

CTM FESTIVAL

ADVENTUROUS MUSIC & ART

REVOLUTION DES OHRS

Text: Nils Röllner

„Bitte, bitte nie zu sagen, das ist langweilig, das kenne ich schon. Das ist die grösste Katastrophe! Immer wieder sagen, ich habe keine Ahnung, ich möchte das nocheinmal erleben“. 26 mal werden diese Sätze Heinz von Försters auf dem letzten knapp acht-minütigen Track der CD „totes rennen“ von Thomas Brinkmann¹ wiederholt und jedes Mal klingen die Sätze aufgrund einfacher rhythmischer Verschiebungen anders. Ein Rhythmus, der im Hintergrund vom wiederkehrenden Geräusch einer knackenden Plattennadel gebildet wird, überlappt irritierend den Rhythmus der Redeweise von Foerstern. Beide Rhythmen bilden Muster, die sich zeitweilig decken und dann wieder fugenhaft gegeneinander arbeiten, so dass die Hörer zwar identische akustische Impulse aufnehmen, aber variierende rhythmische Muster wahrnehmen. Der Musiker Thomas Brinkmann spielt mit dem Titel „totes rennen“ auf die Tradition der musikalischen Experimente an, die ehemalige Mitglieder der Wiener Gruppe als „selten gehörte Musik“ deklarierten.² Mit seiner CD stellt Brinkmann eine Schnittmenge zwischen dem dance-floor und den programmatischen Kämpfen einer Ästhetik her, die sich explizit mit dem Verhältnis zwischen Denken, Hören und maschineller Steuerung beschäftigt hat. Dabei nutzte Brinkmann ausgiebig die CD „You Can't Judge a Book by it's Cover“, in der Hans Peter Kuhn und Hanns Zischler Originaltonaufnahmen von Autoren des Merve-Verlages zu einem Hörstück arrangiert haben.³ Ihr entnimmt Brinkmann die Stimmen Böhringers, Foucaults und von Försters. Die Wahl der von Brinkmann gesampelten Autoren hat einen programmatischen Aspekt: die epistemische Aufmerksamkeit für die Relevanz von Maschinen in schöpferischen Prozessen.⁴ Überspitzt wird dies im ersten Track von Blixa Bargeld als Begehren artikuliert: „Ich will eine Maschine werden“.

Die für weite Felder der Wissenschafts- und Kulturgeschichte geltende Tendenz menschliche Handlungen und Dispositionen als Effekte technischer Entwicklungen zu interpretieren,⁵ erhält eine für die Aufgabenstellung der musikalischen Ästhetik dieses Bandes relevante Akzentuierung im Feld der Poetik der Beat Generation und ihres Ahnen Ezra Pound.⁶ In dieser Theorie der Dichtkunst wird die epistemische Aufmerksamkeit begleitet von einer Neubewertung des Ohrs als Wahrnehmungsorgan für die Zeit gegenüber dem Auge als Wahrnehmungsorgan für den Raum. Die klassische Unterscheidung Lessings zwischen der Malerei als Raumkunst und der Poesie als Artikulation von „Tönen in der Zeit“ wird im zwanzigsten Jahrhundert durch eine Wiederentdeckung der Mündlichkeit reaktiviert und dient als Distinktion zwischen einer modernen Dichtung, die sich als vom Beat des Herzens und Rhythmus der Atmens getriebene akustische Kunst definiert, und einer schriftlichen Dichtung, die, in klassischen Regeln des Versbaus befangen, sich primär an das stille Lesen und das Auge wendet. Prekär ist, dass die Wiederentdeckung der physiologischen Taktgeber Herz und Atem parallel zu einer Formalisierung der menschlichen Bewusstseinsacte erfolgt.

I

In dem Essay „Projektiver Vers“⁷ spricht Charles Olson 1950 von der „Revolution des Ohrs“. Der Dichter Charles Olson war Leiter des Black-Mountain College⁸ und die „Zentralfigur“ für die Autoren der Beat Generation.⁹ „Revolution des Ohrs“, das bedeutet in der Mitte des 20. Jahrhunderts, dass eine Dichtung wieder möglich ist, die Ohr und Atem als strukturierende Kräfte der künstlerischen Sprache versteht: „Zum ersten Mal hat jetzt der Dichter Notenlinien und Taktstriche, die der Musiker früher gepachtet hatte. Zum ersten Mal kann er, ohne sich an Reim und Metrum halten zu müssen, wiedergeben, was er vernommen hat, als er sich selber zuhörte, und diesen einen Akt angeben, wie er vom Leser sein Werk, stumm oder anders, intoniert haben will“.¹⁰

Die Silbe ist dabei das zentrale Element. Sie ist die kleinste lautliche Einheit, „spontan“ dringt sie über das Ohr in den Kopf. Dem Herzen hingegen ist der Atem zu geordnet. Der Atem bildet Mass und Linie bei der Niederschrift der Silben. Das Gedicht ist ein hoch-energetisches Konstrukt, das die Energie übermittelt, die der Dichter in der Aussenwelt erfahren hat. Atem und Ohr, Herz und Hirn sind die Pole, zwischen denen die Wortspannung aufgebaut wird.

Die Revolution des Ohrs datiert Olson auf das Jahr 1910, ohne das zu erläutern. 1964 kommt Olson in einem Seminar wieder auf das Jahr 1910 zu sprechen, nun steht es für das Ende der neolithischen Periode, von dem an es möglich sei, dass Dichtung und Mythos wieder eines werden. Implizit degradiert Olson damit die Kultur des phonetischen Alphabets, die das Auge als zentrales Organ für die Wahrnehmung und theoretische Neugierde apostrophiert, zu einem Zwischenspiel der Kulturgeschichte, das 1910 mit seiner eigenen Geburt endet.¹¹ Geburtshelfer der neuen Ära sind neben Gertrude Stein die Dichter E.E. Cummings, Ezra Pound, William Carlos Williams. Für sie gilt, dass sie die „Maschine“ als „Mittel“ eingesetzt haben. Olson spricht explizit von der Schreibmaschine, mit der die vier Genannten experimentierten. Der Vorzug der Schreibmaschine ist, „dass sie wegen ihrer Nicht-Flexibilität und wegen der Genauigkeit der Spatierung, dem Dichter genau den Atem anzeigen kann, die Pausen, das In-der-Schwebe-Halten...“¹². Sie beendet, „worunter wir gelitten haben“, nämlich „Manuskript, gedruckte Form, das heisst also einmal unter der Abtrennung des Verses von der Stimme, die ihn produziert und die ihn reproduziert, und zum anderen unter der Abtrennung von seinem Ursprungs- und seinem Bestimmungsort“.¹³

Olson sieht es als „Ironie“ an, dass „uns die Maschine einen Vorteil beschert hat, der noch nicht hinreichend wahrgenommen oder genutzt worden ist“¹⁴. Ironisch sind die Vorteile der Schreibmaschine als Aufzeichnungsinstrument deshalb, weil Olson ein grundsätzlicher Kritiker der nordamerikanischen Industrie und ihrer Produkte ist. 1951 beschreibt Olson zum Beispiel in den „Mayan letters“ nordamerikanische Fernsehgeräte, Kühlschränke und Autos als Aggressoren, die die mittelamerikanische Zivilisation vollends zerstören. Der Supermarkt ist für ihn ein negatives Paradigma. In ihm wird der abendländische Logos und der Schaden des phonetischen Alphabets, das alle Lebensbereiche nach abstrakten Prinzipien organisiert, in Form von Produkten fassbar. Die Ablehnung der Produkte des technischen Zeitalters wird in der deutschen Rezeption Olsons geteilt. Sie findet einen Nährboden in der allgemeinen Furcht vor Technisierung des Alltags, die ein gemeinsamer Nenner der sonst divergierenden poetischen Überlegungen der Autoren der Zeitschrift „akzente“ ist, in denen Walter Höllerer und Karl Krolow Mitte der sechziger Jahre unter Bezug auf Olsons Essay eine kritische Auseinandersetzung über die Zukunft des „langen Gedichts“ führen.¹⁵

Da Olson die Maschine als zerstörerisches Produkt und Instrument der westlichen Zivilisation präjudiziert, muss er von der Ironie des Umstands sprechen, dass die Schreibmaschine bei der Revolution des Ohrs mitwirke.

Das Datum 1910 ist eine individuelle Setzung. Ein für die Breitenwirkung der modernen akustischen Medien symbolisch wichtiges Ereignis des Jahres 1910, die „Übertragung

der Stimme Enrico Carusos aus einer Aufführung der Metropolitan Opera in New York“, ebenso andere Eckdaten der Mediengeschichte, wie die Aufnahme des 1. ständigen transatlantischen Funktelegraphendienst und die Tatsache, dass 1910, in allen Ländern der Erde insgesamt 10 Mio. Fernsprecher an die Vermittlungsstellen angeschlossen waren¹⁶, sich im grossen Masstab also Stimmen losgelöst von ihren natürlichen Resonanzkörpern über weite Strecken hinweg Ohren erreichen, all dies findet Olson nicht bemerkenswert. Für ihn sind natürliche Gegebenheiten wie Holz, Atem und Herzschlag Chancen für den „Objektismus, „ein Wort, das für ein derartiges Verhältnis des Menschen zur Erfahrung stehen kann, welches der Dichter als die Notwendigkeit einer Zeile oder eines Werkes, wie Holz zu sein, postulieren mag, so rein zu sein wie Holz, wenn es aus der Hand der Natur hervorgeht, so geformt zu sein wie Holz es sein kann, wenn ein Mensch es mit seinen Händen bearbeitet hat. Objektismus heisst, die lyrische Interferenz des Individuums als eines Ego, das ‚Subjekt‘ und seine Seele, loszuwerden...“.¹⁷

II

Wenige Jahre, bevor Olson Ohren und Herzschlag als Chancen der Ensubjektivierung, propagiert, werden in der Mathematik „Bewusstseinsacte“ formalisiert und als Zustände von Maschinen definiert. Bei diesem Vorgang der Formalisierung der internen Zustände des „Egos“ dient die Schreibmaschine nicht als Werkzeug, sondern als Erkenntnisform. Der britische Mathematiker legt 1936/37 einen Beweis vor, dass bestimmte Zahlen exakt definiert, aber nicht berechnet werden können. Sein Text widerlegt, dass die moderne Mathematik auf einen sicheren Bestand von Axiomen zurückgeführt werden kann. Turing gelingt der Beweis, indem er formal eine Maschine entwickelt. Formal deshalb, weil sie nicht erst von einem Ingenieur gebaut werden musste, um ihre Funktionsweise zu beweisen, sondern mit Papier, Bleistift und mit einem regelbefolgenden Menschen operiert. Die Turing-Maschine, so der Unterbeweis und der Clou seiner Argumentation, kann alle Operationen ausführen, die ein menschlicher Rechner ausführen kann. Dieser Unterbeweis beruht auf der Prämisse, 1. dass die Wahrnehmung eines menschlichen Rechners diskret ist, d.h. ein rechnender Mensch nimmt sukzessive nur einzelne von einander scharf unterschiedene Zeichen wahr, 2. dass die Bewusstseinszustände eines menschlichen Rechners diskret sind, d.h. einem wahrgenommenen Zeichen entspricht ein mentaler Zustand. Turings Formalismus verschärft eine Einsicht des deutschen Physikers von Helmholtz. 1887 verknüpfte dieser den Ursprung der natürlichen Zahlen mit der zeitlichen Wahrnehmung: „Das Zählen ist ein Verfahren, welches darauf beruht, dass wir uns im Stande finden, die Reihenfolge, in der Bewusstseinsacte zeitlich nach einander eingetreten sind, im Gedächtnis zu behalten“.¹⁸ Turing präzisiert das formal, indem er nicht mehr von Bewusstseinsacten, sondern von Zuständen und Tabellen einer erweiterten Schreibmaschine spricht. Er bedient sich des Begriffs der Maschine also in einer Weise, dass er Aussagen über psychische Prozesse treffen oder besser kritisieren kann. Damit nutzt er die Maschine als eine Erkenntnisform, und nicht als Schreibinstrument oder Form der Energiewandlung. Turing soll die entscheidende Idee entwickelt haben, als er sich im Gras vom Laufen erholte und dabei die Möglichkeit entdeckte, einen Wunsch aus der Kindheit, nämlich Schreibmaschinen zu erfinden, mit einem Forschungsproblem der reinen Mathematik zu verbinden.¹⁹

Die Turing-Maschine avanciert in den fünfziger Jahren wie die von-Neumann-Architektur und der Begriff der Kybernetik zum Konzept der Computerwissenschaften. Sie bilden für die Wiener Gruppe eine Chance zur Abgrenzung von bestehenden poetischen

Tendenzen. Während die „jungen amerikanischen Lyriker“ der Beat Generation den Moloch der „Gesinnungsmaschinerie“²⁰ und der technisierten Konsumindustrie poetisch konfrontieren, setzt in Wien eine Gruppe von Dichtern auf die Aneignung der durch die Computerisierung induzierten Denkweisen: „wenn wir anderen uns im gegensatz dazu als sprachingenieur, sprachpragmatiker sahen, benutzen wir die worte im sinne wittgensteins als werkzeuge (allerdings in erweiterter bedeutung) und waren nicht nur am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen (,konstellationen’) interessiert (was das im naturwissenschaftlichen sinne experimentelle an unseren versuchen ausmachte), sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch“, so der Schriftsteller und poeta doctus der Gruppe Oswald Wiener.²¹

Nach Auflösung der sogenannten Wiener Gruppe, veröffentlichte er den Roman „verbesserung von mitteleuropa“²² und studierte dann Mathematik und Computerwissenschaften, um herauszufinden, wie „er eigentlich tickt“. Ist sein dichterisches Gehirn ein Rechenzentrum, das gezielt Lyrik produzieren kann oder beginnt Dichtung dort, wo die Rechenkunst aufhört? Bei dem Versuch diese Frage zu beantworten, benutzt er den Begriff der Turing-Maschine. Ausführlich beschreibt Wiener die dabei gewonnenen Elemente in den „Materialien zu meinem Buch Vorstellungen“.²³ Beginnend beim Begriff des Zeichens entwickelt er ein Verständnis von Struktur und Modell und folgert, dass Vorstellungen und Wahrnehmungen von einem gemeinsamen Modell „gesteuert“ werden. Das Modell arbeitet mit einer speziellen Ökonomie, die eine stete Orientierung in der Umgebung gewährleistet. Es verfügt nur über endliche Ressourcen. So muss es die Fülle von Wahrnehmungsdaten reduzieren und mit einem endlichen Vorrat an internen Zuständen in Beziehung setzen. Der menschliche Organismus ist ein Sonderfall der Automatentheorie, da er durch Endlichkeit begrenzt ist. Das menschliche Gehirn gleicht diese Beschränktheit durch die Faltung von gewohnten Wahrnehmungsvorgängen aus.

Wiener führt das in dem Aufsatz „,Klischee’ als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität“ aus: „Als musikalisch empfundene Tonabfolgen sind offensichtliche Beispiele für Zeichenketten, die unbewusst erworbene oder unbewusst gewordenen Schemata ,nähren’... Dass in psychologischer Betrachtung den Anfangs- und Endzuständen eines Schemas besondere Bedeutung zukommt (ein elementarer Gesichtspunkt in der Automatentheorie), und dass ein laufendes Schema seiner Stilllegung Widerstände entgegensetzt, solange ein terminaler Zustand noch nicht erreicht ist, lässt sich auf vielerlei Weisen illustrieren“.²⁴

Hier setzt der eingangs beschriebene Track Brinkmanns an. Der Musiker lässt zwei rhythmische Schemata in einer Weise aufeinander treffen, dass die Erwartungshaltung der Hörer stets enttäuscht werden. Zwar sind die einzelnen Klangmuster klar unterscheidbar, ihre Relation zueinander beim blossen Hören aber nicht vorhersagbar. Das erweckt die ästhetische Neugier, weiter zuhören zu wollen, um das Gesetz der rhythmischen Verschiebung zu erkennen. So lässt Brinkmann Wieners ästhetische Theorie hörbar werden und setzt zugleich von Försters Plädoyer für die Neugierde akustisch ins Werk, und zwar so dass es als kritische Auseinandersetzung mit dem Diktum „Ich will eine Maschine werden“, verstanden werden kann.

Voreilig wäre es, Wieners epistemische Nutzung der Maschine als Indiz dafür zu nehmen, dass sich das epistemische Verhältnis zu Maschinen durchgesetzt habe. Nach wie vor hält sich die Auffassung von Maschinen als Mittel und Werkzeug. So lässt sich Olsons Verwendung der Schreibmaschine charakterisieren, aber auch die Position des Elektro-Pop-Musiker Jan St. Werner, die dieser im Gespräch mit Oswald Wiener formuliert. Werner spricht von Computer und digitalem Mischpult als Instrumenten, die einen Aufbruch in vage umrissene Gebiete ermöglichen, und zwar in die Eigenwelt verzerrter Klänge.²⁵ Wiener hingegen drängt auf Vollendung des Projekts des Rationalismus, den Menschen als Maschine aufzufassen und betrachtet Maschinen als Chance, das Selbstverständnis als Mensch und Künstler zu definieren. Diese Divergenz verdeutlicht, dass sich Maschinen ambivalent gebrauchen lassen: als Werkzeuge und als Erkenntnisformen.

Der von Brinkmann rhythmisierte Heinz von Foerster skizziert einen produktiven Umgang mit dieser Ambivalenz. In Anlehnung an die Computerwissenschaften unterscheidet er zwischen trivialen und nicht-trivialen Maschinen. Triviale Maschinen geben auf einen Input einen Output, bei nicht-trivialen Maschinen ist diese Relation nicht vorhersehbar. Formale Methoden sind Versuche, Phänomene zu trivialisieren, d.h. ihr Verhalten berechenbar und vorhersagbar zu gestalten. Das von Förster vertretene Projekt der dialogischen Philosophie ist ein Projekt der Ent-Trivialisierung. Es geht davon aus, dass die Aussenwelt, die Kommunikation mit anderen Menschen und Maschinen Reize anbieten, die nicht trivial verarbeitet werden können, aber irrtümlich als Produkte trivialer Maschinen behandelt werden. Diese Detrivialisierung des Anderen, lässt sich dialogisch mit der Trivialisierung des Selbst koppeln. Trivialisierung des Selbst kann verstanden werden als Entdeckung von Mustern und Schablonen des Wahrnehmens und Handelns, d.h. der Auffassung des Selbst als Maschine.

Einer absoluten emphatischen Detrivialisierung, also Maschinisierung des Selbst erteilt Brinkmanns „totes Rennen“ eine

Absage. Sein „totes Rennen“ oszilliert im letzten Track zwischen Trivialisierung und Detrivialisierung. Brinkmann nutzt so die Eleganz redundanter Muster, um ein dialogisches Verhältnis des Menschen zu seinen Maschinen akustisch ins Werk zu setzen. Das irritiert Herz und Kopf, Atem und Ohr gleichermaßen.

¹ Brinkmann, Thomas: totes rennen. Köln 1998.

² Dieter Roth und Oswald Wiener: Tote Rennen – Lieder (Selten gehörte Musik). Stereo Langspielplatte. Stuttgart, London. Reykjavík 1977.

³ Kuhn, Hans Peter und Zischler, Hanns: You Can't Judge a Book by it's Cover. Berlin 1995.

⁴ Die Epistemologie in Anschluss an Gaston Bachelards Schriften beginnt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Relevanz der technischen Bedingungen im Experiment für die Erkenntnis herauszuarbeiten. Eine Einführung bietet: Balke, Friedrich: "Das Ethos der Epistemologie"- Nachwort zu: Bachelard, Gaston: Epistemologie. Ausgewählt von Dominique Lecourt. Frankfurt/M. 1993. Siehe auch: Rheinberger, Hans-Jörg: Lassen sich künstlerische auf wissenschaftliche Innovationsprozesse abbilden? Kunstforums-Gespräch mit Nils Rölller. In: Kunstforum International März-Mai 2003.

⁵ Prägnant und populär formuliert das McLuhan in: Die magischen Kanäle. Understanding Media. New York 1964, Kittler in: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986. Kritisch untersucht diesen „Materialismus“: Kirchmann, Kay: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess. Leverkusen 1997.

⁶ Pound, Ezra: ABC des Lesens. Frankfurt/M. 1967 S. 125 „Rhythmus ist eine in Zeit geschnittene Form, wie eine Zeichnung abgegrenzter Raum ist. Eine Melodie ist ein Rhythmus, in dem die Tonhöhe jedes Elementes vom Komponisten festgelegt wurde... Tonhöhe ... ist... die Zahl der Schwingungen pro Sekunde“.

⁷ Olson, Charles: „Projective Verse“ [zuerst in: Poetry New York 3, 1950]. In : Collected Prose. Edited by Allen, Donald and Friedlander, Benjamin. With an Introduction by Robert Creeley. Berkeley 1997: University of California Press. Deutsche Übersetzung in: Höllerer, Walter (Hrsg.): Theorie der modernen Lyrik – Dokumente zur Poetik I. Reinbek 1965.

⁸ Olson leitete von 1951 – 1956 das Black Mountain College in North Carolina, an dem Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell Malerei, Walter Gropius und Buckminster Fuller Architektur, Merce Cunningham Tanz, John Cage Komposition, Clement Greenberg Kunstkritik, Edward Dahlberg, Robert Creeley und Robert Duncan Literatur für Studenten wie Kenneth Noland, John Chamberlain, Robert Rauschenberg und Cy Twombly lehrten. Siehe: Schmitz, Rudolf: „'Negatives Vermögen' als Tatkraft“. In: Olson, Charles: Ich jage zwischen den Steinen – Briefe und Essays herausgegeben von Rudolf Schmitz. Bern 1998.

⁹ Robert Creeley nach: Höllerer, Walter, a.a.O, S. 395.

¹⁰ Olson, Charles in: Höllerer, S. 402.

¹¹ Die Herausgeber seiner Prosatexte weisen darauf hin, dass 1910 das Geburtsjahr Olsons ist, das dieser schon in dem Gedicht „La Préface“ besungen hat. "Editors Notes". In: Olson, Charles: Collected Prose,p. 425.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Höllerer, Walter: „Thesen zum langen Gedicht“. In: Akzente 1965 und Krolow, Karl: „Das Problem des langen und kurzen Gedichts - heute“. In: Akzente 1966.

¹⁶ Siehe dazu: Faulstich, Werner und Rückert, Corinna; Mediengeschichte im tabellarischen Überblick. Von den Anfängen bis heute. Bardowick 1993.

¹⁷ Olson, in: Höllerer, S. 192

¹⁸ Helmholtz, Hermann von: „Zählen und Messen erkenntnistheoretisch betrachtet“ (Leipzig 1887). In: Ders.: Wissenschaftliche Abhandlungen Bd. III. Leipzig 1895, S. 360.

¹⁹ Hodges, Andrew: Alan Turing – Engima. Berlin 1989 [London 1983] S. 114.

²⁰ Höllerer, Walter: „Junge Amerikanische Lyrik“. In: Akzente 1959, S. 34.

²¹ Wiener, Oswald: „das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe“. Wiener, Oswald: „das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe“. In: Rühm, Gerhard (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Reinbek 1985 (EA 1967), S. 401.

²² Wiener, Oswald: Die Verbesserung von Mitteleuropa. Reinbek bei Hamburg 1969. Siehe dazu: Röller, Nils: Ahabs Steuer. Berlin 2005.

²³ Wiener, Oswald: Materialien zu meinem Buch Vorstellungen. Herausgegeben von Franz Lesák und dem Institut für Künstlerische Gestaltung an der Technischen Universität Wien. Wien 2000.

²⁴ Wiener, Oswald: „‚Klischee‘ als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität“. In: Ders. Literarische Aufsätze. Wien 1998.

²⁵ „Musik ist immer Gegenwart – Oswald Wiener im Gespräch mit Jan St. Werner“. In: doku/fiction – Mouse on Mars reviewed & remixed. Kunsthalle Düsseldorf 2004. Berlin 2004, S. 40.