

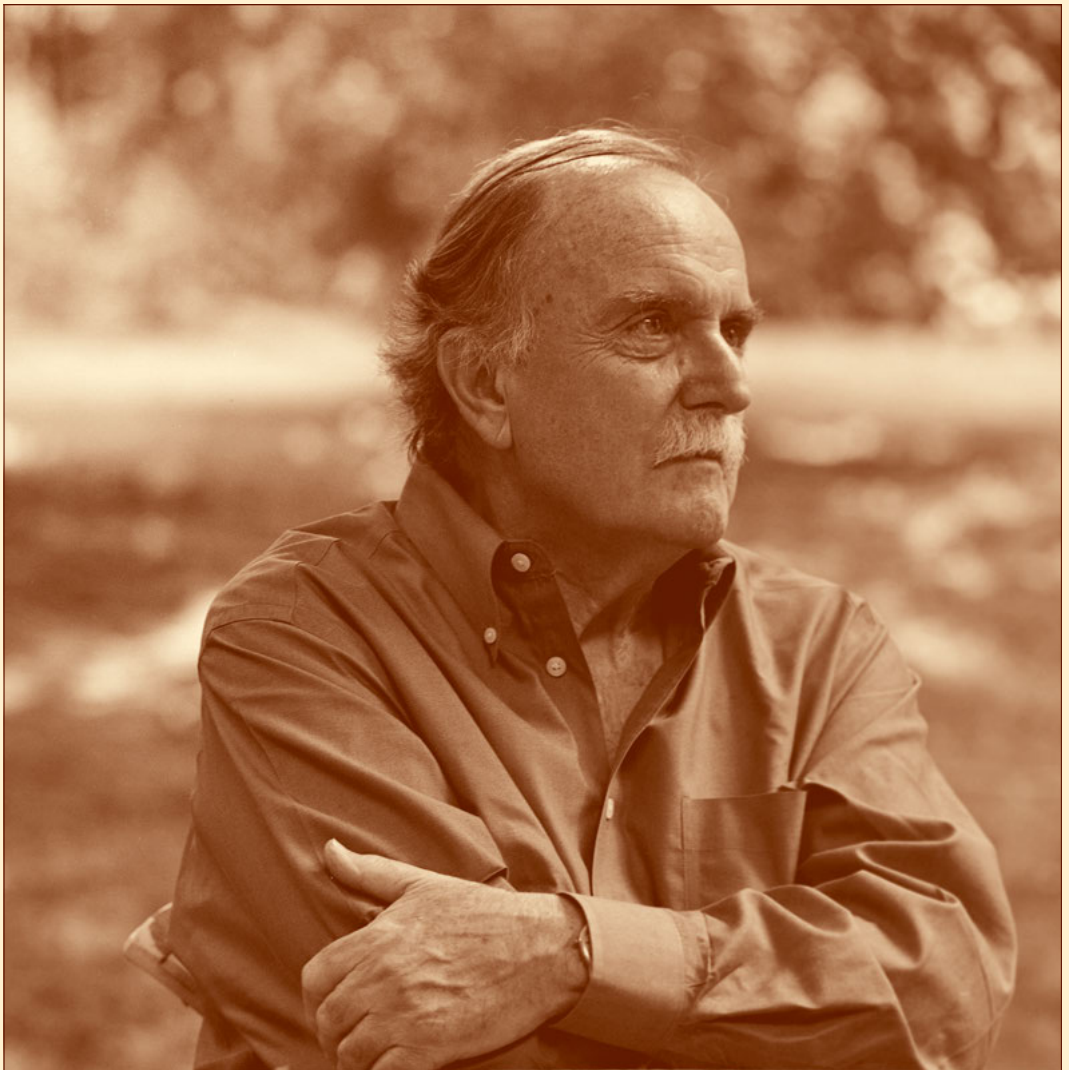
Musik-Konzepte 180/181

Neue Folge

Herausgegeben
von Ulrich Tadday

Alvin Lucier

V/2018
edition text+kritik



MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 180/181
Alvin Lucier
Herausgegeben von Ulrich Tadday
Mai 2018

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-650-6

E-ISBN 978-3-86916-677-3

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Porträt Alvin Lucier, © Amanda Lucier

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2018
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Am Fliegerhorst 8,
99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 180/181

Alvin Lucier

Vorwort	3
<i>Bernhard Rietbrock</i> Alvin Lucier und das Reale Eine Ästhetik der minimalen Differenz	5
<i>Völker Straebel</i> Musikalische Repräsentation geometrischer Objekte in Alvin Luciers Kammermusik	47
<i>Sabine Sanio</i> Musik als Raumkunst Zur Ästhetik von Alvin Lucier	72
<i>Tobias Gerber</i> Technologie als Landschaft als Klangraum Alvin Luciers <i>Bird and Person Dyning</i>	95
<i>Jan Thoben</i> Look at the Natural World Klang und Licht bei Alvin Lucier	110
<i>Dieter Mersch</i> Von Wissenschaft zur Kunst Alvin Luciers kompositorisches Werk als Kunstforschung	130
<i>Jörn Peter Hiekel</i> »Öffnen statt Schließen« Zu Kontexten und zum historischen Ort der Musik Alvin Luciers	148

Helga de la Motte

No Ideas But In Things

Das kompositorische Denken von Alvin Lucier im Kontext
amerikanischer Ästhetik

165

Martin Supper

Der Raum als Instrument

Bemerkungen zu *I Am Sitting in a Room* for voice and
electromagnetic tape (1969)

178

Abstracts

193

Bibliografische Hinweise

197

Zeittafel

199

Autorinnen und Autoren

200

Vorwort

Gegenstand dieses Doppelbandes ist das außergewöhnliche Werk und die eigenwillige Ästhetik des 1931 in Nashua, New Hampshire geborenen Komponisten Alvin Lucier. Als ein wichtiger Vertreter der amerikanischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegt Luciers Pionierarbeit vor allem darin, gewöhnlich Unhörbares hörbar, aber auch Hörbares auf ungewöhnliche Weise sichtbar oder räumlich erfahrbar zu machen. Ob während der Phase der Live-Elektronik in den 1960er und 1970er Jahren mittels Verbalpartituren oder seit den frühen 1980ern anhand traditionell notierter Instrumentalstücke, fokussiert Lucier entsprechend konsequent akustische als auch akustisch generierte Phänomene, wie minutiös geplante Schwebungen oder Raumresonanzen. Verstanden als ästhetische Reflexionen verweisen diese ebenso minimalistischen wie abwechslungsreichen Werke Luciers neben der Phänomenalität des Klangs stets auch auf die Wahrnehmung der Wahrnehmung selbst. Seine bis heute mit Abstand populärste Arbeit *I Am Sitting in a Room* (1969) gilt dabei als eine der bedeutendsten experimentellen Kompositionen des 20. Jahrhunderts überhaupt.

Die Autorinnen und Autoren des Doppelbandes stecken ein weites Feld ab, um das vielfältige Schaffen Luciers für den geneigten Leser und Hörer einzugrenzen und überschaubar zu machen. Nach einer fulminanten Einführung von Bernhard Rietbrock, der maßgeblich an der Konzeption und Entstehung des Bandes beteiligt gewesen ist und dem der Herausgeber für Rat und Tat sehr zu danken hat, wendet sich Volker Straebel im Besonderen der Repräsentation geometrischer Objekte in Luciers Kammermusik zu, wonach Sabine Sanio im Allgemeinen Luciers Musik als Raumkunst reflektiert. Am Beispiel von *Bird and Person Dying* (1975) wird die räumliche Dimension der Musik Luciers dann von Tobias Gerber weiter erkundet. Jan Thoben widmet seinen Beitrag einem anderen klanglichen Aspekt, nämlich dem medialen Wechselverhältnis von Klang und Licht, das in Luciers Kompositionen der Jahre 1972 bis 1994 eine bedeutende Rolle spielt. Luciers ästhetische Forschung hat, wie Thoben am Verhältnis von Klang und Licht bzw. Hören und Sehen exemplifiziert, zahlreiche wissenschaftshistorische Implikationen, die Dieter Mersch philosophisch zum Thema macht, indem er Luciers kompositorisches Werk als Kunstforschung betrachtet. Im Anschluss daran greift Jörn Peter Hiekel die ästhetischen Konstanten im Werk Luciers auf und ordnet diese in den Kontext der europäischen Gegenwartsmusik ein. Zentral dabei sind Aspekte wie Raum, Körper/Performativität, Reduktion und Konzeptualismus. Zu den Konstanten seines als »phänomenologisch« charakterisierbaren Ansatzes zählt aber auch die Neigung, Anregungen aus anderen Kunstbereichen aufzugreifen, sowie die damit oft verbundene Idee, das Komponieren in einem spezifischen Sinne als Erkenntnispraxis zu verstehen. Helga de la Motte spinnt den

Faden anschließend fort und verortet das kompositorische Denken Luciers im Kontext amerikanischer Ästhetik. Schließlich – last but not least – widmet sich Martin Supper dem wohl bekanntesten Stück Luciers *I Am Sitting in a Room* und rundet den Band ab.

Den beteiligten Autorinnen und Autoren dankt der Herausgeber sehr, Bernhard Rietbrock zuallererst.

Ulrich Tadday

Alvin Lucier und das Reale

Eine Ästhetik der minimalen Differenz

»Das wahre Kunstwerk ist jenes, von dem wir, bevor wir es gesehen haben, unfehlbar sagen können, dass seine Existenz unmöglich ist.«¹

Als ein wichtiger Vertreter der amerikanischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegt Alvin Luciers Pionierarbeit vor allem darin, gewöhnlich Unhörbares hörbar, aber auch Hörbares auf ungewöhnliche Weise sichtbar oder räumlich erfahrbar zu machen. Entgegen einem traditionell-europäischen Musikverständnis, wie es noch während seines stark neoklassizistisch geprägten Kompositionsstudiums zwischen 1950 und 1960 in den USA vorherrschend war, bestehen Luciers experimentelle Kompositionen der 1960er einsetzenden live-elektronischen Phase aus Verbalpartituren. Diese sind nicht in einem herkömmlichen Sinne als Kodifizierung vorgefertigter musikalischer Ideen zu verstehen, sondern vielmehr als fokussierte Versuchsanordnungen, die akustische Phänomene präsentieren. Zumeist an wissenschaftlichen Experimenten orientiert, beschäftigen sich diese Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre mit der auditiven Beschaffenheit von natürlichen und architektonischen Räumen, den physikalischen Eigenschaften des Klangs sowie der Visualisierung derartiger Schallereignisse. Als Weiterführung der durch La Monte Young inspirierten und zentral auf Sinustöne fokussierten live-elektronischen Kompositionen der 1970er Jahre, beginnt 1982 Luciers bis heute andauernde Werkphase der Instrumentalstücke, die mit wenigen Ausnahmen minutiös geplante Schwebungen thematisieren. Trotz eines dabei verwirklichten Rückgriffs auf traditionelle Spieltechniken, Notationsformen und Konzertsituationen stehen auch diese Arbeiten weiterhin außerhalb eines herkömmlichen Musikverständnisses und verdeutlichen gerade durch die Verwendung vertrauter Instrumente in gewohnter Umgebung Luciers radikale ästhetische Position. Insbesondere sticht auch hier die minimalistische Konsequenz hervor, mit der er bereits seit Beginn der Werkphase der Live-Elektronik auf »die den Dingen innewohnenden immanenten Ideen«² fernab klassischer Künstlerromantik und konventioneller musikalischer Sprache hört, um neben der Phä-

1 Nicolas Gomez Davila, *Es genügt, dass die Schönheit unseren Überdruß streift ...*, Stuttgart 2007, S. 29.

2 Orientiert an »no ideas but in things«, ein für Luciers ästhetische Position zentraler Satz William Carlos Williams', den Lucier immer wieder zitiert und der auch für William Carlos Williams selbst derart von Bedeutung ist, dass er ihn in seinen Gedichten häufiger verwendet. Erstmals 1944 in *A Sort of a Song*, in: *The Collected Poems of William Carlos Williams, Vol. II 1939–1962*,

nomenalität des Klangs stets auch auf die Wahrnehmung der Wahrnehmung selbst zu verweisen.

Um bisher weniger beachtete Aspekte des Œuvres und der ästhetischen Konzepte Luciers eingehender zu beleuchten, sprich gemäß Lucier »das Unhörbare hörbar«³ zu machen, soll die folgende Untersuchung Luciers Werk im Lichte Lacan'scher Begriffsbildung und hier insbesondere der Kategorie des Realen situieren und reflektieren. Jacques Lacan zufolge wird die gesamte menschliche Realität vor allem durch Sprache zugänglich. Das Reale im Sinne Lacans: das von einer derart strukturierten Logik Ausgegrenzte, Unbekannte, Unbestimmbare, Unfassbare, kurz alles, was nicht symbolisiert werden kann, existiert nicht, sondern es »ex-sistiert«. Und parallel zu Lacans zentralem Anliegen, mittels der Psychoanalyse das Unsagbare zu sagen, »das Nicht-Existierende zu denken, das Leere, Abwesende erfahrbar zu machen, als ein Nichts, das doch nicht nichts ist«,⁴ verweisen Luciers experimentelle Kompositionen auf ein auditives Reales, sprich auf ein für gewöhnlich unhörbares akustisches Phänomen, das Lucier hörbar oder anderweitig ästhetisch erfahrbar zu machen versucht. Entsprechend dieser Vorannahme ist die zentrale Aufgabe der Lacan'schen Psychoanalyse sowie die eigentliche künstlerische Tätigkeit Luciers als das Imaginieren des Realen innerhalb der symbolischen Ordnung selbst zu verstehen. Demzufolge ist das für die Lacan'sche Psychoanalyse wie für das Werk Luciers relevante Reale kein unserer Realität vorausgehendes prä-symbolisches Ding an sich, kein Klang an sich, weder Urmasse, Natur noch Materie oder Dergleichen, sondern ausschließlich ein Phänomen im Symbolischen selbst. Entscheidend ist somit, »dass das Reale nicht ein harter Realitätskern ist, aber auch, dass das Reale weniger als die Ursache der Risse und Inkonsistenzen in der symbolischen Ordnung, sondern vielmehr als Effekt dieser Risse und Inkonsistenzen zu begreifen ist«.⁵

In Luciers Kompositionen, die ganz bewusst nicht traditionellen musikalischen Kulturen angehören, findet dies zunächst seine Entsprechung in variationsreichen Verweisen auf zwar vorhandene, sich aber gemeinhin unserer unmittelbaren Wahrnehmung entziehende natürliche Phänomene, anhand der offeneren, als künstlerische Weiterführung wissenschaftlicher Experimente gestalteten live-elektronischen Modelle der 1960er und 1970er Jahre. Wesentlich reduzierter und determinierter fokussieren dann die Instrumentalstücke von 1982 bis heute nahezu ausschließlich das akustische Phänomen der Schwebung mittels minimaler Differenzen in den Lücken und Rissen der konventionellen tonalen Sprache der westlichen Musik. Im Zentrum der In-

New York 1988, als auch in William Carlos Williams, *Paterson*, New York 1992 (Erstauflagen 1946, 1948, 1951, 1958, 1963).

3 »Making the inaudible, audible.« Alvin Lucier, *Reflections/Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965–1994*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln 1995, S. 449.

4 Peter Widmer, *Subversion des Begehrens*, Wien 1997, S. 18.

5 Eric M. Vogt, »Stationen auf Žižeks Weg zum dialektischen Materialismus«, in: Slavoj Žižek, *Der Mut den ersten Stein zu werfen*, Wien 2008, S. 151.

teressen Lacans und Luciers steht somit eine Konfrontation mit dem Unsagbaren (Lacan), dem Unhörbaren (Lucier) als immanentes Reales der unsere symbolische und musikalische Realität konstituierenden Ordnung.

I Auf der Suche nach realer Gegenwart

»Die Passion des Realen ist immer die Passion des Neuen, aber was ist das Neue? Und wann, fragt Brecht, kommt es, und um welchen Preis?«⁶

Neben der allgegenwärtigen hohen Musikalität der Eltern, Luciers ernsthaften Ambitionen als Jazz-Schlagzeuger sowie allgemeinen musikalischen Aktivitäten in der Schulband und im Chor waren es besonders Hörerlebnisse mit klassischer Musik und eindruckliche Naturerfahrungen, die Lucier während seiner Kindheit und Jugend von 1931 bis 1949 in Nashua, New Hampshire, nachhaltig prägten und in dem Wunsch bestärken sollten, Musiker zu werden. In der Zeit von 1949 bis 1950 kamen durch das klösterliche Leben an der Portsmouth Abbey School auf Rhode Island rituell-minimalistische Erfahrungen hinzu, die grundlegende Bedeutung für die spätere Ästhetik Alvin Luciers haben sollten. Abgesehen von den wohl durchaus auch belustigenden großen Pamphleten gegen ästhetische Nostalgien einer auf dem Gelände wohnenden Kunstlehrerin war für Lucier der klösterliche Alltag selbst von besonderer Bedeutung, da die Mönche zwar aufgrund des Schulbetriebs am normalen irdischen Leben teilnahmen, für ihn aber vor allem eines waren: Mystiker – verstanden als Suchende nach absoluter Gegenwart. Eines der nachhaltigsten Erlebnisse im Kloster war die Beobachtung eines regungslos dasitzenden Mönchs, dessen tiefe Versenkung auf Lucier keineswegs den Eindruck eines klassischen religiösen Gebets machte, sondern vielmehr den reinen, intensiven Denkens. Umso erstaunlicher war es für Lucier, als er Stunden später wieder an dem Mönch vorbeikam und dieser weiterhin vollkommen unverändert exakt so fokussiert dasaß wie zuvor. Lucier war zutiefst beeindruckt und dachte, falls es so etwas wie das Denken eines reinen Gedankens gibt, dann praktiziert es dieser Mönch. Neben den anderen Erfahrungen im Kloster ist dieser Ansatz eines Denkens ohne Objekt, ohne Spannung, ohne Argumente und ohne Bilder von essenzieller Bedeutung für die spätere künstlerische Form, insbesondere für Arbeiten wie *Music for Solo Performer* (1965), Luciers Hirnwellenstück.

»Ich glaube, die Idee der Mystik, der Scholastik – und diese wundervolle Frau, die uns sagte, wir sollen nicht sentimental (lacht) in Bezug

6 Alain Badiou, *Das Jahrhundert*, Zürich 2006, S. 72.

auf Kunst sein, und dann noch das einfache Singen Gregorianischer Choräle – ich weiß nicht, das hat mich irgendwie geformt. Meine Stücke sind ritualistisch. Ich meine, wie meine Stücke funktionieren, das ist oft sehr schlicht und klar und sie sind absolut reduziert. Wenn ich mit acht Dingen anfangen, habe ich am Ende meist nur noch vier, dann zwei und schlussendlich stelle ich fest, dass ich es mit einem tun kann.«⁷

Mit einer minimalistisch-rituellen und zugleich weltoffenen Haltung, dem Willen, sich zu keinerlei rückwärtsgerichteten Imitationen verleiten zu lassen sowie der Idee reinen Denkens als nicht-religiöser Meditation verhalf der Besuch der Portsmouth Abbey School dem bekennenden Atheisten Lucier zur ersten Basis einer Ästhetik, die nach 1965 als »die akustische Mystik Alvin Luciers«⁸ auch entsprechend wahrgenommen werden sollte.⁹

»In Yale habe ich alles von Ernest Hemingway gelesen und von ihm gelernt, dass man, wenn man sein Thema gut genug kennt, auch Dinge weglassen kann und das, was man weglässt, dennoch implizit vorhanden ist.«¹⁰ Obwohl Lucier so gut wie kein Klavier spielen konnte, schaffte er 1950 den entscheidenden Schritt an das College des Departments of Music der Yale University und brach dafür ein gerade begonnenes Jurastudium kurzfristig ab. Nach ersten beachtenswerten Fortschritten und Erfolgen – insbesondere mit dem Werk *Partita for Flute, Harpsichord, and Strings* (1954) – im Rahmen des dortigen, streng traditionell-neoklassizistischen Kompositionsstudiums hatte Lucier bereits um 1954 mit dem Beginn einer langwierigen und letztlich alles entscheidenden künstlerischen Krise zu kämpfen. Er schloss das College 1954 zwar noch mit dem Bachelor of Arts ab und setzte sein Studium auch nahtlos an der School of Music der Yale University fort, wurde dort aber 1956 auf-

7 »I think the idea of mysticism, scholasticism – and this wonderful woman telling us not to be sentimental (laughs) about art, plus singing Gregorian chant in a simple way – I don't know, it formed me in some way. My pieces are ritualistic. I mean, the way my pieces work often is they're very simple and clear, and they are stripped bare. If I start with eight things, I usually end up with four, and then I go two, and then I discover I can do it with one.« Alvin Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes. Oral History of the American Music Archive*, Yale University, New Haven 1986, S. 33 (Übersetzung: Heidi Ritter ebenso alle Folgenden).

8 »the acoustical mysticism of Alvin Lucier.« John Rockwell, *All American Music – Composition in the Late Twentieth Century*, New York 1983, S. 135.

9 Ein vermeintlicher Widerspruch zwischen Luciers häufig betontem Atheismus und dieser religiös-ästhetischen Bezugnahme lässt sich vor dem Hintergrund der, mit der Passion des Realen auf das Hier und Jetzt fokussierten, künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wie folgt erklären: »Die bündigste Definition des Atheismus lautet gerade ›Religion ohne Religion‹ – die Bekräftigung der Leere des Realen, die jedweden positiven Inhalts beraubt ist und vor jedem Inhalt liegt; die Bekräftigung also, dass jeder Inhalt eine Erscheinung ist, welche die Leere ausfüllt. ›Religion ohne Religion‹ ist die ihres Inhalts beraubte Stätte der Religion, wie Mallarmés Formel *rien n'aura eu lieu que le lieu*, dies ist die wahre Formel des Atheismus: ›Nicht(s) wird stattgehabt haben außer die Stätte selbst.« Žižek, *Der Mut den ersten Stein zu werfen* (s. Anm. 5), S. 31–32.

10 C. V. Folder, Alvin Lucier papers, JPB 16–03. Music Division, New York Public Library Mittlerweile firmiert dieser von Lucier erwähnte und auf Ernest Hemingway zurückgehende erzähltheoretische Ansatz des Weglassens als »Iceberg-Theory«.

grund mangelnder Beteiligung vorzeitig entlassen und auch nicht wieder angenommen, als er sich eines Besseren besann. Lucier schlug sich die nächsten zwei Jahre mit Gelegenheitsjobs durch, um 1958 seine Ausbildung zum Komponisten mit einem Masterstudium an der Brandeis University fortzusetzen und parallel dazu die Summer School am Tanglewood Music Center zu besuchen. Trotz guter Lehrer¹¹ und günstiger Rahmenbedingungen war Lucier an beiden Institutionen mehr als unzufrieden mit den Ergebnissen seiner neoklassizistischen Kompositionen:

»Diese Stücke waren Fehler. Ich wünschte, ich wäre zu einem früheren Zeitpunkt erfolgreicher gewesen, aber ich hatte einfach nicht die Ideen. Die Strawinsky Sache war irgendwie – irgendetwas stimmte nicht mit meinem Stil, wenn man über Stil sprechen möchte ... Es hörte sich an wie schlechter Poulenc oder schlechter Strawinsky ... Aber sie waren nicht so gut wie das *Concerto for Flute, Harpsichord, and Strings*.«¹²

Ungeachtet dieser Zweifel an der Qualität seiner Arbeiten erhielt er an beiden Instituten Preise und Förderungen sowie ein Fulbright-Stipendium, das ihm direkt nach dem Masterabschluss einen zweijährigen Italien-Aufenthalt ermöglichen sollte.

»Ich erinnere mich, ich hatte diesen Auftrag von Tanglewood. Und ich schrieb dieses schreckliche Stück, mein Gott, es war einfach grauenvoll. Und ich fuhr dorthin und das Stück wurde bei einem Konzert gespielt, aber es war schrecklich. Und ich erinnere mich, dass ich am nächsten Tag nach Rom aufbrach, auf einem Schiff, der Christoforo Colombo, der Christopher Columbus aus New York (lacht). Es war großartig.«¹³

Die darauffolgenden Jahre zwischen 1960 und 1962 in Europa führten zur endgültigen künstlerischen Kehrtwende. Lucier, der in Italien zunächst weiterhin klassischen Kompositionsunterricht bei Giorgio Federico Ghedini in Venedig und später bei Goffredo Petrassis Assistent Boris Porena in Rom er-

11 Zu diesen zählten an der Brandeis University Arthur Berger, Irving Fine und Harold Shapero sowie am Tanglewood Music Center Aaron Copeland und Lukas Foss.

12 »They were mistakes for those pieces. I wish I would have been more successful at an earlier time, but I just didn't have the ideas. The Stravinsky thing was sort of – something was wrong with my style, if you want to talk about style ... It sounded like bad Poulenc or bad Stravinsky ... But they weren't as good as the *Concerto for Flute, Harpsichord, and Strings*.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 39

13 »I remember I had this commission from Tanglewood. And I wrote this terrible piece, God it was just awful. And I went up, and the piece was played on a concert, but it was terrible. And I remember the next day I left for Rome, on a ship, the Cristoforo Colombo, the Christopher Columbus from New York. (Laughs) It was wonderful.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 40.

hielt, verlor zusehends den Glauben an die neoklassizistische Kompositionsweise seiner Studienjahre und begab sich verstärkt auf die Suche nach alternativen Kompositionsformen. Dem allgegenwärtigen Post-Serialismus stand er dabei ebenso skeptisch gegenüber wie der zeitgenössischen Tonbandmusik, die für ihn auch nur eine Weiterentwicklung dessen darstellte, was er schon kannte.

»Ich befand mich auf einer Mission, einer Suche, und da war all diese Musik. Aber ich wollte das nicht. Ich habe dies schon so oft gesagt, es war einfach, als wäre ihre Sprache nicht meine Sprache. Und wenn ich diese Art von Musik geschrieben hätte, – ich habe mir das immer so vorgestellt, als würde ich diese Sprache mit einem fremdsprachigen Akzent sprechen. Und das wollte ich nicht. Ich wollte keine Musik des Post-Serialismus oder Serialismus schreiben. Für einen Amerikaner wäre es eine Liebhaberei, genauso wie der Strawinsky, ja, das war nur eine weitere Liebhaberei. Was ich wirklich wollte, war nach Europa zu gehen, um ein fertiger Komponist zu werden, aber es wurde sehr – offensichtlich, dass dies eine dumme Idee war, oder ich das zumindest nicht machen wollte. Also hörte ich damals auf zu komponieren. Ich brachte jahrelang keine einzige Note zu Papier.«¹⁴

Ereignisse wie das John-Cage-Konzert *Music Walk with Dancers* im Teatro La Fenice in Venedig am 24. September 1960, das unter Beteiligung von David Tudor, Merce Cunningham und Carolyn Brown (der damaligen Ehefrau Earle Browns) sowie Cage selbst aufgeführt wurde, aber auch David Tudors Piano Class und sein Konzert am 6. September 1961 bei den Darmstädter Ferienkursen machten Lucier zudem geradezu schockartig bewusst, auf welcher radikale und außergewöhnliche Weise andere Komponisten damals nicht nur intensiv auf der Suche nach einer eigenen realen künstlerischen Gegenwart waren, sondern diese bereits konsequent lebten. Gerade das von Lucier in der Retrospektive häufig als signifikanter Wendepunkt seiner kompositorischen Laufbahn deklarierte Cage-Konzert in Venedig nimmt im Rahmen dieser Wende eine Sonderstellung ein, da es ihn ungeachtet anderer Einflüsse spontan und vollkommen unvermittelt zu einer Abkehr von der neoklassizistischen Kompositionsweise seiner Studienjahre bewegt haben soll. Und auch wenn er zentral dieses Konzertereignis als Ursprung der ästhetischen Positionen, denen

14 »I was on a mission a searching mission, and there was all that music. But I didn't want that. I've said this so many times, but it was like their language, it wasn't my language. And if I had written that kind of music – I always thought of it as talking that language with a foreign accent. And I didn't want to do that. I didn't want to write post-serial or serial music. As an American it would be an affection, as the Stravinsky was, right, it was just another affection. The idea to go to Europe to become a finished composer was what I wanted to do, but it became very – obvious that that was a stupid idea, or at least I didn't want to do that. So I stopped composing at that moment. I didn't write another note on a page for years.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 44.

er zeitlebens verpflichtet bleibt, nennt, hinterließ Tudors Piano Class bei den Darmstädter Ferienkursen – der auch Theodor W. Adorno und Karlheinz Stockhausen beiwohnten – einen nicht minder bleibenden Eindruck: »Was Tudor tat, war Unbestimmtheit vorzustellen, ich meine tatsächlich. Auch wenn die Europäer diese Erfindung für sich in Anspruch nehmen, so kommt sie doch von Tudor und Cage.«¹⁵ Lucier machte dort zudem erste Bekanntschaft mit Komponisten wie Nam June Paik oder David Behrman und hörte während des anschließenden Konzerts um 23 Uhr auch erstmals eine Komposition, die einzig auf die inhärenten minimalen Differenzen des Eigenklangs eines Instruments fokussiert war.

»Er spielte La Monte Youngs *Piece for Henry Flint*, in dem etwas über 500 Mal angeschlagen wird. Das führte zu einem Tumult. Ich sah Boulez, der auf einen Stuhl stieg und auf Tudor herabblickte, der auf Händen und Füßen dabei war, einen Gong zu schlagen. Was so verstörend war, war, dass alle wussten, dass Tudor auf dem Piano jedes Musikstück spielen konnte (...) Das war aufregend – das war aufregend und ich war dabei.«¹⁶

Derartige Erlebnisse sowie der nicht zu unterschätzende Einfluss seines Freundes Frederic Rzewski, der sich zu dieser Zeit ebenfalls im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums in Italien aufhielt, bestärkten Lucier darin, dass es nicht darum gehen konnte, Strawinskys Neoklassizismus oder den seriellen Kompositionsstil der europäischen Avantgarde nachzuahmen. Vielmehr galt es, Cage und Tudor folgend, eine eigene reale zeitgenössische Grenze zu erkennen und zu thematisieren.¹⁷ Lucier brach schließlich unwiderruflich mit der europäisch geprägten Kompositionsweise seiner Studienjahre und wandte sich ganz bewusst der experimentellen Musik Amerikas zu. Wohin das führen sollte und ob er auf diese Weise eine ähnlich unkonventionelle Form wie die gerade erst bekannter gewordenen Cage oder auch Tudor finden würde, war zunächst keinesfalls ersichtlich. »Da bist du also – du gehst nach Europa, deinem Ziel, und musst feststellen, dass du dort gar nicht wirklich sein willst.

15 »What Tudor was doing was introducing indeterminacy, I mean really. Even though the Europeans claimed that they invented it, it was Cage and Tudor.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 49.

16 »He did La Monte Young's *Piece for Henry Flint* where you strike something over 500 times. That created a riot. I saw Boulez standing up on a chair looking down at Tudor who was on his hands and knees smacking a gong. And what was upsetting was that they knew that Tudor could play any piano piece (...). So that was exciting – that was exciting, and I hung around.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 49.

17 »Wenn etwas wirklich Neues auftritt, dann kann man nicht so fortfahren, als wäre nichts geschehen, als würde nicht gerade die Tatsache des Neuen nicht alle Koordinaten verändern. Nach Schönberg können Komponisten nicht weiterhin tonale Musik auf romantische Weise verfassen. (...) Selbstverständlich können sie das tun, aber dann werden diese alten Formen nicht mehr dieselben sein; sie haben ihre Unschuld verloren und sehen nun wie eine nostalgische Fälschung aus.« Žižek, *Der Mut den ersten Stein zu werfen* (s. Anm. 5), S. 114.

Ich habe mich entschieden – ich glaube, ich habe mich kaltblütig entschieden, es zu tun. (...) Ich war im Begriff von einer Klippe zu springen.«¹⁸ Nach Werken wie *Fragments for Strings* (1961) und *The Witch* (1961) stellt Luciers *Action Music for Piano* (1962)¹⁹ eine der richtungsweisenden Kompositionen dieser Übergangszeit in Italien dar.²⁰ Als eine grafisch notierte Arbeit, die die Bewegungen beschreibt, die der Pianist während des Konzerts ausführen soll, war es Luciers erste Komposition, in der er komplett auf traditionelle Notationsformen verzichtete. Die Uraufführung fand am 7. Juni 1962 in Rom im Rahmen der von Lucier und Rzewski gemeinsam mit Sylvano Bussotti und Heinz Klaus Metzger veranstalteten Konzertreihe *Avanguardia Musicale* in der Galleria La Salita statt.

1962 kehrte Lucier auf Anfrage Irving Fines aus Italien an die Brandeis University zurück, um dort bis 1969 als Chorleiter tätig zu sein, Musiktheorie zu unterrichten und später zusätzlich das elektronische Studio zu leiten. Lucier nahm verstärkt an Konzerten und Performances experimenteller Musik teil und vertiefte auf diesem Wege die Kontakte zu anderen amerikanischen Komponisten und Interpreten. Insbesondere die von ihm 1962 eigens ins Leben gerufene *Rose Art Museum Concert Series* an der Brandeis University – zu der Lucier zahlreiche zeitgenössische Komponisten wie John Cage, Christian Wolff, Nam June Paik, David Tudor, Toshi Ichyanagi, Robert Ashley, Gordon Mumma oder David Behrman einlud – war dabei von besonderer Bedeutung. Im Rahmen dieser Konzertreihe kam es ebenso zur Gründung der Sonic Arts Union wie zur Premiere des bahnbrechenden Hirnwellenstücks *Music for Solo Performer* (1965).

II Music for Solo Performer (1965)

»Seine Bühnenpräsenz ist sowohl zurückhaltend als auch mysteriös, ob, wie bei *Nothing is Real* (1990) über einen kleinen singenden Teekessel gebeugt, bei *The Queen of the South* (1972) über einem sich bewegenden, resonierenden Metallblech mit Sand erhoben oder bei *Music for Solo Performer* (1965) für Hirnwellentöne verkabelt. Die Einfachheit des Konzepts dieser Arbeiten, alles außer den wesentli-

18 »There you are – you go to Europe as the place and you discover that's not really where you want to be. I made a decision – I think I made a cold blooded one that I was going to go for it. (...) I was in the process of jumping off a cliff.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 54–55.

19 Zunächst *Action Music for Piano* (1962) book one, später *Action Music* (1962) for piano, book one.

20 Laut Lucier komponierten Robert Ashley *Maneuvers for Small Hands* (1961) und der italienische Komponist Giuseppe Ciari *Gesti sul piano* (1961) zur gleichen Zeit mit derselben Idee, während alle drei nichts voneinander wussten. Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 52.

chen Bestandteilen zu eliminieren, verbirgt eine kraftvolle Originalität, welche die betörenden Wunder des Alltäglichen enthüllt.«²¹

1965 rief Lucier John Cage an, um ihn zu fragen, ob er bereit wäre, an einem Konzertabend der *Rose Art Museum Concert Series* teilzunehmen. Dieser sagte zu, machte aber zur Bedingung, dass Lucier selbst auch ein Stück beitragen sollte. Lucier antwortete, dass er keines habe, doch nachdem daraufhin betretenes Schweigen in der Leitung herrschte, fügte er zögernd hinzu, dass er derzeit mit einem geliehenen Hirnwellenverstärker herumexperimentieren würde, das Ganze allerdings noch nicht richtig funktioniere. Cage sah darin keinerlei Hinderungsgrund, da für ihn der Versuch immer wichtiger war als das Resultat. Am 5. Mai 1965 kam es dank Cages ermutigender Unterstützung und direkter Assistenz während der Aufführung zur 40-minütigen Premiere des bahnbrechenden Hirnwellenstücks *Music for Solo Performer* für extrem verstärkte Hirnwellen und Schlagzeug. Ein Durchbruch, mit dem Lucier eine letztlich elf Jahre währende kompositorische Krise beendete. Der Hirnwellenverstärker überträgt die Hirnwellen, die über am Kopf befestigte Elektroden abgenommen werden, auf ein Ensemble von Lautsprechern. Aufgrund ihrer extrem tiefen Frequenzen (8–12 Hz) regen die übertragenen Alphawellen die Lautsprechermembranen zu intensiven Ausschlägen an, die wiederum Perkussionsinstrumente, an denen jeweils einer der Lautsprecher montiert ist, in hörbare Schwingungen versetzen. Es war eines der ersten Musikstücke überhaupt, das Hirnwellen verwendete, und gleichzeitig der Beginn von Luciers live-elektronischer Werkphase.

Bevor der Physiker und Organist Edmond Dewan Lucier traf, hatte er bereits verschiedenen Mitgliedern des Music Departments der Brandeis University seinen Hirnwellenverstärker angeboten, von denen aber niemand so recht etwas damit anzufangen wusste.²² Anders Lucier, der trotz einiger kompositorischer Versuche wie *Song for Soprano* (1963), *Poem* (1963), *Composition for Pianist and Mother* (1964) oder *Mafia* (1964) nach wie vor in einer künstlerischen Sackgasse steckte und somit keine wirklich brauchbaren anderen Ideen und schon gar nichts zu verlieren hatte. Entsprechend ließ sich Lucier ohne

- 21 »His stage presence is both modest and mysterious, wether he is hunched over a small singing teapot in *Nothing is Real* (1990), poised over a shifting, resonating sand tableau in *The Queen of the South* (1972), or wired for brain-wave sound in *Music for Solo Performer* (1965). The simplicity of concept in these works, eliminating all but the modest essential, conceals a powerful originality that reveals the beguiling wonders of the everyday.« Gordon Mumma, *Cybersonic Arts: Adventures in American New Music*, Urbana – Chicago – Springfield 2015, S. 257.
- 22 Dewan lieferte nicht nur mit seinem Hirnwellenverstärker die Grundlage für *Music for Solo Performer*, sondern brachte Lucier auch später durch eine kurze Bemerkung über Amar Gopal Boses Wiederaufnahmeverfahren zum Testen von Lautsprechern auf die entscheidende Idee zu *I Am Sitting in a Room* (1969) und ist somit Ideengeber für die beiden bis heute bekanntesten Arbeiten Luciers. Für detaillierte Informationen zu Dewan siehe auch Dieter Mersch, »Von Wissenschaft zur Kunst. Alvin Luciers kompositorisches Werk als Kunstforschung«, im vorliegenden Band, S. 130–147, oder Douglas Kahn, *Earth Sound Earth Signal*, Berkeley – Los Angeles – London 2013, S. 93–106.

viel Nachdenken darauf ein, als Dewan ihm den Hirnwellenverstärker zu Testzwecken zur Verfügung stellte, und begann damit im elektronischen Studio der Brandeis University zu experimentieren. Nach einiger Zeit gelang es ihm tatsächlich, die einzig durch Entspannung erzeugbaren tieffrequenten Alphawellen zu produzieren. Doch war ihm zunächst vollkommen unklar, wie er diese mittels Hirnwellenverstärker übertragenen EEG-Daten musikalisch nutzen sollte.

Zu dieser Zeit arbeitete Lucier auch noch an der bereits während seines zweijährigen Italien-Aufenthalts im *Studio di Fonologia* in Mailand begonnenen *Elegy for Albert Anastassia* (1962–65) sowie an anderen Tonbandkompositionen.²³ Und auch wenn er nach wie vor an dieser Art von Musik nicht wirklich interessiert war, sollten derartige Experimente mit Tonbandmusik insofern nicht umsonst gewesen sein, als sie ihn darin bestärkten, gerade nicht dem Rat mancher Universitätskollegen zu folgen, aus *Music for Solo Performer* eine ebensolche Tonbandarbeit zu fertigen. Für Lucier war die Idee, ins Studio zu gehen und die Hirnwellen aufzunehmen, um dann das Tonband zu zerschneiden, ein zu stark kontrollierender und somit europäischer Ansatz, von dem er sich unbedingt distanzieren wollte. Ebenso wenig kam für Lucier der Vorschlag seines damaligen Kollegen und vorherigen Lehrers Harold Shapero infrage, anstelle der Hirnwellen einfach einen Oszillator zu verwenden, der entsprechende Frequenzen produziert.

»Nun ja, er hat den Klang missverstanden, denn 10 Schwingungen [pro Sekunde/10 Hertz, Anm. d. A.] eines Oszillators sind nicht gleich 10 Schwingungen des Gehirns – sehr unterschiedlich. Es hört sich anders an; es ist anders. Es sind nicht 10 Schwingungen; es sind nicht genau 10 Schwingungen. Wohingegen ein Rechteckoszillator, wenn man ihn so einstellt, langweilige und symmetrische 10 Schwingungen pro Sekunde erzeugt. Und eine Wellenform, eine symmetrische Wellenform mit einem Naturphänomen zu vergleichen – ich spreche jetzt nicht über das Bild oder die Dramatik, dass es unser Gehirn ist – dass du dort sitzt und die Hirnwellen dort auch direkt sind – ich spreche über den Ton an sich – er ist an sich anders: kleine

23 Lucier reiste während seiner Zeit in Rom auch für einen Monat nach Mailand, um dort im *Studio di Fonologia* für elektronische Musik des Italienischen Rundfunks an seinem ersten elektroakustischen Tonbandstück zu arbeiten. Doch auch mit dem Ergebnis dieser Komposition war er nicht zufrieden. Wieder störte ihn, dass er die Gesten und Ideen anderer Musik verwendet. Erst als er nach Amerika zurückkehrte und die Aufnahme dort sehr verlangsamt abspielte, gefiel ihm, was er zustande gebracht hatte, etwas besser. Lucier dachte bei dem Stück an die amerikanische Unterwelt und gab ihm den Titel *Elegy for Albert Anastassia*, benannt nach einem ermordeten Mafiosi. So war der Aufenthalt im *Studio Fonologia* für Lucier vor allem in der Hinsicht von Bedeutung, dass er sich alle im dortigen Archiv befindlichen Tonbandaufnahmen anhören konnte und danach einmal mehr wusste, was er nicht wollte. Darunter befanden sich Stücke wie Henri Pousseurs *Scambi* (1957), Luciano Berios *Visages* (1961), das dieser gemeinsam mit seiner Frau Cathy Berberian aufgenommen hatte, oder auch John Cages *Fontana Mix* (1958), das Cage dort kurz zuvor ebenfalls mit Cathy Berberian realisiert hatte.

Pops und Klicks, die verblassen und dahindriften, steigen und sich verändern und ermüden. Wie ein fließender Fluss oder jedes andere Naturphänomen.«²⁴

Auch der häufiger an Lucier herangetragene Vorschlag, zwei Menschen gleichzeitig Hirnwellen produzieren zu lassen, schien ihm verfehlt. Es sollte ja keinesfalls ein interaktives Stück für ein Ensemble oder dergleichen sein, da eine solche Vorgehensweise wieder den Fokus weg vom akustischen Phänomen, in diesem Fall, hin zur tradierten Performance und Improvisation gelenkt hätte. Entscheidend ist für Lucier, dass derartige Versuche, *Music for Solo Performer* mittels bekannter weiterführender Konzepte umzusetzen, mit einem Bedürfnis nach musikalischer Einflussnahme verbunden waren, das er für dieses Stück oder zumindest an dieser Stelle der Komposition für vollkommen unangemessen hielt. *Music for Solo Performer* sollte nicht Gedankenkontrolle durch eine wie auch immer geartete Manipulation oder Substitution der Hirnwellen thematisieren, sondern die rituell-performative Erzeugung der Alphawellen und der schlichte Verweis auf ihr Klangverhalten und ihre Klangcharakteristik sollten das Zentrum dieser Arbeit darstellen. Das minimalistische Konzept zielt somit weniger darauf ab, zuvor unwahrnehmbare verstärkte Hirnwellen als kompositorisches Ausgangsmaterial zu verwenden, als diese vielmehr direkt über Lautsprecher mittels Perkussionsinstrumenten in Klänge zu transformieren, um das Augenmerk einzig auf die Hirnwellen selbst sowie die ihnen und den verwendeten Instrumenten innewohnenden minimalen Schwankungen zu lenken. Entsprechend traf Lucier die mutige Entscheidung, sich »allein«²⁵ vor ein Publikum zu setzen, um im Hier und Jetzt Alphawellen zu produzieren und die kompositorische Arbeit erst mit der Auswahl der durch die Ausschläge der Lautsprechermembranen angeregten Instrumente und der Positionierung der Lautsprecher an ihnen beginnen zu lassen.²⁶

24 »Well, he misunderstood the sound, because 10 cycles from an oscillator is not 10 cycles from your brain – very different. Sounds different; it is different. It's not 10 cycles; it's not exactly 10 cycles. Whereas a square wave oscillator is boringly, symmetrically 10 cycles a second, if you set it at that. And to confuse a wave-form, a symmetrical wave-form, with a natural phenomenon – I'm not talking about the imagery or the drama that it's a brain – that you're sitting there and it's a brain wave, that is there also – I'm talking about the sound itself – itself is different: little pops and clicks, and it fades and drifts, and it goes up and it changes, and it gets tired. It's like the flow of a river or any natural phenomenon.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 62–63.

25 Dass dieses Solo/allein nicht ganz den Tatsachen entspricht, da stets ein oder später auch zwei Assistenten die Hirnwellen über die Regler eines Mischpultes zu den unterschiedlichen Instrumenten schicken, sowie viele weitere diesbezügliche Zusatzinformationen finden sich in Volker Straebel/Wilm Thoben, »Alvin Lucier's ›Music for Solo Performer‹ – Experimental Music Beyond Sonification«, in: *Organised Sound*, 19 (2014), H. 1, S. 17–29.

26 Lucier benutzt hierfür sowohl bei den weiteren zahlreichen Aufführungen als auch der ersten Aufnahme von *Music for Solo Performer* aus dem Jahre 1982 zumeist das gleiche Instrumentarium wie in seiner Jugend als Schlagzeuger. Pauline Oliveros, deren Hirnwellen auf der Rückseite dieser ersten Plattenaufnahme von *Music for Solo Performer* zu hören sind, erzeugt mit afrikanischen und orientalischen Instrumenten ein völlig anderes Klangbild. Für sie verwendete Lucier insgesamt 64 verschiedene Instrumente aus Japan, China, Südindien und Nordafrika

»Ausschlaggebend war meine Entscheidung, dieses Stück live aufzuführen, vor einem Publikum zu sitzen und Alphawellen zu produzieren – das machte den entscheidenden Unterschied. Das war der Wendepunkt.«²⁷ Es ist der reine Verweis auf ein normalerweise unzugängliches oder sich unserer Wahrnehmung generell entziehendes natürliches Phänomen sowie die unkontrollierbaren inhärenten und externen Faktoren, um die es Lucier in dieser wie vielen folgenden Arbeiten zentral gehen wird. »Ich musste damit klarkommen, nicht viel zu komponieren. (...) Die natürlichen Dinge einfach passieren lassen, weil es keinen Grund gibt, sie nicht passieren zu lassen.«²⁸ Seit *Music for Solo Performer* fokussiert Luciers experimenteller Minimalismus auf konsequente Weise einzig akustische Phänomene, um etwas unmöglich Vorhersagbares oder Errechenbares zum Vorschein kommen zu lassen »und zwar in einer Art (...) bei der das Unhörbare hörbar wird und das Unwahrnehmbare als solches erscheint: nicht mehr der Singvogel, sondern das Klang-Molekül.«²⁹ Mit einer »eher aufmerksamen als manipulativen Haltung gegenüber den Materialien«³⁰ aktivieren Luciers »De-Kompositionen« somit weniger vorgefertigte Ideen als vielmehr Versuchsanordnungen, die, auf akustische Phänomene verweisend, die ihnen immanenten Ideen selbst präsentieren.

»Nicht, weil man die Idee in ihrer sinnlichen Form wiedererkennt, der Schritt verläuft umgekehrt: Sinnlichen fähig ist, die Idee hervor-zubringen. Die Idee hat keinerlei Art von vorhergehender Existenz, sie ist ein Resultat der Kunst und nicht etwas, das ihr vorhergeht. Ich denke, man sollte der Definition von Kunst als sinnlicher Form der Idee diejenige von der Kunst als einer sinnlichen Schöpfung der Idee vorziehen.«³¹

und orientierte sich sowohl an Oliveros allgemeinem Interesse an fernöstlicher Philosophie als auch an einer Postkarte, die Pauline Oliveros auf dem Rücken eines Elefanten zeigt. »I'm not a rhythmic composer the way that Steve Reich is. Steve Reich studied rudiments of drumming and you can see those rudiments pervading his work. But mine don't. The only piece that comes to mind that really was influenced by my study of drumming was my brain wave piece. *Music for Solo Performer*, which I made in 1965, where I use alpha, enormously amplified alpha, live, to burst through the cones of speakers, and the speakers are directly coupled to per(cussion). It's got that kind of rumbly imminent, violen – it isn't violent, but it's thunderous – kind of quality that I might have gotten as a teenager sitting downstairs, playing a set of drums to tom-toms to improvising in that very fast, kind of syncopated way.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev* (s. Anm. 7), S. 6.

27 »The crucial decision I made was to do that piece live, to sit in front of an audience and produce alpha – made all the difference in the world. That was a milestone.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 61–62.

28 »I had to deal with not composing much (...). Letting the natural things happen, because there's no reason not to let them happen.« Lucier, *Alvin Lucier with Ev Grimes* (s. Anm. 7), S. 66.

29 Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 339.

30 »attentive rather than manipulative attitude towards materials«, Lucier, *Reflections/Reflexionen* (s. Anm. 3), S. 444.

31 Alain Badiou, *Dritter Entwurf eines Manifests für den Affirmationismus*, Berlin 2007, S. 49.

III Das Imaginieren des Realen im Symbolischen

Eines der zentralen Merkmale der live-elektronischen Arbeiten Luciers bleibt das Interesse daran, nicht für musikalische Zwecke entworfene wissenschaftliche Messinstrumente, Experimente und Untersuchungsmethoden erweitert zu erschließen und zu verstehen. Durch neuen Gebrauch, die andere Art der Aufführung oder auch nur die minimale Differenz eines Perspektivwechsels transponiert Lucier diese in den Bereich der Musik. Bezüglich der in diesem Zusammenhang häufig wiederkehrenden Frage, ob Lucier nun Wissenschaftler oder Komponist sei, lässt sich mittels der Lacan'schen RIS-Triade (Reales-Imaginäres-Symbolisches) festhalten, dass die Wissenschaften generell darauf abzielen, Symbole für das Reale zu imaginieren, auch wenn sie beispielsweise anhand der Heisenberg'schen Unschärferelation das Reale im Symbolischen, ähnlich der psychoanalytischen oder der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit, durchaus berücksichtigen.³²

»Für die Wissenschaft ist die mathematisierbare Abstraktion ... der einzige Kontakt mit dem Realen. In ihr stehen die Realität und das Reale als die konkrete gelebte Erfahrung der Körper und die abstrakten (letztlich, sinnlosen) numerischen Formeln einander gegenüber. Hingegen verbleibt die Kunst innerhalb der gelebten Realität: Sie schneidet aus ihr ein Fragment heraus, einen Gegenstand, und hebt ihn auf die ›Ebene des Dings‹ (...). (Man erinnert sich – auf der Nullstufe dieses Verfahrens – an Duchamps Ready-made-Kunst. Indem er ein Urinal als Kunstobjekt präsentiert, ›transsubstantiiert‹ er seine Materialität in den Erscheinungsmodus des Dings.) Die Wissenschaft geht den Weg der Sublimierung bis an sein Ende, indem sie die ›pathologische‹ erfahrungsmäßige Realität ausschließt, doch aus dem selben Grund schließt sie auch das Ding aus. In der Kunst hingegen ist die Sublimierung unvollständig, der Künstler klammert sich an (ein Stück) erfahrungsmäßiger Realität, doch eben mittels

32 Bereits Lacan bezeichnete mithilfe des aus den Komponenten der RIS-Triade bestehenden borromäischen Knotens verschiedene Diskurse wie beispielsweise die Aufgabe der Wissenschaften als das Imaginieren von Symbolen für das Reale (ISR), dies allerdings stets unter der Berücksichtigung (dem Imaginieren) des Realen im Symbolischen (IRS), was, in jeweils anderer Form, ebenfalls der Aufgabe der Psychoanalyse und insbesondere der Arbeitsweise Luciers entspricht. »Die Mathematik war Lacan zufolge der erste Diskurs, der imaginierte – das heißt, flüchtig erblickte, wahrnahm, sich vorstellte –, dass die symbolische Ordnung selbst Elemente des Realen enthält. Es gibt Knicke in der symbolischen Ordnung, die logische Paradoxien oder Aporien konstituieren, und sie sind unausrottbar: Auch ein besseres ›reineres‹ symbolisches System eliminiert sie nicht. Heisenbergs Unschärferelation erkennt das Reale des Symbolischen, das durch die moderne Physik konstituiert wird, ganz sicher an und setzt sich, wie andere wissenschaftliche Forschung auch, mit ihm auseinander. (...) Indem sie Objekt a anerkennt, imaginiert die Psychoanalyse das Reale des bzw. im Symbolischen (...) oder nimmt es zur Kenntnis. (...) Der Analytiker horcht im analytischen Setting auf das Reale (die Unmöglichkeiten) im Symbolischen des Analysanden und versucht, dieses Reale mit seiner Deutung zu treffen.« Bruce Fink, *Das Lacansche Subjekt*, Wien 2006, S. 186.

dieser unvollständigen Sublimierung erzielt er die Wirkung des Erhabenen, indem er diesen ›pathologischen Rest‹ zur ›Würde des Dings‹ erhebt.«³³

Lucier, der, indem er als Komponist auf akustische Phänomene verweist, seine live-elektronischen Werke zumeist als ganz konkreten Schritt von der Wissenschaft zur Kunst realisiert, imaginiert stets das Reale im Symbolischen. Derart aktiviert er Prozesse, die zentral zu Gehör bringen, dass da etwas ist, jenseits eines sinnstiftenden Was. Insofern er das akustische Phänomen und die ihm inhärenten minimalen Differenzen selbst betont, zeigt sich die eigentliche Idee des Stücks als dessen unvorhersehbares Verhalten, als das, was wir nicht wissen, aber intensiv wahrnehmen können, das dem Symbolischen ebenso immanente wie sich widersetzende Reale. Lucier definiert hierfür den Raum der Wahrnehmung des Experiments oder die Nutzungsweise des jeweiligen wissenschaftlichen Geräts neu, sodass die Zurschaustellung eines akustischen Phänomens und die ihm innewohnende Idee, als Ding, zur Kunst wird. Durch das Imaginieren des Realen im Symbolischen als bewusster Schritt von der Wissenschaft zur Kunst verdeutlicht sich reflexiv die Bedeutung des Rahmens und des jeweiligen Experiments. Klar wird insbesondere, inwieweit etwas als Kunstwerk oder Musik wahrgenommen werden kann, wenn man es entsprechend behandelt. Verknappt lässt sich sagen, dass die Wissenschaft das Reale suchend Formeln (»er«)-findet, während Lucier das Reale innerhalb der uns umgebenden Realität sucht und (»er«)-findet.

»Das wahre Problem besteht nicht darin, ob es eine Wirklichkeit außerhalb unserer phänomenalen Erfahrungswelt gibt, sondern gerade in der entgegengesetzten Frage: Wie öffnet sich die Lücke in der absoluten Geschlossenheit des Seins, so dass Elemente des Realen erscheinen können?«³⁴

Lacan selbst legte bereits größten Wert darauf, dass das Reale keinesfalls mit dem Prä-Symbolischen, dem kantischen Ding an sich gleichzusetzen sei, auch wenn eine solche Darstellung zunächst die Möglichkeit bieten würde, sich das Reale vereinfacht als etwas vorzustellen, das durch die symbolische Ordnung überhaupt erst eine Struktur erhält, die wir als objektive Realität erfahren. Doch kann ein prä-symbolisches Ding an sich und entsprechend auch der Klang an sich im Grunde immer nur eine Annahme bleiben. »Dies läuft darauf hinaus, dass das Reale in seiner Radikalität für Lacan vollständig entsubstantialisiert werden muß. Es ist nicht ein äußeres Ding, das sich dem Einfangen durch das symbolische Netzwerk widersetzt, sondern der Riß im

33 Slavoj Žižek, *Körperlose Organe*, Frankfurt/M. 2005, S. 204–206.

34 Žižek, *Der Mut den ersten Stein zu werfen* (s. Anm. 5), S. 114.

symbolischen Netzwerk selbst.«³⁵ Gerade als bewusster Schritt von der Wissenschaft zur Kunst ist es wichtig festzuhalten, dass Luciers live-elektronische Kompositionen ebenso wie die späteren Instrumentalstücke einzig auf das Reale innerhalb der uns umgebenden Realität mittels zuvor unwahrnehmbarer akustischer Phänomene verweisen. Entsprechend ist es für das weitere Verständnis der Ästhetik Luciers entscheidend, den prä-symbolischen Ansatz, die Realität als Grimasse des Realen (als Klang an sich/Ding an sich), umzudrehen und ihn immanent-reflexiv weiterzudenken: »das Reale selbst ist nichts als die Grimasse der Realität, etwas, das nichts ist als eine verzerrte Perspektive auf die Realität, etwas, das durch eine solche Verzerrung nur hindurchscheint.«³⁶ Dieses ebenso für die Lacansche Psychoanalyse wie für Luciers Werk zentrale Verständnis des Realen als Effekt der Lücken und Risse des Symbolischen soll im Folgenden anhand von *I Am Sitting in a Room* (1969) exemplarisch vertieft werden.

IV *I Am Sitting in a Room* (1969)

»In Luciers Raum höre ich Rauschen. Rauschen, das sowohl musikalisch als auch nicht-musikalisch ist, wo nichts wirklich passiert, keine Stimme, keine Melodie, kein Rhythmus, nichts außer letztendlich, nichts. Aber ein Nichts, das reich an etwas ist.«³⁷

Neben *Music for Solo Performer* gelten die auf unterschiedliche Weise räumliches Klangverhalten thematisierenden Werke *Vespers* (1967), *Chambers* (1968) und »Alvins Bolero«³⁸ *I Am Sitting in a Room* (1969) als die zentralen Kompositionen des bis heute bekanntesten ersten Abschnitts (1965–70) der Live-Elektronik-Phase Luciers. In *I Am Sitting in a Room* löscht sich eine Stimme mittels Wiederaufnahme durch sich selbst aus, nachdem sie die Arbeitsanweisung hierzu vorgelesen hat.³⁹ Die Idee leitet sich zum einen von *Chambers* ab als der Komposition, in der Lucier die nachdrückliche Entdeckung machte, dass jeder Raum seinen ganz eigenen Klangcharakter hat, und zum anderen von Amar Gopal Boses Wiederaufnahmeverfahren zur Erprobung von Lautsprechern. Die wiederholte Aufnahme der Aufnahme sorgt dafür, dass die spezifischen Resonanzfrequenzen des jeweiligen Raumes zum Vorschein

35 Ebenda, S. 98–99.

36 Ebenda, S. 31–32.

37 »Within the room of Lucier, I can hear drone. Drone that is both musical and anti-musical, where nothing really happens, no voice, no melody, no rhythm, nothing except, ultimately, nothing. But a nothing that is rich with something.« Paul Morley, *Words and Music*, London 2003, S. 22.

38 Zitat von Mimi Johnson in Kyle Gann, »It's Sound, It's Art, and Some Call It Music«, in: *New York Times* 9.1.2000, online unter: <http://www.nytimes.com/2000/01/09/arts/it-s-sound-it-s-art-and-some-call-it-music.html?pagewanted=all> [letzter Zugriff: 14.2.2018].

39 Vgl. Robert Morris' *Box with the Sound of it's Own Making*.