret nicht* unter Verwendung von Cages Komposition *Variations IV* entstanden ist.

Nach ihrer Maßgabe wurden *im Vorhinein* lediglich die Orte der Stillen bestimmt, mit ihrer Hilfe wurde schlicht eine zufällige Materialauswahl für eine *spätere* Verwendung getroffen. Aber im Moment der Präsentation des Projekts (es fand sechs mal in einem Zeitraum von 48 Stunden statt) gab es gewissermaßen, weil es die Stillen längst gab, nicht länger Bedarf nach Cages Komposition. Sie war bereits *in der* und *als die* Vorbereitung des Projekts *discret* realisiert worden. [22'10"] Die Kompositionsstruktur (denn wie gesagt: Cages *Variations IV* ist vor allem eine Struktur zur Erstellung von Kompositionen und Performances) hatte sich sozusagen in den zufallsbestimmten Stillen *verflüchtigt*, und genauer: in dem, was von diesen Stillen, also der zufallsbestimmten Gesamtheit der Klänge aus der Bank, *nach* einer Aufbereitung für das Projekt *discret* von ihnen geblieben, oder was *später* aus diesen Stillen geworden ist.

Das hört sich vielleicht verwirrend an, heißt aber zusammengefaßt eigentlich nur, daß es auch eine – in sich gesplante – *Diachronie der Stille* gibt. Die Stille ist immer schon da *und* sie klingt nach. Oder mit anderen Worten: *Klangfluchten* finden nicht nur *in der* Stille, sondern auch *als* Stille statt. Es gibt eine – und damit bin ich in einem weiteren großen, übereilten und etwas holprigen Schritt bei dem nächsten Element des Titels, aber die Zeit drängt; es gibt eine sich entziehende Stille der Stille. Und das heißt, daß sich die Stille potenzieren läßt. [20'40"]

Zum Beispiel in *feedbacks*. Sie können seit einiger Zeit ein feedback der Stille jenes schallisolierten Büroraums hören, während das tiefe und bisweilen drückende Brummen, das Sie ebenfalls hören, nach wie vor die aufgezeichnete Stille des Büros selbst, ein sogenannter O-Ton ist. *Feedbacks* – und damit bin ich bei dem dritten Elements des Titels angekommen –

¹⁵ Ebd., S. 35.

sind eine Weise sich potenzierender und immer schon potenziertes Stille *zugleich*. Oder anders: sie sind deren akustische Entsprechung – weil Stille nicht existiert.

[19'55"] Feedbacks – das sind – neben allen kunst- oder erkenntnistheoretischen Implikationen, die mit diesem Begriff zugleich angedeutet sein mögen (ich lasse sie hier aber außer Acht, obwohl sich, nicht zuletzt, auch mein Vortrag über sie unter diesen Aspekten begreifen ließe: denn ein Vortrag über feedbacks ist ja eine Weise, und zwar eine *dis-kursive* Weise eines feedbacks (und es wäre hier hilfreich, die lateinische Herkunft des Wortes 'diskursiv' mit seinen Implikationen einer sich entzweigenden, sich auf- und abspaltenden Bewegung wörtlich zu nehmen: 'discurrere' bedeutet ja unter anderem *auseinander-* und *fortlaufen, zerstreuen*); solch ein *Diskurs* oder *Ab-weg* ließe sich, wörtlich genommen, ja selbst als feedback-Bewegung verstehen: auch ein Vortrag über feedbacks ist ein feedback eines feedbacks usw.); neben all diesen theoretischen Implikationen sind also feedbacks – und nur darum soll es im folgenden noch gehen – technisch hergestellte Verlautbarungen der sich entziehenden Stille der Stille. Oder, emphatischer: feedbacks sind die unaufhörlichen Abwege der Stille des Klangs, und umgekehrt.

[18'25"] Sie hören *ein* feedback der Stille jenes schall-isolierten Büros – nur eins. Nach allem, was ich bis hierher gesagt habe, liegt es nicht nur auf der Hand, daß sich noch die leiseste Stille rückkoppeln läßt – und Sie können sich bestimmt gut vorstellen, daß aus jenem Büroraum (übrigens rührte seine Schall-Isolierung noch aus der Zeit der Verwendung des Bankgebäudes als Staatsbank der DDR her); Sie können sich vorstellen, daß aus dem Büro mehr oder weniger kein Laut nach außen drang. Es drang aber einiges von außen herein, und das eine oder andere Brummen des O-Tons läßt sich beispielsweise als Motorengeräusch identifizieren. Es liegt nicht nur auf der Hand, daß sich selbst die leiseste Stille rückkoppeln läßt – mit der entsprechenden, auch bei dem Projekt verwendeten Aufnahmetechnik lassen sich noch die extrem tieffrequenten (und deshalb unhörbaren) sogenannten *Eigenresonanzen* eines Raums, beispielsweise eines geschlossenen, extrem dickwandigen Tresorraums, verzeichnen. In solch einen Tresor scheint kein Laut mehr von außen hereinzudringen, aber auch ein Bankgebäude (und jeder einzelne Raum darin) schwingt, und das heißt: es produziert Schall, der sich aufzeichnen läßt. Es liegt also nicht nur auf der Hand, daß sich alle erdenklichen Stillen rückkoppeln lassen, sondern auch, daß es im Prinzip eine nicht zu begrenzende Zahl von feedbacks nur einer einzigen Stille gibt. [16'40"]

Wenn Stille (und jede einzelne Stille) die Gesamtheit unbeabsichtigter Klänge ist, ist die Gesamtheit ihrer möglichen feedbacks unermesslich. Und das im Prinzip, noch *bevor* überhaupt die Technik ins Spiel gekommen ist.

[16'15"] Der praktische Umgang mit Stillen, ihre Aufbereitung in feedbacks ist im wesentlichen ein vielschichtiges *klangelektronisches Verfahren*, das ich hier im einzelnen nicht erläutern werde. Es gibt da ungeahnte Möglichkeiten, mit denen sich die prinzipiell maßlose Gesamtheit möglicher feedbacks praktisch wenden läßt. Kleinste technische Modifikationen, die in anderen Zusammenhängen unerheblich und unbemerkt bleiben würden, führen zu erstaunlich weitreichenden Veränderungen bei den akustischen Ergebnissen, vor allem, weil sich (wie die Stille selbst) noch die geringste klangelektronische Modifikation im feedback-Verfahren potenziert.¹⁶

Es wird Sie nicht mehr verwundern, daß auch hier (und einmal mehr) entschieden der Zufall mit im Spiel ist: Denn im Moment jeder kleinsten absichtsvollen Entscheidung, die den Fortgang (und gewissermaßen die Struktur) des Rückkopplungsprozesses bestimmen soll, bleibt unabsehbar, was sie nach sich zieht, was später mit ihr und durch sie geschieht. Das heißt: immer wirken hier zugleich nicht entschiedene und unentscheidbare Momente bei einer Entscheidung mit, und auf sie zurück. [14'45"]

Aber wieder zu der Rückkopplung zurück. Sie hören ein einziges feedback einer einzigen, nur etwa 15-minütigen Stille eines schall-isolierten Büroraums (die tönenden Klänge, die in den verschiedensten Lagen zu kommen und wieder zu verschwinden scheinen, sind dieses eine feedback). Und davon abgesehen, daß es im Prinzip, trotz der zeitlichen Begrenzung des O-Tons, zeitlich selbst nicht zu begrenzen, seine Dauer maßlos ist (nur die Möglichkeiten seiner Speicherung sind begrenzt), ist deutlich hörbar, wie vielfältig oder vielschichtig – und, mit einem anderen Wort: wie *vielstimmig* bereits ein einziges feedback ist.

[13'55"] Einerseits greift jedes feedback in der Bewegung seines Fortgangs von einem zum nächsten Augenblick – und gewissermaßen bereits *im selben Augenblick* – auf sich selbst zurück. Und das heißt, daß jeder Augenblick im feedback vielfach gespalten, ein *diachroner Augenblick* ist. Andererseits finden in einem einzigen feedback *zugleich* (aber, wie zu zeigen wäre: mit stark differierenden, wenn auch nicht meßbaren Zeitphasenlängen); andererseits

¹⁶ U.a. wurden für die feedbacks der Stillen aus dem Bankgebäude minimalste Frequenzveränderungen sowie Frequenzanhebungen oder -absenkungen (Filterungen) und Lautstärke-Limitierungen vorgenommen.

finden in einem feedback im selben Augenblick die Rückkopplungen *verschiedenster* Klangmomente statt – Klangmomente oder Stimmen, die einander nicht zuletzt gegenseitig bestimmen, und damit zugleich den Fortgang der Vielstimmigkeit *im* feedback. [13'00"]

Mit anderen Worten, und zusammengefaßt: in jeder rückgekoppelten Stille lassen sich die beiden Zeitmodi der *Synchronität* und der *Diachronität* wiederfinden, und zwar bereits in der maßlosen Zeit sowohl eines einzigen rückgekoppelten Augenblicks, wie auch der prinzipiell grenzenlosen Dauer eines feedbacks. Das Zeitmaß geht notwendig verloren – *spätestens* die *Klangfluchten* der sich entziehenden Stille der Stille, *spätestens* diese feedbacks haben sich der chronometrischen Zeit – und das heißt auch: der *Außen-Zeit* – [12'10"] entzogen.

Neben einer weiteren Stille aus der *staatsbankberlin* (Sie können vielleicht die Regengeräusche identifizieren), hören Sie zwischenzeitlich auch ein weiteres feedback einer anderen Stille, ohne daß es möglich wäre, das eine feedback sinnvoll vom anderen abzugrenzen – und das nicht nur, weil beiden ein Zeitmaß fehlt. Und so wenig man zwei *zeitversetzte* feedbacks unbeabsichtigter Klänge von einander trennen und ihre Zeitversetzung überhaupt bemerken kann, so wenig ist es möglich, die diachronen Klangmomente oder Stimmen *in* einem feedback sinnvoll voneinander zu unterscheiden – sie haben immer schon ineinander gegriffen, vom ersten gespaltenen Augenblick an.

Aber die Stimmen greifen selbst da ineinander, wo sie deutlich voneinander zu unterscheiden sind: die Klänge der *Reinvention* von den Stillen aus der Bank, und diese Stillen von ihren Rückkopplungen, und diese feedbacks von jenen dissonanten Klängen, und diese Klänge von der Stille des Hörsaals hier. Denn all diese einzelnen Stimmen beeinträchtigen einander – wenn auch unmerklich – in ihrem jeweiligen Zeitvergehen. Und das läßt sich nicht auf die akustischen Stimmen einer Performance beschränken. [10'40"]

Bis hierher habe ich nur einiges zu drei *musikalischen* Aspekten *performativer Polyphonie* erzählt: zuerst zu beabsichtigten dissonanten Klängen in einer strengen polyphonen Struktur, die sich zwar der Wahrnehmbarkeit entzieht, aber deren exaktes Zeitmaß die Grenzen des Erinnerungsvermögens musikalischer Zusammenhänge streift; danach zu dem Zusammenhang von Stille (als der Gesamtheit unbeabsichtigter Klänge) und Zufall, aus dem heraus sich der Bedarf nach Struktur nicht ohne weiteres aufrecht erhalten läßt; und zuletzt zu

dem Verlust eines verbindlichen Zeitmaßes, spätestens von dem Augenblick an, in dem eine zufällige Stille mit sich selbst in einen Rückkopplungs-Prozeß geraten ist.

[9'25"] Alle drei Aspekte – komponierte Musik, zufällige Stille, klangelektronisch hergestellte feedbacks – zeichnen sich durch ein je spezifisches Verhältnis zu ihrer Struktur, zu ihrer Zeit und dem jeweiligen Zusammenhang beider zueinander aus.

Im Kontext einer Performance etabliert jeder einzelne dieser musikalischen Aspekte – und in beinahe allen Performances der LOSE COMBO finden sie nebeneinander statt; im Kontext einer Performance etabliert jede dieser Stimmen ihre ganz *eigene Zeit*, ohne daß sie in ihrem Zeitvergehen von den übrigen Stimmen unbeeinträchtigt bleiben würde. Und weil sich das, wie gesagt, nicht auf die musikalischen oder akustischen Aspekte beschränken läßt, ist es höchste Zeit, in einem weiteren großen Schritt wenigstens kurz auf die *visuellen* Aspekte *performativer Polyphonie* einzugehen. Auch die *visuellen Stimmen* einer Performance haben ihre spezifische eigene Zeit und beeinträchtigen zugleich unmerklich das Zeitvergehen aller anderen. [8'15"]

Im Prinzip betrifft beinahe alles, was ich anhand dreier musikalischer Aspekte zu Struktur, Zeitmaß und Zufall, zu den Möglichkeiten von Identifikation, Erinnerung und Wahrnehmung, und zur Diachronität und Synchronität des Zeitvergehens gesagt habe, gleichermaßen die visuellen Stimmen einer Performance, vor allem die *temporalen*: Video und Licht, aber eigentlich sogar die Organisation eines *installierten* Raums. [7'40"]

Seit fast 15 Minuten sehen Sie eine Videoprojektion. Es ist eine etwa 23-minütige Sequenz aus der Performance *23 summerdays (performing John Cage)*, die 2003, ebenfalls in der *staatsbankberlin*, stattgefunden hat. In der Performance war diese Sequenz während einer Realisierung von John Cages Komposition *Twenty-three* durch das *Ensemble Resonanz* zu sehen.

Ich werde jetzt nicht mehr detailliert darauf eingehen können, inwieweit diese Videosequenz (und nicht nur sie) eine Art *visuelles feedback* einer Art *visueller Stille* ist. Aber – und das war von Anfang gut zu sehen, selbst wenn Sie vielleicht nicht sofort erkennen konnten, daß die Sequenz einen Strand mit leeren Strandkörben zeigt; von Anfang an waren *gedoppelte* und zugleich *verschobene* Bilder zu sehen, die das Resultat eines bildelektronischen Rückkopplungsprozesses im Zusammenhang mit einer gewissen technischen Verlangsamung

sind. [6'15"] Weil man sie so gut identifizieren kann, nenne ich diese verschobenen Dopplungen *Bild-Echos* – denn ein Echo ist eine Weise des feedbacks.

Auch eine einzige Video-Stimme kann von einem zum nächsten, und im Prinzip *im selben Augenblick* in sich gespalten sein. Und immer ist sie notwendig von einer Reihe (oft unbemerkter) Zufälle bestimmt. Auch eine Video-Stimme, und jede andere Lichtquelle, hat ihre eigene Zeit. Vorausgesetzt, daß man sie ihr gibt.

[5'35"] Im Kontext einer Performance etablieren alle visuellen und akustischen Stimmen *zugleich* und *zeitversetzt* einerseits ihre je eigene Zeit. Aber andererseits beeinträchtigen sie einander gegenseitig in ihrem Zeitvergehen, und zwar – und das ist entscheidend – vor allem im Hinblick auf die *in* der Performance *gemeinsam* vergehende Zeit. Aus den vielfältigen Zeiten unabhängiger Stimmen entsteht so eine Performance – und damit möchte ich abschließend noch etwas allgemeines zu dem Konzept *performativer Polyphonie* sagen; auf diese Weise entsteht eine Performance in ihrer *widerspenstigen Eigen-Zeit*.

[4'45"] Bei Bach gibt es etwas (und die 2-stimmige *Invention*, die wir vorhin gehört haben, ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür), das sich *Prinzip des obligaten Satzes* nennt. Dieses Prinzip meint, daß jede selbständige Stimme einer polyphonen Komposition nicht nur *gleichwertig*, sondern gleichermaßen *erforderlich* ist. In ihrer jeweiligen Selbständigkeit sind die Stimmen für einander *unverzichtbar*. Es gibt da nicht so etwas wie eine 'Melodie-Stimme', für die alle übrigen einfach das (harmonische) Gerüst bilden würden, sondern jede Stimme hat thematische Funktion und alle stützen einander.

Der Fortgang der Zeit – ihre vielschichtige *horizontale Bewegung* – ist dabei für jede obligate Stimme *und* für den polyphonen Zusammenhalt aller Stimmen in einem gemeinsamen verbindlichen Zeitmaß strukturiert.

Bei Cage gibt es (zum Beispiel bei den sogenannten *Nummern-Kompositionen*, die im Titel nur die Anzahl ihrer Stimmen nennen – und *Twenty-three* ist solch eine Komposition); [3'35"] bei Cage gibt es sogenannte *flexible Zeitklammern*, mit denen für jedes einzelne Klangereignis jeder einzelnen Stimme sowohl ein Zeitraum für seinen möglichen Anfang, als auch ein Zeitraum für sein mögliches Ende angegeben ist. Jede Stimme erhält auf diese Weise ihre *unabhängige flexible Zeit*, so daß es keines verbindlichen Zeitmaßes mehr bedarf. Jeder Musiker entscheidet über die Begrenzungen, über die exakte Dauer eines jeden

Klangereignisses für sich allein. Und es liegt auf der Hand, daß die Zahl der Realisierungsmöglichkeiten bereits eines einzigen Klangereignisses innerhalb flexibler Zeitklammern im Prinzip unendlich ist.

Mit dieser Flexibilisierung des vielstimmigen horizontalen Fortgangs der Zeit rückt ihr Vergehen in die *Vertikale*. Und das heißt: *fortan vergeht sie weniger als sie da ist, oder als es sie gibt.*

[2'15"] Die *Praxis performativer Polyphonie*, mit anderen Worten: das Gestalten vieler eigenständiger Stimmen zu einer Performance mit einer *widerspenstigen Eigen-Zeit*, läßt sich in einem Satz als der Versuch beschreiben, die präzise strukturierte Horizontale des Zeitvergehens mit seiner flexiblen maßlosen Vertikale zu verbinden, und zwar zu einer *Geräumigen Zeit*.

Die Performances der LOSE COMBO sind auf verschiedene Weise, und jedesmal auf Neue, der Versuch, die Zeit, die sie sich nehmen und die sich messen läßt (meist ist sie sogar von Anfang an gesetzt); diese Performances versuchen ihre sogenannte *Außen-Zeit*, die ihre Entsprechung in der Zeit des Alltags und dessen Rhythmen und Geschwindigkeiten hat; die Performances der LOSE COMBO sind immer wieder der Versuch, diese Zeit möglichst *geräumig* zu gestalten. [1'00"] Wenn das gelingt, gerät die *Außen-Zeit* außer Acht. Und das kann desto besser gelingen, je weniger man genötigt ist, zu identifizieren; je weniger man versucht ist, zu verstehen.

Von jener kleinen Reise, von der ich Ihnen ziemlich am Anfang kurz erzählte, von der Kykladen-Insel Andros hatte ich vergangenen Juni für diesen Vortrag, *bevor* es das erste Wort seines Titels gab, bereits eine Stille mitgebracht. (Sie können sie seit kurzem rauschen hören.) *Klangfluchten* – und auch ein Vortrag über sie kann (trotz seiner notwendigen Linearität) zu einer werden – sind auf die eine oder andere Weise, immer *labyrinthisch*. Bei Jorge Luis Borges heißt es: "Ich weiß von einem griechischen Labyrinth, das aus einer einzigen Linie besteht."¹⁷

So weit.
Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

¹⁷ Jorge Luis Borges: Der Tod und der Kompaß, in: ders., Fiktionen. Erzählungen, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 130.

Literaturverzeichnis:

Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Erzählungen, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992.

Bormann, Hans-Friedrich: Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik, München: Wilhelm Fink Verlag (i. Ersch.).

Cage, John / Charles, Daniel: Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles, Berlin: Merve Verlag 1986.

Jacques Derrida: Marx' Gespenster, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.

William Shakespeare: Hamlet. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001.

Stockhausen, Karlheinz: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, Köln: DuMont Buchverlag 1988.