

Das Kaffee-Rauch-Ritual

ein Gespräch in drei Akten

**über Veränderungen der Musikproduktion und -rezeption anhand von Überlegungen zu
Ritualmusik, Musikritual und Zeitlichkeit**

Schriftliche Masterthesis von Lilian Beidler

Contemporary Arts Practice, Musik und Medienkunst

Hochschule der Künste Bern

August 2011

Inhaltsverzeichnis

Titelblatt	1
Inhaltsverzeichnis	2
Einleitung und Motivation	3
Planet Atemporalis	5
Prolog	6
1. Akt	10
2. Akt	21
3. Akt	34
Epilog	44
Legende	47
Quellen	50

Einleitung und Motivation

Ursprünglich wollte ich eine Arbeit über die *musikalische Wiederholung* beziehungsweise eine *Phänomenologie der musikalischen Repetition* schreiben. Es blieb dann allerdings bei einer Recherche zu musikalischen Wiederholungsprinzipen und deren Funktion in verschiedenen Epochen. Denn alsbald wurde mir klar, dass Wiederholung eine grundlegende Voraussetzung für Musik ist, dass sie für Musikproduktion wie Musikrezeption konstitutiv ist.

Wenn ich Musik komponiere, bewege ich mich immer zwischen Bekanntem und Neuem, zwischen Wiederholung und Differenz. Sowohl Material wie Form oszillieren ständig zwischen diesen zwei Begriffen, aufgrund derer ich mich zeitlich situiere und ohne die ich keine musikalische Aussage machen könnte. Dabei sind Wiederholung und Differenz nicht als gegensätzliche Pole zu verstehen, sondern sind ineinander verzahnt, hängen direkt voneinander ab. Denn erst durch die Differenz erkenne ich eine Wiederholung als solche.

„Besteht das Paradox der Wiederholung nicht darin, dass man von Wiederholung nur auf Grund der Differenz oder Veränderung sprechen kann, die sie in den Geist einführt, der sie betrachtet? Auf Grund einer Differenz, die der Geist der Wiederholung *entlockt?*“¹, fragt Gilles Deleuze.

Wiederholung wäre ohne unsere Zeitnotionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht denkbar. Eine Differenz ist in unserer zeitlichen Wahrnehmung nur möglich, wenn es ein Vorher und ein Nachher gibt. Wenn ich also komponiere oder zuhöre, konstruiere ich eine momentane Realität immer aus der Erinnerung an Vergangenes und aus der Vorahnung für Kommendes. Eine Musik ohne Wiederholung wäre formlos, weil zeitlos, sofern sie denn überhaupt existieren würde. – Soweit meine ersten Überlegungen.

Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang die Frage, welche Konzepte und Strategien die Musikproduktion und –rezeption im Umgang mit ihrer formalen Gebundenheit an die Zeitlichkeit entwickelt hat, entwickelt und entwickeln wird. Dies lässt sich deutlich im Zusammenhang von Musik und Ritual zeigen.

„Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen.“²

1 Deleuze 1992

2 Benjamin 1936: 7

Ich gehe, wie Walter Benjamin, davon aus, dass Musik ursprünglich aus Ritualen entstanden ist. Dass Musik und Ritual auf Grund von mehreren Faktoren in einem engen Verhältnis stehen, versuche ich in dieser Arbeit darzulegen.

Angesichts der breiten Anwendung erscheint es mir nicht sinnvoll, mich auf eine Definition des Ritualbegriffs zu beschränken. Vielmehr möchte ich herausfinden, welche Funktionen Musik in Ritualen haben kann, beziehungsweise inwiefern sich in verschiedenen musikalischen Bewegungen rituelle Spuren abzeichnen.

Dabei ist erstens ein Blick – oder ein „Hören“ – in die Vergangenheit notwendig. Zweitens versuche ich darzustellen, in welchem Verhältnis gegenwärtige Musikrichtungen zu Musik stehen. Und dann wage ich eine kühne Zukunftsprognose.

Wie noch nie zuvor ist mir in den Anfängen dieser Arbeit bewusst geworden, dass wissenschaftliches Schreiben nicht mein Handwerk ist. Dies mag mit der Tatsache zusammen hängen, dass ich in meinem Beruf jetzt viel mehr Erfahrung und Können aufweise als früher.

Diese Tatsache, unter anderen, hat jedenfalls dazu geführt, dass ich als Form das Gespräch zwischen drei Figuren gewählt habe, wovon ich selbst eine bin. Dies hat zum Ziel, das Thema der Arbeit auch in ihrer formalen Struktur zu verankern, entstammen diese drei Figuren doch verschiedenen historischen Zeiten und finden zusammen, um gemeinsam ein Ritual zu begehen.

Obwohl mich der Gedanke sehr reizt, mit Menschen aus der Vergangenheit oder der Zukunft an einem Tisch zu sitzen, reflektiert das erzählende Ich nur bedingt meine eigene Meinung. Die anderen beiden Gestalten sind frei erfunden. Und auch wenn die Gestalt von Georg Hans Tsap in ein überliefertes Umfeld eingebettet wird und mit Personen in Verbindung tritt, die historisch existiert haben, tue ich dies ohne jegliche Hinweise darauf, dass es sich wirklich so zugetragen hat. Die drei Figuren repräsentieren in erster Linie exemplarisch Wissensstand, Weltanschauung, Gesellschaft, Tendenzen in der Kunst, Musik, Literatur, etc. ihrer Zeit. Jegliche Überschneidungen mit echten Gestalten rühren daher.

Viel Pläsir beim Lesen!

Lilian Beidler, August 2011

Planet Atemporalis³

Anwesend sind

Georg Hans Tsap⁴, geboren 1734 in Ludwigsburg, Deutschland, Komponist, Organist und langjähriger Kantor,

Lilian Beidler, geboren 1982 in Bern, Schweiz, Musikerin, Medienkünstlerin und Komponistin, und

Sembra Erutuf⁵, geboren 2291 (14mil803⁶) in Safloreide⁷ (ehemalige Europäische Union), Soundästhetikerin⁸ und Klangchemikerin.

Wir haben uns auf Atemporalis eingefunden, um gemeinsam das Kaffee-Rauch-Ritual⁹ zu begehen. Daraus hat sich ein Gespräch ergeben.

3 Siehe Anmerkungen der Autorin auf Seite 47

4 Siehe Anmerkungen der Autorin auf Seite 48

5 Siehe Anmerkungen der Autorin auf Seite 48

6 Siehe Text 1. Akt auf Seite 13

7 Siehe Anmerkungen der Autorin auf Seite 48

8 „In der Wissenschaft bezeichnet der Begriff (Ästhetik) die gesamte Palette von Eigenschaften, die darüber entscheiden, wie Menschen Gegenstände wahrnehmen.“ <http://de.wikipedia.org/wiki/Aisthesis>. 07.08.2011.

9 Siehe Anmerkungen der Autorin auf Seite 49

Prolog

(Sembra und ich zünden uns eine Zigarette an, Georg Hans Tsap stopft seine Pfeife und entfacht sie mit einem Streichholz. Ich schenke Kaffee ein.)

Ich: Nehmen sie Zucker und Milch?

G.H. Tsap: Ja bitte, Zucker und Milch.

(Sembra Erutuf verneint, nippt an ihrer Tasse.

Ich gebe Zucker und Milch in G.H. Tsaps Tasse und fülle meinen Kaffee mit Milch auf.)

Ich: Ich habe sie nach *Atemporalis* eingeladen, um gemeinsam das Kaffee-Rauch-Ritual zu begehen. Und ich freue mich sehr, dass sie kommen konnten!

(Georg Hans Tsap und Sembra Erutuf nicken mir munter zu.)

G.H. Tsap: Ich freue mich ebenso!

Sembra Erutuf: Ich war von Anfang an begeistert von der Idee, ein Gespräch zwischen Menschen aus verschiedenen zeitlichen Epochen zu führen!

Ich: Es ist nicht ganz zufällig, dass wir uns auf *Atemporalis* treffen, um diese rituelle Handlung des Kaffee Trinkens und Rauchens zu vollführen.

(Ich rühre in meiner Tasse, obwohl sich die Milch bereits mit dem Kaffee vermischt hat.)

Ich: Ich habe lange über eine Möglichkeit nachgedacht, wie wir uns begegnen könnten. Schlussendlich schien mir ein gemeinsames alltägliches Ritual die beste Lösung.

Obwohl sich in der heutigen Ritualforschung kein allumfassender Konsens in der Definition des Ritualbegriffs findet, gibt es doch einige Konstanten, die von vielen Theorien als konstitutiv beschrieben werden.¹⁰

Zu nennen sind beispielsweise:

- Performanz im Sinne von sozialem Handeln. Ein Handeln also, das für den Akteur subjektiv mit Sinn verbunden ist und sozial, weil es sich auf das Verhalten anderer bezieht und daran in seinem Ablauf orientiert.¹¹
- Normativität, also das Aufstellen von Regeln, die zu befolgen sind, die Vorgabe, *wie* etwas sein soll; in Bezug auf das Ritual auch, wie etwas *gemacht* werden soll.
- Konstruktivität, also das Zusammensetzen von bestimmten, oft auch symbolischen Elementen, zu einer Einheit, die ein übergeordnetes Ziel hat.
- Rezeptivität, also Empfänglichkeit; die Fähigkeit, Gegenstände, aber auch Handlungen und Personen während eines Rituals, losgelöst von ihrer alltäglichen Funktion, als Symbole anzusehen.
- Formalisierung, also das Einhalten einer strengen Form bei der Durchführung eines Rituals.
- Prozess, Entwicklung, ein Fortgang, also ein gerichteter Ablauf des Rituals.

Ein wichtiges Merkmal des Rituals, und für die Beziehung von Musik und Ritual vielleicht das wichtigste aber, ist seine Wiederholbarkeit und somit die Zeit.

Indem ein Ritual immer wieder identisch wiederholt werden kann, schafft es einen Eindruck von Dauer und blendet den Aspekt des Zeitpunkts aus.¹² Obwohl es in der Gegenwart stattfindet, verweist es gleichzeitig auf die Vergangenheit wie auf die Zukunft, indem es seine Sinneszusammenhänge aus der historischen Tradition schöpft, aber durch deren abermalige Wiederholung die Gewissheit schafft, dass genau diese Tradition auch in Zukunft Bestand haben wird.

¹⁰ vgl. Scheffler 2008: 214

¹¹ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Soziales_Handeln

¹² vgl. Scheffler 2008: 214

Das Ritual wird also zweifach von dem Zeitaspekt determiniert: Einerseits schafft die zeitliche Einteilung von symbolischen Handlungen in einem rituellen Vorgang einen Ablauf und eine Dynamik und macht das Ritual somit erfahrbar, andererseits evoziert die Wiederholbarkeit des Rituals dessen Beständigkeit und „verbindet progressive mit regressiven Momenten, indem in der Vergegenwärtigung des Traditionellen auch Zukünftiges präfiguriert wird.“¹³

Und dies, meine ich, kann für uns als Muskschaffende sehr interessant sein. Walter Benjamin schreibt: „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen.“¹⁴ Das Ritual als eigentlicher Ursprung von Musik.

Eine deutliche Parallele zwischen Musik und Ritual liegt in der Einordnung auf einer Zeitachse. Wird nicht ebenso wie während Ritualen auch bei künstlerischen Darbietungen, wie etwa in der Musik oder im Theater die Zeitwahrnehmung verändert und einem *natürlichen* Zeitverlauf entgegen gewirkt?¹⁵

(Georg Hans Tsap legt seinen Löffel beiseite und schlürft an seinem Kaffee.)

G.H. Tsap: Sie haben Recht. In der Musik und im Theater wird oft ein zeitlicher Ablauf fingiert, der nicht mit dem alltäglichen Zeitablauf übereinstimmt. Im Theater ist dies augenscheinlich, können doch da – ebenso wie jeder beliebige Gegenstand auf der Bühne zu einem beliebigen imaginären Objekt werden kann – von Szene zu Szene Zeitsprünge stattfinden, die der Zuschauer ohne Widerrede akzeptiert.

Aber auch in der Musik sehe ich oft diesen Aspekt der Überzeitlichkeit. Deutlich sichtbar beispielsweise in der geistlichen Musik in der Kirche oder bei von Musik begleiteten Volkstänzen, also überall da, wo Musik in rituelle Abläufe eingebunden ist. Es sind ja nicht nur die Zeitsprünge während einer Darbietung, welche dieses Hinausweisen über den Moment bewirken; ein Ritual hebt auch die „gesellschaftliche Ambivalenz temporär auf und unterbricht die temporale Alltagsordnung mit der Geltung sozialer Hierarchien.“¹⁶

13 Scheffler 2008: 214

14 Benjamin 1936: 7

15 vgl. Scheffler 2008: 216

16 Nünning 2001: 558

Ich: Sobald sich die Musik von aussermusikalischen Handlungen zu lösen beginnt und somit dieser konkret narrativen und rituellen Ebene entbehrt, entstehen rund um die Veranstaltung des Konzerts zahlreiche Publikumsrituale.

Und die Technisierung der Musik durch neue Medien zu Übertragung, Speicherung und Synthese von Schall, die eine Trennung von Produktions- und Aufführungsmoment der Musik ermöglichen und schliesslich sogar selbst Klänge hervorbringen, lassen die Musik in die alltägliche Zeit des Publikums eindringen und hinterfragen den Ritualcharakter und somit die Echtheit von reproduzierter Musik.

Sembra Erutuf: Dieser Aspekt des Enthobenseins aus der Zeit mag für ältere musikalische Darbietungen zutreffen, für die Musik meiner Zeit sind diese Kategorien allerdings nicht hinlänglich. Wir sind heute in der Musik der Zeit nicht nur *enthoben*, sondern *entbehren* ihrer ganz.

1. Akt

(Ich schenke Kaffee nach.

Stumm nimmt Georg Hans Tsap einen Schluck von seinem reichlich gesüssten Getränk. Die Finger seiner rechten Hand trommeln leicht auf dem Tischblatt. Gedankenverloren stösst Sembra Erutuf Rauch in die Luft.

Georg Hans Tsap rührt in seiner Tasse. Ich entzünde erneut meine selbstgedrehte Zigarette, die bereits erloschen ist.)

G.H. Tsap: Ich schreibe gerade an einer Symphonie. *(zieht an seiner Pfeife)*

Dieses Thema, das ich für den Hauptsatz gewählt habe, geht mir nicht mehr aus dem Kopf, lässt mich nicht los. Es scheint mir gleichzeitig lieblich und stürmisch, fast als ob zwei Seelen in meiner Brust sich nicht trennen wollten.¹⁷

Der Kopfsatz beginnt ohne Einleitung in weicher, lyrischer Weise. Die neue Mode, die junge Geziemtheit des modernen Publikums erlaubt mir einen leisen, milden Anfang.

Es ist nicht mehr wie vor hundert Jahren, als sich die Leute während einer musikalischen Darbietung uneingeschränkt unterhielten.

Noch mein Grossvater, der auch Organist und ein sehr begnadeter Cembalist war, spielte oft kammermusikalische Werke an gesellschaftlichen Empfängen, derweil sich die Leute vergnügten und assen oder auch dazu tanzten.

Ich erinnere mich an seine Erzählung über einen seiner Auftritte mit seinem Cembalotrio. Er wurde nach Frankreich an den Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV. gerufen, um an einem grossen Bankett zur Jährung des Todestages von Maria Theresia von Spanien zur Unterhaltung der Gäste aufzuspielen. Aufgeregt, ja ganz aus dem Häuschen, sei er gewesen, habe stundenlang geübt und sich eigens ein neues Kleid nähen lassen. Er wusste, dass Musik in Versailles als sehr wichtig erachtet wurde, war er doch selbst ein Bewunderer des langjährigen Hofkomponisten Jean-Baptiste Lully. Und so war es ihm eine hohe Ehre, am Ort dieser langen Tradition aufzutreten.

¹⁷ vgl. Goethe 1962

Das Bankett fand im Garten und später abends im Spiegelsaal statt. Mein Grossvater und seine zwei Mitmusikanten waren nur eine unter vielen geladenen Kammermusikgruppen. Ich bin sicher, dass sie nicht einen einzigen Fehler gespielt, bezaubernd artikuliert und intoniert haben, aber ebenso sicher bin ich, dass man von ihrem Spiel zwischen all den plaudernden und feiernden Leuten kaum etwas wahrgenommen hat. Im Vertrauen hat mir mein Grossvater einmal zu verstehen gegeben, dass er sich eher wie eine gut angezogene Vase vorgekommen sei, denn wie ein Musiker ...

Sembra Erutuf: Sie wollen sagen, dass ihr Grossvater sich mehr Respekt gegenüber seinem Spiel gewünscht hätte?

G.H. Tsap: Mein Grossvater hat das nie so ausgedrückt, und ich glaube nicht, dass er an ein Wort wie *Respekt* in diesem Zusammenhang überhaupt gedacht hat. Die Anerkennung und Hochachtung der Musik, und der Musiker überhaupt, manifestierte sich ja nicht wie seit neuestem im stillen Zuhören und Applaudieren. Es war zu dieser Zeit normal, dass Musik im Hintergrund eigentlich als stimmungsvolle Begleiterscheinung eines Festes dargeboten wurde. Aber mein Grossvater hatte feine Ohren und ein gebildetes Gehör, und ich kann mir gut vorstellen, dass es ihn irritiert hat, sein eigenes Spiel in dem Gerede der Geladenen und der Kakophonie verschiedener Musikgruppen nicht mehr zu hören.

Ich: Erzählen sie mehr über ihre Musik. Sie schreiben an einer Sinfonie ...

(Tsap unterbricht mich.)

G.H. Tsap: Ja, diese Symphonie, die *Symphonie des Aufbruchs* soll sie heissen. Das anfangs liebliche Thema verwandelt sich fortlaufend, wächst sich aus zu einem wilden Strom, springt sodann wie blutige Funken sengend und brennend als flammender Feuerkreis, türmt sich mit der Schnelligkeit eines Sturmes, sausend und brausend, peitscht grimmig in die schäumenden Meereswellen, die sich emporbäumen in wütendem Kampfe, um im nächsten Augenblick sich glühenden Tränen auf zarter Seide gleich herab zu beugen, himmlische feuchte Mondesstrahlen, Engelsbilder in ihrer gezauberten Lieblichkeit.¹⁸ So soll es bereits in

18 vgl. Hoffmann 1986: 35/42

der Exposition klingen: zwieträchtigt und doch eins. Dieser Zwist wird in der Durchführung noch verstärkt und in der Reprise nehme ich wieder die Feinheit und Lieblichkeit des Anfangs auf.

Ich: Das klingt hinreissend! In welchem Rahmen werden sie diese Sinfonie aufführen?

G.H. Tsap: Als Kantor kenne ich natürlich sehr viele Musiker. Zudem ist der Hofkapellmeister in Stuttgart, Johann Rudolf Zumsteeg¹⁹, ein guter Freund von mir. Er komponiert selbst Opern. Auch die Stuttgarter Hofkapelle hat sich in den letzten fünfzig Jahren gewandelt. Früher bestand sie nur aus Sängern und war dem fürstlichen Kammermusikensemble angegliedert. Im Verlaufe meines Jahrhunderts wurde daraus dann der Stuttgarter Staatsopernchor zum einen und das Orchester zum andern. Das Hoforchester entwickelt sich mehr und mehr zu einem modernen Symphonieorchester; ich bin sicher, dass schon bald Abonnementskonzerte eingeführt werden.²⁰ Ich habe bereits meine zwei ersten Symphonien von ihm aufführen lassen.

(Er entzündet ein Streichholz und hält es an seine Pfeife.)

Es ist ein sehr modernes Orchester mit einer grossen Bläsersektion. Überhaupt bin ich begeistert von der neuen Entwicklung im Feld der musikalischen Aufführungen. Noch vor hundert Jahren war es ja nicht denkbar, dass die Zuhörerschaft ruhevoll und beherrscht einem Konzerte lauschte, das keine andere Funktion hatte, als Konzert zu sein. Im letzten Jahrhundert kam es oft vor, dass das Publikum eine Aufführung mit Applaus unterbrach, und somit die sofortige Wiederholung einer besonders schön dargebotenen Stelle herbeiführte. Und keine fünfzig Jahre ist es her, dass man sich bei Theaterstücken mit seinem Nachbarn unterhielt.²¹ Diese klare Trennung zwischen Musikern und Publikum und die daraus resultierende Stille im Konzertsaal sind relativ jung. Heut zu Tage gilt es als grobschlächtig

19 vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Rudolph_Zumsteeg. 10.08.2011.

20 vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Hofkapelle_Stuttgart. 21.07.2011

21 vgl. Saxer 1999: 25

und ausfällig, wenn sich jemand im Konzertsaal nicht an diese Regeln hält und sich dieser neu erworbenen Konvention nicht anschliesst.

(Sembra und ich hören gespannt zu. Ich nutze diese Denkpause G.H. Tsaps, um Kaffee nachzuschenken. Beide bedanken sich.)

Sembra Erutuf: Obwohl die meisten digitalen Quellen musikgeschichtlicher Literatur nicht erhalten sind und wir uns daher bei unseren historischen Forschungen auf die wenigen restaurierten Papierdokumente stützen, habe ich den Eindruck, dass sich die Gesellschaft im sogenannten achtzehnten Jahrhundert, zur Blütezeit des Zeitalters des *Enlightenment*, früher auch *Aufklärung* genannt, emanzipiert. Man wollte das dunkle Mittelalter vertreiben und ein helleres, erleuchtetes Zeitalter herbeiführen. Man berief sich auf die Vernunft als universelle Urteilsinstanz und auf die Naturwissenschaften. Die persönliche Handlungsfreiheit, die Toleranz gegenüber anderem Glauben, die Schaffung von Pressefreiheit und die Garantie bürgerlicher Rechte unter Zugrundlegung allgemeiner Menschenrechte waren wichtige Errungenschaften des Enlightenment.²² Darauf gründete auch der ausgeprägte Fortschrittsoptimismus.

Ich: Entschuldige die Unterbrechung, aber warum sprichst du vom *sogenannten* achtzehnten Jahrhundert?

Sembra Erutuf: In unserer Zeitrechnung fällt das achtzehnte Jahrhundert mit den Jahren 14mil312ff zusammen. Seit man vor gut hundert Jahren heraus gefunden hat, dass die Erde heute exakt 14,76371117 Milliarden Jahre alt ist, und auch auf Grund anderer Faktoren wie zum Beispiel die zunehmende Vermischung der verschiedenen Religionen und Glaubensrichtungen, hat man sich entschieden, das Weltalter als Zeitrechnung zu benützen.

(Georg Hans Tsap und ich blicken uns überrascht an.)

²² vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Aufklärung>, 21.07.2011

Sembra Erutuf: Was ich sagen will, ist, dass das Zeitalter des Enlightenment mit seinem Willen zur Wissensverbreitung und somit zum „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“²³ eine Emanzipierung des Bürgertums zur Folge hatte. Die bessere Bildung und das Hinterfragen von allem Gegebenen stärkte das Selbstbewusstsein der bürgerlichen Schicht. Mit der aufkommenden Stille im Konzertsaal, dieser „künstlichen Erziehung zur Stockung“²⁴, wollte das Bürgertum sich von der Arbeiterschaft abgrenzen und sich so eine neue Identität schaffen.

G.H. Tsap: Sie haben sicher recht, es gehört heute zum guten Ton, sich während eines Konzertes ruhig zu verhalten, und die Musik als Individuum zu genießen. Die Geräuschlosigkeit in der Öffentlichkeit gilt als Zeichen der Ehrbarkeit.²⁵

Ich: Aber was hat sich denn genau verändert?

(Ich trinke einen Schluck Kaffee, ausholend:)

Ein wichtiger Folgeaspekt eines Rituals ist, meiner Meinung nach, das Gemeinschaftsgefühl. Ein Ritual hebt die „gesellschaftliche Ambivalenz temporär auf und unterbricht die temporale Alltagsordnung mit der Geltung sozialer Hierarchien“²⁶ und entspricht doch so eigentlich dem aufklärerischen Postulat nach persönlicher Handlungsfreiheit und Toleranz.

Mir scheint, dass in gewisser Weise dieses Stocken, dieses Gebot der öffentlichen Stille, wieder genau so ein Ritual einführt, wie dies zuvor der Fall war. Vor der Einführung des Konzertes als eigenständiges Aufführungsformat gab es doch eben solche Konventionen der musikalischen Rezeption. In der Messe zum Beispiel wurde Musik zur Strukturierung und Unterstützung des religiösen Rituals eingesetzt. Es handelt sich dabei um einen kultischen Ablauf mit genau festgelegten Regeln, die unabhängig von räumlichen oder zeitlichen Umständen identisch wiederholbar sind.²⁷

23 Kant 1784

24 Canetti 1995: 40

25 vgl. Saxer 1999: 32

26 Nünning 2001: 558

27 Brockhaus Enzyklopädie 1986ff.: 450

Sembra Erutuf: Die grosse Änderung liegt vielleicht nicht so sehr in der Art und Weise, wie sich das neue Bürgertum verhielt, sondern eher in der Begründung, warum es diese Haltung einnahm. Die Grundlage für die individuelle Wissensbereicherung und die Zugrundlegung allgemeiner Menschenrechte ist das eine, diese aber durchzusetzen und allen zugänglich und nutzbar zu machen, ist weitaus komplizierter. In der Realität hat das Bürgertum doch seine Prämissen eigennützig eingesetzt. Es galten zwar vorgeblich gleiche Rechte für alle, doch umsetzen konnten diesen Vorsatz eben nur Leute aus dem bürgerlichen Milieu, da sie im Gegensatz zu der Arbeiterschaft über die Beziehungen, finanziellen Mittel und Zeit dazu verfügten.

Ich: Das erinnert mich sehr an heutige politische Mechanismen ...

Sembra Erutuf: Das Bürgertum stieg auf in der gesellschaftlichen Hierarchie der Zeit und wollte dies auch deutlich machen. Dazu gehörte auch, dass es neue Riten einführte, die eben nur dieser Gesellschaftsschicht eigen waren. Konzerte wurden plötzlich eigenständige kulturelle Veranstaltungen, zu denen nicht jeder Zugang hatte, weil man dafür bezahlen musste. So wird die Musik „durch die Einführung des zahlenden Publikums zur Ware, d. h., ihr Tauschwert tritt an die Stelle des Gebrauchswerts“²⁸ Früher war Musik zum Beispiel in Form von liturgischer Musik und Tanzmusik, als Arbeitsgesang oder Gesellschaftslied, allen zugänglich. Mit der Einführung des Konzertbetriebes und der damit einhergehenden Kommerzialisierung musikalischer Darbietungen setzte sich das Bürgertum von anderen Gesellschaftsschichten ab.

(Georg Hans Tsap räuspert sich, stopft seine Pfeife.)

G.H. Tsap: Diese Ansicht mag für sie aus der Zukunft gesehen zutreffen, aber für mich spielt ein anderer Aspekt dabei eine viel grössere Rolle.

Wie sie, Frau Erutuf, ..

28 Föllmer 2008: 258

(*Sembra Erutuf unterbricht ihn.*)

Sembra Erutuf: Ach bitte, nennen sie mich *Sembra*. Diese Form der Ehrerbietung gibt es doch seit 200 Jahren nicht mehr.

G.H. Tsap: Wie sie (*Sembra lächelt.*) bereits erwähnt haben, war Musik bis vor kurzem immer funktional gebunden an aussermusikalische Handlungen. Und sie ist es in vielen Bereichen immer noch! Ich kenne das sehr gut aus meinem Dienst als Kantor. In der Messe bestimmt der Ablauf des Ordinariums, also des religiösen Rituals, die Form, den Inhalt und die Darbietungsform meiner Musik. Das hat für mich als Komponist den grossen Vorteil, dass ich nicht in erster Linie für ein Publikum komponiere, sondern für Gott. Ich bin also nicht an die Vorgabe gebunden, dass das Publikum mein Werk gänzlich gutheisst, kann ich doch immer noch davon ausgehen, dass Gott auch etwas kompliziertere Passagen versteht. (*zwinkert*) Doch dies nur am Rande. –

Natürlich habe ich als Kantor die Aufgabe, eine Musik zu schaffen, die über das Menschliche hinausweist. Ich komponiere als erstes für Gott. Überdies soll meine Musik die Gläubigen auch in eine aufnahmebereite Stimmung versetzen und sie empfänglich stimmen für das Wort Gottes; ebenso wie in der stillen Messe zum Beispiel der Priester den Text des Messeordinariums nur murmelt: nicht für die Gemeinde, nicht für das Publikum, sondern nur für Gott. Wenn ich kirchliche Musik komponiere, strukturiere ich damit zunächst den zeitlichen Ablauf des Rituals und gleichzeitig bestimmt der liturgische Ablauf den formalen Rahmen der Musik. Die Pausen zwischen meinen Orgeleinlagen und der Partizipation der Kirchgänger in Form von Absingen von Kirchenliedern werden durch den Text des Messeordinariums zeitlich determiniert: mensuriert.²⁹

Ich: Das kirchliche Ritual bestimmt also einen grossen Teil ihrer geistlichen Kompositionen. Eigentlich beeinflusst die Art der Aufführung sehr direkt die formale Gliederung ihrer Musik und zugleich hat sie grossen Einfluss auf deren Inhalt.

G.H. Tsap: Das kann man so sehen, ja.

²⁹ vgl. Metzger 2008: 18

Worauf ich eigentlich hinaus will ... (*Er zieht an seiner Pfeife.*) Vielen Bürgern ging es bei der Einführung des Konzertes wohl vordergründig weniger darum, sich von der Arbeiterklasse zu distanzieren, als vielmehr darum, dass sie sich nicht mehr unkritisch auf die christlichen Glaubensbekenntnisse einlassen konnten. Mein persönlicher Glaube ist nach wie vor stark. Und doch habe ich in den letzten zwanzig Jahren angefangen, die konventionellen Riten und Praktiken auf dem Weg zu Gott zu hinterfragen.

Mit der Berufung auf die Vernunft wird es auf einmal sehr schwierig, sich vorurteilslos der Anbetung einer höheren Macht hinzugeben. Es gibt plötzlich keine absolute, allwissende Macht mehr, der blind vertraut werden kann. Jeder Bürger ist selbst verantwortlich, sich sein eigenes Weltbild zusammen zu stellen. Dies führt zu einem Rückzug ins Individuelle und zu einer gewissen Unsicherheit in der Öffentlichkeit. So lässt sich vielleicht auch das stumme Zuhören, das „Stocken“, wie sie es genannt haben, erklären. „Weil die öffentliche Sphäre nach und nach ihre Bedeutung als eine Form von Geselligkeit und Partizipation verlor, wurde die schweigende Beobachtung geradezu zum Ordnungsprinzip von Öffentlichkeit.“³⁰

Die neue Art der musikalischen Darbietung in Form von Konzerten rührt also meiner Ansicht nach auch aus dem Bedürfnis, die Musik aus dieser mit religiösem Ballast beladenen Sphäre der kirchlichen Autorität heraus zu lösen und ihr somit mehr Freiheit zuzugestehen.

Ich: Das klingt für mich alles sehr einleuchtend. „Das Rituelle ist nun [...] in das Individuum verlagert: Es gilt weder primär der Musik noch der Gemeinschaft, sondern der Erfahrung des hörenden Selbst.“³¹

Und doch komme ich nochmals auf meine Frage von vorhin zurück: Ist nicht die Einführung des Konzertbetriebes im Grunde die Einführung eines neuen Rituals?

Ein Aspekt von religiösen Ritualen ist „stets ein Moment der aktiven Partizipation der Teilnehmer und sei sie auch noch so konventionell und formalisiert.“³² Mit der Einführung des Konzerts und, parallel dazu, dem stummen, passiven Lauschen des Publikums wird dieser Aspekt verdrängt, beziehungsweise auf die spärliche Aktion des Applauses am Schluss der Darbietung reduziert. Elias Canetti bezeichnet den Applaus als „kümmerlichen Rest von körperlicher Entladung.“³³ Und tatsächlich existieren religiöse Riten, bei denen das

30 Saxer 1999: 32

31 Föllmer 2008: 259

32 Saxer 1999: 32

33 Canetti 1995: 40

stundenlange Stocken einen Teil der rituellen Gottesverehrung ausmacht.³⁴ Ein wesentlicher Bestandteil der islamischen Pilgerfahrt nach Mekka ist die Reise nach Arafat, wo die Pilger am neunten Tag des Pilgermonats von Mittag bis Sonnenuntergang stehen bleiben.³⁵ Diese stumme Form der Verehrung war bereits in vorislamischer Zeit als kultische Handlung bekannt.

Dies bringt mich zu der Überlegung, dass das stockende bürgerliche Publikum nicht nur sich selbst inszenieren und von den kirchlichen Ritualen und dem Arbeiterpublikum absetzen wollte, sondern sich einen eigenen Kult, gar eine eigene Kultfigur, schaffte. Arthur Schopenhauer, ein deutscher Philosoph und Anhänger des Idealismus, der zu ihrer Zeit, Herr Tsap, wohl gerade geboren worden ist, sagt dazu:

„... und da unsere Welt nichts ist als die Erscheinung der Ideen oder der Vielheit mittelst Eingang in das principium individuationis (die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntnis); so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermassen auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen.“³⁶

Diese Behauptung, dass Musik auch existieren könnte, wenn es die Welt nicht gäbe, die Möglichkeit der ontologischen Autonomie der Musik, kommt – zumindest im monotheistischen Zeitalter Schopenhauers – einem Gottesvergleich nahe. Denn diese Prädikation, dass etwas existieren könne, auch wenn es die Welt gar nicht gäbe, wurde damals nur Gott zugesprochen. Wenn Schopenhauer nun diese Eigenschaft Gottes auf die Musik überträgt, ist das der Sprung vom Monotheismus in den Religionsersatz, in die Kunstreligion.³⁷

„Die Kunst tritt hier an die Stelle Gottes, und daraus müssen wir die volle Konsequenz ziehen, indem wir urteilen: die Kunst, die autonome Kunst ist blasphemisch.“³⁸

G.H. Tsap: (*stürmisch*) Ich finde, dass sie jetzt zu weit gehen! Nur weil wir uns den kirchlichen Regeln und Riten nicht mehr völlig und blindlings unterwerfen, nur weil wir individuell Verantwortung für unser Handeln und Tun übernehmen und Gegebenheiten

34 vgl. Saxer 1999: 31

35 vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Arafat_\(Landschaft\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Arafat_(Landschaft)). 22.07.2011.

36 Schopenhauer 1968: 359

37 vgl. Metzger 2008: 26

38 Metzger 2008: 26

reflektieren, heisst das doch noch lange nicht, dass wir nicht an Gott glauben und ihn in seiner letztendlichen Allmacht ehren!

Komponieren ist mein Beruf und mein Handwerk. In der Kirche diene ich damit Gott, mit Konzerten verdiene ich mir einen Batzen dazu. Dabei von Gotteslästerung zu sprechen ist höchst unangemessen!

Zudem ist es ja nicht so, dass früher die Musik nicht auch ausserhalb der Kirche stattgefunden hätte. Es gab immer schon Volkstänze, die von Musik begleitet waren.

Ich: Ich denke nicht, dass Schopenhauer darauf anspielt. Entscheidend ist die Autonomisierung des Konzerts. Während Musik früher immer eingebunden war in vorgegebene Prozesse, wie eben die Tanz- oder Liedbegleitung in Volkstänzen, Nachrichtenverbreitung – als eine Vorform des Infotainment’ – im Mittelalter oder auch in der Oper, die eine musikalisierte Form von Theater ist, enthebt die Einführung des autonomen Konzerts die Musik aus dieser Rolle der Beteiligten und billigt ihr somit eine unabhängige Existenz und Eigenständigkeit zu.

G.H. Tsap: Aber religiöse Musik wird doch immer in Anlehnung an Religion, mit der Motivation der Gottesverehrung geschrieben und trotzdem nicht immer in der Kirche aufgeführt.

Ich: Und genau da liegt ja der Punkt. Sobald man für geistliche Musik bezahlen muss, sobald diese nicht mehr primär für den Dienst an Gott aufgeführt wird, ist sie blasphemisch.

G.H. Tsap: Ich kann ihren Gedankengang teilweise verstehen, aber zustimmen kann ich ihnen nicht. Einleuchtend erscheint mir, dass mit der Autonomisierung des Konzerts der Übergang von Ritualmusik zum Musikritual stattfand.

Ich: Genau, und zwar zu Riten einer Kunstreligion des Bürgertums. – Das Interessante daran ist doch, inwiefern diese Änderung, eben der Übergang von Ritualmusik

zum musikalischen Ritual ihre Art zu komponieren und somit die musikalische Form verändert hat.

G.H. Tsap: Natürlich ist die Form in Veränderung begriffen. Wenn ich eine Symphonie schreibe, bin ich natürlich viel freier, weil ich nicht mehr an aussermusikalische Abläufe gebunden bin. Und trotzdem ist die Symphonie immer noch eine relativ klare Form, an die sich alle mehr oder weniger halten.

Ich: Eben! Und dies geschieht doch deshalb, weil sie in ihrer Kompositionstätigkeit nicht mehr an aussermusikalische Prozesse gebunden sind. Es gibt keine substantiellen Teile mehr, die Formen entsprechen. Materie und Form treten in eine neue Beziehung: die Materie hört auf, eine Inhaltmaterie zu sein, um zu einer Ausdrucksmaterie zu werden.³⁹ Und indem sich die Form ändert, wird auch der Inhalt modifiziert. Von einer bezahlenden Elite werden sie nicht dieselbe Hörhaltung erwarten wie von Gott!

³⁹ vgl. Deleuze & Guattari 1992: 463

2. Akt

Ich: Nehmen sie noch Kaffee?

Sembra Erutuf: Ja, sehr gerne. Es ist wirklich aussergewöhnlich guter Kaffee. Es muss sich um eine alte Sorte handeln, dessen Anbau vor zweihundert Jahren eingestellt wird.

Ich: Es ist die Sorte *Coffea Excelsa*, eine Rarität aus dem Tschad.

G.H. Tsap: Wirklich sehr schmackhaft!

(Ich schenke Kaffee ein und bitte Georg Hans Tsap, sich mit Zucker und Milch zu bedienen.)

G.H. Tsap: Genug von mir für den Moment. Ich brenne darauf, mehr über ihre Arbeit zu erfahren! Woran arbeiten sie Frau Beidler?

Sembra Erutuf: Genau, ich bin gespannt, was du zu erzählen hast. Ich lese gerade einen Beitrag zu einem Kunstfestival des Jahres 14mil536, in dem eine deiner Arbeiten erwähnt ist.⁴⁰

Ich: Oh, sag mir lieber nicht, welche Arbeit dies ist. Wenn ich eure Zeitrechnung richtig interpretiere, sprichst du vom Jahre 2024 und somit von einer Arbeit, die ich noch gar nicht geschaffen habe. In diesem Punkt möchte ich mir lieber persönliche Naivität erhalten.

40 ;)

Sembra Erutuf: Deine Arbeit gefällt mir sehr! – Aber erzähle nun von deinen momentanen Projekten!

Ich: Mein nächstes Werk wird eine Klanginstallation sein. Ich werde versuchen, ein physisches Musikinstrument nach dem Vorbild eines virtuellen Musikinstruments zu bauen. Dabei lasse ich mich von einem Physical Model inspirieren.

G.H. Tsap: Was meinen sie damit? Was ist eine Klanginstallation? Und vor allem, was bedeutet *virtuell*?

Ich: Als virtuell bezeichnet man heute eine Entität, die physisch zwar nicht existiert, aber in ihrer Funktionalität oder Wirkung vorhanden ist.⁴¹ Eine virtuelle Sache ist zwar real, sie existiert aber nicht als physisches Objekt.⁴² „Technische Medien bilden ab. Übertragung, Speicherung und Synthese von Schall basieren auf Zeichensystemen, die in plastischen, magnetischen, optischen, elektrischen, digitalen Repräsentationen jeweils diejenigen Merkmale eines Phänomens abbilden, die uns für einen bestimmten Zusammenhang relevant erscheinen. Die tägliche Erfahrung [...] weist darauf hin, dass mithilfe frei erfundener Zeichensysteme auch irreale, virtuelle Phänomene dargestellt werden können.“⁴³

Bei meiner Idee für die erwähnte Klanginstallation beziehe ich mich im Speziellen auf den Prozess des Physical Modeling'. Dabei wird im Computer ein Instrument auf Grund seiner physikalischen Eigenschaften nachgebaut: Bei einem Modell einer Gitarre beispielsweise bildet man die Saitenlänge, -dicke und das –material, so wie den Korpus und die Materialbeschaffenheit des Stegs ab. Da man mit dem Computer nicht mehr an physikalische Gesetze gebunden ist, können die einzelnen Parameter, wie zum Beispiel Anschlagdynamik, Zupfposition und Eigenresonanz der Saite, beliebig verändert werden. Es wird also etwa möglich, eine fünf Kilometer lange Saite zu konstruieren.

41 vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Virtualität>. 25.07.2011.

42 Man vergebe mir die Einfachheit dieser Diskussion des Virtualitäts-Begriffs. Im Wissen darum, dass die medientheoretische Auseinandersetzung mit diesem Begriff viel weiter reicht, will ich Georg Hans Tsap nicht alles ausführen, da dies nicht primärer Gegenstand dieser Arbeit ist.

43 Föllmer 2004: 10

Sembra Erutuf: Ein sehr interessantes historisches Verfahren, das zu deiner Zeit viele neue Klangergebnisse hervor bringt!

Ich: Genau! – Um ihnen das Prinzip der Klanginstallation zu erklären, Herr Tsap, muss ich etwas ausholen. Ab Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde die Musik mehr und mehr technisiert. Drei radikal neue Prinzipien waren dafür verantwortlich: Speicherung, Übertragung und Synthese von Schall. Mit einem Grammophon konnte man Klang speichern und übers Radio verbreiten. So wurde Musik omnipräsent, weil sie nun weder an einen bestimmten Ort, noch an eine bestimmte Zeit gebunden war. Schliesslich lösten sich die technischen Medien sogar von ihrer Abbildungsfunktion, indem sie selbst Klänge hervorbringen.⁴⁴

G.H. Tsap: Könnte man denn diese neuartigen Maschinen⁴⁵ nicht mit dem Notendruck vergleichen? Der Notendruck hat doch schliesslich auch zur Folge, dass meine Symphonien allen zugänglich sind, die Noten lesen können.

Ich: Aber zugänglich eben nur für einen Teil der Bevölkerung, nämlich für das Bürgertum. Die Schallplatte, das Medium, worauf Klang gespeichert wurde, erreichte ein Publikum aller Schichten und machte Musik so zu einem „omnipräsenten Lebensmittel.“⁴⁶

Ihnen die genaue Funktionsweise dieser technischen Innovationen zu erklären, würde jetzt zu weit führen. Viel wichtiger und interessanter scheinen mir die Auswirkungen, welche die neuen Reproduktionsmedien auf die Produktion und Rezeption von Musik hatten.

G.H. Tsap: Ich bin vollends mit ihnen einverstanden. Nur eines entzieht sich noch meines Verständnisses: Wie soll es möglich sein, mit diesen neuen „technischen Medien“, wie sie sagen, selbst Klang zu produzieren?

44 vgl. Föllmer 2004: 1

45 Maschine aus dem Griechischen μηχανή (mechané): Werkzeug, künstliche Vorrichtung, Mittel. Im Gegensatz zum griechischen τέχνη (téchne): etwa Kunst, Handwerk, Kunstfertigkeit.

46 Föllmer 2004: 3

Ich: Darin liegt mit der Grund, warum Medien als solche bezeichnet werden. Man hat angefangen, die spezifischen Eigenschaften der verschiedenen technischen Apparate als musikalische Gestaltungsmittel einzusetzen.

Die *musique concrète* beispielsweise, die aufgenommene Klänge, sogenannte *objets sonores*, technisch zu *objets musicaux*, also zu gestalteten Klängen, weiter verarbeitet, bedient sich dazu spezifischer Eigenschaften des Plattenspielers. Indem aus seinen charakterisierenden Möglichkeiten Gestaltungstechniken abgeleitet werden, wird der Plattenspieler zum Instrument.⁴⁷ Zudem produziert er bei der Musikwiedergabe selbst auch Geräusche, eigentlich Nebengeräusche, so wie jedes Medium ein Rauschen produziert. Später wurden auch diese Störgeräusche zu musikalischem Material.

G.H. Tsap: Ich glaube, ich verstehe ungefähr, was sie meinen, obwohl ich es mir nicht genau vorstellen kann.

Sembra Erutuf: Stell dir ... stellen sie sich vor, sie schrieben ein Stück für Orgel, aber es ginge ihnen nicht um die gespielten Töne, sondern um die Geräusche des Orgelapparates, welche während des Spielens entstehen: etwa die Geräusche der Luftpumpe oder der Füsse auf dem Fussmanual oder beim Ziehen der einzelnen Register.

G.H. Tsap: Verstehe ... (*Er zieht nachdenklich an seiner Pfeife.*) Grosse, grosse Veränderungen ...

(*Ich lasse ihm etwas Zeit und schenke Sembra Kaffee nach. Sie bedankt sich und nimmt sofort einen grossen Schluck.*)

G.H. Tsap: Nun weiss ich aber immer noch nicht, was eine Klanginstallation ist.

Ich: Mit der Entwicklung dieser neuen Technik zu Speicherung, Übertragung und Synthese von Klang und der daraus folgenden Ubiquität und permanenter

47 vgl. Föllmer 2004: 4

Zugänglichkeit zu und von Musik, veränderten sich auch ihre Rezeption und somit ihre Darbietungsformen. Man wollte „nicht einfach eine für Darbietungssituationen konzipierte Musik an beiläufige Rezeptionsformen“⁴⁸ anpassen, „sondern klangliche Raumgestaltung von Grund auf als Integration in einen spezifischen Ort“⁴⁹ denken.

Dem Publikum soll Spielraum gelassen werden, auf welche Weise es ein Werk rezipieren und worauf es seine Aufmerksamkeit richten will. So bestimmt jede ZuhörerIn zum Beispiel die Dauer einer Aufführung selbst.

Oft kann das Publikum sogar selbst die Gestaltung der Musik direkt beeinflussen. Oder aber musikalische Parameter werden in Abhängigkeit zu äusseren Begebenheiten wie zum Beispiel Luftdruck oder Raumtemperatur gestellt.

Max Neuhaus, einer der Pioniere auf dem Gebiet der Klanginstallationen, meint dazu: „Traditionellerweise haben Komponisten die Elemente einer Komposition in der Zeit angeordnet. Mich interessiert aber, wie man sie stattdessen im Raum platziert und es dem Zuhörer überlässt, sie in seiner eigenen Zeit anzuordnen.“⁵⁰

G.H. Tsap: Die Klanginstallation ist also eine Art Mischung zwischen Skulptur und Konzert ... Könnte man denn eine Klanginstallation mit einer Aeolsharfe oder einem Musikautomaten vergleichen?

(Sembra Erutuf lacht.)

Sembra Erutuf: Sie sind wirklich ein gewitzter Denker!

Ich: Tatsächlich könnte die Aeolsharfe in gewissem Sinne als Vorläufer zur Klanginstallation angesehen werden. Das Entscheidende an dem heutigen Begriff der Klanginstallation ist jedoch, dass sie eben nicht mehr wie die Musik primär eine Zeitkunst ist, sondern auf dem Raum basiert. „Zeitliche Abfolge ergibt sich aus drei Faktoren: Der

48 Föllmer 2004: 5

49 Föllmer 2004: 5

50 Neuhaus: 1974

Verteilung von Klangquellen (meist Lautsprecher) im Raum; dem individuellen Weg des Benutzers, [...] sowie einer häufig darunter liegenden zeitlichen Struktur der Klänge.“⁵¹

Die ZuhörerIn stellt sich also, wenigstens auf der Zeitebene, ihr eigenes Stück zusammen und zwar in einem Rahmen, der von dem Komponisten vorgegeben wird.

G.H. Tsap: Und das ist eigentlich der Tod des Rituellen in der Musik, oder? Man steht ja gewissermassen nackt und ohne Führung vor so einem Werk und kann sich dabei kaum noch auf Konventionen der Rezeption verlassen, geschweige denn, wird man in einen Ablauf eingebunden, also zeitlich geführt!

Ich: Die Rezeption einer Klanginstallation entbehrt zwar einer zeitlichen Führung, verlegt die zeitliche Gestaltung der Musik ins Individuelle und lässt der BetrachterIn auf dieser Ebene Freiheit.

Aber oft wird diese Selbstbestimmung durch den Umstand gebrochen, dass die KünstlerIn Kommentare, vielfach sogar Bedienungsanleitungen auf kleinen Täfelchen, neben dem Werk anbringt, die vorgeben, wie die Installation zu verstehen oder zu benutzen sei. Es wird also ein Rahmen gegeben, in dem sich das Publikum zu bewegen hat; es gibt etwas, das entdeckt werden kann. Oft appelliert solch ein Werk auch an den Spieltrieb, ist Spiel an sich. So wird, ganz ähnlich wie bei einer rituellen Handlung, suggeriert, dass durch das Ausführen und Wiederholen bestimmter Aktionen sich der Sinn des Kunstwerks erschliesst. Gleichzeitig versuchen diese Vorgaben eine Garantie, dass man als Teil eines Kollektivs rezipiert, da man sich ja auf dieselben Vorgaben berufen kann. „Kunst, sofern sie ihren Werkcharakter noch behauptet, ist auf wiederholte Performanz oder Rezeptionserfahrung angelegt.“⁵²

Wie bei religiösen Ritualen wird bei der Rezeption von Klanginstallationen das Element der Partizipation deutlich. Das partizipative Element, also der kollektive Vollzug der Musik durch Gruppenmitglieder, ist mit dem Happening in die Musik eingezogen. Die Happening Kultur wollte den traditionellen Kunstbegriff erweitern und die Kunst mit dem alltäglichen Leben verbinden, indem das Publikum in Aktionen eingebunden wurde. So wurden alltägliche Handlungen verdeutlicht und dadurch abstrahiert.

51 Föllmer 2004: 9

52 Görner 2006: 32

Sembra Erutuf: ... was im Übrigen auch eine Enthebung aus dem gewohnten zeitlichen Rahmen zur Folge hat und somit eine Ritualisierung des Alltags ist.

Im Grunde ist die Gesellschaft also zu deiner Zeit noch nicht weiter als zweihundert Jahre zuvor? Man fabriziert Kunst nicht mehr vordergründig für Gott, aber trotzdem erschafft man sich Grenzen und Regeln, ja eigentlich Traditionen, auf die man sich kollektiv berufen kann, um bei der Deutung einer Gemeinschaft anzugehören.

Ich: „Nicht weiter, als vor zweihundert Jahren“ ist ein bisschen provokant ausgedrückt. Aber ich denke, gewissermassen ja.

(Ich nehme einen Schluck Kaffee.)

Das Rituelle aus der Musik zu verbannen, beziehungsweise Musik unabhängig von Ritualen zu halten, scheint mir im Moment ein unerreichbares Ziel. So war ja auch der Austritt der Kunst aus der Kirche zu ihrer Zeit, Herr Tsap, mag er damals noch so blasphemisch erscheinen, gleichzeitig die Aufnahme einer neuen Religion: nämlich eine Theologie der Kunst, die später in das Extrem des „l’art pour l’art“ mündete.⁵³

In der heutigen Musikrezeption dominieren mehrheitlich nach wie vor die im achtzehnten Jahrhundert entstandenen Publikumsrituale.

Bereits der Umstand, dass die meisten Konzerte nach Einbruch der Dunkelheit stattfinden, und wenn nicht, dann doch oft in verdunkelten Sälen, obwohl dieser Brauch heute technisch gar nicht mehr notwendig ist, zeugt doch davon, dass wir von Verhaltensweisen geprägt sind, von denen einmal Leben und Tod abhing. Nietzsche schreibt dazu: „Das Ohr, das Organ der Furcht, hat sich nur in der Nacht und in der Halbnacht dunkler Wälder und Höhlen so reich entwickeln können, wie es sich entwickelt hat (...) im Hellen ist das Ohr weniger nöthig.“⁵⁴ „Etwas von diesem Ursprung der Musik, deren originäre Vokation es gewesen sein soll, das Organ der Furcht nächtens zu befriedigen, spielt immer noch eine Rolle.“⁵⁵

Die Verhaltensregeln im klassischen Konzert etwa wie die Auf- und Abtrittszeremonien, der Applaus, das Pausengespräch, die Kleidungskodizes und so weiter finden sich auch in der

53 vgl. Benjamin 1936: 7

54 Nietzsche 1980: 207

55 Metzger 2008: 21

Unterhaltungsmusik, speziell in der Popmusik. Ja, da sind sie besonders stark ausgeprägt, gehen sogar noch weiter: Statt des stillen Zuhörens, des Stockens, werden dabei vom Publikum noch ältere rituelle Handlungen wieder aufgenommen, wie beispielsweise die aktive Teilnahme an einem Konzert in Form von Dazwischenrufen, auf die Bühne klettern oder Gegenstände auf die Bühne werfen oder in Form von euphorischem Tanzen. Diese aussermusikalischen Handlungen dienen der Konstitution einer Gemeinschaft und sind gewissermassen wichtiger als die Musik - das Publikum feiert grösstenteils sich selbst.

Im Umfeld des Techno beispielsweise wird – ähnlich wie in vielen vorzeitlichen Ethnien – ekstatisch getanzt und danach sorgt die „Chill Out“-Musik für das „Herunterkommen“. „Damit gibt es bereits im Ursprung des „Electronic Listening“ ein ritualartiges Umfeld: Lang andauerndes Tanzen bis zur Ekstase nach einfachen Rhythmen und wiederkehrenden (Melodie-) Mustern ist ein weltweit bekanntes Phänomen besonders archaischer Kulturen; es ist auch eine ebenfalls weltweit verbreitete schamanische Praxis bzw. in synkretistischen Kulturen (Candomblé, Voudou, Mami Waa, Tarantella/Zar) als religiöse Praxis der Gesamtgemeinde bekannt.“⁵⁶ Auch in der modernen Musik existieren also oft Rückbezüge auf sehr alte Rituale.

Andererseits gibt es in der Moderne viele Beispiele dafür, dass Musik selbst sich auf Rituale bezieht. Ich denke dabei an Stücke wie Igers Stravinskys *Sacre du Printemps*, das Riten aus dem heidnischen Russland beschwört, oder an *Vexations* von Erik Satie, in dem das gleiche atonale Pattern aus verminderten Dreiklängen 840 Mal wiederholt werden soll, oder das *Poème symphonique pour 100 métronomes* von György Ligeti, das mit mechanischen Objekten eine Art Chor nachbildet. In der *Minimal Music* wurde der Inhalt der Musik selbst zum Ritual, indem die Wiederholung nicht mehr nur die musikalische Form strukturierte, sondern diese selbst zum Inhalt avancierte.

Sembra Erutuf: Aber du musst zugeben, dass es im zwanzigsten Jahrhundert bereits einige Versuche gibt, sich vom bürgerlichen Musikritual zu lösen.

Ich meine speziell Musikwerke, die durchlässig sind für andere Kunst oder auch Nicht-Kunst.⁵⁷ Musik an sich ist doch eigentlich ein sich selbst genügendes Ritual, da sie durch ihre innere, rein musikalische Ordnung aufzeigt, dass eine Gesellschaft möglich ist, indem sie den

56 Brech 2008: 89

57 vgl. Metzger 2008: 28

Lärm des Alltags übertönt und kanalisiert.⁵⁸ Der zu deiner Zeit hochgefeierte John Cage hat mit seinem Werk *4'33''* ein exemplarisches Stück geschaffen, das wie ein klingender Spiegel des Publikums funktioniert, eine Art postmoderner Tinnitus. „Die Komposition wird permeabel auf die ganze akustische Phänomenologie der Welt hin. Das Kunstwerk beansprucht hier also kein Privileg mehr gegenüber der akustischen Empirie des Alltagslebens. [...] Der Privilegiencharakter, die Abgrenzung des heiligen Bezirks der Kunst gegen die profane Welt ist preisgegeben und damit die Kunstreligion.“⁵⁹

Ich: Sicher, das sehe ich auch so. Es gab einige Versuche, sich gegen die bürgerliche Kunstreligion aufzulehnen und *4'33''* ist sicher eines der signifikantesten.

Wie erwähnt machte sich auch die Fluxusbewegung⁶⁰ mit dem Happening genau dies zum Motto: Der Aufstieg von alltäglichen Aktionen zu Kunst Aktionen postuliert doch im Grunde, dass alles Kunst sein kann und verweist, genau wie John Cages *4'33''*, auf die Haltung des Rezipienten.

Die musikalischen Strömungen am Anfang des 20. Jahrhunderts, die Zwölftonmusik und später der Serialismus, waren ebenfalls Versuche, sich der vom Ritual geprägten innermusikalischen Formen zu entledigen, indem sie alle musikalischen Parameter für gleichberechtigt erklärten und diese nach mathematischen Regeln ordneten.

Und doch wandte sich John Cage in späteren Werken wieder dem Ritualhaften zu, etwa in Stücken wie *Cartridge Music*, bei dem bereits das Erstellen der Partitur ein kompliziertes Zeremoniell darstellt.

Überhaupt kann das Theatralisieren von oft auch alltäglichen Aktionen wie es auch die Fluxusbewegung zelebrierte, also das Transzendieren eben derselben, als Versuch angesehen werden, eine „habitual action“ zu einer „formalised action“ zu erheben.⁶¹

Und dann gibt es auch Stücke, welche die bürgerlichen Publikumsrituale direkt auf die Schippe nehmen und somit aber gleichzeitig, in der Bemühung, die Ritualität zu entlarven, in

58 vgl. Attali 1985

59 Metzger 2008: 29

60 vgl. Fluxus Performance Workbook 2002

61 „Der Ritualbegriff wird vielmehr, Nick Couldry (Couldry 2003: 3) folgend, als gerechtfertigt angesehen, wenn eine „formalised action“ oder eine „action involving transcendent values“ vorliegt.“ (Föllmer 2004: 257)

einen reaktionären Antiritualismus verfallen, der sich nur aus der Existenz seines Vorbildes speist.

Ich denke dabei etwa an ein Klavierstück von La Monte Young aus den frühen 60er Jahre mit folgender Spielanweisung:

„Der Pianist tritt auf, verneigt sich vor dem Publikum, nimmt am Klavier Platz, trägt so gut wie möglich eine Komposition seiner Wahl vor, erhebt sich, verneigt sich wieder vor dem Publikum und geht ab.“⁶²

Oder das Stück *Applaus*⁶³ von Robert Adrian X und Rupert Huber, das lediglich aus einem mehr als dreissig minütigen Publikumsklatschen besteht.

G.H. Tsap: Das alles ist äusserst interessant für mich! Gleichzeitig überfordert mich die Überlegung, dass ich mir Gedanken machen sollte über das Aufführungsformat für meine Musik. Ich interessiere mich zu stark für mein Handwerk, als dass ich es solchen Äusserlichkeiten unterwerfen möchte.

Sie sprechen doch jetzt vor allem über Äusserlichkeiten, also über die Darbietungsform und somit über formale Aspekte der Musik und nicht über Inhalt, oder? Gleichzeitig kann ich mir nicht vorstellen, dass solch grosse formale Änderungen in der Musik keinen Einfluss auf deren Inhalt haben. Ich merke solche Unterschiede ja bereits, wenn ich Musik für eine Messe oder eine Symphonie schreibe.

Sembra Erutuf: Form und Inhalt bezüglich Musik existieren für mich nur als historische Begriffe. In meiner Zeit gibt es diese Unterscheidung schon lange nicht mehr. Heute sind im Prinzip nur noch Wirkung oder Nicht-Wirkung wichtig. Und bereits zu deiner Zeit, Lilian, ist es undenkbar, Inhalt und Form ohne Interferenz eines Mediums zu denken.

G.H. Tsap: Trotzdem: Diese neuen technischen Verfahren, welche sie genannt haben, die neuen Medien zu Übertragung, Speicherung und Synthese, scheint mir, haben doch ein Riesenpotenzial. Wenn ich sie richtig verstehe, komponiert man auch Werke für und sogar mit dieser Technik. Ich kann mir aber nicht genau vorstellen, welcher Reiz sich dahinter

62 Metzger 2008: 18

63 Radioinstallation von Robert Adrian X (*1935, Toronto) und Rupert Huber (*1968, Mödling/Wien). Erstaussendung ORF Kunstradio 1996.

verbirgt, ausser des politischen, nämlich, dass die Kunst dadurch einer breiteren Bevölkerung zugänglich wird.

Eine Komposition, ein Kunstwerk überhaupt, gründet doch auf seiner Einzigartigkeit, auf der Unmöglichkeit, es zu kopieren. „Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar.“⁶⁴

Wenn man Musik speichert und überträgt, handelt es sich doch um eine Reproduktion, ein Abbild, des originären Werks. Damit löst sie sich eigentlich von ihrem kultischen Fundament und somit erlischt der Schein ihrer Autonomie.⁶⁵ „Denn die Aura ist an sein Hier und jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr.“⁶⁶

Sembra Erutuf: Wenn sie so von Aura sprechen, meinen sie wohl damit, dass Kunst als etwas Übermenschliches, Göttliches produziert wird und demzufolge nicht re-produziert werden darf.⁶⁷ Dies führt uns wieder darauf zurück, dass jegliche Kommerzialisierung der Kunst Blasphemie bedeutet.

G.H. Tsap: Ich wollte nicht unbedingt darauf anspielen.

Mir scheint, dass Reproduktionsmedien wie ein Spiegelbild des Menschen funktionieren, dessen Erblicken ihn vorerst irritiert, weil er sein Abbild medial verzerrt gewahrt. „Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden.“⁶⁸ Es ist also weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Zeit gebunden und kann völlig dekontextualisiert rezipiert werden. Diese Eigenschaft, diese Fähigkeit zur Mobilität aber führt doch zu totaler Profanität und Ununterscheidbarkeit. Wo bleibt denn da das künstlerische Moment?

64 Benjamin 1936: 7

65 vgl. Benjamin 1936: 12

66 Benjamin 1936: 14

67 „Du sollst dir kein Gottesbild machen noch irgendein Abbild von etwas, was oben im Himmel, was unten auf der Erde oder was im Wasser unter der Erde ist.“ (Zürcher Bibel 2007: 102)

68 Benjamin 1936: 16

Ich: Sie haben sicherlich recht, dass die durch die neuen Distributionsmöglichkeiten erreichte Omnipräsenz von Musik scheinbar dazu führt, dass der rituelle Rezeptionsmoment wegfällt.

Diesem Umstand wirken aber zwei Faktoren entgegen:

Erstens lässt sich beobachten, dass gerade die potentiell verlorene Einzigartigkeit der Kunst, dieser Verlust der Aura, dadurch wettgemacht wird, dass multiple Rituale der Musikrezeption entstehen, die in ebendiesen Reproduktionsmedien gefunden werden können. Musik wird zunehmend zum Gegenstand von Medienritualen.

Medienrituale bestehen „zum einen aus herausragenden Medienereignissen, die von einer Gesellschaft oder einem bestimmten Teil von ihr weitgehend geschlossen rezipiert werden [...] Zum anderen erscheinen sie aber auch als alltäglicher Medienkonsum, in dem sich die Gesellschaftsmitglieder durch formalisierte, regelmässig wiederholte Narrations- und Rezeptionsmuster verbunden fühlen [...]“⁶⁹

Ein technisches Medium, zum Beispiel eine Schallplatte, birgt also das Potenzial eines Rituals, da es als Distributionsformat ein immer wieder gleiches Rezeptionsmuster provoziert. Eine Schallplatte wird auf einem Plattenspieler abgespielt, kann eine bestimmte Dauer von Klang speichern und abspielen, hat eine spezielle Materialität, die ein mediales Rauschen produziert, etc. Medienrituale sind also „Vorgänge, die den Glauben legitimieren, dass Medien uns den Zugang zum sozialen Zentrum der Gesellschaft ermöglichen.“⁷⁰

Zweitens sind sich Künstlerinnen und Künstler dieses Umstands natürlich bewusst und arbeiten mit den neuen Gegebenheiten. Das heisst, ein neues Medium wird nicht als ein Getrenntes vom gesamten Kunstwerk angesehen sondern ist eben genau Teil dieses. Somit produziert, beziehungsweise reproduziert, man auf Reproduzierbarkeit angelegte Kunstwerke.⁷¹ Das bedeutet, dass reproduzierbare Kunstwerke sehr wohl auratisch sein können; dann nämlich, wenn sie das zur Reproduktion verwendete Medium selbst als Gestaltungsmittel einsetzen, wenn also die Schallplatte nicht mehr als reines Reproduktionsmedium sondern als Instrument eingesetzt wird.

69 Föllmer 2008: 262

70 Föllmer 2008: 262

71 vgl. Benjamin 1936: 7

Sembra Erutuf: Wenn ich dir so zuhöre, wird für mich deutlich, dass es eine völlige Trennung von Ritual und Musik zu deiner Zeit nicht gibt. Eine Trennung scheint immer nur auf einer Ebene möglich: Wenn sich ein musikalisches Werk strukturell von dem Rituellen distanziert, dann schleicht sich in der Aufführungspraxis eine Tradition ein, die auf einem Ritual basiert. Versucht sich ein Werk jedoch von rituellen Rezeptionsformen zu lösen, dominieren musikalische Repetitionen von bekanntem Material.

Ich: Mir scheint, dass du ein richtiges Fazit gezogen hast, Sembra, es ist nicht gelungen, uns in der Musik völlig von Ritualen zu lösen. Aber ist dieser Anspruch denn ein reeller? Wird es für einen Menschen je möglich sein, sich von Ritualen zu lösen, sofern er in Gesellschaft lebt? Diese Gesellschaft wird zu meiner Zeit trotz der Betonung des Individuellen und Subjektiven, zumindest in der westlichen Welt, immer stärker betont. Durch die neuen Kommunikationsmedien werden Zeit und Raum fast mühelos überbrückt, jede Person wird in dem binären Kommunikationsrahmen zur potentiellen Senderin und Empfängerin, während dieser Prozess lediglich durch die Medien selbst limitiert wird. Man spricht heute vom *global village*⁷², das kollektive Intelligenz und Schwarmwissen fördert. So lange wir aber als Gesellschaftsmitglieder dergestalt von einander abhängig sind, werden wir uns des Umstandes nicht entledigen können, dass wir rituell agieren.

72 Luhan 1962

3. Akt

(Ich zünde mir eine Zigarette an und beobachte Georg Hans Tsap, wie er sorgfältig seine Pfeife ausklopft und dann neu stopft. Sembra Erutuf zündet sich ebenfalls eine Zigarette an und hebt den Deckel des Kaffeekrugs.)

Ich: Entschuldigen sie meine Unaufmerksamkeit! *(Ich schenke sofort Kaffee nach.)* Diese Themen vereinnahmen mich derart, dass ich mich dabei völlig versäume.

(Sembra schaut mich gutmütig an. Georg Hans Tsap rührt versonnen in seiner Tasse.)

G.H. Tsap: Zu ihrer Zeit, Frau Beidler, scheint mir, hätte ich als Komponist mit meinem Handwerk und meinem Können einen schweren Stand. Ich brenne darauf, zu erfahren, welcher ... *(überlegt)* musikalischen Tätigkeit Frau Erutuf sich widmet.

Ich: Ja, Sembra, erzähl uns von deinen Werken, bitte! Woran arbeitest du gerade?

(Sembra Erutuf räuspert sich.)

Sembra Erutuf: Wir arbeiten seit mehreren Jahren an einer hypersensitiven Klangkonglomeratssubstanz, die Substanz IPSTENUMAT⁷³, deren Zielgruppe die Community #12bg4iq62 ist, der auch ich angehöre. Im Moment geht es hauptsächlich darum, die von der Substanz evozierten Frequenzbereiche bei einem tiefen bis mittleren Neuropeptid Y-Spiegel⁷⁴ zu verändern. Versuche mit Testgruppen haben ergeben, dass Leute mit einem eher niedrigen Stand dieses Hormons bestimmte Frequenzkombinationen als unangenehm empfinden. Teilweise entwickelt sich sogar ein fauliger Missklang oder noch schlimmer eine

⁷³ Siehe Anmerkungen der Autorin auf Seite 49

⁷⁴ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Neuropeptid_Y. 07.08.2011.

lähmende Auslöschung. Es entsteht ein reziproker Strudel, ein feedbackartiger bad trip, während dessen die unangenehmen Frequenzen wiederum Einfluss auf den Hormonspiegel nehmen und diesen noch weiter sinken lassen. Obwohl dies nur sehr selten, meint bei einem von dreihunderttausend Menschen, eintritt, wollen wir einen solchen Vorfall wenn möglich ganz ausschliessen. Denn sein Auftreten verläuft immer tödlich.

Zu dieser Kenntnis sind wir natürlich nur durch die langwierige Analyse der einzelnen Faktoren geraten, denn die Probanden und Nutzerinnen können in ihrem Zustand nicht differenzieren, da ihnen ja jedes Zeitgefühl fehlt.

Ich: Sie fabrizieren Drogen?

Sembra Erutuf: Hi, was für ein schönes altes Wort! (*lacht*) Klar, daran habe ich noch gar nie gedacht, dass man das SelfContainedListening als bewusstseinsweiterndes Verfahren ansehen könnte.

Aber nein, wir stellen ja keine psychotropen Substanzen her, sondern wir erschaffen ein Milieu, damit Musik entstehen kann. Die Musik, die daraus resultiert, ist insofern genau so bewusstseinsweiternd wie die Musik zu ihrer Zeit, Georg Hans! Der Unterschied liegt höchstens darin, dass unsere Musik nicht mehr von aussen, also von jemand anderem, erzeugt und präsentiert wird, sondern im eigenen Körper entsteht. Vereinfacht gesagt, hängt der Klang, den die SC-Listeners wahrnehmen, von deren Hirnaktivität ab. Seit etwa fünfzig Jahren gelingt es uns mit der Substanz IPSTENUMAT, direkt im Gehirn und unabhängig vom Ohr Klang zu provozieren.

G.H. Tsap: Das bedeutet, dass sowohl psychische wie physische Konditionen, in denen sich der Mensch gerade befindet, Auswirkungen darauf haben, was er hört?

Sembra Erutuf: Diese Trennung zwischen Psyche und Physis, welche sie ansprechen, also zwischen Körper und Geist, existiert für uns nicht; genau so wenig wie wir Virtualität und Korporalität polarisieren. Überhaupt ist dieses dualistische Denken für uns historisch zwar interessant, entspricht aber als Denkkategorien überhaupt nicht unserer Zeit. Dualismen

sind „nur das Ergebnis einer aktiven und vorläufigen Selektion, die immer wieder vorgenommen werden muss.“⁷⁵

Der Klang hängt also von der Hirnaktivität ab, die selbst natürlich von verschiedensten Faktoren beeinflusst wird, wie zum Beispiel Charaktereigenschaften, Krankheiten, Physiognomie, Alter, sportliche Betätigung, Erbfaktoren der Person, aber auch von äusseren Lebensumständen wie der Verlust einer geliebten Person, Unfall oder Lottogewinn, bis hin zu Temperatur, Lichtverhältnissen und Luftdruck. Das von uns geschaffene musikalische Milieu speist sich aus humanen Stimmungen.

Ich: Das heisst, mit diesen Stoffen, die du entwickelst, übersetzt du menschliche Gefühle in Musik ...

Sembra Erutuf: Oh nein, da hast du mich falsch verstanden! Dann würden diese Substanzen, die wir herstellen, ja als Medium agieren. Nein, nein, lass mich präzisieren: Diese Substanzen dienen allein dazu, die Musik im menschlichen Gehirn wahrnehmbar zu machen. Wir arbeiten grösstenteils als Wissenschaftlerinnen, wir decken auf, was da ist. Das Hirn gibt uns eine beinahe unendliche Menge an Möglichkeiten vor, wie ein Klang entstehen beziehungsweise wahrgenommen werden kann.

Ich: Ihr nehmt also die Frequenz der Hirnströme als Basis für eure Musik. Es gibt bereits zu meiner Zeit Forschungsprojekte zur Sonifizierung von Hirnströmen.⁷⁶

Sembra Erutuf: Davon habe ich rudimentäre Kenntnis, ja. Diese Experimente können gewissermassen auch als Vorläufer unserer Arbeit angesehen werden.

Allerdings, und darin liegt der grosse Unterschied, nutzen wir heute nicht das Ohr als Medium zur Wahrnehmung, denn der ganze Prozess spielt sich im menschlichen Gehirn ab und es bedarf keiner Übersetzung mehr.

75 Deleuze & Guattari 1992: 20

76 vgl. <http://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspintermedialitaet/denkgerauesche2/>. 07.08.2011.

G.H. Tsap: Aber mit Kompositionstätigkeit einer Musikerin, wie ich sie verstehe, hat das nicht sehr viel zu tun, oder? Sie arbeiten doch eigentlich als Biochemikerin ...

Sembra Erutuf: Tja, was ist Komposition? Und was ist Autorschaft? – Zu ihrer Zeit, Herr Tsap, zeichnet sich das Konzept des „autonomen, schöpferischen, über sein Werk herrschenden [...] Autors“⁷⁷ ab. Aber bereits hundertfünfzig Jahre später entstehen grosse Diskussionen darüber, was ein Autor überhaupt sei⁷⁸ und, ob sich jemand noch Komponistin nennen darf. John Cage, der sich in vielen seiner Stücke von der Autorschaft distanziert, wird später absurderweise zum vielzitierten Star für eben diese Negierung des Autors, was die Problematik dieser Frage gewissermassen auszeichnet.

Zu meiner Zeit messen wir dem Urheberrecht kaum noch Bedeutung zu. Ich arbeite in einem Kollektiv, dessen Forschungsergebnisse nie auf eine einzige Person zurückzuführen sind, ja, dauerhaft lässt sich nicht einmal feststellen, welche Idee von wem stammt. Die Frage nach der Autorin ist sozusagen in den Hintergrund getreten, um Wichtigerem Platz zu machen: nämlich der Öffnung hin zum musikalischen Kosmos.

Ich bin ursprünglich aus Interesse und Begeisterung für Klang zu meiner Arbeit gelangt. Aber diese Einteilung in Kategorien von Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft, Gesellschaft, etc., welche zu ihrer Zeit, Herr Tsap, noch gültig ist, die aber bereits im postmodernen Eklektizismus zu verfallen beginnt, existiert heute nicht mehr. Musik ist jetzt weder Kulturgut noch Luxusware, sondern gehört zur Grundausstattung eines Menschenlebens. Musik ist dem Menschsein immanent.

Insofern gibt es *den Komponisten* als Kategorie nicht mehr, da sowohl Produktion wie auch Rezeption in jeder Person vereint sind.

(Ich schaue Georg Hans Tsap mit grossen Augen an. Dieser aber schüttelt nur den Kopf.)

Ich: Aber diese Verschmelzung von Komponistin, Aufführendem und Publikum, die eigentliche Vereinigung also von Kreation, Präsentation und Rezeption, sofern diese Begriffe überhaupt noch Sinn machen, führt doch zweifelsohne zu völliger sozialer Isolation. Ich meine, man kann sich ja zum Beispiel dann nicht über eine Darbietung

⁷⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Autor>. 08.08.2011.

⁷⁸ vgl. Foucault 1988: 7-31. und Barthes 2000

austauschen. Der Begriff Rezeption meint aber doch „insbesondere auch jede Art der kommunikativen Aneignung von Literatur, Theater, Kunst und Musik.“⁷⁹ Mit der Etablierung einer verinnerlichten, gänzlich einzigartigen und individuellen Musik aber wird die Distanzierung zum Werk vollkommen unmöglich, weil man ja eigentlich selbst zum Werk wird. Jede Produktion, jedes Konzert, (Hände ringend suche ich nach Worten) jede musikalische Wahrnehmung wird so einmalig, individuell und absolut – und zwar ebenso auf der Perzeptions- wie auf der Konstruktionsebene. Das bedeutet doch den Tod der Gesellschaft, der Riten und der Kunstproduktion überhaupt!

G.H. Tsap: Und nicht nur das! (*entrüstet*) Das ist Blasphemie!

Sembra Erutuf: Ich merke, dass ihr einem vornehmlich traditionellen Kunstbegriff anhängt. Ihr seht Kunst als „eine Bruchstelle, an der sich bekanntermassen eine weitere Entwicklung vollziehen kann.“⁸⁰ Dabei gibt es schon zu deiner Zeit, Lilian, einige Vorstösse, die in dieselbe Richtung zielen. So sind „gewisse rituelle Ansätze im Umgang mit der „Neuen Elektronischen Musik“ unübersehbar. Sie beziehen sich auf die Musik selbst, d.h., Musik scheint nicht mehr nur Element eines Ritus zu sein, sondern sie kann selbst zum Ritual werden“⁸¹.

Bei einem musizierenden Laptoporchester beispielsweise stellt man sich doch unweigerlich die Frage, ob die Musikerinnen für ein Publikum oder nicht eigentlich eher für sich selbst musizieren. Der Mangel an performativem Potenzial, der sich mit der Entwicklung der Computermusik in die Aufführungspraxis einschleicht, hinterfragt doch gewissermassen bereits die klare Trennung von Akteur und Rezipient, obwohl die Repräsentationsform oft immer noch, wenn auch leicht modifiziert, den Vorstellungen der bürgerlichen Publikumsrituale aus dem achtzehnten Jahrhundert entspricht.

Auch die Netzmusik, die auf der schönen Entwicklung des World Wide Web', des sogenannten Internets, (*Ich lache.*) beruht, provoziert eine Fusion von Produktion und Rezeption. Sie kam nie über den Versuch hinaus, „Musiker aus ihrer sozialen und kreativen Vereinzelung am Computer in eine kommunikative und produktive Vernetzung“⁸² zu führen.

79 [http://de.wikipedia.org/wiki/Rezeption_\(Kunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rezeption_(Kunst)). 08.08.2011.

80 Brech 1999: 98

81 Brech 1999: 98

82 Föllmer 2004: 1

Die einzelnen Akteure, die sich durch virtuelle Vernetzung an der Produktion eines Musikstücks beteiligen, sind meist gleichzeitig auch Rezipienten. „Da die audiovisuelle Rezeption von Internetinhalten über das Medium Computer gegenüber anderen musikalischen Rezeptionsformen sinnlich verarmt ist, wird eine aktivierende Erlebnisebene geschaffen. Folglich ist der grösste Teil der Netzmusik auf Partizipation des Rezipienten angelegt.“⁸³

Und auch die Idee, dass musikalische Gestalt direkt vom Menschen, das meint von seinem Körper beziehungsweise seinen Gedanken, abhängig zu machen, ist nicht neu. Alvin Lucier nutzt bereits um 14mil477 ein Gerät, das Gehirnwellen verstärkt und in akustische Schwingungen umsetzt.⁸⁴ Damit verweist er doch bereits auf die Möglichkeit, dass Musik im Menschen selbst existieren könnte.

Ich: Sicher, das sind Beispiele, die ich dir nicht absprechen will. Aber bei allen diesen Beispielen aus meiner Zeit gibt es wenigstens ein Mindestmass an Objektivität im Sinne von Veräusserlichung und Beobachtbarkeit der Musik. Die mannigfachen Publikumsrituale, die zu einem grossen Teil der Sozialisation eines Individuums und dessen Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe dienen, speisen sich doch aus dem gegenseitigen Austausch über Musik. Selbst wenn in 4'33'' das Publikum nur noch sich selbst zuhört und somit auf der akustischen Ebene auf sich selbst re-projiziert wird, gibt es auf der visuellen Ebene immer noch eine Räumlichkeit, einen Konzertsaal, in dem man sich einfindet, gemeinsam, um in einer Gruppe die Aufführung zu rezipieren. Man hat immer noch die Möglichkeit, sich während des Pausengesprächs über die Kleider von David Tudor⁸⁵, die Grösse des Flügels oder eben über die Performance zu unterhalten, also über Dinge, die man gemeinsam erlebt, gesehen und gehört, hat. Es gibt einen Ablauf, an dem sich die Zuhörer orientieren können, es ist eine Veranstaltung, ein gemeinschaftlicher Event, jemand führt etwas vor, die andern hören zu.

Das Frappante an dem SCL ist für mich, dass die Musik auf sich selbst zurück geworfen wird: Ich produziere alleine, ich präsentiere alleine und ich rezipiere alleine und gleichzeitig – das kommt doch einer Schlaufe, einem Feedback gleich!

83 Föllmer 2004: 12

84 Alvin Lucier 1965: Music for a Solo Performer.

85 29. August 1952 in Woodstock, New York: Uraufführung 4'33'' von David Tudor

G.H. Tsap: Gleichzeitig ... (*Er blickt zu Sembra.*) Haben sie nicht anfangs gesagt, dass die Menschen durch die Injektion dieser Substanz jegliches Gefühl für die Zeit verlieren?

(Sembra und ich schauen uns verwundert an. Wir hatten Tsap ob unserer Diskussion und seines Schweigens fast vergessen. Während ich Kaffee nachschenke, nimmt Sembra Erutuf eine Zigarette und spricht weiter.)

Sembra Erutuf: Richtig. Ein wichtiger Effekt der Substanz IPSTENUMAT, an der übrigens global weiter gearbeitet wird, ist die Entzeitlichung. Dieser Begriff hat sich mangels genauerer Bezeichnungen herauskristallisiert. Bereits eine kleine Menge der Substanz bewirkt, dass die Person die Zeitnotionen verliert: sich also weder der Vergangenheit, noch der Gegenwart oder der Zukunft bewusst ist.

Ihnen diesen Zustand genau zu beschreiben, ohne, dass sie es je erleben, fällt mir sehr schwer. Insofern grenzt diese Methode wirklich an bewusstseinsweiternde Erfahrungen. Nur, dass dabei nicht direkt chemisch oder biotechnisch in den Organismus eingegriffen wird und somit auch keine Nebenwirkungen auftreten. Die injizierten Menschen zeigen äusserlich keine Abnormitäten. IPSTENUMAT wird einmalig gespritzt und entfaltet dann lebenslänglich ihre Wirkung. Somit kommt die Injektion eher einer Impfung gleich als einer gespritzten Droge.

G.H. Tsap: Aber sie haben doch vorher gesagt, dass sie an einer Verbesserung der Substanz arbeiten!

Sembra Erutuf: Wir arbeiten daran, bestimmte Wirkungsfelder von IPSTENUMAT zu verändern. Aber der Stoff an sich existiert bereits seit langem in einer durchaus praktikablen Form. Neunzig Prozent der Bevölkerung meiner Zeit sind bereits geimpft.

Ich: Du inklusive?

(Sembra nickt.)

Sembra Erutuf: Natürlich!

Ich: Aber wie kannst du dann mit uns ein Gespräch führen? Wie kannst du dich auf frühere Epochen berufen? Wie kannst du überhaupt den Alltag als Mensch bewerkstelligen?

Sembra Erutuf: Wenn ich mit euch spreche, kann ich mich zwar theoretisch daran erinnern, was Vergangenheit und Zukunft sind, sie haben für mich aber emotional keine Bedeutung. Ich denke in etwa so an die Zeitbegriffe, wie man sich an Sprache erinnert, wenn man Sex hat. (*G.H. Tsap schaut auf seine Tasse.*) In ein paar Generationen allerdings werden die Menschen diese Sprache der Zeitnotionen von Grund auf neu erlernen müssen, um sich überhaupt noch verständigen zu können.

Frisch injizierte Leute haben heute oft Schwierigkeiten, sich im Alltag zurecht zu finden, da sie noch nicht gelernt haben, zwischen der Entzeitlichung und der alltäglichen Zeit zu unterscheiden. Aber im Verlauf von zwei, drei Jahren lernen die meisten, zwischen diesen Realitäten, zwischen diesen Parallelwelten, hin und her zu switchen. Seit ein paar Jahren spritzen wir IPSTENUMAT bereits im Kleinkindalter, da wir empirisch belegen konnten, dass der Lernprozess in Verbindung mit der Gehirnentwicklung des Kindes schneller und unbeschwerter funktioniert. Es ist nur eine Frage der Zeit, dass wir flächendeckende Injektionen vornehmen werden.

Wir geben auch Kurse, die den Leuten helfen, sich schneller zwischen den verschiedenen Kontinua orientieren zu können. Und um auf deine Feststellung, Lilian, von vorher zurück zu kommen, als du sagtest, dass ein Dialog über, eine gemeinsame Auseinandersetzung mit der Musik, nicht mehr möglich sei: Wir können uns zwar nicht über Spannungsabläufe, Formen und Strukturen unterhalten, da diese ja ohne Zeitachse nicht existieren. Die Zeit ist keine apriorische Form der Musik mehr, es ist gewissermassen die Musik selber, welche Zeit, beziehungsweise deren Negativ erzeugt.⁸⁶

Aber wir sprechen über Emotion, über Körper! Musikerin zu sein, bedeutet, sich selbst zu spielen. Dieses Spielen entspricht aber nicht einer proaktiven und agierenden Tätigkeit, sondern beschränkt sich auf die humane Ontologie, um in euren Worten zu sprechen: auf die Existenz von Körper und Geist.

⁸⁶ vgl. Deleuze & Guattari 1992: 476, 477

(Georg Hans Tsap zieht an seiner Pfeife, ich kratze am Kopf.)

Ich: In meiner Zeit werden grosse Diskussionen geführt über die Rolle des Körpers in der musikalischen Aufführungspraxis; besonders mit dem Aufkommen der elektronischen Musik, stellt sich die Frage nach der Körperlichkeit zwangsläufig.⁸⁷ Wenn ich dich richtig verstehe, nimmt IPSTENUMAT diesen Diskussionen jegliche Brisanz: Diese Aufteilung zwischen Körper und Geist ist redundant geworden, da Musik dem Menschen inhärent ist.

Sembra Erutuf: Ja. Zu deiner Zeit allerdings ist diese Frage sehr wohl relevant. Ihr befreit euch doch erst gerade aus den Kinderschuhen der Virtualität und entdeckt die verschiedenen Qualitäten von Stofflichkeit: ihr müsst euch doch zuerst noch daran gewöhnen, dass es sich auch bei digitaler Übertragung, bei Videotelefonie und Echtzeitkommunikation beispielsweise, nur um verschiedene Stadien ein und derselben Materialität handelt.

Für uns ist, wie du dir vorstellen kannst, das Raum-Zeit-Kontinuum, das den Menschen, wenn auch vielleicht nur in seiner Vorstellung, umgibt, umgewertet worden, als wir IPSTENUMAT entwickelt haben. Unter Einfluss dieser Substanz gibt es nur Simultanität, Gleichzeitigkeit, Ewigkeit. Und damit wird auch die Frage nach dem Ort hinfällig.

Denn komponierte Musik schafft ein Territorium, indem sie einen Kreis um das labile und unbestimmte Zentrum zieht, einen abgegrenzten Bereich schafft.⁸⁸ „Hier setzt die ganze Aktivität des Selektierens, Eliminierens und Extrahierens ein, damit die geheimen irdischen Kräfte, [...] nicht überschwemmt werden, damit sie widerstehen können [...]. Dabei sind vokale oder klangliche Komponenten sehr wichtig: eine Klangmauer [...].⁸⁹ Zeitlich strukturierter Klang ist also eine „positive Kraft, die innerhalb eines bestimmten, unmittelbar gegebenen Einflussbereiches wirkt, mit dort bereits wirkenden Kräften in Wechselbeziehung tritt und so eine räumliche Ordnung hervorbringt“⁹⁰; „er ist ein territoriales Gefüge“⁹¹. Ebenso wie der Vogel mit seinem Gesang sein Revier absteckt, grenzt sich der musizierende Mensch

87 vgl. Harenberg & Weissberg 2010

88 vgl. Deleuze & Guattari 1992: 424

89 Deleuze & Guattari: 1992: 424

90 Dick 2010

91 Deleuze & Guattari 1992: 426

von den „Kräften des Chaos“⁹² ab. Er beruft sich auf seine Heimat, seine kulturelle Herkunft, er nimmt bekannte Formen auf, modifiziert sie und wiederholt auf diese Weise ihm Vertrautes. So entsteht ein Ritual, worauf jede zeitliche Musik gründet.

Unsere Musik aber ist zeitlos, sie kann nicht wiederholen, nicht reproduzieren und sie kann sich auch kein Terrain markieren. In dem Zeitalter der Entzeitlichung liegen Traditionen brach, ist Musik zugleich reinste Ekstase und Instase, ist Klang deterritorialisierendes Material, den kosmischen Kräften bar.

(Sembra nimmt einen Zug ihrer Zigarette und inhaliert genüsslich den Rauch.)

92 Deleuze & Guattari 1992: 424

Epilog

(Sembra Erutuf reibt sich im Auge, G.H. Tsap stopft seine Pfeiffe neu und ich schenke den Rest des Kaffees nach, der noch im Krug ist.)

Ich: Nun ... *(Ich zögere.)* Gibt es eine Erkenntnis?

(Sembra Erutuf rührt in ihrer Tasse, vergeblich, denn sie trinkt ihren Kaffee nach wie vor schwarz. Georg Hans Tsap schweigt.)

Ich: Mir scheint, dass Musik ohne Einbettung in der Zeitlichkeit beinahe zu einer anderen Kunstform wird. Und doch, du sprichst von Klang ...

(Ich sehe Sembra an, sie blickt zurück.)

Ich: ... einem Klang, der nicht über das Ohr empfangen wird, nicht akustische Schwingungen, nicht einmal elektrische Impulse, die ihn übertragen. Ein Klang, den wir ohne Medium rezipieren – obwohl *Rezipieren* und *Medium* dabei als Begriffe auch versagen. Ein uns immanenter Klang. Der Mensch als Klang, der Klang als Mensch.

Sembra Erutuf: Klingt verlockend, nicht?

(Sie zwinkert uns zu. Wir schauen sie fragend an. – Plötzlich schwant uns. Ich blicke unsicher zu Tsap.)

G.H. Tsap: Meinen sie das ernst?

Sembra Erutuf: Sicher! Ich trage immer eine kleine Dosis bei mir.

G.H. Tsap: Aber ...

(G.H. Tsap hält unschlüssig inne.)

G.H. Tsap: Aber sie sagten doch, dass sie noch an der Verbesserung der Substanz arbeiten. Warum sollte ich mich diesem Risiko aussetzen, wenn IPSTENUMAT noch nicht die optimale Wirkung ausbreiten kann?

Sembra Erutuf: Stellen sie sich vor, welch unglaublichen Vorteil sie gegenüber ihren Zeitgenossen hätten. Sie würden doch zum Gott erklärt!

Ich: *(leise)* Oder zum Geblendeten gestempelt ...

Sembra Erutuf: Zudem können wir uns jederzeit hier auf *Atemporalis* treffen und ich kann ihnen die Updates von IPSTENUMAT spritzen.

G.H. Tsap: In Ordnung.

(Er räuspert sich und beginnt seinen Hemdsärmel rauf zu krempeln. Überrascht beobachte ich ihn dabei.)

Sembra Erutuf: *(verwundert)* Was tun sie denn da? Nein, nein, wir injizieren direkt in die Halsschlagader. Es ist kein Einstich mit einer Spritze nötig, wir schleudern die Flüssigkeit mit sehr feinem und hartem Strahl direkt durch die Haut. Die Haut schliesst sich sofort wieder, sie werden keine Wunde haben.

(Georg Hans Tsap neigt den Kopf zur Seite, und Sembra Erutuf spritzt ihm die Substanz. Tatsächlich ist nicht die kleinste Verletzung an seinem Hals sichtbar. Sembra Erutuf blickt mich an.)

Sembra Erutuf: Und du?

Ich: Ich weiss nicht recht. – Es ist ein irreversibles Unterfangen.

Sembra Erutuf: Ach ja, natürlich, du kommst ja aus der Apple-Z-Gesellschaft!

G.H. Tsap: Es tut wirklich nicht weh!

Sembra Erutuf: Also, was ist? Willst du?

(Zögernd schaue ich auf.)

Ich: Was würden sie tun?

Legende

1) Planet Atemporalis

Der Name kommt von dem Begriff Atemporalität.

„Atemporalität ist die Eigenschaft eines grammatischen Tempus, allgemeingültige Sachverhalte darstellen zu können, auch wenn diese nicht in dem zeitlichen Kontext stehen, für den dieses Tempus eigentlich gedacht ist. Dies trifft insbesondere auf das Gegenwartstempus (Präsens) zu, da dieses auch allgemeine und zeitlose Sachverhalte darstellen kann. Ein Beispiel hierfür ist der Satz „Im Westen geht die Sonne unter“, in dem die Gegenwartsform verwendet wird, obwohl diese Aussage auch schon in der Vergangenheit zutraf und auch in der Zukunft zutreffen wird. Man spricht hierbei von einer generellen (atemporalen) Gegenwart.“⁹³

Die Idee, dass wir uns in einer zeitenthobenen Sphäre treffen, liegt nahe, da wir ja nicht alle zur selben Zeit leben. Des weiteren symbolisiert *Planet Atemporalis* die Überzeitlichkeit und Kontinuität, die einem Ritual eigen sind. Ich beziehe mich damit auf den erwähnten Text von Ingrid Scheffler, in dem sie den Faktor Zeit als eine konstitutive Konstante des Rituals beschreibt. „Das Ritual verbindet progressive mit regressiven Momenten, indem in der Vergegenwärtigung des Traditionellen auch Zukünftiges präfiguriert wird. Die diversen Tempi, Dynamiken und zeitlichen Rhythmen eines Rituals ermöglichen zum einen Leerstellen, die antizipatorisch Neues zulassen, und zum anderen eine Intensität und Steigerung des gelebten Moments, der gemessenen Zeit, sie verändern also das Zeitgefühl.“⁹⁴ Ebenso wie während Ritualen wird auch bei künstlerischen Darbietungen, beispielsweise in der Musik oder im Theater die Zeitwahrnehmung verändert und so einem *natürlichen* Zeitverlauf entgegengewirkt.⁹⁵

93 <http://de.wikipedia.org/wiki/Atemporalität> . 20.07.2011.

94 Scheffler 2008: 214

95 vgl. Scheffler 2008: 216

2) Georg Hans Tsap

Georg Hans ist als typisch deutschsprachiger Name um 1800 gewählt.⁹⁶

Tsap ist das rückwärts buchstabierte Wort *past*, englisch für *Vergangenheit*.

Er ist in die Zeit der Aufklärung geboren worden. Sein Wirken fällt mit der Strömung *Sturm und Drang* und den Anfängen der *Frühromantik* zusammen.

3) Sembra Erutuf

Sembra ist die 3. Person Indikativ des italienischen Verbes *sembrare*, mit der Bedeutung: *scheinen, glauben, meinen*.

Erutuf ist das rückwärts buchstabierte Wort *future*, englisch für *Zukunft*.

4) Saffloreide

ist ein Anagramm des Wortes *foederalis* und kommt von meiner Idee, dass die politische Ordnung der Welt in Zukunft föderalistisch organisiert sein, also aus vielen kleinen Interessensgemeinschaften bestehen sollte, die sich gegenseitig respektieren und aufgrund ihrer Grösse nie so mächtig werden, dass sie dem ihnen übergeordneten System gefährlich werden.

⁹⁶ vgl. etwa Hans Georg Nägeli, *1773, Schweizer Komponist. http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Georg_Nägeli. 10.08.2011.

5) Kaffe-Rauch-Ritual

Mit dem rituellen Kaffeetrinken und Rauchen referiere ich wage an den Film *Coffee and Cigarettes* von Jim Jarmusch aus dem Jahre 2003.⁹⁷

Zudem gibt es weltweit verschiedene Teezeremonien. In China und Japan gibt es genaue Vorschriften, welche Teesorten verwendet werden und auf welche Weise diese zubereitet werden sollen. In Tibet wird der Buttermilchtee traditionell Gästen als Geste der Freundschaft gereicht und ein wenig Tee wird durch Versprühen mit einem Finger als Opfer an die „Hungrigen Geister“ gerichtet. In Grossbritannien gehört das Teetrinken zur typisch britischen Lebensart und ist fester Bestandteil der Trinkkultur der Briten.⁹⁸

Das Rauchen kann im weiteren Sinne als psychologisches Ritual angesehen werden, mit Hilfe dessen Ordnungen hergestellt und Sicherheit und die Zugehörigkeit zu einer Gruppe vermittelt werden. Zudem hat das Rauchen selber vermutlich seinen Ursprung in der Räucherzeremonie der Priester und Medizinmänner, bei denen auch Rauchopfer dargebracht wurden, entstammt also selbst einem Ritual.⁹⁹

6) IPSTENUMAT

Der Begriff ist ein Anagramm von *anti tempus*, was frei übersetzt etwa *gegen die Zeit* heisst. Damit meine ich eine *Anti-Zeitlichkeit*.

97 vgl. http://www.coffeeandcigarettes.de/_pages/der-film.php . 21.07.2011.

98 <http://de.wikipedia.org/wiki/Teezeremonie>. 24.07.2011

99 vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_des_Tabakkonsums. 07.08.2011.

Quellen

Attali, Jaques 1985: Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press. *Zit. in:* Fahlenbrach, Kathrin, Ingrid Brück und Anne Bartsch (Hg.) 2008: Medienrituale – Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH.

Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Barthes, Roland 2000: Der Tod des Autors. *In:* Jannidis, Fotis (Hg.) 2000: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart.

Benjamin, Walter 1936: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Paris: Zeitschrift für Sozialforschung, Jh. 5 (Dritte Fassung). *Auf* <http://walterbenjamin.ominiverdi.org/>. 03.06.2011.

Brech, Martha 2008: Im Spannungsfeld zwischen Archaik und Moderne – Riten im Electronic Listening und der Elektroakustischen Musik. *In:* Fahlenbrach, Kathrin, Ingrid Brück und Anne Bartsch (Hg.) 2008: Medienrituale – Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH.

Canetti, Elias 1995: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. *Zit. in:* Saxer, Marion 1999: Irdische Längen – Zur Rezeption der späten Werke Morton Feldmans. *In:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Couldry, Nick 2003: Media Rituals. A Critical Approach. London: Routledge. *Zit. in:* Föllmer, Golo 2008: Zum Verhältnis von Musik, Ritual und Medien. *In:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Deleuze, Gilles 1992: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink Verlag. *Zit. in:* Bernhard Lang 2002: Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie. *Auf:* http://members.chello.at/~bernhard.lang/publikationen/repetit_automat.pdf. 10.08.2011.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari 1992: Tausend Plateaus. Berlin: Merve Verlag.

Dick, Markus 2010: Zu Gilles Deleuze' und Félix Guattaris Phänomenologie des Ritornells. Plateau XI aus *Mille Plateaux*. *Auf:* http://www.marcusdick.net/deleuze_guattari.htm. 09.08.2011.

Evangelisch-Reformierte Landeskirche des Kantons Zürich (Hg.) 2007: Zürcher Bibel. Zürich: Verlag der Zürcher Bibel. *Auf:* <http://judaistik.org/Bibel.html>. 01.08.2011.

Fahlenbrach, Kathrin, Ingrid Brück und Anne Bartsch (Hg.) 2008: Medienrituale – Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH.

Foucault, Michel 1988: Was ist ein Autor? *In:* Foucault, Michel 1988: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.

Föllmer, Golo 2008: Zum Verhältnis von Musik, Ritual und Medien. *In:* Fahlenbrach, Kathrin, Ingrid Brück und Anne Bartsch (Hg.) 2008: Medienrituale – Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH.

Föllmer, Golo (2004): Audio Art. *Auf:* http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/audio/1/. 25.07.2011.

Friedman, Ken Owen Smith & Lauren Sawchyn 2002: Fluxus Performance Workbook. Performance Research e-Publications. *Auf:* <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>. 11.08.2011.

von Goethe, Johann Wolfgang 1962: Faust – eine Tragödie, erster und zweiter Teil. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

Görner, Rüdiger 2006: Prolegomena zu einer Ästhetik der Wiederholung. Japanische Gesellschaft für Germanistik. (Hg.).

Harenberg, Michael, Daniel Weissberg (Hg.) 2010: Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik. [transcript] Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis.

Hoffmann, E.T.A. 1986: Der Sandmann. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

McLuhan, Marshall 1962: The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. Toronto 2002: University of Toronto Press.

Metzger, Heinz-Klaus 1999: Rituelle Aspekte des bürgerlichen Musiklebens (Abschrift eines Mitschnitts eines Vortrags von Metzger). *In:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Neuhaus, Max 1974: Program Notes. Toronto, York University. *In:* Neuhaus, Max 1994: Sound Works, vol. 1. Ostfildern: Inscription.

Nietzsche, Friederich: Morgenröthe. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. *In:* Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hg.) 1971: Nietzsche, Friederich: Werke. Kritische Gesamtausgabe. New York: 5. Abteilung 1. Bd., Walter de Gruyter, Berlin. *Zit. in:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Nünning, Ansgar (Hg.) 2001: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Saxer, Marion 1999: Irdische Längen – Zur Rezeption der späten Werke Morton Feldmans. *In:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Scheffler, Ingrid 2008: Der Faktor Zeit als Teil eines narrativen Rituals: Erzähleinstiege in verschiedenen Medien. *In:* Fahlenbrach, Kathrin, Ingrid Brück und Anne Bartsch (Hg.) 2008: Medienrituale – Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH.

Schnebel, Dieter 1999: Ritual – Musik. *In:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 2, 3. Buch, § 52. *In:* von Löhneysen, Wolfgang Frhr. 1968: Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Darmstadt. *Zit. in:* Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.) 1999: Musik und Ritual – Fünf Kongressbeiträge, zwei freie Beiträge und ein Seminarbericht. Darmstadt: Schott.

http://www.coffeeandcigarettes.de/_pages/der-film.php . 21.07.2011.

<http://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspintermedialitaet/denkgerauesche2/>. 07.08.2011.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Aisthesis>. 07.08.2011.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Aufklärung>. 22.07.2011. Kant Immanuel 1784: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?. Berlinische Monatsschrift.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Atemporalität> . 20.07.2011.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Autor>. 08.08.2011.

http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Georg_Nägeli. 10.08.2011.

http://de.wikipedia.org/wiki/Neuropeptid_Y. 07.08.2011.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Rezeption_\(Kunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rezeption_(Kunst)). 08.08.2011.

http://de.wikipedia.org/wiki/Soziales_Handeln. 09.08.2011.

„Früher rasierte man sich, wenn man Beethoven hören wollte, jetzt hört man Beethoven, wenn man sich rasieren will.“¹⁰⁰

„Die Ewigkeit dauert lange, besonders gegen Ende.“¹⁰¹

100 Peter Stamm

101 Woody Allen