

Steffen Krebber

Wahrnehmung möglicher Ähnlichkeiten

Ästhetik virtueller Proxemik¹

In der Musik erhält die Abbildung erst mit Aufkommen der Aufnahmetechnik einen größeren Raum. Es gab zwar innerhalb der Musik immer wieder Nachahmungen, z. B. der Tierwelt, aber die jüngst entstandenen Einflüsse der Abbildung und Wiederaufrufbarkeit direkt im originären 'Aufführungsmedium der geschriebenen Musik' haben sowohl die Ausbildung von Interpreten und Komponisten, als auch die Wahrnehmung der Musikgeschichte essenziell verändert. Eine schriftliche musikalische Tradition mit oraler Weitergabe in der Ausbildung hat sich in ein netzwerkendes Gemenge bestehend aus allem Wahrnehmbaren bewegt. Durch direkte Aufrufbarkeit ist die Trennung von Medien und Sparten aufgebrochen, auch wenn sich das erst nach und nach realisiert. Alles überlappt sich referentiell und sprengt seine ehemals gegebenen Rahmen. Durch diese Auflösung entstehen agierende Objekte, die nicht von Subjekten zu unterscheiden sind. Die Dinge wachsen ineinander. Wenn alle Kunst relational ist, geht es darum, wie die Beziehungen durch Arbeit verändert sind und nicht, ob sie Teil der Arbeit sind (wie z. B. als Selbstreflexivität der klassischen Moderne), denn sie sind es immer. Alles Wahrnehmbare verweist zuerst zeichnerhaft auf sich selbst. Methoden und Arbeit sind dadurch nicht mehr zu unterscheiden. Eine Methode ist immer eine Ausblendung eines Teils der Arbeit oder einer Wahrnehmung von Arbeit. Jede Arbeit ist Zusammenarbeit. Es geht um Ähnlichkeiten und damit im übertragenen Sinn um Nähe - oder Proxemik wie Flusser sagt. Es ist also nicht relevant, welche - im alten Sinne sogenannte - Medien zum Aufruf kommen, denn referentielles Potential zur Veränderung rückt ins Zentrum des Denkens. Wie sind die Referenzen vermengt? Erzählen die aufgerufenen Referenzen die Geschichten anders? Ermöglichen die Referenzmenge eine Wahrnehmungsverschiebung und damit eine Realitätsverschiebung und wie ist diese geartet? Das sind Fragen, die nach respektive zu jeder Arbeit gestellt werden können.

Kritik hilft nicht (mehr) weiter - weder im Prozess kompositorischer Arbeit noch in der Wahrnehmung von kompositorischer Arbeit.² Wenn man die Relationalität, die aus den Dingen quillt als gegeben annimmt, löst sie den Begriff Medien auf - eine Vermittlung von etwas Drittem auf einer Art neutralem Trägersignal ist (und war auch noch) nie gegeben. Das Gefühl im Blick auf technosoziologische Neuerungen, der den (unglücklichen) Begriff 'virtuell' geprägt hat, hat sich heute auf die gesamte wahrnehmbare Welt ausgedehnt. Die Welt ist insgesamt Simulation geworden und ebenso die vormals als Simulationen bezeichneten Dinge Welt. Gemenge.³

Der Plan, das Konzept, die Idee werden identisch mit der Tat, dem Produkt, der Geschichte. In der Wahrnehmung möglicher Ähnlichkeiten entstehen referentielle Gemengelagen, die subjektive und objektive Intentionen aufrufen und, wenn sie denn Kunst zu sein versuchen, Gemische anbieten, die die bisherigen Wahrnehmungen möglicher Ähnlichkeiten unterlaufen oder überschreiten.

Kommunikationsästhetische Wende⁴

Die Wahrnehmungen möglicher Ähnlichkeiten berühren die Domäne der Zeichen und Allegorien. In einer zeitgemäßen Theorie von Zeichen wird die Trennschärfe der Begriffe Zei-

1 FLUSSER, VILLÉM (1991): Vortrag am Gottlieb Duttweiler Institut, https://www.youtube.com/watch?v=x-yt-ts=1422503916&feature=player_detailpage&v=WtD3xB_rD3g&x-yt-cl=85027636#t=2273

2 LATOUR, BRUNO (2010): Ein Versuch das „Kompositionistische Manifest“ zu schreiben, <http://www.heise.de/tp/artikel/32/32069/1.html>

3 SERRES, MICHEL (1993): Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemische und Gemenge, Frankfurt am Main, S. 225 ff.

4 Fred Forest nutzte den Begriff Kommunikationsästhetik in einem Manifest von 1983. FOREST, FRED (1983): Manifeste pour une esthétique de la communication, http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_fr.htm#text

chen, Bezeichnete, Bezeichnende und Entzeichnende zumindest aufgeweicht.⁵ Heute sehen wir, dass die vornehmlich aus der Sprachtheorie erwachsene Zeichentheorie sich durch technische Audiovisualisierung grundlegend verändert hat: Alle Dinge, Personen, Materien, Entitäten werden vom ehemals Zeichenhaften affiziert. Die Zeichen wachsen in sie hinein. Alle Dinge und Sachverhalte sind Wahrnehmungen und potentielle Allegorien. Dieses Ineinanderwachsen betrifft auch das (avantgardistische) Vokabular von Form, Inhalt, Material, Materialität, etc. Es geht um einen Kommunikationsbegriff in der Wahrnehmung von Kunst, „der den Realitäten einer Informationsgesellschaft entspricht und geistige Kategorien mit technischer Mediatisierung ins Verhältnis setzt, Kommunikation nicht als Aussenden von Botschaften, sondern als Herstellen von Beziehungen“.⁶ Dieser Begriff von Beziehungen ist m. E. wiederum problematisch, da eine Stabilität der Akteure im Netzwerk suggeriert wird. Es ist aber so, dass die Akteure wie oben beschrieben untrennbar ineinander verwachsen sind, sie gleichzeitig in je verschiedenen verschränkten Zuständen existieren. Das Werk also als Akt, erst einer Herstellung, und dann, in der Laufzeit der Kommunikation selbst, eines gemeinsamen Aufrufens von Beziehungen. Wie und warum sich dieses Aufgerufene ähnelt und wie und warum durch die Arbeit mit diesen aufgerufenen Ähnlichkeiten die Wahrnehmung verändert wird oder werden kann ist relevant. Die modernen und postmodernen Definitionen von Kunstmusik sind mit einer Idee von Widerstand verbunden, somit negativ⁷ und angstvoll, ödipal der Vergangenheit zugewandt.⁸ Heute geht es um eine, im Sinne einer Komplizenschaft positive Zusammenarbeit mit den subjektiven, objektiven und sonstigen Akteuren⁹ des Netzwerkes Musik, um durch dieses vergegenwärtigende Aufrufen einen Erkenntnisgewinn zu erreichen.

Vergegenwärtigung von Ähnlichkeiten

Die modernen und postmodernen Aktanten sind heute selbstverständlich, wie alles andere Vergangene Teil des Vergegenwärtigbaren, das nun nicht mehr an eine Historizität gebunden ist, sondern an seine Verknüpf- und Assozierbarkeit. Leider fehlen uns Begriffe wie Assozianz und Komplizienz, um dem selbstaktiven Anteil der Dinge und Entitäten Raum zu gewähren.¹⁰ Freiheit bedeutet in dieser ungeschichtlichen Umgebung die Aktanten zu sortieren, zu kombinieren und im besten Fall zu vermischen ohne eine irgendetwas für veraltet erklärende Revolution, die ein kritischer Reflex der Moderne sind. Revolution und Kritik sind veraltet.¹¹ Wenn nun die verschränkten Aktanten aufgerufen und vergegenwärtigt werden - Aktanten können alles Vergegenwärtigbare sein; z.B. Bühne, musikgeschichtliche Begriffe, Musiken, Texte, Interpreten, Rezipienten, Willenssynchronisierung, physikalische Begriffe, Instrumente, historische (d.h. alle schon erschienenen) künstlerischen Positionen, die Notenschrift, etc. - vergegenwärtigen diese weitere ähnliche Aktanten. In diesem selbst arbeitenden Netzwerk, das auf eine verzögerte Art die Gedanken des Rezipienten mit denen des Komponisten synchronisiert, geht es also darum die Grenzen der Wahrnehmung möglicher Ähnlichkeiten zu zeigen. Diese Ähnlichkeiten sind in jeder Wahrnehmung auf die Vergangenheit bezogen, etwas existierendes, also vergangenes wird in einem bestimmten Umfeld vergegenwärtigt. In Texten zu Werken der Moderne und Postmoderne wurden solche - vornehmlich auf historische Musik Bezug nehmende - Vergegenwärtigungen oft als nostalgisch im Sinne einer Sehnsucht nach der verlorenen Heimat der älteren Musik mit ihrem kulturell vorgegebenem Code beschrieben. Dagegen steht

5 Den dazu von Derrida gemachten Anfang führt Flusser in seinem phänomenologischen Denken zu Zeichen fort. Flusser geht von einer Veränderung der Schriftkultur und damit der Zeichenkultur aus, die zu neuen Codes durch elektronische Technologien führt. „...künftig wird mit Hilfe der neuen Codes besser korrespondiert, Wissenschaft getrieben, politisiert, gedichtet und philosophiert werden können...“. Die Actor-Network-Theory liefert als Erweiterung den in diesem Text beschriebenen Gedanken eines assoziativen Netzes von Akteuren. DERRIDA, JACQUES (1983): Grammatologie, Frankfurt am Main, FLUSSER, VILLEM (1987) Die Schrift – Hat Schreiben Zukunft, Göttingen

6 HARTMANN, FRANK (2005): Und jetzt auch noch „Mediologie“?, <http://homepage.univie.ac.at/frank.hartmann/mediologie.html>

7 SPAHLINGER, MATHIAS (2006): Mathias Spahlinger in Leuven, <https://www.youtube.com/watch?v=R5pJfCNWENC>

8 LATOUR, BRUNO (2010): Ein Versuch das „Kompositionistische Manifest“ zu schreiben, <http://www.heise.de/tp/artikel/32/32069/1.html>

9 LATOUR, BRUNO (2008): Wir sind nie modern gewesen, Frankfurt am Main

10 Michel Serres zu fehlendem Vokabular: »dann kommt uns der konfuse Wunsch, unsere Sprache möchte doch ein Wort bereitstellen, das diese Konfluenz, dieses Zusammenfließen zum Ausdruck bringt. Aber wir kennen weder coverseau noch ›Syrhësec.« SERRES, MICHEL, Die Fünf Sinne. Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt am Main 1993, S. 216

11 LATOUR, BRUNO (2008): Wir sind nie modern gewesen, Frankfurt am Main, S. 186-187

Helmi Järviluomas Auseinandersetzung mit Klängen als Trägern von Erinnerung von 2009 in der er Nostalgie nicht als rückwärtsgewandt beschreibt, sondern als „creative and reflective emotion, which organizes the subject's time and space for the future.“¹² In einer ahistorischen kompositorischen Praxis ist das ödipale Heimweh der Postmoderne verfliegen, denn alle Aktanten können gleichermaßen vergegenwärtigt und in einem gemeinsamen Aufrufen in einem Netzwerk von Beziehungen gemischt werden in dem der Komponist nur ein Aktant ist. Er steht dann nicht mehr einem von ihm verlassenen Paradies gegenüber von dem er sich heldenhaft fernhält und versucht das Vergangene nicht oder mit Kritik versehen zu tun, sondern arbeitet mit den ineinander verwachsenen Aktanten zusammen. Die selbstaktiven vergangenen Akteure werden zugelassen und erlauben detailreiche Vergegenwärtigungen, wenn man so will im Sinne einer „reflective nostalgia...[which]...does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once...“.¹³ Durch diesen freien Zugang zu den Akteuren der Vergangenheit, die unsere Zukunft bevölkern werden, wird auch der in der kunstmusikalischen Moderne vernachlässigte und der Popmusik überlassene Körper auf andere Weise verfügbar. Durch die Gleichstellung der handelnden Dinge, Vorstellungen und Entitäten mit den handelnden Menschen ist gewissermaßen das Jenseits mit dem Diesseits untrennbar verwachsen. Das Konzept, die Methode, die Idee mit der Arbeit. Der Geist mit der Materie. Man sieht hier, dass viele neue Begriffe von Nöten sind, die diesem Zustand gerechter werden. Wenn man der Kritik treu bleiben wollte, würde man fragen: Wie also sind die Referenzen und Relationen, die zu einem - klassisch avantgardistisch - behaupteten Erkenntnisgewinn führen, die an den momentanen Grenzen der Darstellung und der Darstellbarkeit rühren und radikal auf die momentane Verfasstheit der Wahrnehmung und des Verstehens weisen geartet? Ich denke diese Fragen kann man je an eine Arbeit stellen, auf dass sie noch mehr Fragen zurückgebe.

Neue Territorien

Für die Komposition bedeutet diese Verschränkung des Zeichenhaften, Referentiellen mit dem Körperlichen, Materiellen nach fast einem Jahrhundert der versuchten Trennung, Verdrängung oder Sublimierung eben dieser Bereiche und einer fortschreitenden Verfeinerung streng innerhalb des selbst wahrgenommenen Mediums,¹⁴ eine Resubjektivierung des Komponisten. Diese Subjektivierung verschränkt den Komponisten in verstärktem Maße im oben genannten Sinn mit seinem Werk und eröffnet der Kunstmusik so neues Territorium. Einerseits wird sich das agierende Komponistensubjekt verstärkt des es umgebenden Netzwerkes Musik mit seinen agierenden Sub- und Objekten bewusst. Komponisten nutzen das Betriebssystem¹⁵ der Neuen Musik Szene als Teil ihrer Arbeit. Referenzen zu bildender Kunst werden in eine Verbindung mit Musik gebracht. In einem anderen Teil des neu gewonnenen Gebietes werden verschiedene Milieus musikalisch aufgerufen. Dies betrifft vornehmlich den Bereich popkultureller Musik mit seiner Geschichte als Lautsprechermusik. In beiden Erweiterungszonen stellt sich die oben genannte Frage inwieweit jede Arbeit eine veränderte Wahrnehmung anbieten kann, inwieweit sie, wenn man so will einen Erkenntnisgewinn verspricht. Die erste Erweiterungszone birgt m. E. die Gefahr der einfachen Wiederholung der bildenden Kunst, die zweite die des bloßen coolen Scheins. Das Verstehen zu verstehen und Darstellbarkeit an Ihre Grenzen zu bringen erscheint mir hierbei als Idee der Avantgarde erhaltenswert. Kritik oder eine kritische Haltung nicht.¹⁶

¹² JÄRVILUOMA, HELMI (2009): The Scythe-Driven Nostalgia. Agricultural Ambiances in Bissingen ,Tampere, S.155 ff.

¹³ SBOYM, SVETLANA (2007): Nostalgia and its Discontents, http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf

¹⁴ KREILDER, JOHANNES (2009): Zum „Materialstand“ der Gegenwartsmusik, <http://www.kreidler-net.de/theorie/materialstand.htm>

¹⁵ WULFFEN, THOMAS (1994): Betriebssystem Kunst, Köln

¹⁶ Helmut Lachenmanns Ausspruch von „Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit“ trägt die Idee der Veränderung des (gesellschaftlich gegebenen) Wahrnehmungsdispositivus in sich. Diese Veränderung des Wahrnehmungsdispositivus in Komplizenschaft mit den entstandenen Aktanten auf vermischende, also unkritische Weise fortzusetzen ist m. E. ein wichtiger Teil kompositorischer Arbeit heute.

LACHENMANN, HELMUT (1996): Musik als existentielle Erfahrung, Wiesbaden, S.87