

UNBESTIMMTHEIT UND GRID

Mies van der Rohe, John Cage und George Brecht:
Ein Raster in 44 takes

Christopher Dell

Take 1

Die gesamte Arbeit von John Cage beruht auf dem Diktum: Es gibt keine »unrelated events«, keine beziehungslosen Ereignisse. Dafür liefert Cages Zusammenarbeit mit Merce Cunningham und Robert Rauschenberg am Black Mountain College in den 1950er Jahren den konkreten Ausgangspunkt.

Wir können nicht ohne Relation sein. Wo wir sind, gibt es keine Beziehungslosigkeit. Es kann höchstens sein, dass wir mit unserem Bewusstsein an bestimmten Intentionen festhalten oder auf sie fixiert sind. Das isoliert uns und hat eine abschließende Wirkung auf die Form. Sich davon zu lösen und die Form zu öffnen, verlangt eine bestimmte Weise des Übens. Diese Übung besteht darin, Intentionen und Vorurteile hinter sich zu lassen: Wir müssen immer wieder bei Null anfangen. Husserl hat eine solche Übung einst Epoché genannt.

Adorno hat das abgelehnt. Er unterstellt Cage, jener ginge von einer Ursprünglichkeit aus, welche aber nicht existiere, weil alles gesellschaftlich vermittelt sei – ein kontinentales Missverständnis. Denn Cage ging es nicht darum, die Unmittelbarkeit als ein Wesentliches zu beschreiben, sondern als ein pragmatisches Verfahren, welches uns in den Zustand versetzt, uns transformieren zu können. Dieser Zustand ist ein völlig anderer als der von Adorno, der sagt: »Ich muss daran ›arbeiten‹, um mich von den Verhältnissen nicht verdummern zu lassen.« Cage entgegnet: »Ich arbeite überhaupt nicht – und weil ich nicht arbeite, habe ich mich aus gesellschaftlichen Verbindungen gelöst, weil erst Arbeit den gesellschaftlichen Zusammenhang markiert.« Wenn Cage Stille erzeugt, verweigert er die Arbeit. Schon mit dieser Verweigerung beginnt er, an sich zu arbeiten – und nicht an den anderen. So erschließt sich Cages These: Wer die Welt besser machen will, macht sie nicht nur schlechter, sondern sich auch dreckig.

Take 2



Abb.: Barry Bergdoll, Terence Riley (Hg.): *Mies in Berlin*, München 2001, S. 195.

Der Entwurf eines Landhauses in Backstein von 1924 zählt zu den nicht realisierten »fünf Projekten« Mies van der Rohe, die seinen Aufstieg zu einem der führenden Architekten der avantgardistischen Moderne begründeten. Er bearbeitet darin eine grundlegende Fragestellung des 20. Jahrhunderts: Wie können wir einen konstruktiven Umgang mit Unbestimmtheit entwickeln, und welche Haltung braucht man dafür? Diese Frage stellt sich nicht nur beim Entwerfen von Häusern, sie beherrscht später auch den Strukturalismus im Städtebau als Versuch, solche Strukturen zu planen, die Unbestimmtheit zulassen. Über den offenen Grundriss ist viel gesagt worden. Dass er aber ein alter Hut sei, wie einige Postmoderne glauben machen wollen, stimmt keineswegs. Bekanntermaßen löst Mies am Landhaus die Bausubstanz in einen Komplex von Wandscheiben auf und erreicht so eine Öffnung der Form. Strukturell wird dies durch die Technik des Stützenrasters ermöglicht. Die strukturelle Maßnahme wirkt indes umgekehrt auf die Form zurück. Denn obgleich der Grundriss keine einschließenden Zimmer aufweist, bringt seine Rasterfolie eine strukturierte Durchwegung hervor, die sich stets neu verschalten lässt. Wichtig bleibt dabei die diagrammatische Arbeitsweise des molekularen Zerlegens in Strukturen: Mies evoziert ein Raumkontinuum, indem er die Mauersubstanz in einzelne Wandelemente zerteilt. Das ähnelt der Fotomontage des Dada, die eine denaturalisierende und molekularisierende Bildstrategie betreibt und einen dissonanten clash heterogenen Materials provoziert. In die Funktionen »molekularisieren, fragmentarisieren und zerlegen« investierend, bringt sich die Fotomontage gegen die herkömmliche Bedeutungsproduktion repräsentationaler Darstellung in Stellung und lässt Form implodieren. Solche Arbeit gegen die Komposition sehen wir zu dieser Zeit auch in der Architektur (van Eesteren) oder der Malerei (van Doesburg).

Take 3

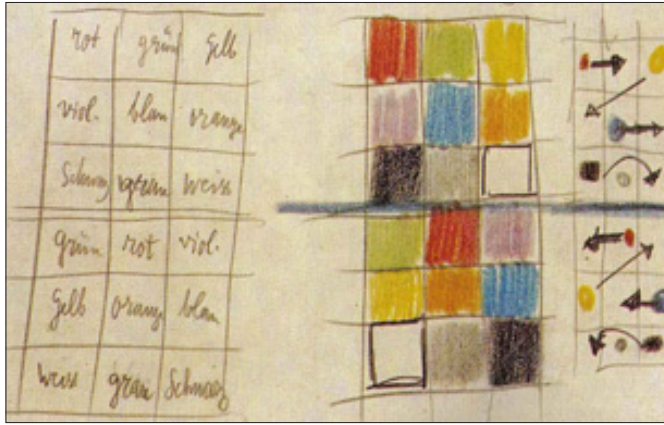


Abb.: Paul Klee, Diagramm aus Notizheft, in: Dieter Appelt, Hubertus von Amelnxen, Peter Weibel (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin 2008, S. 123.

Ebenso gibt die Malerei Paul Klees ein Beispiel dessen, wie sich am Diagrammatischen jene Fragmentarisierung und Molekularisierung des Materials vollzieht, die die Materie aus dem formalen Substanzdenken entlässt. In Klees Arbeiten stellt sich – mit den Worten des französischen Philosophen Gilles Deleuze – die Beziehung Kunst und Technik als »direkte Beziehung zwischen Kräften und Material dar. Das Material ist eine molekularisierte Materie, und als solche muss sie die Kräfte »einfangen«.«¹ Statt Materie auf ein Prinzip der Form herunterzuschrauben, geht es darum »Material zu benutzen, das Kräfte einer anderen Ordnung vereinnahmen kann: Das visuelle Material muss nicht-visuelle Kräfte aufnehmen.«² Es stellt sich weder die Frage danach, ob Form und Materie gegen einander ausgespielt werden, noch nach der Letztbegründung oder der finalen Idee. Erneut steht vielmehr die Suche nach einem Formverständnis im Zentrum, welches zu komponieren erlaubt (und damit Konsistenz zu erzeugen), ohne die Form abzuschließen und das Material so zu konsolidieren, dass es »unhörbare, unsichtbare, undenkbare Kräfte einfängt.«³

Take 4

Unbestimmtheit ist zunächst ein dialektischer Begriff. Er setzt Bestimmtheit voraus. Was aber ist Bestimmtheit? Bestimmtheit ist nicht bestimmt. Wir können Bestimmtheit nicht voraussetzen, das ist unmöglich. Wir können nur behaupten, dass es Bestimmtheit gäbe. Der deutsche Idealismus etwa setzt sich selbst Bestimmtheiten, um diese im nächsten Schritt auch erkennen zu können – im Sinne von Erkenntnis: Man erkennt etwas. Zum Beispiel setzt Identität als Bestimmtheit voraus, dass etwas Gleiches vorgängig existiert, dem wir das Identische zuordnen.

Im Fall der Unbestimmtheit ist das Vorgängige hinfällig. Dennoch muss in Aktion getreten werden. Unbestimmtheit (engl.: indeterminacy) liefert im Zusammenspiel mit und in der Rekonturierung von der Konzeption des »Grid« den Schlüssel für das Verständnis von Cage ebenso wie von Mies. Daran interessiert, dass beide Protagonisten mit einem Zerlegen kompositionaler Ordnungen in ihre Elemente beginnen. Und dass man das Schema, das dahinter liegt, nicht sieht. Das Schema ist der Grid, das Raster.

Take 4

Unbestimmtheit ist zunächst ein dialektischer Begriff. Er setzt Bestimmtheit voraus. Was aber ist Bestimmtheit? Bestimmtheit ist nicht bestimmt. Wir können Bestimmtheit nicht voraussetzen, das ist unmöglich. Wir können nur behaupten, dass es Bestimmtheit gäbe. Das tut der deutsche Idealismus: Er setzt sich selbst Bestimmtheiten, um diese im nächsten Schritt auch erkennen zu können – im Sinne von Erkenntnis: Man erkennt etwas. Zum Beispiel setzt Identität als Bestimmtheit voraus, dass etwas Gleiches vorgängig existiert, dem wir das Identische zuordnen.

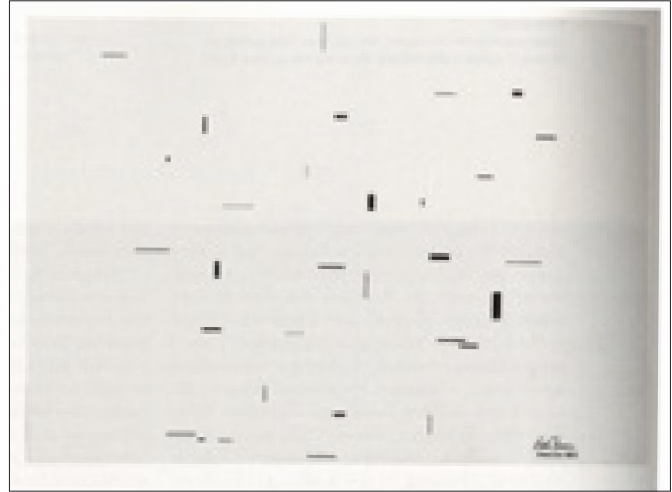
Im Fall der Unbestimmtheit ist das Vorgängige hinfällig. Dennoch muss in Aktion getreten werden.

Take 5

Weil er sich dessen bewusst war, dass sich ein neues Wohnen über die vier Wände hinaus auswirken würde, sah Mies van der Rohe die Notwendigkeit, einen neuen Weg im Denken von Wohnraum einzuschlagen. In seiner Rede zur Eröffnung der Weißenhofsiedlung machte Mies deutlich, dass das Ziel nicht mehr darin bestehen kann, einen mustergültigen Bebauungsplan im herkömmlichen Sinne aufzustellen: „Die Probleme der neuen Wohnung wurzeln in der veränderten materiellen, sozialen und geistigen Struktur unserer Zeit. Das Problem der neuen Wohnung ist im Grunde ein geistiges Problem, wo der Kampf um die neue Wohnung nur ein Glied in dem großen Kampf um neue Lebensformen bildet.“ Bauen erweist sich damit als genuin konzeptionelle und politische Angelegenheit.

Take 6

Take 7



Kehren wir zur Konzeption der Unbestimmtheit (engl.: indeterminacy) zurück. Im Zusammenspiel mit und in der Rekonturierung von der Konzeption des Grid liefert sie den Schlüssel für das Verständnis von Cage ebenso wie von Mies.

Daran interessiert, dass beide Protagonisten mit einem Zerlegen kompositionaler Ordnungen in ihre Elemente beginnen. Und dass man das Schema, das dahinter liegt, nicht sieht. Das Schema ist der Grid, das Raster.

Hier sehen wir eine kompositionale Anordnung von Earle Brown aus den 50er Jahren, December 1952 oder auch Folio genannt. Die strukturellen Ähnlichkeiten zu Mies sind unübersehbar. Wenn man beide zusammen liest, kommt man zu einem Grid-Verfahren, das Unbestimmtheit zulässt und gleichsam ordnet. Darin ergibt sich der Sinn der Sache erst durch die relationale Verschaltung der strukturell auseinandergenommenen und neu versammelten Elemente. Man muss etwas damit machen, damit Sinn entsteht. Sybille Krämer nennt das „Diagrammspielen“. Ich sage dazu Improvisationstechnologie.

Solches Verfahren unterminiert die Konzeption abbildhaften Repräsentierens. Das Thema der Repräsentation klang bereits oben am Identitätskonzept an: Es impliziert, dass man etwas identifiziert, was schon vorgängig da ist.

Browns Partitur unterläuft den Modus der Repräsentation: Hier können MusikerInnen, die im herkömmlichen Modus der Interpretation arbeiten, auf keinen Fall erkennen, was eigentlich gespielt werden soll. Das blockiert. Woher kommt dann die Öffnung? Durch eine andere Perspektive auf die Partitur. Man muss sich von dieser Partitur affizieren lassen, man muss sie weiterschreiben, dann kommt und bleibt die Unbestimmtheit als Ressource in Gang.

Take 8

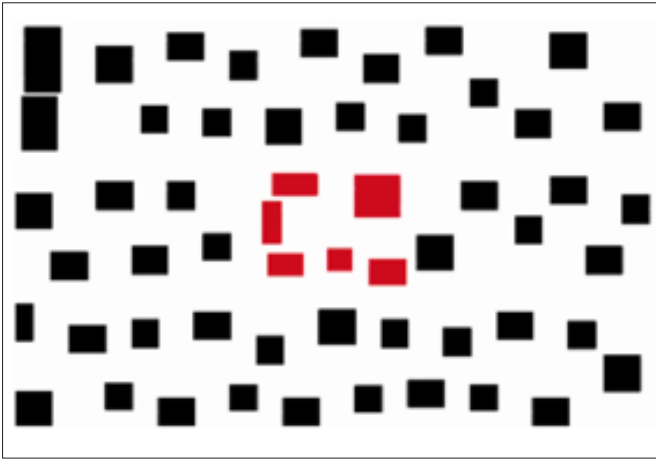


Abb.: Archplus Nr. 183/Mai 2007, S. 70.

Die Fragestellung, wie Unbestimmtheit und Raster in-
einander spielen, ist heute keineswegs obsolet, wie der
Vorschlag »Island Plan« von Sakamoto für eine Siedlung
in München aus dem Jahr 2005 zeigt. Zwar wurde der Plan
nicht realisiert, aber in ihm kann man die Fragestellung
wiederfinden. In Konzentrationen und Konjunkturen ange-
ordnete Cluster von Punkt-Häusern bilden eine »weiche
Ordnung«, die Unbestimmtheiten zulässt. Behauptungen
der Postmodernen wie, die Flexibilität der Moderne setze
auf leere, eigenschaftslose und undifferenzierte Neutra-
lität und das sei nicht mehr adäquat, entlarven sich als
Humbug. Exemplarisch lässt sich eine solche Strategie
beispielsweise am Duo Hadid/Schuhmacher ablesen. Sie
wollen eine »differenzierte, artikulierte Intensität mit viel-
fältigen, aber latenten Interpretationsmöglichkeiten
ebenso wie Nutzungsoffenheit« durch »Überfülle an
simultanen Raummustern und Morphologien«⁴ erzeugen.
Das hat aber nichts anderes zur Folge als eine Abnahme
der Möglichkeiten. Die These, neutrale Leere stimuliere
»die Phantasie der Nutzer wenig«, sondern bilde »nur
eine Projektionsfläche für altbekannte Muster«⁵, morpho-
logische Anreicherung wirke dagegen »verfremdend und
anregend«, kündigt eher von der Phantasielosigkeit der
Protagonisten selbst. Wer dann auch noch vorbringt, seine
Konzepte der Morphologie entstammten der »aleatori-
schen Methode in der Kunst«⁶, hat eben jene und ihren
Bezug auf des leere Feld des Rasters, das jeweils von den
Rezipienten zu füllen und weiter zu schreiben ist, gerade
nicht verstanden.

Take 9

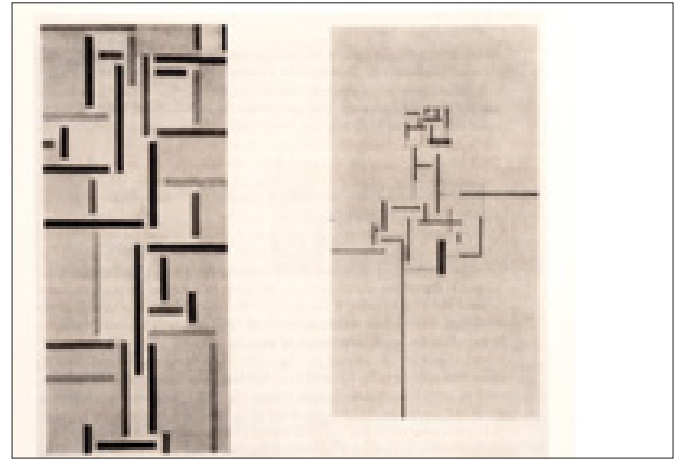


Abb.: Barry Bergdoll, Terence Riley (Hg.): Mies in Berlin, München 2001, S. 124.

Mies' Bezug zur bildenden Kunst ist klar. Seine im Katalog
»Cubism and abstract Art« abgebildete und von Alfred H.
Barr inszenierte Gegenüberstellung aus dem Jahr 1936
zeigt auf der einen Seite Theo van Doesburgs »Russian
Dance«, auf der anderen Seite Mies van der Rohes Ab-
straktion des Landhauses. Daran beobachten wir zwei
analoge Versuche, das Kompositionale mit dem Nicht-
Kompositionalen zu verschalten.

Man kann sagen: Mies' Landhaus aus Backstein von
1924 stellt eine der engsten Verzahnungen zwischen
Doesburgs Konzeption und Mies' Entwurfspraxis dar.
Mies transponiert hier die spatialen Orthogonal-Konfigu-
rationen des De Stijl in baubare Entwürfe. Zahlreiche
Kritiker haben bereits auf die Nähe zu Doesburgs Gemälde
»Rhythmus eines russischen Tanzes« hingewiesen. An die
Stelle der traditionellen axialen Reihung der Wohnfunk-
tionen entfaltet sich ein relationales Feld offen mitein-
ander verbundener Räume. Die Segmente der orthogonal
angeordneten Wände formen keine rechteckigen Winkel
mehr, sondern bleiben offen. Mies gibt damit das tradi-
tionelle Prinzip des geschlossenen gebauten Raums auf
und ersetzt ihn durch die Abfolge von Raumeffekten. Der
Grundriss sagt nichts über die Grenzen aus, die Mauern
verorten sich exzentrisch ohne Finitum. Auch wenn das
Landhaus nicht genau dieselben Kompositionsprinzipien
beinhaltet wie jene von Doesburg und van Eesteren, so ist
die Charakteristik der zentrifugalen Bewegung dieselbe.
Mies misst einen universellen, kontinuierlichen Raum aus,
der subtraktiv zwischen Innen und Außen gebrochen wird.

Take 10

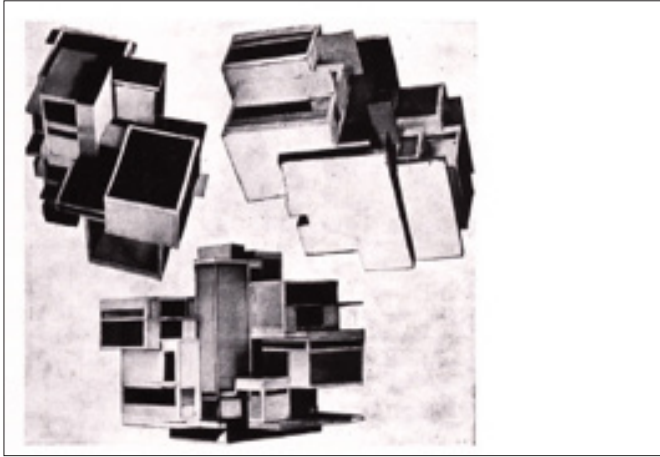


Abb.: Jacques Lucan: *Composition, Non-Composition*, Paris 2009, S. 389.

Theo van Doesburg konzipiert in seinem berühmten, 1925 in der Zeitschrift »Architecture vivante« erschienen Artikel »L'Évolution de l'architecture moderne en Hollande« einen »plan ouverte« als architektonische Form, die den Gegensatz zwischen Innen und Außen beseitigt. Dieser Text erschien, nachdem die De-Stijl-Gruppe 1923 eine Ausstellung in Paris ausgerichtet hatte (an der auch van Eesteren beteiligt war). Doesburg knüpft seinen offenen Grundriss an die von ihm als »espace universel« bezeichnete Raumkonzeption an. Dieser »universelle Raum« ist radikal topologisch definiert. In ihm ist jede Position einer anderen gegenüber äquivalent. Damit eröffnet Doesburg eine scharfe Wendung: War Universalität in der Moderne vor allem Legitimationsmotor zur Hierarchisierung von Räumen, emergiert nun ein universeller Raum, der sich als absolut relational zeigt. Es gibt keine kompositionelle Hierarchie an sich mehr, sondern nur noch relationale Bewegungen. Mit der Gegenkomposition »Contre-composition V« von 1924 »entsteht ein regelmäßiges Modul der Flächenteilung durch ein Liniennetz, das gebildet wird durch Parallelen zu den Bilddiagonalen, wobei der Abstand zwischen den Parallelen durch die Drittelung der Formatseiten festgelegt wird. Die Regelmäßigkeit der Flächenteilung ist durchbrochen in der gelben Fläche und in dem hellgrauen Rechteck. Beide Flächen überschreiten in ihren Abmessungen das ansonsten zugrunde liegende Quadratmodul«⁷, wie Clara Weyergraf herausgestellt hat.

War das kompositionelle Schema des 19. Jahrhunderts vor allem ein konzentrisches, als Gruppierung von Elementen in und um einen zentralen Raum, und eine gravitative Abstufung, setzt van Doesburg gegen ein solches Schema die periphär orientierte Komposition.

Colin Rowe sagt, diese Kompositionsform »developed not toward a central focus but towards the extremities of the canvas or wall plane involving, in a building, not a gravitational but a levitational scheme.«⁸ Der Grundriss löst sich auf, hat keine individuelle Form mehr. Daran entfaltet sich eine anti-kubistische Architektur, die aus generativen Raumzellen besteht. Deren Programm kündigt von einer generativen Entwurfsmethode als architektonischem Verfahren, welche Flächenprogressionen rasterhaft durch den Raum wandern lässt: »les différentes cellules d'espace (les volumes, les balcons, etc. inclus) se développent excentriquement, du centre à la périphérie du cube, par quoi les dimensions de hauteur, de largeur, de temps, recoivent une nouvelle expression plastique«, so van Doesburg in »L'Évolution de l'architecture moderne en Hollande«.⁹ Der topologisch-relationale »espace universel« forciert eine frontalistische Architektur, die keine Fassade im traditionellen Sinne mehr kennt und ihre Form aus der Bewegung des Lebens erhalten soll: »une conception statique de la vie.«¹⁰ Am »Maison d'artiste« von 1923 erproben van Doesburg und van Eesteren gemeinsam das Verfahren, eine nicht-kompositionelle Komposition in Volumen umzusetzen. Man sieht sofort, dass es nicht so richtig funktioniert – denn bei der nicht-kompositionellen Komposition geht es um eine topologische, nicht um eine volumetrische Struktur. In Volumen lässt sie sich nur umsetzen, wenn eine diagrammatische Antwort gefunden wird. Das verlangt, jene euklidische Raumvorstellung, die noch bei Doesburg vorherrscht, zu sprengen. Genau darauf hat Cage reagiert. Man kann Cages Arbeit auch als Versuch, Volumen aus der Musik zu nehmen, verstehen. Cage wählte die Strategie, sich auf das rein Organisationale der Musik zu beziehen. Das war sein Weg, Unbestimmtheit spielbar machen.

Take 11

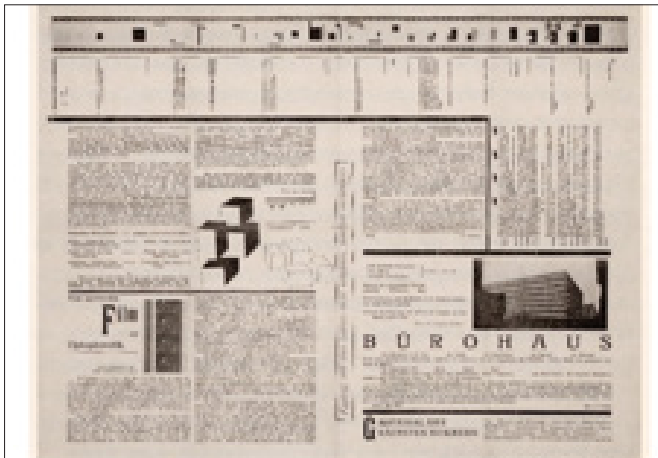


Abb.: Barry Bergdoll, Terence Riley (Hg.): *Mies in Berlin*, München 2001, S. 125.

In der 1923 von Hans Richter und Mies van der Rohe veröffentlichten ersten Ausgabe der Zeitschrift »G« sehen wir eine Doppelseite, in der die Perspektive eines Bürohauses von Mies den Schaubildern »Generalbass der Architektur« von Theo van Doesburg und ein Filmstreifen von Richters »Rhythmus 21« gegenübergestellt sind. Der Verzicht auf eine Axonometrie rückt die kompositorische Konzeption von Doesburgs und Richters in den Vordergrund. Die Protagonisten suchen hier nach einer neuen Darstellungsform für das Kompositorische an Architektur, welches sie verstärkt mit der Metapher Musik in Verbindung bringen. Richter spricht von Mies Grundrissen als »jene visuelle Musik, von der wir sprachen, über die wir diskutierten, an der wir arbeiteten und die wir im Film realisierten«.¹¹ Das annonciert ein interessantes Experiment disziplinübergreifender Molekularisierung der Darstellung. Filmemacher Richter, Künstler Doesburg und Architekt Mies tun sich zusammen und verschalten in einem Grid einzelne Elemente ihres Darstellens von Konzeptionen oder Projekten. Man kann sagen: Die Protagonisten versuchen, das Repräsentationale aufzubrechen, indem sie eine Hybridisierung der Darstellungsformen vollziehen. Darstellungen von vormals nicht Zusammenhängendem werden topologisch verschoben, nebeneinander angeordnet und die Wissensform der Gestaltung verschoben. Solches Vorgehen ist für uns heute normal, damals war es revolutionär.

Beispielsweise steht hier Richter mit seinen Film-Anordnungen von strukturellen kompositionellen Ereignissen, die sich sozusagen per Zeit verteilen, direkt neben einem Bürohaus von Mies van der Rohe, von dem aber nur eine Fotografie gezeigt wird und keine Struktur, kein Grundriss, nichts. Es wurde vorausgesetzt, dass man in der Lage sei, strukturell in das Gebäude hinein zu sehen, also in das Verfahren, Unbestimmtheit vorher formal abzugrenzen.

Take 12



Abb.: Barry Bergdoll, Terence Riley (Hg.): Mies in Berlin, München 2001, S. 125.

Der Architekt Philip Johnson besorgte nicht nur den Katalog zur berühmten Retrospektive Mies van der Rohes im Jahr 1947 im Museum of Modern Art in New York. In einem Artikel für die »Architectural Review« im September 1950 greift Johnson den Raster der in »G« gewählten Darstellungsform nochmals auf, füllt ihn neu und reduziert gleichlaufend dessen Heterogenität. Statt einer disziplinären Mischung haben wir es hier mit einer rein architektonischen Zusammenschau unterschiedlicher Dispositionstechniken – Rechtecke von van Doesburg, Dorfschema von Le Corbusier, eine Übungsaufgabe von Mies zum Illinois Institute of Technology (IIT) und Plan und Perspektive der Akropolis von Choisy – zu tun. Das Verfahren, durch die diagrammatische Zusammenschau des Tableaus eine strukturelle Einsicht zu gewähren, bleibt indes bestehen.

Take 13

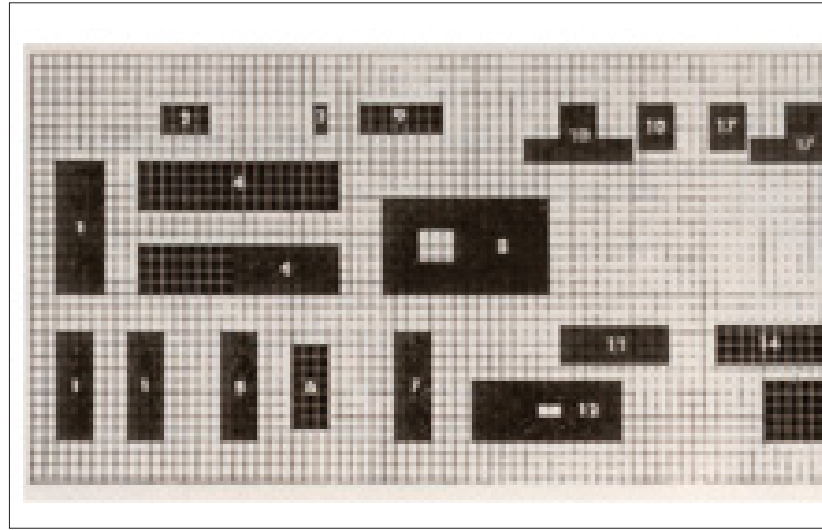
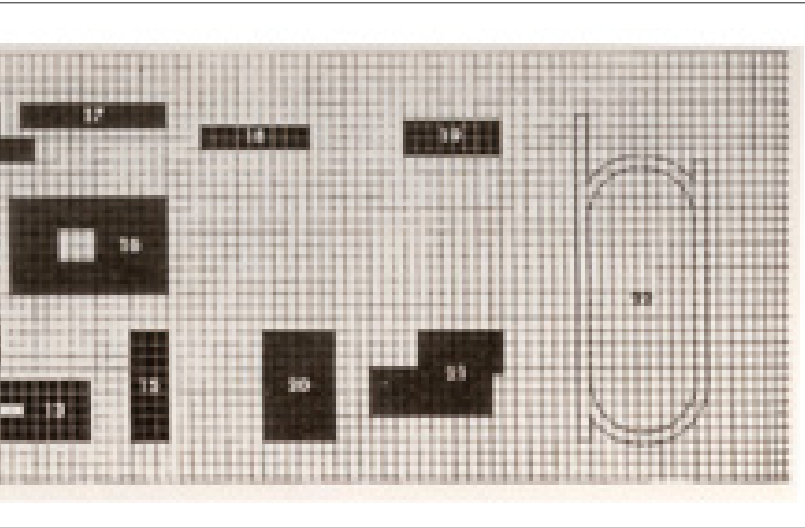


Abb.: Jacques Lucan: *Composition, Non-Composition*, Paris 2009, S. 444.

Der Campus des IIT in Chicago von Mies stellte für John Cage nicht nur eine der Inkunabeln moderner Architektur dar. Er identifizierte sich mit ihm, glaubte, er sei auf dem gleichen Level wie er selbst.

In den 1950er Jahren hielt sich Cage mit Vorträgen für bildungshungrige Laien über Wasser und erklärte ihnen »Experimental Music«. Anlässlich eines Vortrags 1957 vor der Teachers National Association in Chicago verkündete Cage: »For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not.«¹² Das lässt aufhorchen. Cage sagt, die Noten, die notiert sind, haben den gleichen Wert, wie die Noten, die nicht notiert sind. Pausen steigen daran zu Rahmungen, zu Fenstern des Musikalischen auf.

Die Drehung, an der Cage die Aufwertung der Pausen vollzieht, hat radikale Folgen für das Lesen des Grids. Cage will den Grid auflösen, ohne ihn aber aufzugeben – der Grid soll offen werden. Ein solches Verfahren sieht Cage bei Mies' IIT bereits verwirklicht: »Those notes that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van de Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees or grass, according the situation. And while looking at constructions in wire of the sculptor Richard Lippold, it is inevitable that one will see other things, and people too, if they happen to be there at the same time, through the network of wires. There is no such thing as an empty space or an empty time.«¹³



Das heißt zunächst: Es gibt keine leere Zeit, es gibt keinen leeren Raum, es gibt keinen Neutralraum, es gibt keinen Behälterraum, es gibt keine angenommene Natur außerhalb von uns, es gibt keine »gegebene« Realität, auf die wir rekurren können. Folglich verfängt die Annahme der Postmodernen, der moderne Raum sei leer, nur im formalen, nicht im strukturellen Sinn. Natürlich sehen wir Mies' Entwurf zunächst als völlig leeres Feld. Wer aber die Nicht-Gegebenheit ebenso einbezieht, wie das Raster, erhält eine Optionsmatrix, die gerade dadurch offen ist, weil sie nicht Form vorgibt sondern strukturell ermöglicht. Das Feld ist nur formal leer, strukturell hingegen ist es voll, während es funktional unbestimmt bleibt.

Cage erklärt solche Konzeption am Beispiel des Konzertsaals, weil dort das Ideal eines neutralen Raums herrscht. Wenn während eines Konzerts gehustet wird, entsteht Stress, weil das Husten uns aus der Behauptung des Neutralraumes heraus reißt. Man merkt dann, dass noch ganz andere Dinge da sind, die man in der Konzentration auf die Form der Musik, ausgeblendet hat. Cage sagt: Alles was da ist, ist da. Das klingt tautologisch. Es soll aber ausdrücken, dass wir oft nicht genau hinsehen. Beim genauen Hinsehen auf eine Situation erkennen wir: »If things happen to be there at the same time«, dann sind sie verbunden – »through the network of wires«.¹⁴ Das ist essentiell.

An den Pausen in der Musik lässt sich das exemplarisch zeigen: Geschieht in einem Konzert eine Generalpause, weil in der Partitur steht, dass alle nicht spielen, dann verstehen wir das gewöhnlich so, dass die Komposition für diesen Moment leer ist. Das gilt aber nur, wenn wir von einem Neutralraum ausgehen, und alles ausblenden, was sich dann im Konzertsaal abspielt (etwa Husten). Dieses

Ausblenden vollziehen wir gemeinhin beim Komponieren ebenso wie beim Planen oder Gestalten. An der musikalischen Pause (die er bald zum ontologischen Modell der Stille stilisiert) zeigt Cage, dass, wenn es nichts gibt, es nichts gibt, sondern dass alles, was da ist (auch wenn es voller Pausen ist) stets relational verschaltet bleibt. Genau diese relationale Verschaltung offenzulegen – als ein strukturelles Moment der Unbestimmtheit selbst, als Ort an dem wir sozusagen selbst uns in die Lage versetzen müssen, die Relationalität auf Unbestimmtheit aus den kontingenten empirischen Situationen, die als Wirklichkeit auftreten, herauslesen zu können – ist die Grundfrage von Cage. Dafür hat er Übungsräume gebaut und sonst nichts.

Solche strukturelle Lesart des IIT wird später durch Rem Koolhaas noch forciert: »It is the beautiful ambiguity of the IIT campus that the status of its built substance oscillates between object and tissue, that its modules imply potential extension yet end emphatically, that its structures hover between recessive foreground and prominent background. The IIT campus was conceived in 1939, built initially by Mies from 1942 to 1958, then ›finished‹ by his acolytes from 1958 to 1968. In the preliminary masterplan, Mies used a wall of linear, generic buildings to frame a courtyard that receives two Crown Hall prototypes. The generic is used as setting for setpieces. In the definitive plan, the background buildings become foreground – setting as setpiece. Mies does not design individual buildings, but a formless condition that can manifest itself as building anywhere, be recombined in an infinite number of configurations.«¹⁵ Hier manifestiert sich jener Aspekt, der den Postmodernen entgeht: Mies gestaltet kein Gebäude im Sinne des 1:1, sondern er schlägt eine formlose Kon-dition vor, die – und das unterschlägt Koolhaas – stets eine formale Angelegenheit bleibt, denn davon zeugt ja gerade der Grid. Mies' am IIT ablesbare, diagrammatische Herangehensweise eines Entwickelns generischer Grids, die offene Konstellationen ermöglichen und verschalten, ist für Rem Koolhaas immer richtungsweisend gewesen. Das gilt beispielsweise für zeitgenössische improvisierende Musiker. Sie rekurren in ihrem »freien« Spiel stets auf Raster. Ihre Körper sind voller Raster – aber sie sind, im Gegensatz zur herkömmlichen Meinung über den Grid und dessen inhumane Rationalität – keine armen Knechte einer verwalteten Welt, ganz im Gegenteil. Sie drehen den Grid von innen.

Take 14

Es muss einmal gesagt werden: Der Kampf gegen den Funktionalismus war und ist naiv. Auch Adorno und Horkheimer haben immer gegen das Raster gekämpft, gegen die Kultur und Produktion, gegen die Kulturindustrie und die Verrasterung der Gesellschaft – obwohl sie als Theoretiker doch recht eigentlich das Nicht-Identische hervorheben wollten. Weil sie den Grid nicht verstanden haben, sind sie beim Kampf gegen das Leere ins Leere gelaufen und gescheitert. Es geht heute nicht mehr gegen den Grid, weil man sonst am Förmchen hängenbleibt. Vielmehr kommt es darauf an, wie der Grid ge- oder verstaltet ist. Solche Gestaltungsfrage des Grids hängt mit Cages Kompositionsklasse von 1958 bis 1960 fundamental zusammen.

Take 15

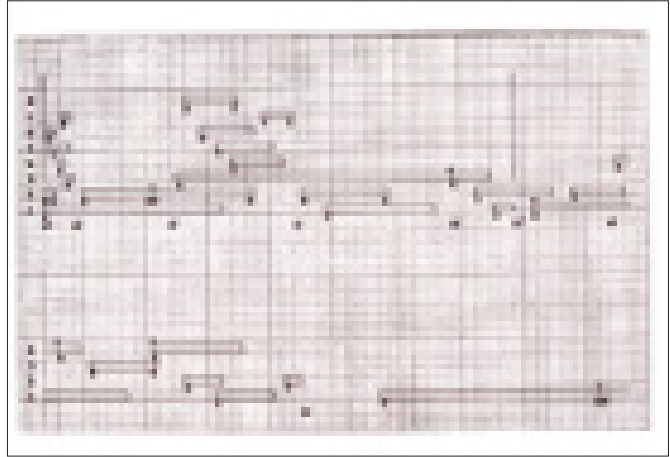
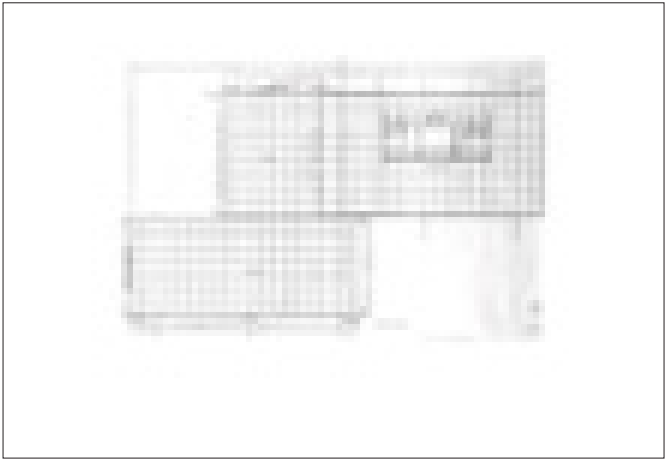
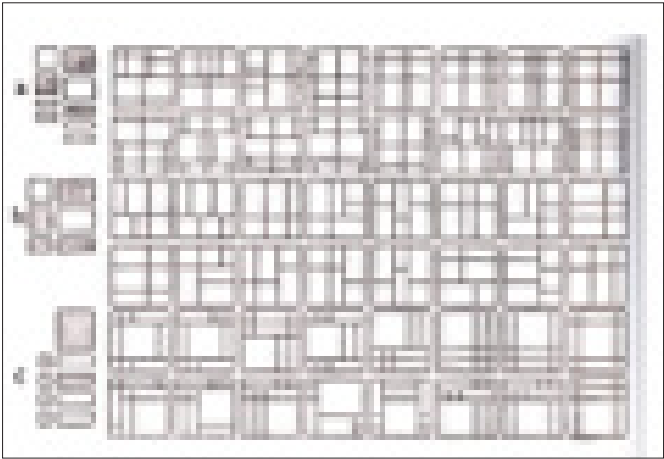
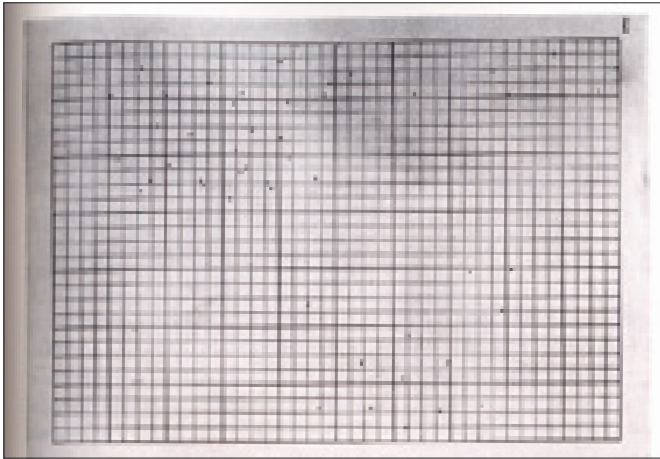


Abb.: Julia Robinson (Hg.): *October Files 12*, Cambridge 2011, S. 25; Le Corbusier: *Modulor. (Panel Exercise)*, Cambridge 1954, S. 94; Werner Blaser, Peter Palumbo: *Mies van der Rohe Farnsworth House*, Basel 1999, S. 16.

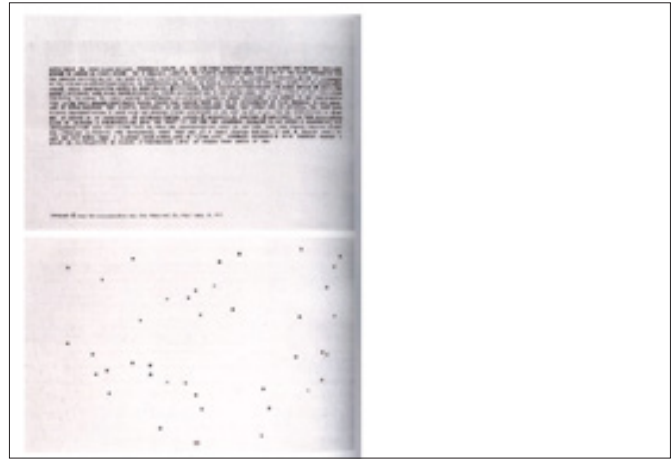
In einem Beitrag zu einem Buch von Moholy-Nagy sollte Cage einen Beitrag über Rhythmus schreiben und Architektur verfassen. Cage hat dafür mit Verve den »Modulor« von Le Corbusier auseinander genommen. Es ist interessant, dass Cage mit Le Corbusier in der Frage der modularen Verschaltung von Typen prinzipiell auf einer Linie liegt. Sie besagt, dass man eine Form in Typen auflösen kann, die dann mit anderen Inhalten strukturell befüllt werden können. Das ermöglicht, Inhalte zu wandeln oder in anderen formalen Konfigurationen anzuordnen, also Rekonfigurationen vorzunehmen, ohne dass man den Faden verliert. Als entscheidende Fehlstelle macht Cage indes aus, dass Le Corbusiers »Modulor«-Konzept auf der Annahme einer prästabilisierenden Harmonie gründet. Er muss eine »universelle« Ordnung unterstellen, bevor man überhaupt beginnt. Das heißt: Jegliche Legitimation formaler Modulation gründet bei Le Corbusier auf der Naturalisierungs-These. Er argumentiert beispielsweise, die Natur – etwa die Alpen – sei immer schön. Aber die Alpen wurden bis ins 18. Jahrhundert nicht als etwas Schönes zur Kenntnis genommen, sie nervten höchstens, weil sie den Verkehrsweg zwischen Deutschland und Italien behinderten. Erst im Zuge der bürgerlichen Erfindung der Natur kam man auf die Idee, die Alpen als ästhetisches Objekt zu mögen. Das hat Cage in Rechnung gestellt.



Take 16



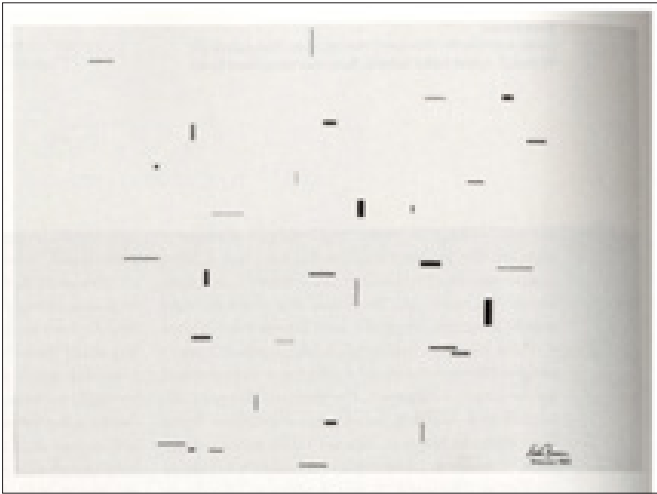
Take 17



An „Music for Carillon I“ (1952) manifestiert sich Cages Versuch, bestimmte Ereignisse in ein Bild bzw. einen Rahmen topologisch ein- oder anzuordnen. Die Ereignisse sind frei verteilt, sie schwirren unbestimmt umher. Zugleich werden sie durch das Raster immer wieder in eine Ordnung zurückgezogen.

Das Gleiche mit John Cage „Music Walk“ (1960), allerdings ohne Grid. Das evoziert einen völlig anderen Stil, weil der ausführende Musiker keine Rahmung erhält. Darin begründet sich Cages Hang zur Legende (verstanden als eine Beschreibung der in einer Partitur verwendeten Symbole, Signaturen, Zeichen): Der Text, den wir sehen, gehört genauso zur Komposition wie das Bild. Cage hat zahlreiche Texte zu Kompositionen verfasst und gehofft, dass man so über den Text strukturell in einen Zustand gelangt, der es ermöglicht, sich durch die partiturale Unbestimmtheit zu manövrieren.

Take 18



Take 19

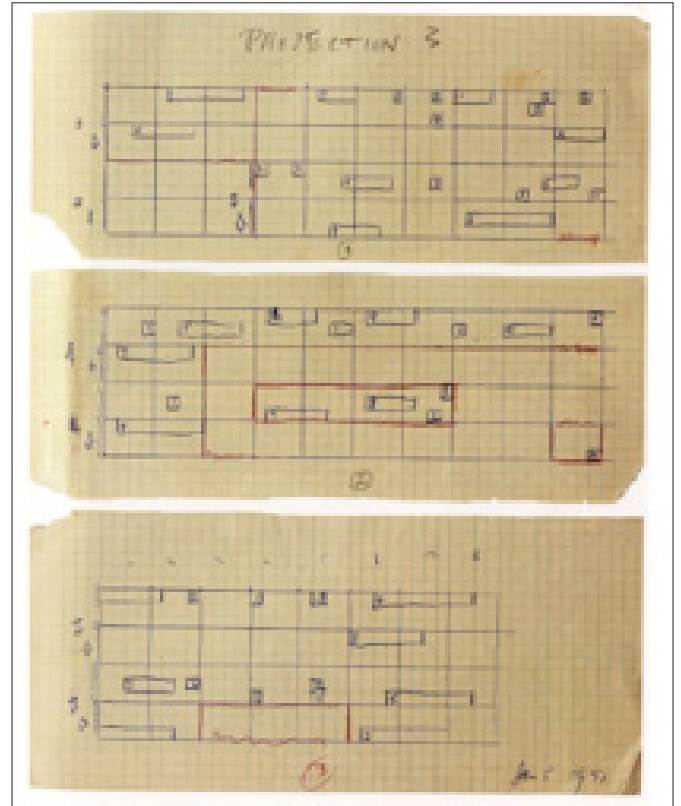
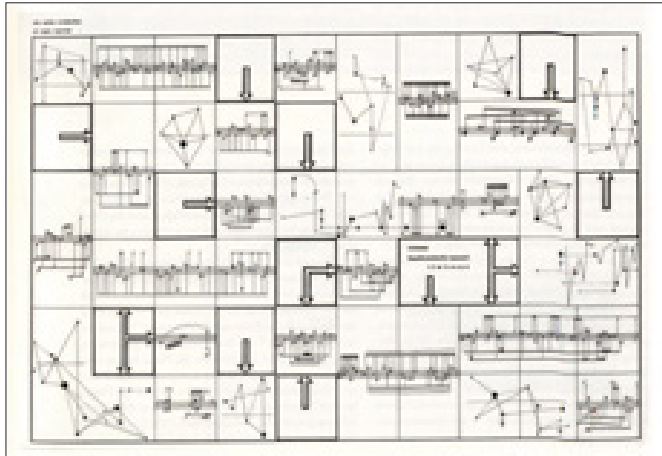


Abb.: Dieter Appelt, Hubertus von Amelnunx, Peter Weibel (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin 2008, S. 297.

Earl Brown in einer Wiederholung: Vor dem Hintergrund des bisher Gesagtem wirkt dieses Bild nun anders als zuvor. Im Seriellen kann sich alles wiederholen, weil jede Wiederholung Differenz erzeugt.

Morton Feldmans »Projections«: Einer der ersten Versuche einer graphisch orientierten Partitur. Erstens gibt es keine Noten im herkömmlichen Sinne und zweitens soll ein Raster helfen, die Zeitstruktur des Werks zu gliedern.

Take 20



Ein Versuch von Haubenstock-Ramati, mit Ereignissen zu arbeiten, die sich in Raster strukturieren.

Take 21

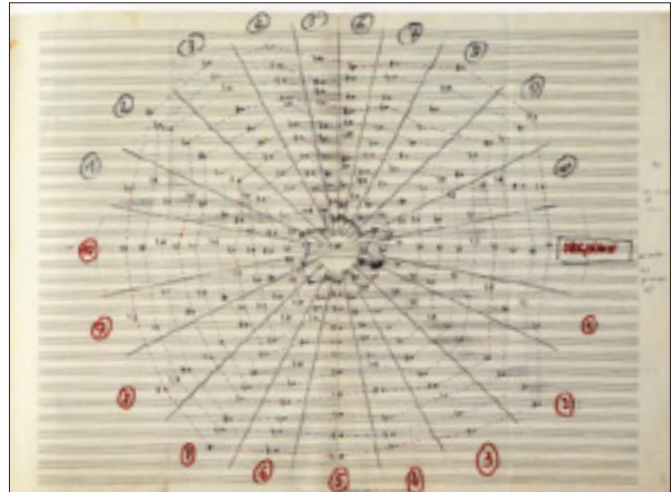


Abb.: Dieter Appelt, Hubertus von Amelnunxen, Peter Weibel (Hg.): Notation. Kalkül und Form in den Künsten, Berlin 2008, S. 387.

Bruno Madernas Versuch, die Reihe in einen Kreislauf aufzubrechen. Das Ergebnis ist sehr musikernah. Es gibt Noten, indes ohne Zeit-Werte. Solche Neutralisierung und Topologisierung der Noten-Reihe ermöglicht das Neu-Verschalten.

Take 22

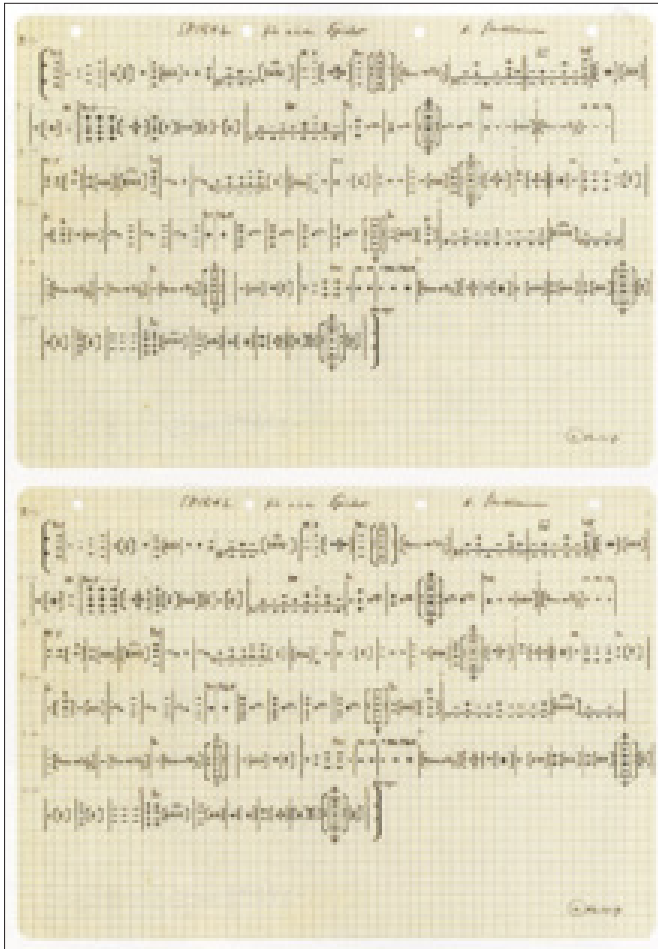


Abb.: Dieter Appelt, Hubertus von Amelnunxen, Peter Weibel (Hg.): Notation. Kalkül und Form in den Künsten, Berlin 2008, S. 239.

Karlheinz Stockhausen: »Kontakte«. Diese Komposition läuft auch auf einem Raster, stellt aber nur Verschaltungen von bestimmten Tonmodulationen dar.

Take 23

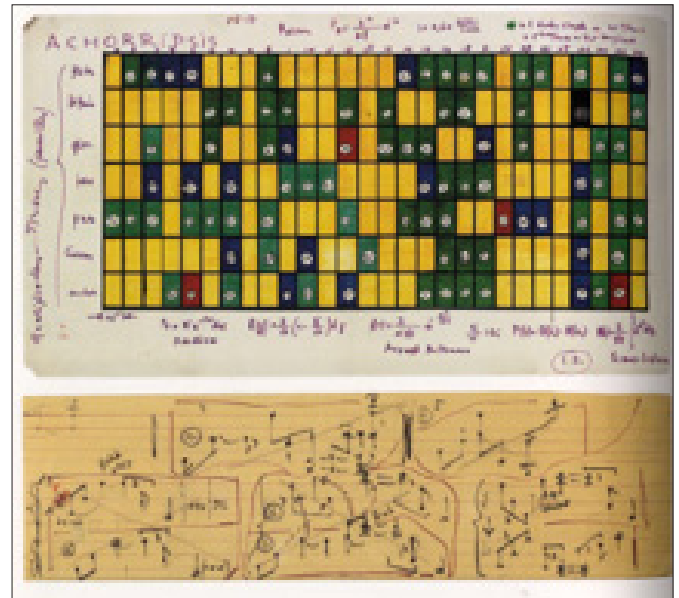


Abb.: Dieter Appelt, Hubertus von Amelnunxen, Peter Weibel (Hg.): Notation. Kalkül und Form in den Künsten, Berlin 2008, S. 240.

Die berühmte Zusammenarbeit von Edgar Varese und Le Corbusier unter Mithilfe von Iannis Xenakis. Hierbei handelt es sich um eine partiturielle Anordnung, die Xenakis erfunden hat, ebenfalls ein Grid. In diesem Fall entsteht es durch Farbe. Cage hätte dazu vermutlich gesagt: »Ist das subjektiv!«

Take 24

Bei allen Beispielen geht es um die Verbindung von repräsentationalen und nicht-repräsentationalen Strukturen. Diese Lesart ist wichtig, sonst kommt man nicht hinein, man kann sonst nichts mit der Repräsentation, dem Grid der Partitur, machen.

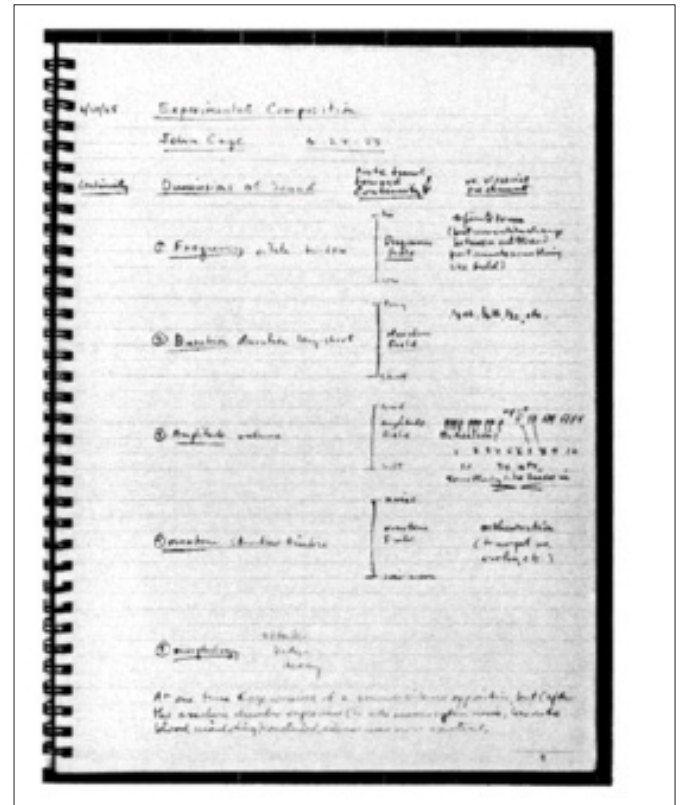
Take 25

An John Cages Kompositions-klasse in der New School of Social Research in New York von 1958 bis 1960 nahmen u.a. teil Allan Kaprow, der Erfinder des Happenings, George Brecht, der Erfinder der Events, Dick Higgins, der Erfinder der Intermedia Art, oder Alison Knowles, die zusammen mit Yvonne Rainer die Überschneidung von Fluxus, Performance und Tanz vorangetrieben hat. Es war einer der paradigmatischen Maschinenräume des 20. Jahrhunderts. Dort wurden jene Fragen zur Indeterminacy ausgehandelt, die, obwohl sie sich nominell nur mit Musik befassten, die bildende Kunst zum Explodieren gebracht haben.

Nur von George Brecht sind Aufzeichnungen aus der Kompositions-klasse überliefert, z.B. sein Eintrag ins Notizheft vom 24. Juni 1958 unter dem Titel »Experimental Composition Class John Cage«, New School, New York. Brecht selbst war Chemiker, bei Johnson & Johnson entwickelte er unter anderem ein Patent für Tampons. Von seiner Forschungstätigkeit dort rührt wohl die Akribie her, mit der Brecht notiert. Im Gegensatz zu den Künstlern war er das gewohnt. Also schrieb er alles mit. Man erkennt, dass Brecht nicht so recht weiß, um was es geht. Er schreibt erst einmal auf, was Cage vorgibt, sozusagen als Fakt.

Take 26

Take 27



Ein Blick in Cages Klasse: Einer der paradigmatischen Maschinenräume des 20. Jahrhunderts. Dort wurden jene Fragen zur Indeterminacy ausgehandelt, die, obwohl sie sich nominell nur mit Musik befassten, die bildende Kunst zum Explodieren gebracht haben. Cage war kein bildender Künstler. Er war Musiker, obwohl er noch nicht einmal das wirklich konnte. Der Legende nach hatte Cage Unterricht bei Schoenberg. Der sagte sinngemäß zu Cage: Hören Sie doch besser mit der Musik auf, Sie können doch nichts. Cage hat aber gesagt: Es liegt nicht an mir, es liegt an den gesellschaftlichen Verhältnissen und deren Bestimmung der Musik. Es liegt am Musikbegriff. Cage zog eine mutige Konsequenz: Statt aufzuhören, schraubte er einfach am Musikbegriff herum und erweiterte den Begriff so lange, bis er selbst darin vorkam.

Hier sehen wir eine Seite aus diesem Faksimile von George Brecht, eine Eintragung ins Notizheft am 24. Juni 1958 unter dem Titel *Experimental Composition Class John Cage, New School, New York*. Brechts Aufzeichnungen sind die einzigen, die es zur dieser Kompositionsklasse gibt. Brecht selbst war Chemiker, bei Johnson & Johnson entwickelte er unter anderem ein Patent für Tampons. Von seiner Forschungstätigkeit dort rührt wohl die Akribie her, mit der Brecht notiert. Im Gegensatz zu den Künstlern war er das gewohnt. Also schrieb er alles mit.

In dem Eintrag sieht man schon, dass Brecht nicht so recht weiß, um was es geht. Er schreibt erst einmal so hin, was Cage vorgibt, sozusagen als Fakt. Und man sieht, dass Cage überhaupt nicht pädagogisch vorgegangen ist mit seinen Studierenden, die ja gar keine Ahnung von Musik hatten. Er ging gleich in die komplexeste Materie rein. Eisenhart. Mit Anton Webern, dem Protagonist, der die Sprengung der Musik überhaupt erst ermöglicht hat. Das unterscheidet ihn von den anderen Protagonisten der Zweiten Wiener Schule, Berg und Schönberg. Schönberg hat zwar die Reihe erfunden. Er hat die Harmonik gesprengt, nicht aber deren Rahmen. Und der Rahmen ist für unsere Diskussion entscheidend. Schönberg ist, mit seiner Struktur, nicht über die Normaldenkenden der Musik

Take 28

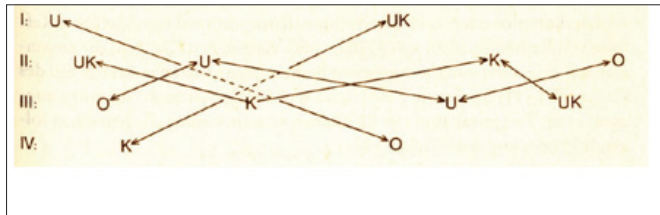
hinaus gekommen. Das lag daran dass er erstens die Struktur formal betrachtete, woraus zweitens folgte, dass die Reihe auch viel zu lang war, um beweglich zu sein. Weberns Ausweg aus diesem Dilemma schlägt vor, sich zurückzunehmen und darauf zu fokussieren nur die Reihe selbst zu komponieren. Durch diese Zurücknahme lässt die Reihe – als Material – jeden Gestus einer virtuellen Über-schreibung der Strukturen hinter sich.

Nun muss man in Weberns Partituren nachsehen, wie er vom Verfahren her gedacht hat. Es ist sehr schwer. Wenn man nur die Noten sieht, sieht man den Wald vor lauter Bäumen nicht. Man denkt, die Noten seien schon immer da gewesen. Man kann sich nicht mehr vorstellen, dass sich einer das dort ausgedacht hat, wo noch nichts stand. Je komplexer die Maschine, je weniger kann man in den Maschinenraum rein gucken. Bei Wagner kann man gar nicht mehr rein gucken. Das kann man vergessen. Deshalb war Nietzsche ja so begeistert. Aber man kann es hören. Bei Weber kann man noch nicht einmal etwas hören, wenn man nicht in die Maschine hineinschaut. Es macht gar keinen Spaß. Man muss Webern ist wie ein Buch lesen. Man hat diese zwölf Takte, ganz kleinmätzig sind sie verschaltet. Und die ganzen Parameter, die da von Webern in dem Minimalraum aufgespalten werden, die hat jetzt Cage einfach so an die Tafel geschrieben. Dynamik, Sequenz, Rhythmen, und so weiter. Und die Studierenden haben das brav mitgeschrieben.

Schauen wir kurz genauer in die Webern-Maschine.

Hier sehen Sie zum Beispiel die Kantate Opus 31 von Webern. Sie löst bereits den Taktraum auf, verschiebt ihn. Man weiß eigentlich gar nicht mehr, wie man das, im traditionellen Sinn, dirigieren soll. Erst einmal sieht alles ganz proportional aus, aber beim genauen Hinsehen zeigt sich: die Taktungen sind zwischen den Stimmen verschoben. Sie ordnen sich nicht nach der Form, sondern nach der Struktur: nach den Phrasen. Webern selbst hat dazu in einem Brief an Willy Leich am 06.07.1944 geschrieben: „die Partitur der zweiten Kantate soll dir natürlich zum Studium überlassen sein, solange du sie eben brauchst. Was wirst du dazu sagen? Wenn du zum Beispiel das Bild des sechsten Stückes gewahr wirst?“ Da sieht man, dass Webern selber nicht so genau wusste, wie man damit umgehen soll. Er wollte nur den Strukturen folgen, hatten aber noch keine Mittel, um den Strukturen folgen zu können. Der sechste Satz der Kantate markiert den und bleibt Versuch.

Take 29



Take 30

Die Abbildung zeigt zwei Seiten aus einem Musikmanuskript. Die linke Seite ist mit 'Take 29' beschriftet und zeigt die Notation für die ersten vier Stimmen (I bis IV). Die rechte Seite ist mit 'Take 30' beschriftet und zeigt die Notation für die nächsten vier Stimmen (V bis VIII). Die Notation ist in mehreren Stimmen unterteilt und enthält deutsche Textpassagen, die die Struktur und die Beziehungen zwischen den Tönen beschreiben.

Hier kann man an den, von Barbara Zuber durchgeführten Analysen den Versuch erkennen, die Maschine Webern'scher eines Verschränken und Verschalten von Motive und Thematiken darzustellen. Das Diagramm stellt ein Schema der 12 Tonreihen dar, das sich nach der Einsatzfolge der Stimmzüge richtet und zu zeigen sucht, wie sich in Satz VI von Op. 31 vier Reihenzüge in einem Krebskanon kontrapunktieren. Sie manifestieren eine Möglichkeit eben jene relationalen Netze zum Vorschein zu bringen, von denen Cage gesprochen hat. Diese relationalen Netze kann man – in der Ausprägung und Konturierung – nur bei Weber sehen/ hören.

An dieser Analyse kann man noch einmal sehen, wie Webern die Reihe strukturell auflädt, indem er sie in Zellen unterteilt. Eine Strategie, die später Pierre Boulez von Webern übernehmen sollte. Wer hier näher einsteigen will, dem empfehle ich den Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I aus der Edition Text+Kritik von 1983.

Take 31

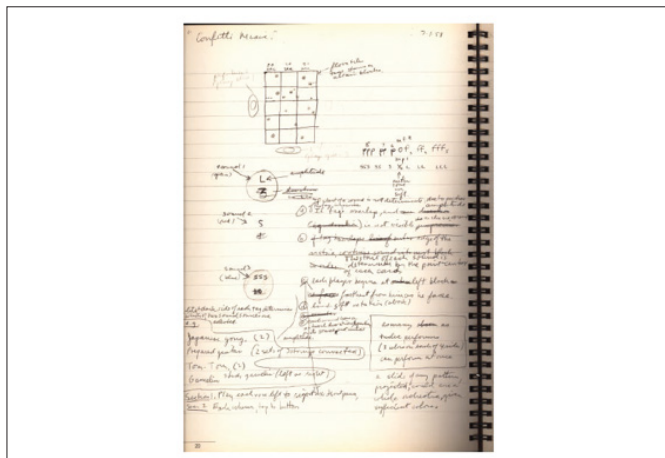


Abb.: George Brecht: Notebooks 1, June – September 1958, hg. von Dieter Daniels, Hermann Braun, Köln 1991, S. 20.

Mit den Informationen, die Brecht von Cage erhält, konstruiert er eine erste Versuchsanordnung, die sich an einem Grid orientiert, den Brecht entwickelt, um die Parameter, die er aus der musikalischen Analyse gewonnen hat, in performative Formvariablen zu transponieren. Daraus entsteht sein erstes Werk: »Confetti Music«.

Man kann sagen: Am 26. Juni 1958 erhält der Grid Einzug in Brechts Notebooks und avanciert zu deren zentralem Ordnungsgegenstand. Befeuert vom Thema der Cage'schen Dauerstruktur, entwickelt Brecht hier ein Raster aus 3 mal 5 Einheiten, in dem jede Einheit für die Dauer von 20 Sekunden steht. Die Einheiten selbst enthalten performative Anweisungen, was zu spielen bzw. was zu machen sei: »Floor blocks; throw chips on blocks; color for performer; # for duration.« Brecht arbeitet hier nicht linear, sondern entwickelt die Idee in unterschiedlichen Varianten, um endlich zur Komposition »Confetti Music« zu gelangen. Hier erzeugen die Performer Klänge anhand von Gegenständen, die in einem Raster auf dem Boden angeordnet sind. »Confetti Music« weist in seiner Grid-Struktur Ähnlichkeiten mit Cages »Variations I« auf, in dem die Spieler ein mit Punkten und Linien markiertes Transparentpapier auf die Partitur platzieren, um mit einer »parametrischen Lesart« der Performance-Partitur zu operieren. Die an »Confetti Music« vollzogene Auflösung der Parameter in einzelne Eventstrukturen bildet den Grundstock für Brechts spätere Events.

Man sieht: Der Grid in »Confetti Music« liefert zunächst einmal nur das Prinzip, sonst nichts. Im Anschluss versucht Brecht, Zahlenreihen einzufügen, um das relationale Netzwerk in dem Grid zu finden, um bestimmte Ereignisse passieren zu lassen, zu ermöglichen.

Take 32

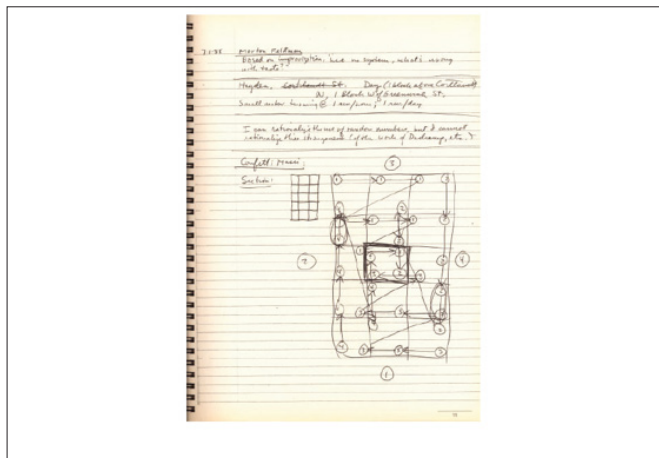
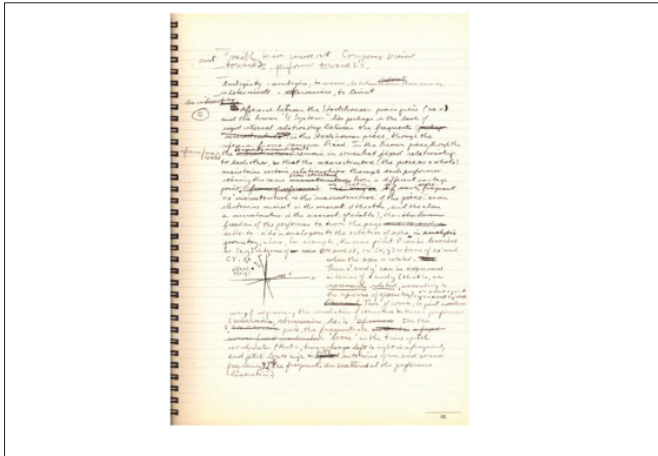


Abb.: George Brecht: Notebooks 1, June – September 1958, hg. von Dieter Daniels, Hermann Braun, Köln 1991, S. 11.

Diese Abbildung zeigt eine interessante Bemerkung Brechts zu Morton Feldman. Er sagt, was noch niemand gesagt hat: Kompositionen von Morton Feldman basierten auf Improvisation. »No system«.

Take 33



Besondere Aufmerksamkeit verdienen Brechts Eintragungen zum siebten August 1959, die um Earle Browns Komposition *Four Systems* kreisen. Bezüglich der Frage, wer an diesem Tag den Unterricht geleitet habe, gehen die Meinungen auseinander. Während die Herausgeber der *Notebooks*, Dieter Daniels und Hermann Braun angeben, Earle Brown habe an diesem Tag John Cage vertreten, vertritt Rebecca Kim die These, die Notizen seien eher auf Cages input zurückzuführen. Kim begründet dies mit der inhaltlichen wie strukturellen Nähe, die Brechts Eintragungen und Cages Vortrag *Composition as Process: Indeterminacy* aufweisen (beider nehmen neben *Four Systems* Cages *Music For Changes*, Stockhausens Klavierstück XI sowie Boulez' *Troisième Sonate pour Piano* in den Blick) sowie mit Brechts Hinweis er sei mit der Partitur von *Four Systems* nicht vertraut. Wie dem auch sei, es besteht kein Zweifel daran, dass Brechts Notizen hier besonders ausführlich geraten. Daniels und Braun vermuten gar, es handele sich bei der Passage um Notizen für einen Artikel, der gleichwohl nie publiziert wurde. Ob Brown in der Klasse anwesend war oder nicht, lässt sich nicht abschließend sagen. Festzustellen aber ist, dass die strukturellen Merkmale und formalen Besonderheiten von *Four Systems* den zentralen Fokus von Brechts Auseinandersetzung an dieser Stelle auf sich ziehen. Am Ausgang der Analyse stand vermutlich die Aufgabe zu einer komparativen Studie, denn Brechts Marginalien vermerken hier: „*Music For Changes*, Stockhausen No. 11 (on card), Boulez, Cage at Conn., until the 18th.“ Brecht gibt im Anschluss eine Darstellung der Funktionsweise von *Four Systems*, deren operativen Verfahren ihnen besonders zu interessieren scheinen: „Each card played by each of several performers. Since cards are played top, bottom, or either side

up, top to bottom for player A is an inversion of bottom to top for player B. Interpretation of each card in terms of sound is left to each performer.“ Brecht interessiert sich für die Fragestellung der strukturelle Korrelation der Umkehrungen beim Partiturspiel. Er sieht die unterschiedlichen Richtungsmöglichkeiten des Spiels und die Rotation der Seiten analog zu der mathematischen Rotation von Achsen in der analytischen Geometrie. Im Ergebnis bleiben die Koordinaten und „sound-events“ der Partitur im Wesentlichen fixiert. Das Verfahren der Komposition konstituiere „just another way of expressing the correlation of structure between performers (inversions, retrogressions, etc.)“. Die Anmerkung „This is analogous somewhat to [...] Page No.59 (stable)“ könnte anzeigen, dass Brecht hier als Vergleich die notationale Strategie von Cages Werk *Concert for Piano and Orchestra* herangezogen hat. Die Partitur des Werks hatte im Mai desselben Jahres Eingang in eine Ausstellung der *Stable Gallery*, die Brecht besucht haben könnte. Gleichwohl geht Brecht in seinen Schlussfolgerungen eindeutig über Cage hinaus, wenn er die strukturellen Parallelen zwischen Browns Arbeit und derjenigen Charlie Parkers aufzeigt, dessen Solo über *Cherokee* Brecht als historische Referenz für den kompositorischen Umgang mit Unbestimmtheit heranzieht: the harmonic structure of *Cherokee* in its variation by Charlie Parker [...] real blues, inspired folk music etc.“ Solchen Vergleich hätte Cage, dessen Aversion gegen Jazz und sein (ideologisch motiviertes) Missverstehen der Improvisation hinlänglich bekannt sind, nie gezogen.

Bekannt ist aber auch, dass Brown sowohl am Schlinger-System (dazu unten mehr) geschult war wie auch, dass er Erfahrungen als Jazz-Trompeter hatte. Stets hob er die operative Parallelität seiner Kompositionen zum Verfahren der Improvisation heraus. Solche, für das Werk Browns wesentlichen strukturellen Indizien konnte Brecht, im Gegensatz zu Cage, sehr wohl aufnehmen, da er selbst dem Jazz nahe stand. Die hieraus entspringenden Implikationen für die begriffliche und konzeptionelle Bestimmung des Begriffs *indeterminacy* im kompositionalen Zusammenhang führen Brecht zu weiteren etymologischen Untersuchungen. Während Cages Vortrag eher an den, damals modischen, Referenzen von and Anleihen wissenschaftlichen oder technoiden Diskursen orientiert ist, geht der Wissenschaftler Brecht den umgekehrten Weg. Sein Interesse gilt dem Ausloten des Bereichs zwischen Präzision und Impräzision und der Frage, in wie weit die Ambiguität in deren Differenzbereich hinein spielt. Brechts Analyse hinterfragt gängige Annahmen und erschließt neues Terrain, in dem sie darauf abhebt, das *ambiguity* „ambigire, to waver be taken in more than one way“

entstammt, während indeterminate vom „determinare, to limit“ her kommt. Daraus resultiert die zentrale Frage nach der Begrenzung von Unbestimmtheit: „How limited to be determinate?“ Damit führen Brechts Untersuchungen zur grundsätzlichen Infragestellung bzw. Rekonturierung des Zufallskonzepts im Hinblick auf seine Performativität: „At any rate, as far as our interest in chance is concerned, perhaps a question to be asked is: To what extent ist he sound produced (as the result of the performance of the piece) due to chance?“ Um prinzipiell zu fragen: „If chance implies uncertainty, what are we uncertain about?“ und das Deligieren subjektiver Entscheidung an Zufallsoperationen als performatives Element einer Problematisierung zuzuführen. Ungeklärt in Cages Konzeption ist dasjenige, was in Browns Partitur thematisiert bleibt: die konstruktive Haltung zur Unsicherheit als Feld situativer, kontextgebundener Entscheidung. Im Vergleich von Stockhausens Klavierstück XI und Browns Four Systems kommt Brecht zu dem Schluss, dass ersteres eine notationale Prästrukturiertheit etabliert, die sich, trotz des definierten Notenmaterials, eher der kontextuellen Situation öffnet, als dies bei Brown der Fall sei. Während hingegen Four Systems die Materialbestimmung bezüglich Tonhöhe, Tempo, Rhythmik und Dynamik offen lässt, sei die formale Prästrukturierung hier weit determinierter als in der Partitur von Klavierstück XI. Cage hatte Browns Partituren noch vorgeworfen, in ihnen würden nur Objekte und nicht Prozesse behandelt, darüberhinaus betrieben sie die traditionelle Unterordnung der Spieler unter den Dirigenten.

Diese Schlussfolgerung konstituiert eine weitere Gelenkstelle zur eigenen Werkentwicklung in den Notebooks. Sie transponiert von und bezieht sich auf die Werkskizze Artificial Crowd. Das Stück sieht vor, Karten an ein Publikum zu verteilen. Auf den Karten finden sich Handlungsanweisungen die dazu auffordern, Text zu murmeln, zu klatschen oder mit Gegenständen wie Geldstücken auf Milchflaschen Klänge zu erzeugen. Solche Form performativer Rahmung eines Klangzusammenspiels konturiert mithin das, was nach Brecht als „contextual situation“ gelten soll.

In seinen Notebooks versucht Brecht gewissermaßen seine eigene Position zu diesen Versuchsreihen aufzuspüren, versucht zu denken, wo er sich selbst im Verhältnis zu den Möglichkeiten befindet, die spielbar sind. Er hat das deshalb getan, weil er es nie hätte spielen können – er war ja kein Musiker, das war sein Trumpf. Brecht, der gar nicht wusste, was für ein Problem es da eigentlich gibt, der hatte ein ganz anderes Problem: Wie verhalte ich mich zur Partitur? Wo bin ich da? Und das sehen sie hier an diesen Versuchen, zu zeigen, wie er sich zur Partitur verhält.

Take 34

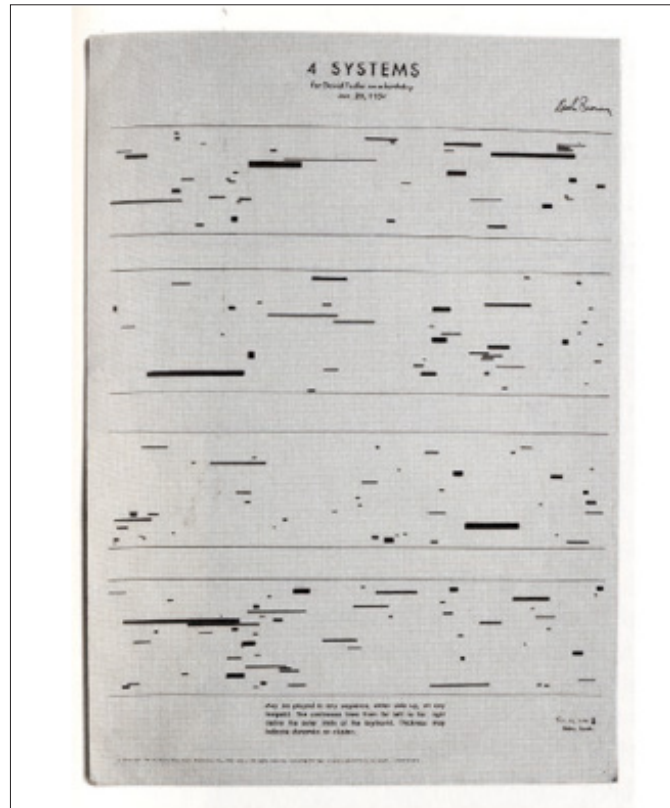
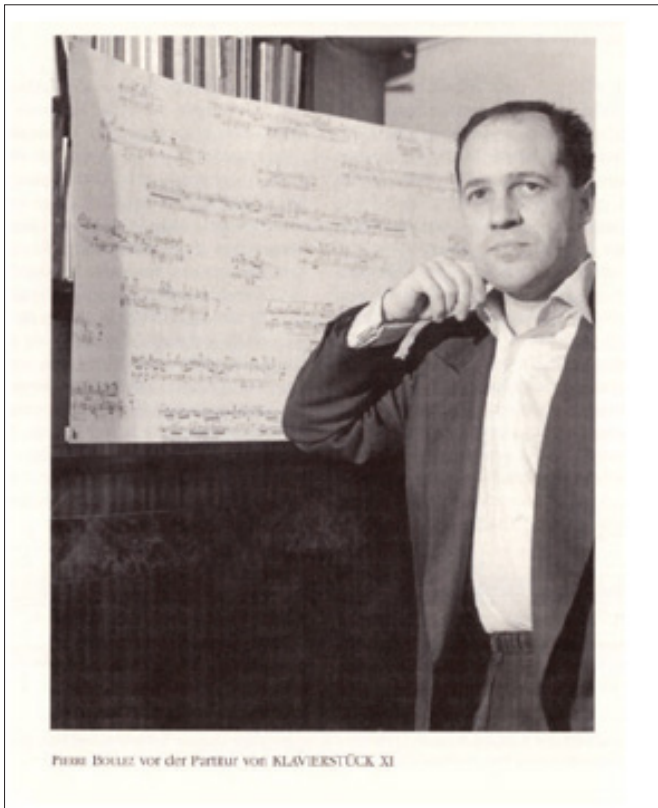


Abb.: <http://www.earle-brown.org/works/view/12>.

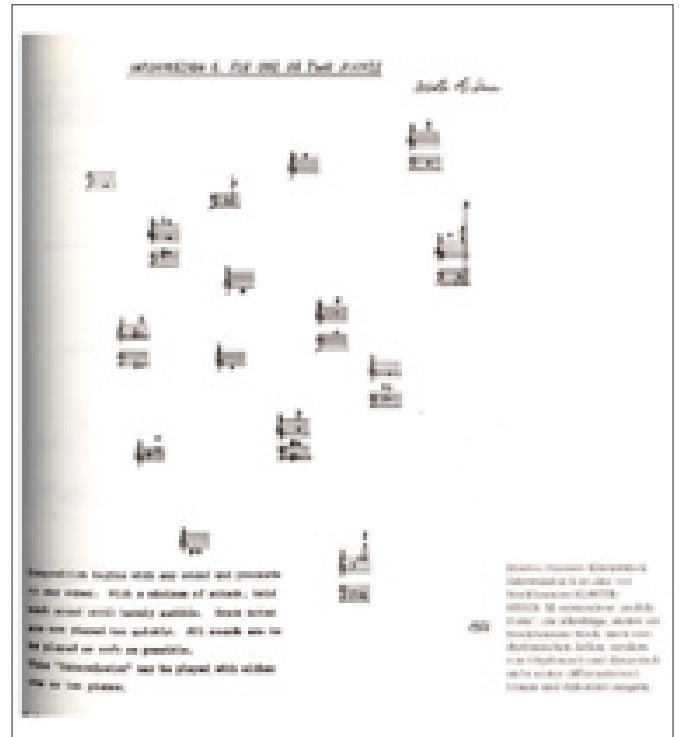
Die »Four Systems« von Earle Brown. Ein Wahnsinn, denn dieses »Four Systems« hat die Musikwelt gesprengt.

Take 35



Jetzt sehen Sie Boulez vor der Partitur des berühmten Klavierstücks XI von Stockhausen. Brechts Notebooks zeugen von einer Überschneidung, die es eigentlich nie hätte geben dürfen – denn Boulez und Stockhausen sind wirkliche Erkenntnistheoretiker in der Musik. Die befassen sich nur mit repräsentational eindeutigen Materialien. Sie haben ein ganz anderes, ein negatives Verhältnis zum Zufall. Die Öffnung am Klavierstück XI manifestiert sich am Einzug der Fragestellung, dass die repräsentationalen Dinge, also die richtigen Noten, durch Zufall durcheinandergewürfelt werden können. Auf dem Foto sehen sie, wie Boulez (wahrscheinlich bei den Ferienkursen in Darmstadt) einen Vortrag darüber hält und sich darüber Gedanken macht. Aber in einer ganz anderen Weise als George Brecht dies tut. Brown war aber in Darmstadt dabei, als der Boulez sich darüber Gedanken gemacht hat, und hat dann seinerseits in dem Vortrag, bei dem er den Cage vertreten hat, über Boulez gesprochen. (Nur nebenbei: Die ganze Raumtheorie von Deleuze und Guattari, der glatte und gekerbte Raum, das steht alles in diesem Vortrag drin, den Boulez in Darmstadt gehalten hat.)

Take 36



Hier kommt der nächste Versuch von Morton Feldman, der auch diese Geschichte aufgreift. Feldman geht zu Webern zurück. Er wird punktuell und durch dieses punktuelle Freistellen der (eigentlich repräsentational notierten) Ereignisse ist überhaupt eine topologische Relationalität möglich. Bei Stockhausen war der Zufall noch zu umgehen -- für die relational Spielenden - weil es sich stets noch um die gleichen Materialien handelt, die auch schon Schönberg oder Webern usw. verwendet haben. Bei Feldman hier wird einfach nur ein Ton hingestellt... Nur ein Ton. Man kann diese Ereignissen noch nicht mal auf eine Reihe zurückrechnen. Das ist nicht möglich. Folglich gerät der Grid zur echten Fragestellung, oder, genauer, die Fragestellung von Brecht: „Wie verhalte ich mich zu einer nicht-repräsentationalen Notation deren Grid nicht offenliegt. Was soll ich tun? Wenn wir nicht in postmoderne Larmoyanz eines Informell verfallen wollen?

Take 37

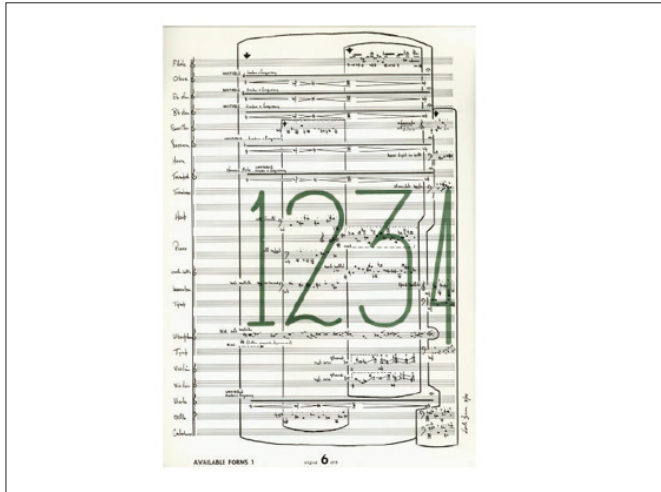
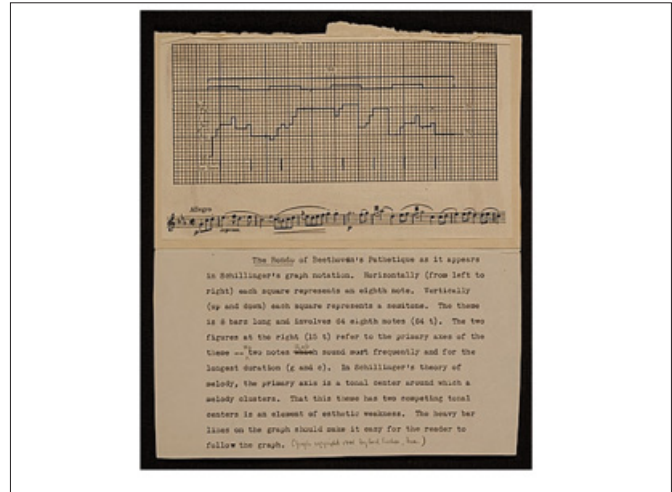


Abb.: <http://www.earle-brown.org/works/view/25>.

Earle Browns Partitur »Available Forms« kündigt von dem Postulat, das Simmel, Mies und Foucault gleichermaßen vertreten: Es gibt einen Kampf um die Form. In diesem Kampf besteht das Wesen des 20. Jahrhunderts. So versuchen beispielsweise Stockhausen, Boulez oder Nono, den Amerikanern zu unterstellen, sie seien informelle Gesellen. Aber das Gegenteil ist der Fall. Und der Titel »Available Forms« zeigt das auf das Deutlichste – weil hier auf erhältliche Formen rekuriert wird und nicht vorgängige Formen. Überall sind sie erhältlich, die Formen – wenn man weiß, wie es geht.

Take 38



Einen anderen, sehr eigenartigen Versuch schiebe ich hier noch mit dem Schillinger-System ein. Schillinger ist ein Mathematiker gewesen, ein Musik-affiner Mathematiker aus der konstruktivistischen russischen Schule. Man geht nicht fehl wenn man sagt: Er entstammte dem russischer Formalismus. Migriert in die USA gründete er eine Musik-Schule: die Schillinger-Schule. Schillingers Eigenart bestand darin, musikalische Verläufe in Rechenverläufe zu übersetzen. Dafür benutze er den Grid, das Karopapier. Hier sehen wir einen Versuch, Beethoven auf Grids herunterzurechnen. Schillinger konterkariert jegliche naturalisierende, sich am Schönen-Wahren-Guten orientierte Hypostasierung Beethovens, in dem er sein Material auseinandernimmt und rein auf Struktur geht. Die Darstellung zeigt sehr gut, dass zwischen Schillinger, Cage und Earle Brown eine Verwandtschaft herrscht. Es bleibt in dem Konnex anzumerken, dass Brown selbst an der Schillinger Schule studiert hat. Dazu ein Apercu: Aus der Schillinger-Schule emergiert schließlich die wichtigste Jazz-Schule überhaupt: Berklee. Dort hat man endlich den Grid in die Improvisation übertragen und das Zählen ins musikalische Handeln und Machen integriert. Man könnte an Schillinger auch Boulez umlesen und sagen: er hat eigentlich nur Cage in Zahlen übersetzt als Zwischenschritt. Und dass man das machen muss, hat man vorhin gesehen bei George Brecht. Die Zahlen sind eminent wichtig, gerade in der Musik. Weil die Zahlen nicht nur sagen das ist ein Mikrofon oder vier Schlägel. Sondern: im musikalischen Raum kann ein A vieles sein. Ein A kann die 3 sein von F, kann die 4 sein von E, kann die Kreuz-11 sein von Es und so weiter. Das ist das, was man Relationalität nennt.

Take 39

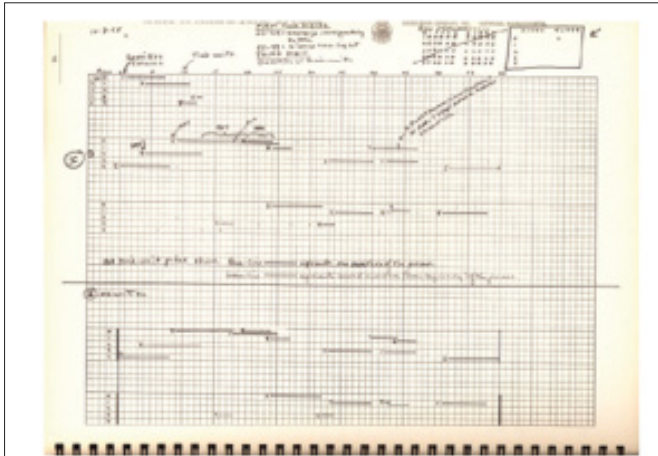


Abb.: George Brecht: Notebooks 1, June – September 1958, hg. von Dieter Daniels, Hermann Braun, Köln 1991, S. 18.

Im nächsten Schritt erscheint der Grid als Zeitphänomen. Im Grunde stellt der Grid bei Mies zuvorderst noch ein Raumphänomen dar. Brecht ist einer der ersten, der daraus ein Zeitphänomen macht und an der Erfindung der sogenannten Zeitleiste teilhat.

Die Zeitleiste markiert eine kopernikanische Wende in der Musik. Sie befreit von der Repräsentationalität¹⁶ eines 4/4-Takts, 3/4-Takts oder 7/15-Takts: Taktschemata werden hinfällig. Das strukturell wie auch formal Interessante daran verdeutlicht die Hinwendung zum Rahmen. Es werden Rahmen geschaffen für Zeitformen. Ich nenne das Metaformen.

In der Verschiebung der Form zum Rahmen, erfährt das (in diesem Fall musikalische) Material eine Befreiung dahingehend, dass ein Materialismus in Gang kommt, der sich von einem vorgängig-gläubigen Identitätsgedanken losmacht. Das ist ohne Zahlen nicht denkbar.

Solche Erkenntnis räumt auf mit dem naiven Protest gegen den Funktionalismus, gegen das Raster, das unsere Städte verschandelt hätte, und entpuppt sich als grober Unsinn.

Take 40

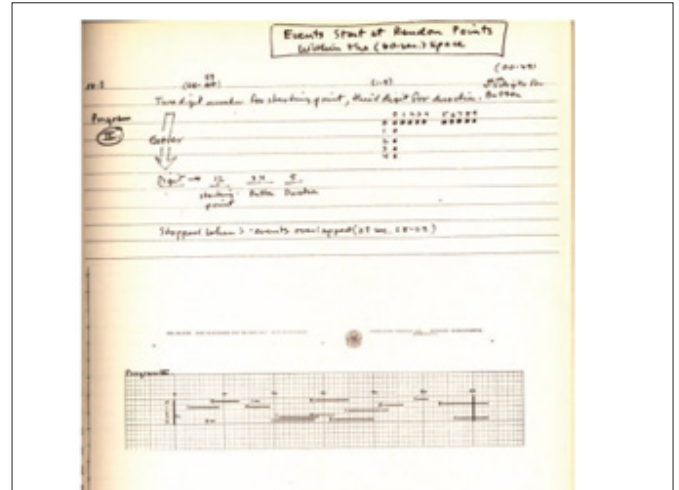
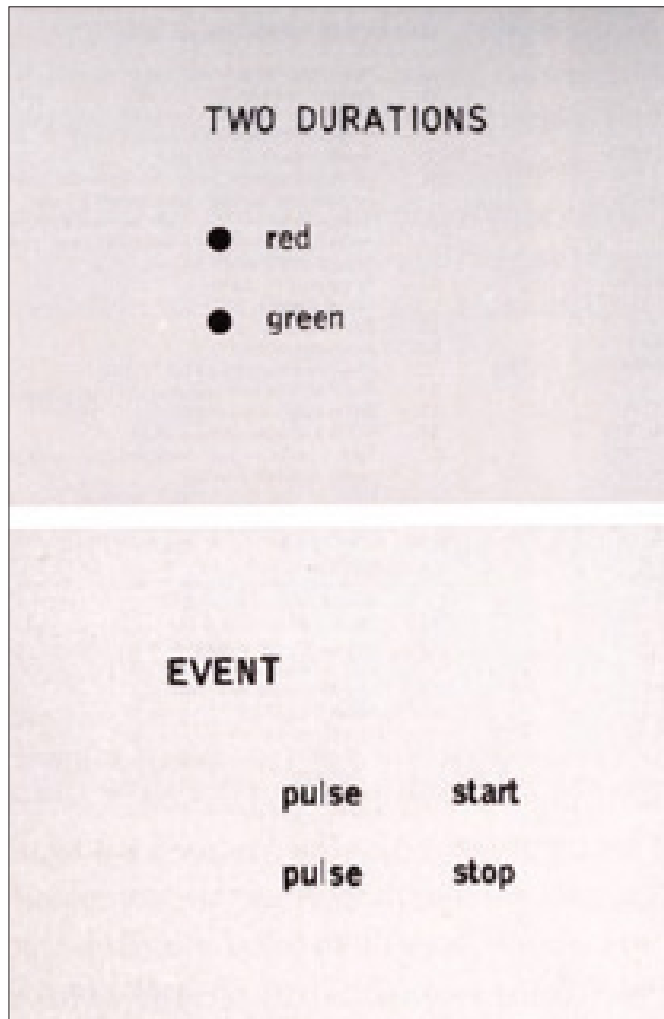


Abb.: George Brecht: Notebooks 1, June – September 1958, hg. von Dieter Daniels, Hermann Braun, Köln 1991, S. 21.

Den nächsten Schritt des Prozesses, den Brecht von der musikalischen Analyse hin zum künstlerischen Werk vollzogen hat, die erste Erwähnung des »Events«. Ein Event ist nichts anderes als ein bestimmter Zeitraum. Hier heißt es: »Events start at random points within the (60 sec) space.« Der Event setzt also an der Auseinandersetzung sowohl mit dem Grid als auch der Zeitleiste an: Hier verortet er sich als topologische Möglichkeit des (unbestimmten) Ereignisses. Was in ihm passiert, passiert. Das ist das Werk. Und wenn es aufhört, hört es auf. Damit knüpft Brecht an die »Unrelated Events« des Black Mountain College an. Auch jene waren ja nur deshalb möglich, weil Cage und seine Freunde die Rahmung verschraubt hatten. Andernfalls wären es ja gar keine »Unrelated Events«, sondern sie wären nur Alltägliches. Oder es gäbe nichts anderes als »Unrelated Events«.

Take 44



Schließlich die Events, das letztendliche Werk von George Brecht. Was ich vorher gezeigt habe, waren ja nur Versuche, Scriblings, von denen die Welt nichts wusste bis Anfang der 1990er Jahre die Notebooks erschienen. Events sind nur noch Karten mit Handlungsanweisungen in Textform. Die sagen dann nur noch: Pull start. Und dann verhalten wir uns zu diesen Karten.

Eines dieser Time-Events von George Brecht hatte mit dem Bahnhof zu tun. Da ging es darum, dass man sich auf ein Gleis stellt, dann macht man die Stoppuhr an. Und dann, nach 10 Minuten, die Stoppuhr aus. In den 10 Minuten findet der Event statt. Das können Sie jederzeit an irgendeinem Bahnhof machen. Das kann jeder selber machen. Es klingt einfach, ist aber sehr kompliziert – weil es einem so schnell langweilig wird dabei. Man macht sich noch eine Zigarette an, dann ein Käffchen vielleicht noch. Das darf dann nicht sein.

Beabsichtigt ist vielmehr die Meditations-Aufgabe, dabei zu sein und dem Dabei-Sein eine Ernsthaftigkeit beizumessen. Weil man selber da ist, und nicht jemand anderes irgendwie sagt, es sei jetzt ernsthaft.

Daniel Wetzel von Rimini Protokoll hat mir von einer Übung erzählt, die er gern mit Studierenden unternahm, als er noch in Gießen unterrichtete. Er ging mit den Studierenden irgendwohin in die Stadt. Und dann setzten die sich hin. Und dann schauten sie nur. Und die schauten so lange, bis sie in der Lage waren zu applaudieren. Darin liegt ein harter Angang, weil man ja dauernd da ist. Ob man da applaudieren mag... Man weiß nicht recht. Man wartet vielleicht auf den Feierabend, hat vielleicht schon was vor. Aber wenn es dort was zu applaudieren gilt, im Alltäglichen... Und darum geht es bei George Brecht. Und das kommt aus der Kompositionsklasse von John Cage. Und das ist ohne den Grid nicht zu haben.

- 1 Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 467.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd., S. 468.
- 4 http://bkult.de/de_DE/570.darf_architektur_unflexibel_sein/576.patrik_schumacher.pro (abgerufen am 13.12.2014).
- 5 Ebd.
- 6 Ebd.
- 7 Clara Weyergraf: Piet Mondrian und Theo van Doesburg, München 1979, S. 53.
- 8 Colin Rowe: Review: Forms and Functions of 20th Century Architecture, in: ders., As I Was Saying, Volume 1: Texas, Pre-Texas, Cambridge 1991, S. 115.
- 9 Theo van Doesburg: L'Évolution de l'architecture moderne en Hollande, in: Architecture vivante, 2. Jg./2, 1925, S. 14-20, hier S. 19.
- 10 Ebd.
- 11 Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich 1967, S. 70.
- 12 John Cage: Silence, Middletown 1961, S. 7.
- 13 Ebd., S. 8.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Der Begriff Repräsentationalität verweist auf die Eigenschaft einer jeweiligen Notation, abbildhaft – also repräsentational – vorauslaufend zu operieren und dadurch Handlungskorridore einzuengen.