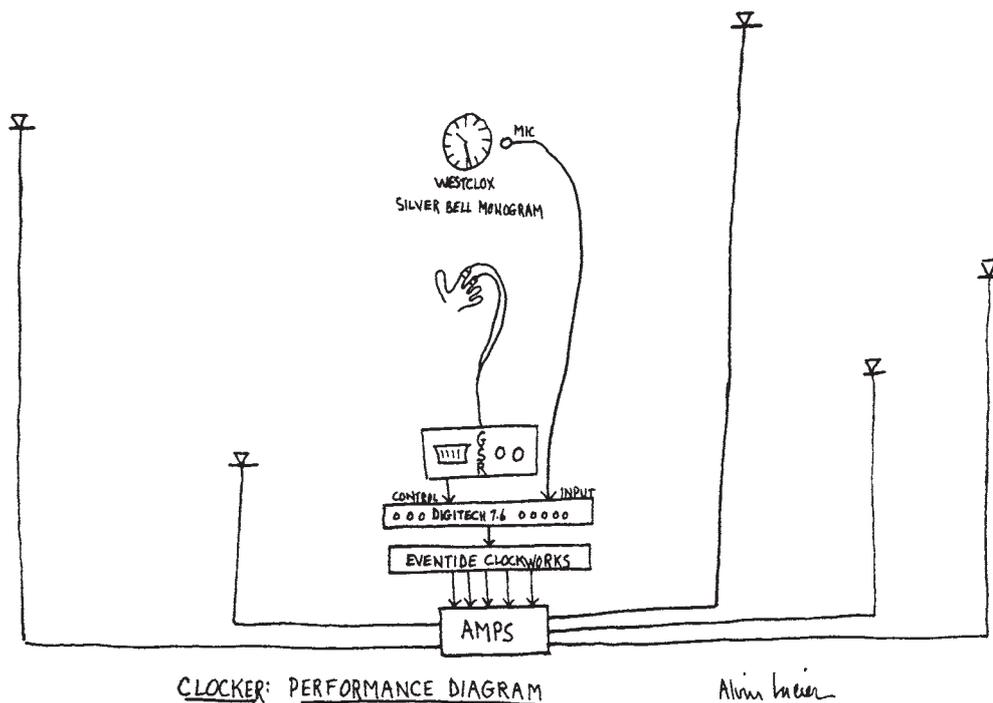


Die Absage, die Feldman mit der Freigabe der Tondauern dem traditionellen musikalischen Zeitdenken erteilt, ist von einer bis dahin nicht erreichten Radikalität, denn sie impliziert eine grundlegende Umdeutung der Auffassung des kompositorischen Subjekts. Es ist nun gerade jene von Hegel verworfene »haltunglose Dauer«, die von Feldman angestrebt wird. Die Idee, dass die formalen Beziehungen der Musik entsprechend der apriorischen Verfasstheit des Subjekts gestaltet sind, läuft angesichts der unbestimmten Zeitlichkeit der Feldmanschen Werke ins Leere. Indem er in seinen Werken die Hegelschen Maximen der Zeitgestaltung verwirft, negiert er zugleich die damit verbundene Vorstellung des kompositorischen Subjekts als einer »transzendentalen Instanz«. Das musikalische Geschehen kann nun nicht mehr gefasst werden als ein gemäß der apriorischen Einheit des Ich geformtes Ganzes. An dessen Stelle tritt die Erfahrungskontinuität eines nicht quantifizierend geformten Stromes sinnlicher Daten. Allerdings bleibt auch bei Feldman in den Stücken mit freigegebenen Dauernwerten wie der Reihe der Durations (1960/61) oder *De Kooning* (1963) ein letztes Residuum des Metrumkonzeptes erhalten. Das Problem liegt in der Notation. Die Space-Notation, die durch den räumlichen Abstand der Noten die ungefähre Dauer angibt, ist für Feldmans Intentionen ungeeignet, denn sie würde in die freie Entscheidung der Spieler eingreifen. Also bleibt Feldman nur die Lösung, die Töne in gleichen Abständen zu notieren und die Freiheit der Spieler per Spielanweisung herzustellen. Dies bedeutet aber, dass auch diese Musik nicht gänzlich ohne den Bezug zum metrischen Gleichmaß auskommt, auch wenn er sich lediglich visuell in der Notation manifestiert – einer Notation, deren Paradox nun darin besteht, dass sie die Zeitlichkeit des Erklingenden nicht mehr korrekt abzubilden vermag.²⁰

Dies gilt ebenfalls für Feldmans späte, wieder vollständig ausnotierte Patternkompositionen, deren gleich bleibende Taktgitter ein rhythmisches Gleichmaß suggerieren, das jedoch von der klanglichen Erscheinung nicht eingelöst wird. Feldman betreibt ein notationstechnisches Verwirrspiel mit ständigen Taktwechseln, Überbindungen und irrationalen Zeitwerten, das zu jenen subtilen Modifikationen der rhythmischen Qualitäten führt, jenem flexiblen Zeitfluss, den er als Verächter des Metrums angestrebt hat. Zudem setzt er als Mittel, um die Exaktheit des metrischen Pulses zu unterlaufen, in den Werken von 1977 an zunehmend sehr komplexe rhythmische Strukturen ein. In seinem Aufsatz *Crippled Symmetry* (1981) führt Feldman als Beispiel einen Ausschnitt aus seinem Trio für Violine, Cello und Klavier (1980) an und erläutert die Koordinierungsprobleme, die diese Notation für die drei Instrumentalisten mit sich bringt. Er bemerkt, dass die Passage technisch gesehen zwar »spielbar« sei, dass aber ihre Realisierung in einem nicht kalkulierbaren Ausmaß von der Konzentration des Interpreten abhängt. Die bei der Ausführung resultierende Unschärfe des klanglichen Geschehens hinsichtlich der Zeitgestaltung lässt sich nicht exakt in der Partitur darstellen, sie ist jedoch kompositorisch intendiert.

ALVIN LUCIER, ACHIM WOLLSCHIED UND DIE PHYSIOLOGIE DER ZEIT Auf eine in anderer Hinsicht revolutionäre Weise thematisiert der 1931 geborene amerikanische Komponist und Klangkünstler Alvin Lucier das Verhältnis von subjektiver Zeiterfahrung und gemessener Zeit. Lucier generiert in seinen Installationen und Performances psychoakustische Grenzsituationen. Dabei ist er darauf bedacht, den kompositorischen Eingriff in die Naturvorgänge, auf denen seine Stücke beruhen, zu vermeiden. Seine Klangperformance *Clocker* (1978–1988) ist eine subtile Kritik

²⁰ Vgl. dazu ausführlich Marion Saxer: *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951–1977*, Saarbrücken 1998.



NICHT-METRISCH ORGANISIERTE ZEITLICHKEIT in der Klangperformance *Clocker* von Alvin Lucier. Performance Diagram, aus: *Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte*, Köln 1995, 473

der Idee des Bewusstseinsstroms. Er verbindet darin einen galvanischen Hautreaktionssensor – ein Gerät, das Unterschiede im Hautwiderstand misst, die durch Veränderungen des emotionalen Zustands verursacht werden – mit einer Westclox-Silver-Bell-Monogram-Uhr. Durch einen digitalen Verarbeitungsprozess kann er mit den Spannungswechseln, die von Veränderungen des Hautwiderstandes ausgelöst werden, das Uhrenticken beschleunigen und verlangsamen sowie Klangfarbenveränderungen erzeugen. Das innere Erleben des Künstlers verändert somit in einem empirisch präzisen Sinn den metrisch skandierten Zeitablauf des Uhrtickens. Dabei wird allerdings jeder intendierte Selbstaussdruck des Künstlers vermieden. Es entsteht ein rhythmisch komplexes Klanggeschehen, mit zum Teil dramatischen Steigerungs- und Abbauprozessen und einer sich überschlagenden Klangintensität. Die Beschleunigungen und Verlangsamungen des Tickens scheinen tatsächlich die Zeit zu »verflüssigen«, wir denken an Dalis fließende Uhren.²¹ Paradoxerweise entspricht die Zeitlichkeit von *Clocker* den Vorstellungen eines nicht-reglementierten inneren Bewusstseinsstroms, ohne dass intentionale Bewusstseinsprozesse für seine Entstehung eine Rolle spielen. Bei Lucier sind es die physischen Momente des inneren Erlebens, die – transformiert mit Hilfe einer technischen Apparatur – das metrische Gleichmaß der Uhren verzerren und dekonstruieren. Es sind die Veränderungen der Haut, gleichsam Oberflächenphänomene und nicht Bewusstseinsakte, die die nicht-metrischen Zeitgestalten hervorbringen.

21 Eine Aufnahme ist erschienen bei Lovely Music Ltd., LCD 1019 (1994).

Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa. Eisensteins Revolutionskunstwerk »Panzerkreuzer Potemkin«

Wer Hitchcock liebt, ist nicht unbedingt ein Freund von Eisenstein. Warum aber? Was bei jenem als Propagandismus auf Vorbehalt stößt, wird bei diesem als Kunstleistung gerühmt: die gnadenlose Manipulation der Zuschauererregung. So verschieden sind die filmischen Konzepte beider denn doch nicht. Der Filmkritiker Robin Wood hat auf die Affinität des Hitchcock-Films mit »Soviet montage theory« verwiesen: »The affinities become plain if one begins to analyze the Odessa Steps massacre in *Potemkin* as if it were a Hitchcockian suspense piece [...]: perhaps the most striking single example is the famous incident involving the baby's pram, where Eisenstein's fragmented editing is devoted to the buildup and release of tension on a basis of will-it-or-won't-it? All the techniques deployed in the Odessa Steps sequence could be paralleled somewhere in Hitchcock.« Auf die Treppe von Odessa kommt Wood immer wieder zurück, um eine direkte Parallele zu *Marnie* aufzuzeigen, um die Artifizialität des Realismus beider Regisseure hervorzuheben und um die filmische Manipulation des Zuschauers zu unterstreichen. Hinterhältige Verwirrung der raumzeitlichen Orientierung des Zuschauers – »spatial deception through editing« – nennt er das Verfahren, das beide Regisseure zur Perfektion gebracht haben. Es erzeugt beim Zuschauer ein »emotional involvement that carries him over the deceptions and the artifice, making him ready to accept as ›real‹ an action that patiently isn't.« Denn das Wahrscheinliche muss, um wahrscheinlich sein zu können, »obviously have been supplied by the spectator from his own fund of stock responses«.¹ Es geht um unsere ›Reflexe‹, wenn wir im Kino sitzen.

RHYTHMISIERUNG DER MONTAGE Gilt Eisenstein als unbestrittener Meister der Stummfilm-Montage, so wird dabei der Rhythmisierung der Montage eher nebenbei gedacht. Gegenüber den semantischen Effekten der Montage, der überraschenden Kombination unzusammengehöriger Teile, erscheinen rhythmische Phänomene eher als marginal, womöglich bloß subjektiver Rezeption unterliegend, obwohl doch Rhythmus die Voraussetzung für jene Effekte bildet. Eine genauere Analyse der Montage als filmkünstlerisches Verfahren ist ohne die Erörterung der rhythmischen Strukturen gar nicht möglich, und zwar gerade im Unterschied zur Malerei und zum Montagebild, das eine Zeitrhythmik nur annäherungsweise, durch räumliche Anordnung darstellen kann. Dass Montage zum Schlüsselbegriff avantgardistischer Ästhetik werden konnte, verdankt sich wesentlich der Erfindung der Fotografie, der massenhaften Reproduzierbarkeit von fotografischen Bildern auf chemischem Papier. Nun kann man ausschneiden, einkleben, zusammenfügen und dabei die Realitätssuggestion des Fotografierten nutzen. Montage erfordert Demontage und Fragmentarisierung, wobei die Elemente den Charakter von Fertigteilen behalten. Darin besteht der Unterschied zwischen Arcimboldo und Heartfield oder auch einem gefälschten

¹ Robin Wood: Retrospective, in: *A Hitchcock Reader*, hg. von Marshall Deutelbaum und Leland Poague, Iowa 1986, 27f., 30.