

# **In der Wüste der Stille**

Ein Kommentar zu Michael Pisaros *everyday*

Humboldt Universität zu Berlin  
Musikwissenschaftliches Seminar  
Sommersemester 2004  
HS Experimentelle Musik als Medientheorie  
Dr. M.J. Grant  
LV. Nr. 53451

Eike Wittrock  
Matrikelnummer 179171  
Ackerstr. 171  
10115 Berlin  
ewittrock@web.de  
6. Semester

25. Januar 2005

## ***Inhalt***

Inhalt.....	1
Einleitung.....	2
1 .....	3
Cage Nachfolge.....	3
2 .....	4
Nomadologie .....	5
3 .....	6
Falten .....	7
Ekstasen.....	8
4 .....	10
Maschinen .....	10
5 .....	11
Schlussbemerkungen .....	12
Literatur .....	13

## Einleitung

„Heute abend findet ein Konzert statt...“<sup>1</sup>

Im Rahmen des Seminars *Experimentelle Musik als Medientheorie* des Musikwissenschaftlichen Seminars der Humboldt Universität Berlin fand am 4. Juli 2004 in der Zionskirche in Berlin-Mitte ein Konzert statt. Dort wurden von Teilnehmern des Seminars Werke von Earle Brown, John Cage, Alvin Lucier, Steve Reich und Michael Pisaro aufgeführt, die sich auf verschiedene Weisen vom klassischen Musikbegriff abheben und die Fragen stellen:

*Was ist Musik? Was könnte Musik auch sein?*<sup>2</sup>

Michael Pisaros *everyday* von 1996 ist das neueste der dort aufgeführten Werke. Es steht im Abstand von fast 20 Jahren zum Rest des Programms<sup>3</sup>.

Experimentelle Musik entstand in den fünfziger Jahren in den USA. John Cage ist als zentrale Figur dieser Strömung zu betrachten. In Cages Schriften finden sich die ästhetischen Kernideen der Richtung. Experimentelle Musik zu klassifizieren fällt schwer. Der MGG zum Beispiel enthält beim Stichwort „Experimentelle Musik“ nur einen Verweis zum Artikel „Neue Musik“, wo der Begriff dann gar nicht auftaucht und die oben aufgeführten Künstler unter dem Unterkapitel „Entgrenzungen“ besprochen werden<sup>4</sup>.

Wichtige Aspekte der experimentellen Musik sind die Hinwendung zur Performance, Auflösung der Autorschaft (z.B. durch aleatorische Kompositionsprinzipien oder Gruppenimprovisation), Aufbrechen der Notationskonvention (wie z.B. in *December 1952* von Brown) und extreme Ausweitung des musikalischen Materials.

Die zeitliche Distanz von Pisaros Stück zu Cage und den anderen oben genannten Künstlern, lässt eine direkte Anwendung des Begriffs „Experimentelle Musik“ auf Pisaro nicht zu. Pisaro jedoch steht stark in der Tradition der experimentellen Musik. Die vier oben genannten Aspekte experimenteller Musik finden sich alle im hier besprochenen Stück *everyday*.

Meine Beschreibung der Ästhetik dieses Stücks basiert jedoch überwiegend auf der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die hier relativ breit gefächert, jedoch dem Umfang der Arbeit entsprechend nicht in alle Tiefen gehend, behandelt wird.

Diese Arbeit basiert auf einer Programmnotiz, die ich für diese Konzertreihe verfasst habe und bildet eine Erweiterung und einen Kommentar des Textes. Der Programmtext bestand aus fünf Abschnitten, die ich für diese Arbeit umgestellt habe. Sie erscheinen jeweils am Anfang eines Kapitels.

---

<sup>1</sup> Deleuze, *Die Falte*, S. 133.

<sup>2</sup> So auch der Titel der Konzertreihe.

<sup>3</sup> Es wurden außerdem gespielt: Browns *December 1952* (1952), Cages *Variations I* (1958) und *Variations VIII* (1978), Reichs *Pendulum Music* (1968) und Luciers *Memory Space* (1970).

<sup>4</sup> vgl. Danuser, „Neue Musik“, S. 106f.

# 1

Michael Pisaros *everyday* (1996) ist ein “book of pieces”, ein Buch von Stücken. Es ist eine Sammlung von 12 Einzelstücken, die 30 Minuten, eine oder zwei Stunden dauern. Die Stücke können einzeln oder gleichzeitig gespielt werden, in jeglicher Kombination. Bei einer zweistündigen Aufführung, wie wir sie hier vorfinden, gibt es Anweisungen, zu welchem Zeitpunkt die Stücke aufgeführt werden, *spur* und *carbon* müssen in der zweiten Hälfte der Aufführung erklingen. In der hier realisierten Fassung werden acht Stücke gespielt.

Alle Stücke enthalten mindestens eine Zufallsoperation, die Stücke werden bei jeder Aufführung verschieden ausfallen. Bei einigen Stücken gibt es nur einen Zufallsparameter (*engine*), bei anderen (*carbon*) müssen drei Entscheidungen gefällt werden. Jedes Stück enthält ebenfalls mindestens eine feste Vorgabe, wobei es sich um die zeitliche Verteilung der Ereignisse (*fish* und *engine* teilen die Zeit in eine bestimmte Anzahl gleich großer Abschnitte), eine Anzahl der Ereignisse (*dust*) oder deren Dauer (*seed*) handeln kann.

## Cage Nachfolge

An zwei Stichworten (*Stille, Performance*) sollen hier kurz Kernstücke der Cageschen Ästhetik gestreift werden, die sich in Pisaros *everyday* wiederfinden.

Bei Cage wird die Stille in der Musik zu einem zentralen Punkt und gleichwertig zum Klang. Dennoch ist die Stille bei Cage alles andere als geräuschlos. Es schweigt nur die Musik, die Außengeräusche werden in das Werk hereingezogen. Exemplarisch dafür ist *4'33''* (1952), wo durch ein dreisätziges Schweigen in den Instrumentalstimmen die Umweltgeräusche strukturiert werden<sup>5</sup>. Cage schreibt in seinem programmatischen Text „Experimental Music“ von 1957:

„For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those 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.“<sup>6</sup>

Bei Pisaro werden die Außengeräusche nicht so explizit in das Werk integriert, jedoch ist gerade *everyday* so stark durchbrochen von Pausen (man könnte fast sagen, es ist eine lange Pause, die von Klängen durchbrochen wird), dass die Außengeräusche ganz automatisch in das Werk mit hineintreten. In der Aufführung am 4. Juli 2004 in der Zionskirche sogar massiv, denn an dem Tag war das Endspiel der Fußballeuropameisterschaft die in den zahlreichen Cafes rund um den Platz in Live-Übertragung zu sehen war. Die lautstarken Reaktionen der Zuschauer bei jedem Tor bildeten ein zusätzliches Stück, dass auf einer sehr komplizierten Zufallsoperation, die in Portugal auf einem Fußballfeld ausgeführt wurde, basierte.

1952 fand am Black Mountain College unter Mitwirkung von John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor und anderen die erste Multimedia-Veranstaltung der

---

<sup>5</sup> Bei der UA 1952 in Woodstock schloss David Tudor den Klavierdeckel bei Satzbeginn und öffnete ihn wieder bei Satzende, vgl. Cage, *4'33''*.

<sup>6</sup> Cage, *Silence*, S. 7f.

Nachkriegszeit statt<sup>7</sup>. Sie vereinigt Musik, Tanz, das gesprochene Wort und bildende Kunst. Aber nicht nur in seinen Fluxus-Veranstaltungen lässt sich bei Cage eine Tendenz zur Performance feststellen. Bereits das oben aufgeführte Beispiel *4'33''* enthält performative<sup>8</sup> Elemente. Vereinfacht formuliert wird die dreisätzliche Struktur des Stückes nur durch die Handlungen des Ausführenden hergestellt. Diese Handlungen sind zwar auch musikalisch, aber der Schwerpunkt liegt hier nicht im Hervorbringen eines Klangs, sondern im performativen Setzen der Zäsur.

Cage sagt in „Experimental Music“:

“Where do we go from here? Towards theatre.[...] This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we’re living, which is so excellent once one gets one’s mind and one’s desire out of its way and lets it act of its own account.”<sup>9</sup>

Ebenso bildet das Performative einen wichtigen Aspekt in Pizaros *everyday*. Klänge, wenn sie denn überhaupt einmal vorkommen, sollen kaum hörbar sein<sup>10</sup>. Die Ausführenden sind die meiste Zeit über nur anwesend, ihre leibliche Präsenz im Raum<sup>11</sup> ist über lange Zeit das einzige was da ist. Jeder einzelne Klang ist meist mit einer Handlung verbunden die ungleich komplexer ist als der Klang und ihn bedeutend einfärbt.

Wenn Cage seine experimentelle Musik als Alltagshandlung beschreibt, so finden wir schon in Pizaros Titel *everyday* Anklänge daran. Dies zieht sich in der Musik im Instrumentarium des Alltags weiter: Bücher, Tasse, Geschirr, Stuhl etc.<sup>12</sup>

## 2

Die Wüste ist ein glatter Raum, ein Raum ohne jede Einkerbung oder Raster.<sup>13</sup> Kein Verkehrssystem durchzieht ihn, keine Städte wachsen in ihm und strukturieren seine Fläche. Es gibt nur Oasen, die urplötzlich und unvermittelt in der Wüste auftauchen, üppig bewachsene Inseln in der öden Wildnis. Der Boden befindet sich in einem stetigen Fluss, der Sand wandert umher, unmöglich auf ihm eine Ordnung einzuschreiben. Einzig die Nomaden durchziehen mit ihren Karawanen die Wüste. Sie durchqueren den Raum, aber ohne sich wirklich fortzubewegen. Es ist „eine Reise an Ort und Stelle“<sup>14</sup>. Der Nomade sitzt unbeweglich, seine Beine übereinandergeschlagen, auf seinem Reittier. Sein Zelt schlägt der Nomade nur auf um es

---

<sup>7</sup> Vorläufer finden sich in den Aktionen der Dadaisten, aber auch in der Musik der Futuristen.

<sup>8</sup> Zum Begriff des Performativen siehe Fischer-Lichte, S. 31-42.

<sup>9</sup> Cage, *Silence*, S. 12. Ein Vergleich dieser Textpassage mit Deleuze, besonders auf Grund der Referenz zu Bergson im Absatz, der dem hier zitierten vorhergeht, wäre sicherlich lohnenswert, kann hier aber nicht geleistet werden.

<sup>10</sup> Pizaro, *everyday*: „with a quiet, solid sound“, S. 4; “just barely, but persistently audible”, S. 6; “barely makes a sound”, S. 7; “as soft as possible”, S. 9; “extremely soft (barely audible)”, S. 10; “a barely audible hiss”, S. 11.

<sup>11</sup> Die leibliche Ko-Präsenz von Zuschauer und Akteur bildet die Grundlage der Konzeption des Performativen bei Fischer-Lichte, vgl. Fischer-Lichte, S. 63 ff.

<sup>12</sup> Es lassen sich noch viel mehr Spuren von Cage in *everyday* wiederfinden, z.B. Aleatorik, wie oben bereits anklänge, oder das Konzept der „rhythmic structure“.

<sup>13</sup> vgl. Deleuze/Guattari, S.658 ff.

<sup>14</sup> Deleuze/Guattari, S. 668.

sogleich wieder abzubauen, Oasen werden nur erreicht um sie wieder zu verlassen. Sie sind nur Stationen auf dem Weg einer Reise ohne Ziel, Ereignisse einer unendlichen Serie.

Der Nomade füllt mit seiner Reise den leeren Raum, bringt sich mit jedem Schritt seiner Reise neu hervor und erschöpft sich darin. Er entsteht unentwegt und stirbt unaufhörlich. Er zieht eine Spur hinter sich her, die sich alsbald im Sand verwischt und blickt auf seinen Weg, den es nicht gibt.

## Nomadologie

Die Philosophie von Deleuze und Guattari ist eine Nomadologie. In ihren Schriften durchwandern sie verschiedenste Textregionen, ohne Ziel aber mit Methode, bewegen sich von einer Fläche zur anderen und verzweigen sie miteinander.

Der Aufbau ihres populärsten Werkes *Tausend Plateaus* mag dies erläutern. Das erste Kapitel *Rhizom*<sup>15</sup> bildet eine Art Leseanleitung und beschreibt die Struktur des Buches. Sie selbst bezeichnen diese als rhizomatisch. Im Gegensatz zum Wurzel-Baum-Typ, hinter dem eine binäre Logik steht, ist das Rhizom ein Chaosmos von Nebenwurzeln<sup>16</sup>. Es werden sechs Merkmale des Rhizoms beschrieben:

Das Prinzip der Konnexion: Jeder Punkt eines Rhizoms kann und muss mit jedem anderen verbunden werden.

Das Prinzip der Heterogenität: Ein Rhizom verbindet die verschiedensten Ebenen miteinander, „semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen“<sup>17</sup>.

Das Prinzip der Mannigfaltigkeit: Im Rhizom gibt es keine Maßeinheiten mehr, sondern nur noch Vielheiten, womit Subjekt und Objekt ausgeschlossen werden und die Welt nur noch aus Linien, anstatt aus Punkten, besteht.

Das Prinzip des asignifikanten Bruchs: „Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort.“<sup>18</sup> Die Begriffe, die von Deleuze/Guattari für diese Bewegungen eingeführt werden, sind Deterritorialisierung und Reterritorialisierung.

Das Prinzip der Kartographie: Von Rhizomen werden keine Kopien hergestellt, sondern nur Karten. Hierbei ist wichtig, dass man überall in das Rhizom einsteigen kann und jedes mal einen anderen Weg vorfinden wird. Jedes mal wird eine neue, nur für diesen einen Zugang gültige, Karte hergestellt. Wie das Rhizom von überall zugänglich ist, kann auch das Buch von überall her, von jedem Kapitel aus, gelesen werden. Alle fünfzehn Kapitel sind inhaltlich miteinander vernetzt und bietet vielfältige

---

<sup>15</sup> Deleuze/Guattari, S. 11-42.

<sup>16</sup> vgl. Deleuze/Guattari, S. 12ff.

<sup>17</sup> Deleuze/Guattari, S. 17.

<sup>18</sup> Deleuze/Guattari, S. 19.

Zugangsmöglichkeiten. Es lässt sich in die verschiedensten Richtungen lesen, Musikwissenschaft, Architekturtheorie, Medientheorie, Gesellschaft, Politik...

Das Prinzip des Abziehbildes: Die Reproduktion der Karte ist keine Kopie, sondern ein Abziehbild, das immer Spuren des Reproduktionsvorgangs beinhaltet. Es ist eine Art Übertragung, eine Transposition.

Das Rhizom steht immer in der Mitte, zwischen den Dingen. Die musikalische Gattung die dem Rhizom entspricht ist das Intermezzo oder das Ritornell.<sup>19</sup> Übrigens ist die Anwendung der *Tausend Plateaus* auf Musik, besonders auf experimentelle Musik und ihre Verwandten, alles andere als abwegig. Bereits das Titelbild des ersten Kapitels *Rhizom* ist der Musik entnommen, es ist Sylvano Bussottis „piano piece for David Tudor 4“<sup>20</sup>.

Und mit der Beschreibung des Aufbaus von *Tausend Plateaus* erfährt man auch schon die wichtigsten Positionen der Philosophie, der Nomadologie, die im Buch ausgebreitet werden:

„Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht wird.“<sup>21</sup>

### 3

Jedes dieser Einzelstücke stellt eine Serie von Ereignissen dar. Aber in dieser Serie geht man nicht von einem Punkt zum nächsten, von einem Klangereignis zum folgenden. Die Linie ist nicht dem Punkt untergeordnet, die Melodie (die es gar nicht gibt) erscheint nicht als Sukzession von Einzeltönen, sondern der Fluss reißt die Klangereignisse mit sich. Die Punkte sind der Bahn untergeordnet. Die Punkte werden zu Ereignissen der ins Unendliche laufenden Linien. Das Ereignis bezieht sich nicht auf ein allgemeines Koordinatensystem, welches alle Serien umfassend strukturiert, wie ein Taktstrich, der alle Stimmen in Gleichschritt hält. Wenn auch die Zeit als Maß über allem mitläuft, so doch nur um den einzelnen Serien ihren eigenen immanenten Ablauf zu ermöglichen. Das Ereignis tritt aus sich selbst heraus und bildet für den Moment eine Welt.<sup>22</sup>

Das Klangereignis beginnt an vorher fixierten Anfangspunkten, doch die Ereignisse verlaufen sich in der Zeit. Die Bewegungen werden ausgeführt, bis sie ihr natürliches Ende finden. Sie sterben ab, aber nur um wiedergeboren zu werden.

Die Serien verlaufen im glatten Raum. Wie ein Nebel umhüllt die Stille die Aufführung. Aus diesem Nebel treten Ereignisse heraus und versinken wieder in ihnen. Die Stille ist wie eine klangliche Wüste. Öde und leer, doch voll von kleinsten Sandkörnern, voll von kleinsten Geräuschen, die Geräusche unseres Nervensystems, der Blutkreislauf, Geräusche die von der Strasse eindringen. Eine Stille, die nie Stille ist, sondern immer schon mit den kleinsten

---

<sup>19</sup> vgl. „Ein Rhizom hat weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück, *Intermezzo*.“ Deleuze/Guattari, S. 41 und Kapitel 11 *Ritornell*, S. 423-480.

<sup>20</sup> Deleuze/Guattari, S. 11, hier steht fälschlicherweise „Sylvano Bussoti“.

<sup>21</sup> Deleuze/Guattari, S. 13.

<sup>22</sup> vgl. Deleuze, *Die Falte*, S. 29ff.

Klangatomen bevölkert ist. „Ein Plätschern, ein Getöse, ein Nebel, in der Luft tanzender Staub“<sup>23</sup>. Unendlich viele kleine Perzeptionen, die an das Ohr herantreten, aber nur die großen heben sich ab und werden hörbar. Das Klangereignis muss eine bestimmte Größe erreichen, damit es die Schwelle des Bewusstseins überschreitet. Das Ohr liegt auf der Lauer, wie ein Tier, und lauscht. Die Stille ist ein Rauschen, zusammen gesetzt aus mikroskopischen Klangpartikeln und versetzt uns in Schwindel, in eine Benommenheit. Aus diesem halluzinatorischem Zustand schälen sich klare, hörbare Ereignisse heraus. Die Stille öffnet sich für eine Weile wie ein Vorhang, der sich teilt und den Ton freigibt.

Die einzelnen Serien verlaufen unabhängig voneinander und bilden zusammen eine Art Patchwork, ein Quilt. Jede Serie bildet eine eigene Textur, eine Stofflichkeit, aber nicht als bloße Materialität, sondern als Ekstase des Materials. Diese Stofflichkeiten bilden in ihrem Aufeinandertreffen einen Rhythmus. Es ist ein Rhythmus der Klanggewebe, ein Patchwork der Ereignistexturen.

## Falten

Gilles Deleuze beschreibt in *Die Falte*, seiner Studie über Leibniz und den Barock, die Operation des Falten als zentrales Charakteristikum dieser Epoche. Aus der Beschreibung gewinnt er, durch eine Betrachtung der Philosophie und Mathematik des Barock, eine Philosophie, die er im Schlusskapitel „Die neue Harmonie“, auf die Gegenwart *umfaltet*. Er wendet die *Monadologie*<sup>24</sup> in eine *Nomadologie* um.<sup>25</sup>

Deleuze beschreibt das Falten als eine Bewegung die Differenz erzeugt. In einem Differential werden ein Innen und Außen getrennt und gleichzeitig dabei hergestellt. Wenn ein Klang sich von einem Hintergrund abhebt, wird er gehört und als singulärer Klang wahrgenommen, aber dieses geschieht zugleich mit seiner Entstehung, dies ist seine Entstehung.

Auf der Falte findet das Ereignis statt. Dieses Ereignis ist der Sinn, das Ausgedrückte des Satzes. Es ist das, was auf der Falte, in der Differenz zwischen den Dingen und den Worten, erscheint.<sup>26</sup>

Die zentralen Aspekte dieser barocken Philosophie, wie sie Deleuze mit Leibniz beschreibt, ist das prozessuale und ereignishafte der Welt. Die Welt wird als Welt von Erscheinungen und nicht als eine von Dingen betrachtet, womit Subjekt/Objekt Dichotomien vermieden werden.

Im Gegensatz zu Leibniz gibt es dann bei Deleuze (und anderen modernen Philosophen wie Whitehead) nicht mehr die beste aller möglichen Welten. Die Welt kann nun inkompatible Elemente vereinigen. Es geht um eine Welt, wie sie sich in der Literatur bei James Joyce und

---

<sup>23</sup> Deleuze, *Die Falte*, S. 141.

<sup>24</sup> Der Titel einer Schrift von Leibniz: „Die Prinzipien der Philosophie oder Die Monadologie“, Leibniz, G. W., *Philosophische Schriften I*, Frankfurt/M, 1965, S. 439-483.

<sup>25</sup> vgl. Deleuze, *Die Falte*, S. 226.

<sup>26</sup> vgl. auch Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 29ff u. S. 48ff.



Jorge Luis Borges findet, eine Welt der Vielheiten und Diskontinuitäten<sup>27</sup>.

In der *Falte* spielt Musik eine zentrale Rolle, schon Leibniz „Neue Harmonie“ verweist ganz explizit im Titel darauf. Im Schlusskapitel der *Falte*, „Die neue Harmonie“, wird die moderne Umsetzung der leibnizschen Philosophie an musikalischen Beispielen<sup>28</sup> dargestellt. Deleuze gibt dort u.a. eine Beschreibung moderner Kunst:

„Vielleicht kann man im modernen Informel diese Vorliebe wiederfinden, sich ‚zwischen‘ zwei Künsten einzurichten [...] um damit eine Einheit der Künste als ‚Performance‘ zu erreichen und den Zuschauer in diese Performance einzubeziehen [...]. Falten – Entfalten, Umhüllen – Entwickeln sind die Konstanten dieser Operation, heute wie im Barock. Dieses Theater der Künste ist die lebendige Maschine des ‚Neuen Systems‘, wie es Leibniz beschreibt, eine unendliche Maschine, deren Teile alle ebenfalls Maschinen sind, ‚unterschiedlich gefaltet und mehr oder weniger entwickelt‘.“<sup>29</sup>

Die Nähe von Pizaros Musik zur Performancekunst ist ein Grund, warum sich Deleuzes Faltenbuch und das dort *entfaltete* Vokabular, so gut für eine Beschreibung von ihr anbietet.

## Ekstasen

Den Begriff „Ekstase“ ziehe ich aus Gernot Böhmes *Atmosphäre*. Böhme entwickelt in diesem Band in essayistischer Form Ansätze einer „neuen Ästhetik“, ausgehend von der fortschreitenden Ästhetisierung der Realität. Bereits im Vorwort bezieht er sich ganz explizit auf Entwicklungen in der modernen Kunst. In bezug auf Musik sagt er, dass das Materiale in der Musik in den Vordergrund tritt, und ästhetisch als *räumliches Phänomen* zu erfassen sei.<sup>30</sup>

Generell befinden wir uns heute in einer durchgestylten Umwelt. Umwelt ist hier im doppelten Wortsinn zu verstehen, sowohl im Sinne von Natur (wie in Umweltverschmutzung) als auch im Sinne von Lebensumfeld. Beide Formen von Umwelt haben Einfluss auf unsere Leiblichkeit, auf unser Befinden.<sup>31</sup> Diesen Einfluss beschreibt Böhme als Atmosphäre, die durch die Ekstasen der Dinge hergestellt wird:

„Der Umgang mit anderem Seienden macht den eigenen Leib primär als Körper erfahrbar. Man erfährt Oberfläche und damit Grenze zwischen innen und außen, man erfährt Berührbarkeit, man erfährt Lokalisierung, man erfährt Platzkonkurrenz mit anderen Körpern, man sucht und setzt Distanz, und man erfährt, dass man am besten zurechtkommen kann, wo man etwas *handhaben* kann.“<sup>32</sup>

Böhme postuliert eine alternative Dingontologie. Er formuliert einen Gegensatz zum vorherrschenden Modell einer Bestimmung des Dings als *in sich geschlossenes*, das in der Dichotomie von Sein und Eigenschaft verhaftet bleibt.

---

<sup>27</sup> vgl. Deleuze, *Die Falte*, S. 135.

<sup>28</sup> Deleuze bezieht sich hauptsächlich auf serielle Komponisten, erwähnt aber auch John Cage im Zusammenhang des Problems des Wort/Ton Verhältnisses. Sein zentrales Beispiel ist jedoch Pierre Boulez' *Pli selon pli*.

<sup>29</sup> Deleuze, *Die Falte*, S. 201 f.

<sup>30</sup> vgl. Böhme, S. 8f.

<sup>31</sup> vgl. Böhme, S. 14f.

<sup>32</sup> Böhme, S. 161.

„Das Ding wird [...] nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es auch sich heraustritt.“<sup>33</sup>

Um Atmosphären eine ontologische Verortung zu geben, müssen sie aus der Subjekt/Objekt-Dichotomie befreit werden. Böhme verweist auf Jakob Böhmes Vorstellung vom Ding, welches am Modell des Musikinstrumentes gedacht wird. Schon der Vergleich lässt dieses Dingmodell wie gemacht für eine Musikästhetik erscheinen. Für J. Böhme ist das Aus-sich-Heraustreten ein wesentliches Moment der Dingheit<sup>34</sup>. Damit lässt sich eine Bestimmung der Umwelt vornehmen, die unsere Leiblichkeit wesentlich be-stimmt, in dem sie uns durch die Ekstasen der Dinge in *Stimmung* versetzt.

Böhmes neue Ästhetik beinhaltet vielfältige Möglichkeiten der Kritik. Auf der einen Seite bietet sie das Vokabular zeitgenössische Kunsterscheinung zu beschreiben (wie hier geschehen), sie bietet aber auch in der Offenlegung von Inszenierungen (der *Atmosphären*) in der Warenwelt<sup>35</sup> oder der Politik<sup>36</sup> ein großes kritisches Potenzial.

Eine Parallele zu Deleuze lässt sich in Böhmes Bestimmung unserer Zeit finden: „Wir befinden uns in einem theatralischen Zeitalter, einem neuen Barock.“<sup>37</sup>

Böhmes neue Ästhetik lässt sich auf Pissaros *everyday* in vielfältiger Hinsicht anwenden:

Pisaro arbeitet mit einer Materialität der Klänge, klingenden Materialien, die den Raum anfüllen, gleichzeitig aber auch eine Art Wahrnehmungsinsel aus der überfüllten Warenwelt bilden. Eine Insel, die einen kritischen Blick erlaubt, vergleicht und Parallelen zwischen Naturerfahrung und Warenwelt zieht:

Wie klingt ein Buch? Wie spricht es zu mir? Die Partitur schreibt vor, dass der Ausführende Bücher wählen soll, die ihm gefallen („It is best for the performers to choose books they are interested in“<sup>38</sup>). Sie haben ihm bereits etwas gesagt, in irgendeiner Weise zu ihm gesprochen. In der Aufführung werden die Bücher reduziert auf den Klang des Deckels, der herunterfällt. Der Ausführende soll das Gewicht der Bücher fühlen („feel the weight of the book“<sup>39</sup>). Wie kann jedoch das Gewicht eines Buches in Gramm oder Pfund ausgedrückt werden? Das physikalische Gewicht und der Klang des Buchdeckels werden zu einem Emblem des Buches. In ihm liegt der Inhalt des Buches verschlossen. Ohne Vermittlung lässt sich aus diesem Klang nicht das herauslesen, was das Buch gesagt hat. Dazu muss man es schon *lesen*. Im Klang des Buches lässt sich kaum wiederfinden, was in ihm geschrieben steht.

---

<sup>33</sup> Böhme, S. 32f.

<sup>34</sup> vgl. Böhme, S. 155 ff.

<sup>35</sup> Eine Beschreibung von Produktdesign als Manifestation der Dominanz des Tauscherts gegenüber des Warenerts kann für eine Kapitalismuskritik fruchtbar gemacht werden.

<sup>36</sup> Das prominenteste Beispiel stammt wohl aus Walter Benjamins Nachwort zu seinem Kunstwerk-Aufsatz, wo er den Begriff der Aura beschreibt und konstatiert, dass der „Faschismus [...] auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus[läuft]“, vgl. Benjamin, *Kunstwerk*, S. 381 und Böhme, S. 43.

<sup>37</sup> Böhme, S. 13f.

<sup>38</sup> Pisaro, S. 4.

<sup>39</sup> Pisaro, S. 4.

## 4

Die Serien sind Maschinen, die etwas erzeugen und durchlaufen.<sup>40</sup> Diese Maschinen sind auf den ersten Blick gar nicht da. Sie werden wirksam und sind dadurch aktuell, ohne sich jemals zu verwirklichen. Sie bestehen aus ungeformten Materien und nichtformalen Funktionen<sup>41</sup>, was nicht gleichzusetzen ist mit Ausdruck und Inhalt. Denn beide Terme umfassen Form und Materie. Walter Benjamins beschreibt in seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* wie er als Kind versucht hat, das Innere eines eingerollten Strumpfs ans Licht zu bringen und herausfinden musste, als er versuchte das „Mitgebrachte“ aus der „Tasche“ zu ziehen, dass sie ein und dasselbe sind<sup>42</sup>. Innen und Außen waren nur verschiedene Aspekte der selben Socke. Sobald er das eine in der Hand hielt, war das andere nicht mehr da. Ihre Unterscheidung ist relativ. Es sind zwei Seiten ein und derselben Medaille, die sich gegenseitig bedingen und beständig auseinander hervorgehen. Außen und Innen sind getrennt nur durch eine Falte, die diese Differenz zugleich auch erst hervorbringt und ständig umkehrt. Ein Inneres wird zum Außen, ein Äußeres zum Innen, durch den Prozess der Faltung, des (Im)plizierens. Diese Falten sind die Kanten, wo die Maschinen in Erscheinung treten, expressiv werden.

### Maschinen

Der Begriff Maschine taucht in der Form, wie er hier angewandt wird, zum ersten Mal in der Psychoanalyse auf. Jacques Lacan hält bereits 1955 ein Seminar über „Freud, Hegel und die Maschine“. Der Begriff wurde in seiner prominenten Form als Wunschmaschine in Deleuze/Guattaris *Anti-Ödipus*<sup>43</sup> dargelegt, wobei dieser Term eindeutig auf das Konto von Félix Guattari geht. Bei Deleuze und Guattari wird die Wunschmaschine zur Beschreibung des Unbewussten herangezogen. Dabei wird gegen die klassische Interpretation des *Wunsches als Mangel* argumentiert. Der Wunsch wird „nur als ungeteilte, bejahende Kraft verstanden werden [...], die an sich selbst nicht Negatives hat.“<sup>44</sup> Im Gegensatz zu Lacans Konzeption des Begehrens ist die Bewegung der Wunschmaschine ziellos. Sie findet den Grund ihrer Bewegung in sich.

Henning Schmidgen paraphrasiert den *Anti-Ödipus*:

„Immer gibt es eine Maschine, die einen Strom hervorbringt, und eine weitere, die mit ihr gekoppelt ist und die einen Einschnitt, eine Strom-Entnahme durchführt. Eine Organ-Maschine ist an eine Quell-Maschine angeschlossen. Die eine bringt einen Strom hervor, die andere schneidet ihn. Die Brust ist eine Maschine, die Milch produziert, und der Mund ist eine daran angekoppelte Maschine, die den Milchstrom schneidet.“<sup>45</sup>

<sup>40</sup> vgl. Deleuze/ Guattari, S. 500 f.

<sup>41</sup> vgl. Deleuze/ Guattari, S. 706 ff.

<sup>42</sup> Benjamin, *Berliner Kindheit*, S. 58.

<sup>43</sup> Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/M., 1974.

<sup>44</sup> Villani, „Physische Geographie von Tausend Plateaus“, S. 33f.

<sup>45</sup> Schmidgen, *Das Unbewusste der Maschinen*, S. 29.

Dieses Konzept der Wunschmaschine wird dann später in *Tausend Plateaus* von der Psychoanalyse entfernt und generalisiert. Maschinen sind immer an andere Maschinen gekoppelt und bringen die Welt als Ausdruck hervor, sie produzieren Sinn.

Somit kann dann in der Folge alles als Maschine verstanden werden. In *Tausend Plateaus* gibt es ein langes Kapitel über die *Kriegsmaschine*<sup>46</sup>, die „Abhandlung über die Nomadologie“. Es gibt aber auch andere Maschinen. Deleuze/Guattari sprechen von einer Webern-, Bach- und Beethoven-Maschine<sup>47</sup>.

Woraus besteht nun eine solche musikalische Maschine? Der Ausdruck kann sich, ganz wortgetreu, auf einen Synthesizer beziehen<sup>48</sup>. Diese Maschine kann aber auch als abstrakte Maschine verstanden werden, im Sinne einer Weise, wie verschiedene Komponenten (Rhythmus, Sound, ...) sich zusammenfügen und ein Gebilde, ein Musikstück, formen. Die einzelnen Maschinen schneiden sich gegenseitig und schließen aneinander an. Klangflächen, Intensitätsplateaus, formen ein Soundgebirge, durch das der Zuhörer wandert und dessen verschiedenen Oberflächenstrukturen er wahrnimmt, sowohl in ihren Eigenschaften, als auch in ihren tektonischen Spannungsverhältnissen.

Deleuze und Guattari sprechen von einer *Maschinen-Oper*:

„Es gibt keine Motive und Kontrapunkte einer Eigenschaft, keine rhythmischen Figuren und Melodielandschaften in einer solchen Ordnung, ohne die Schaffung einer wahrhaften *Maschinen-Oper*, die heterogene Ordnungen, Arten und Qualitäten wiedervereinigt.“<sup>49</sup>

Eine Maschine muss sich, im Gegensatz zum Ding, beständig hervorbringen. Und wenn sie auch abstrakt bleibt, so sind doch im Begriff der Maschine Vorstellungen von Energiezufuhr und Energieumwandlung, von Bewegung, von einem Motor enthalten.<sup>50</sup>

In Michael Pizaros *everyday* gibt es ein Stück das *engine* heißt. Alle Einzelstücke sind jeweils eine Maschine, die miteinander gekoppelt werden und dann *everyday* bilden.

## 5

Es werden zwei Klassen von Materien durchlaufen. Einmal gibt es die Namen der Stücke und auf einer anderen Ebene breiten sich die in der Aufführung verwendeten Materialien. Zwischen ihnen verlaufen Serien von abstrakten Stoffen. Die Materialserien springen unentwegt zwischen den beiden Klassen hin und her, zwischen den Dingen und den Namen. Zusammen ergeben sie ein fast romantisches Naturpanorama.

Holz taucht im Rohzustand im Titel als *tree* auf, als Material hat es seine Spuren hinterlassen im Papier und in den Büchern, im Stuhl und in den Instrumenten, und endet nach einem langen Zersetzungsprozess im Element *carbon*, dem zentralen Element der organischen Chemie. Wasser

---

<sup>46</sup> Deleuze/Guattari, S. 481– 586.

<sup>47</sup> vgl. Deleuze/Guattari, S. 707.

<sup>48</sup> Was von Deleuze/Guattari auch getan wird. vgl. Deleuze/Guattari, S. 132 f.

<sup>49</sup> Deleuze/Guattari, S. 451.

<sup>50</sup> vgl. Villani, „Physische Geographie von *Tausend Plateaus*“, S. 32.

umfließt den *fish* und in die Glasschalen, es läuft in den Adern des Baumes, und trifft sich mit Holz im Papier. Die *thistle* wächst meist unerwünscht als *weed* und trägt *thorns*...

Es gibt einen unsichtbaren Antrieb in den Dingen, einen Motor, der diese Transformationen bewirkt. *spur* und *engine*. Im Prozess der Photosynthese wird Kohlenstoffdioxid aus der Luft in Glucose umgewandelt und in einem gekoppelten Prozess Wasser in Sauerstoff und Wasserstoff gespalten. Hierin liegt die Grundlage allen Lebens.

### **Schlussbemerkungen**

Die Bezüge zur Natur bei Deleuze/Guattari, John Cage und Michael Pisaro sind vielfältig. Deleuze/Guattaris Philosophie wird oft als Geophilosophie bezeichnet, da viele ihrer Begriffe aus den Naturwissenschaften (bes. Geologie und Biologie) entlehnt sind und Cage zieht immer wieder Parallelen zur Natur in seinen Schriften und in seinem Werk.

Dennoch ist eine Naturnähe nicht sofort romantisch. Kriterien wie Weltflucht, Empfindsamkeit und Illusionsästhetik lassen sich weder Cage, Pisaro noch Deleuze/Guattari zuschreiben. Höchstens eine gewisse Esoterik, besonders in den meditativen und asketischen Aspekten der Langsamkeit (*Lange-weile*) und Klangarmut, ließen sich auf Cages und Pisaros Musik anwenden. Was man Pisaro vorwerfen könnte, ist eine gewisse Technikfeindlichkeit oder Nostalgie. Im Gespräch mit Studenten nach einem Konzert sagte er, dass ihm für *spur* ein altmodisches Telefonklingeln, am besten eines analogen Telefons, vorschwebte. Mobiltelefone waren in den 1990er Jahren, als das Stück entstand, nicht so verbreitet wie heute, deswegen scheint es aber eine sehr sinnige Aktualisierung, *spur* nun mit einem Handyanruf aus Kalifornien zu realisieren. Pisaro wollte aber, dass das Handyklingeln möglichst stark an ein mechanisches Klingeln erinnert, also auch ein Klang der bereits 1996 fast vollständig ausgestorben war. Eine romantische Weltflucht lässt sich hier wohl nicht vorfinden, habe ich doch oben beschrieben wie durch die Pausen die Welt in das Stück hineingeholt wird. Jedoch lässt sich eine gewisse Rückwärtsgewandtheit nicht verleugnen. Die Vielzahl der Verbindungen zu Cage<sup>51</sup> und die altmodischen „Instrumente“ sind zwar Deterritorialisierungslinien, jedoch nicht solche im Sinne Deleuze/Guattaris, die in kosmische Sphären weisen, sondern eher in eine idealisierte Vergangenheit.

Zwischen dieser etwas nostalgischen Sprache der Dinge und der Außenwelt, entfaltet sich vor dem Ohr des Zuhörers eine Wüste der Stille und gibt uns Zeit für eine Orientierung im Chaosmos einer klingenden Welt.

---

<sup>51</sup> Auch der Untertitel „A book of pieces“ verweist über Cage „A book of music“ (1944) weiter zurück in die Vergangenheit zu Frescobaldis Toccaten-Libri und Bachs Orgel-Büchlein.

## **Literatur**

- Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt/M, 1987.
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M, 2002, S. 351-83.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre*, Frankfurt/M, 1995.
- Cage, John, *Silence. Lectures and writings*, Middletown, 1961.
- Cage, John, *4'33''*, New York, 1960.
- Danuser, Hermann, „Neue Musik“, in: MGG, Sachteil, Bd. 7, Kassel, 1997, S.75-122.
- Deleuze, Gilles, *Die Falte*, Frankfurt/M, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt/M, 1993.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M, 2004.
- Pisaro, Michael, *everyday*, Evanston, 1996.
- Schmidgen, Henning, *Das Unbewußte der Maschinen*, München, 1997, zugl. Berlin, Diss., 1995/96.
- Villani, Arnauld, „Physische Geographie von *Tausend Plateaus*“, in: Härle, Clemens-Carl (Hrsg.), *Karten zu »Tausend Plateaus«*, Berlin, 1993.