

James Tenney
Beredete Stimme der Natur
Über Alvin Lucier

Es geschieht nicht oft, daß ein Komponist in Erscheinung tritt, dessen Arbeit so überzeugend ist und sich so wesentlich von der seiner Zeitgenossen und Vorläufer unterscheidet, daß wir wohl oder übel unsere grundlegenden (und oft unbewußten) Annahmen – unsere *selbstverständlichen Axiome* – über Musik revidieren müssen. Alvin Lucier ist so ein Komponist. 1965 erstaunte er ein Publikum, das Überraschungen eigentlich gewohnt war, indem er Elektroden an seiner Kopfhaut befestigte, seine Augen schloß, sein Denken auf meditative Weise zur Ruhe brachte, und dann Alphawellen hervorbrachte, die enorm verstärkt waren (wie er in der Verbalnotation des Stücks schreibt), so daß sie das Mitschwingen einer Vielfalt von Schlaginstrumenten, die ihn umgaben, hervorriefen. Das war die erste Aufführung der *Music for Solo Performer*, die zu einem Klassiker auf dem Gebiet der elektronischen Musik geworden ist. Vor dieser Aufführung würde niemand es für notwendig gehalten haben, das Wort *Musik* in einer Weise zu definieren, die solch eine Kundgebung zugelassen hätte; danach war eine Neudefinition unumgänglich. Dennoch ist seine Musik – trotz der radikalen Natur von Luciers Arbeit (oder vielleicht gerade wegen ihr) – nicht so weit verbreitet, wie sie es verdient.

Wie Edgar Varèse uns so oft erinnert hat, ist Musik – alle Musik – ein physikalisches Phänomen.¹ Obwohl diese Tatsache oft durch andere Aspekte der musikalischen Erfahrung verdeckt wird, hat Lucier immer sorgfältig darauf geachtet, daß die physikalischen Eigenschaften seiner Stücke nicht verschleiert wurden; andere Elemente werden durch diese Physikalität transparent. Im Endergebnis hat seine Musik oft eine spürbare skulpturhafte Qualität, die in Vergleichsfällen nicht so offensichtlich ist. Luciers Stücke befassen sich grundsätzlich mit der ganzen Bandbreite natürlicher akustischer Phänomene, darunter Klangübermittlung und Klangabstrahlung (*Quasimodo the Great Lover*, *Directions of Sounds from the Bridge*), Reflexion (*Vespers*, *Reflections of Sounds from the Wall*), Beugung (*Outlines of Persons and Things*), Resonanz (*Music for Solo Performer*, *Chambers*, *Music on a Long Thin Wire*), stehende Wellen (*Still and Moving Lines in Families of Hyperbolas*), Rückkopplung (*Bird and Person Dying*), Schwebungen (*Crossings*, *Kettles*) und Sprache (*North American Time Capsule*, *I am sitting in a room*, *Words on Windy Corners*). Lucier verwendet dabei auch allerlei technologisches Gerät, das sich in drei Kategorien einteilen läßt: High-Fidelity-Studio-Zubehör (Tonbandgeräte, Verstärker, Lautsprecher); industrielle, wissenschaftliche oder medizinische Testgeräte (Signalgeneratoren, EEG-Elektroden, Differenzverstärker etc.) und die wunderbar einfache Technologie der Bunsenbrenner in *Tyndall Orchestrations*, des Hufeisenmagneten in *Music on a long thin Wire* oder des elektronischen Spielzeugvogels in *Bird and Person Dying*. Aber in Luciers Arbeit wird Technologie in ganz anderer Weise verwendet, als es sonst in anderer Musik der Fall ist – nicht um ihrer selbst willen, nicht einmal um ihrer eigenen Produkte willen, sondern eher, um einen Naturaspekt offenzulegen.

In den meisten Stücken resultieren die Klänge, die wir hören, aus der komplexen gegenseitigen Beeinflussung und Überlagerung (Verknäuelung, Konfrontation, Zusammenprall) von zwei oder mehr Systemen – mechanisch, elektrisch oder biologisch. Eines dieser Systeme ist meistens der Natur zugehörig (das Gehirn, die Stimme, ein Muschelhorn), während das andere gewöhnlich irgendeine technologische Vorrichtung ist, und aufgrund der im wesentlichen unabhängigen Funktionsweise der beiden aufeinander wirkenden Systeme sind die Ergebnisse so reich und vielfältig – und so unvorhersehbar.

Bis vor wenigen Jahren sind traditionelle Musikinstrumente, die als eine vierte Kategorie von *technologischem Gerät* betrachtet werden können, nur in sehr wenigen von Luciers reifen Werken zur Anwendung gekommen. Unter diesen Ausnahmen waren die Schlaginstrumente, die in *Music for Solo Performer* und *Music for Pure Waves*, *Bass Drums and Acoustic Pendulums* verwendet wurden, der Synthesizer (und die manchmal singende Stimme in *The Duke of York*) und die Streichinstrumente in *Directions of Sounds from the Bridge*. In den meisten dieser Fälle werden die Instrumente nicht in gewohnter Weise behandelt – tatsächlich werden sie nicht gespielt, sondern vielmehr als *Resonanzobjekte* genutzt, die nicht mehr oder weniger wichtig sind als andere solche Gegenstände. Seit 1982 hat seine Arbeit sich in eine etwas andere Richtung bewegt, indem sie traditionelle Musikinstrumente, die in konventioneller Weise gespielt werden, einbezieht, wenn auch normalerweise im Zusammenhang mit einem oder mehreren elektronisch erzeugten Klängen (wie in *Crossings* für kleines Orchester und einen Sinusgenerator oder der *Serenade* für dreizehn Holzbläser und Sinusgeneratoren).

Die meisten Notationen Luciers sind verbal, wobei er nur gelegentlich auf das Standard-Notensystem zurückgreift. Obwohl alle Notationen sich durch elegante Einfachheit und Klarheit auszeichnen, scheinen einige von ihnen fast poetischen Charakter zu haben. Ich denke hier zum Beispiel an die Whitmanesken Listen möglicher Gegenstände, Vorgänge und Formen in den Notationen zu *Chambers*, *Gentle Fire* und *The Queen of the South*, aber auch an bestimmte Passagen in *Vespers* (wie «Tauchen Sie mit den Walen, fliegen Sie mit bestimmten Nachtvögeln oder Fledermäusen ... oder nehmen Sie die Hilfe anderer Experten in der Kunst der Echo-Ortung in Anspruch»,² und die an Haikus erinnernde Überraschung in der letzten Zeile des gesprochenen Texts von *I am sitting in a room* («Ich betrachte diese Aktivität weniger als eine Demonstration eines physikalischen Sachverhalts, sondern eher als ein Mittel, jede Art von Unregelmäßigkeit zu glätten, die meine Sprache aufweisen mag»³). Lucier wäre der letzte,

der solche Zeilen *Dichtung* nennen würde, und er hat in der Tat (über den gleichen Sprechtext) gesagt: «... ich will nicht, daß allzu Poetisches in den Raum hineingespielt wird. Ich möchte, daß es schlicht bleibt, damit der Raum ohne Ablenkungen wahrgenommen wird ...»⁴ Aber schlicht und poetisch sind nicht notwendig einander ausschließende Qualitäten. In einem anderen Zusammenhang hat er seine Absichten in Verbalnotationen wie folgt beschrieben:

«Ich versuche, in klarer, geradliniger Prosa einen Sachverhalt vollständig zu beschreiben und darin eine gewisse Ausgewogenheit zu erreichen; die Gedanken sollen logisch auseinander hervorgehen, die Zeichensetzung soll richtig sein. Ich mache das sehr gern, vielleicht, weil es mir schwerfällt, wie auch der Versuch, eine Sportart wirklich zu beherrschen. Ich versuche, es sehr klar, einfach und rein zu halten.»⁵

Ob man es Dichtung oder klare, geradlinige Prosa nennt, Luciers Handschrift zeugt in diesen Notationen sowohl von großer Phantasie als auch von außerordentlichem Handwerk.

Welche ästhetischen Triebkräfte stehen hinter Luciers Werk? Zuallererst ist er ständig neugierig, *wie Dinge funktionieren*, aber er ist auch von Naturphänomenen fasziniert und hat eine kindliche Freude an den Klängen, die diese erzeugen, wie auch das Verlangen, diese Freude mit anderen zu teilen. Er hat gesagt: «Ich denke, daß ich versuche, Menschen dazu zu bringen, sich Muscheln ans Ohr zu halten und wieder auf das Meer zu hören.»⁶ Gleichzeitig ist er gewissenhaft darauf bedacht, sowohl Selbstaussdruck als auch den, wenn man so will, kompositorischen Eingriff in die Naturvorgänge, auf denen seine Stücke beruhen, zu vermeiden. Mit einigen interessanten Ausnahmen hält er sich selbst aus dem Werk heraus, um sich besser auf das physikalische Phänomen konzentrieren zu können. Die Ausnahmen sind Stücke wie *I am sitting in a room*, in denen die Aufnahme seiner eigenen Stimme als eines dieser *physikalischen Phänomene* benutzt wird, und es ist bezeichnend, daß der bedeutendste Prozeß in dem Stück der allmähliche sprachliche Identitätsverlust des Sprechers ist – und schließlich der Identitätsverlust der Sprache selbst. So ist die Beziehung zwischen Luciers Arbeit und der Welt um ihn herum fast die Umkehrung der normalen Handlungsweise, weil sie bedeutet, daß er etwas von dieser Welt in sich hineinnimmt – und es dann natürlich irgendwie verwandelt oder geklärt zurückgibt – anstatt eine Seite seiner selbst auf die Außenwelt zu projizieren.

Und wie sollten wir von einer Musik bewegt sein, die so frei von *persönlichem Ausdruck* ist? Wie John Cage geschrieben hat: «Das Hören von Klängen, die einfach Klänge sind, läßt den theoretischen Denker sofort theoretisieren, und Begegnungen mit der Natur erwecken ständig die Gefühle der Menschheit. Ruft nicht ein Berg ungewollt die Empfindung eines Wunders in uns hervor? Der Otter am Flußufer den Eindruck von Heiterkeit? Der nächtliche Wald ein Angstgefühl? Deutet nicht der fallende Regen und der aufsteigende Nebel die Liebe an, die Himmel und Erde zusammenhält? Und gibt es einen größeren Helden als die geringste Pflanze, die wächst? ... Wenn Klänge sich selbst überlassen bleiben, verlangen sie nicht, daß diejenigen, die sie hören, das ohne Empfindung tun.»⁷

In der Tat haben die Klänge, die *sich selbst überlassen* bleiben, in Luciers Werk immer eine geheimnisvoll *expressive* Qualität gehabt. Manchmal denke ich, daß hier die sprachlose Natur zu uns spricht. Und in den Werken von Alvin Lucier ist in der Tat erkennbar, daß die Natur eine sehr beredte Stimme hat.

Anmerkungen:

- 1 Edgard Varèse: *Music as an Art-Science* (1939), in: Elliott Schwartz und Barney Childs: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York 1967, S. 199.
- 2 Alvin Lucier: *Reflections / Reflexionen*. Köln 1995 (= *Edition MusikTexte*), S. 315.
- 3 Ebenda, S. 323.
- 4 Ebenda, S. 101.
- 5 Ebenda, S. 111.
- 6 Ebenda, S. 71.
- 7 John Cage: *Experimental Music* (1957), in: *Silence*, Middletown 1961, S. 10.

Der Text von James Tenney entspricht dem Vorwort zur zweisprachigen Ausgabe von Interviews, Notationen und Texten: Alvin Luciers, *Reflections / Reflexionen*. Hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln 1995 (*Edition Musik Texte* Bd. 03).

James Tenney: Beredte Stimme der Natur. Über Alvin Lucier, in: *Katalog Wien Modern 2000*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2000, S. 59-61.