

Fluxus-Musik mit Metronomen

von Stefan Fricke

Was Fluxus ist, weiß niemand. Selbst die Protagonisten der Anfang der sechziger Jahre sich konstituierenden Kunstströmung verweigerten die klärende Auskunft. Robert Watts (1975): «Das Wichtigste an Fluxus ist, daß niemand weiß, was es ist [...]. Es soll wenigstens etwas geben, das die Experten nicht verstehen. Ich sehe Fluxus, wo ich auch hingehere.»¹ George Brecht (1974): «Fluxus versucht eine Synthese von allem, was existiert. Auch Fluxus widerspricht sich. Schon eine Person widerspricht sich über Fluxus.»²

Über diese Konfusion in der Beschreibung von Fluxus – immerhin ein Begriff, der seit vier Jahrzehnten Kunst- und bislang nur kaum Musikgeschichte schreibt, ohne daß das Phänomen ganz erfaßt worden wäre – hat der selbst zum Artistenpool gehörende Ken Friedman 1986 das Event-Stück *Fluxus erklären* verfaßt. Die Spielanweisung lautet:

Erkläre Fluxus in fünf Minuten oder weniger,
gebrauche einige einfache Beschreibungen.³

An diese Weisung sich zu halten täte sicher gut, indes ist sie kaum realisierbar. Dennoch ein Versuch.

Fluxus, zumindest die musikalische Komponente im intermedialen Gesamtgetriebe (und aus dem Geist der Musik hat sich die Chose entwickelt), thematisiert mit Vorliebe die Nebensächlichkeiten des Musikbetriebs: etwa Mimik und Gesten der Interpreten (Instrumentalisten, Sänger, Dirigenten), das Klavier als Möbel oder das Metronom, das wohl wichtigste Propädeutikum musikalischer Praxis. Und der Taktmesser ist das Sujet gleich mehrerer Fluxuspartituren. Die zweifellos bekannteste ist György Ligetis *Poème symphonique* (1962), ein – so der Untertitel – «musikalisches Zeremoniell» für einhundert Metronome (Typ: pyramidal mechanische), uraufgeführt und einen Skandal verursacht am 13. September 1963 im Rathaus von Hilversum als Abschlußkonzert der Kurse für Neue Musik der Stichting Gaudeamus.⁴ Die Textpartitur des Werks erschien erstmals im Januar 1964 in der von George Brecht und dem «Fluxus Editorial Council» in New York edierten Publikation *Fluxus cc V TRE Fluxus* in der englischen Übersetzung

von Eugene Hartzell (vgl. *Abbildung 1*). Allerdings gefiel Ligeti die lapidare Typographie ganz und gar nicht⁵, so daß er entgegen seiner ursprünglichen Idee das *Poème* später doch in einem Musikverlag erscheinen ließ.⁶ Im Sommer 1966 war er nämlich noch der Meinung, das Stück solle «frei» und «tantiemenlos» bleiben.⁷ Überhaupt hat Ligeti seine Auffassungen das *Poème* betreffend mehrfach modifiziert: das betrifft die ursprüngliche Aufführungsdauer von ca. einhundert Minuten (nach aufführungspraktischen Erfahrungen hat er sie auf zwanzig Minuten reduziert), das zeremonielle Prozedere der Realisation (Aufführende und der leitende Dirigent sind seiner späteren Meinung nach unnötig) und die historische Einbettung des Werks.⁸ Behagte ihm in den sechziger Jahren noch der ironisch-provokante Gestus des *Poème* und die ihm einkomponierte Kritik «gegen die heutige musikalische Situation», die alleinige Konfrontation von Maschinen und Publikum⁹, womit er das Werk durchaus in den Fluxus-Kontext stellt, so hat er sich seit den Siebzigern zunehmend davon distanziert, das *Poème* nachträglich als frühes Dokument minimalistischer Pattern-Techniken deklariert (was es *auch* ist) und es zum gediegenen Kunstwerk nobilitiert. Preisgegeben aber hat Ligeti den einstigen Impetus der Kritik gegen den offiziellen Musikbetrieb der «Kleinbürger und der scheinbaren «Radikalen»».¹⁰ Mit diesem Werk wie mit seinen *Trois bagatelles* (1961) für Klavier, die ebenfalls den Untertitel «musikalisches Zeremoniell» tragen und die beim ersten Fluxus-Festival, den «Internationalen Festspielen Neuester Musik», im September 1962 in Wiesbaden durch den schwedischen Pianisten Karl-Erik Welin uraufgeführt wurden, zählte Ligeti kurzzeitig zu der sich just bildenden Kunstrichtung. Und gegen seine Zugehörigkeit, die sicher auch eine allzu schnelle Vereinnahmung durch den die Mitglieder ein- und abschließenden Fluxus-Chef aus eigenen Gnaden, George Maciunas, gewesen ist, hat er in den ersten Jahren auch nichts einzuwenden gehabt. Ligetis Fluxus-Distanzierung erfolgte, wie gesagt, später; dem herausragenden Erfolg des *Poème symphonique* haben seine nachträglichen Korrekturen der Werkgestehung denn auch nicht geschadet. Längst ist keine Rede mehr von Fluxus, vom «Kämpfen gegen die Bürgermusik»¹¹, gegen die Haltung und die Vorlieben des Abonnentenpublikums.

Ligetis Metronomstück gilt heute als *der* Klassiker für diese Besetzung musikalischer Hilfsinstrumente. Indes gerieten zwei weitere Kompositionen für Taktmesser aus jener Zeit in Vergessenheit, obgleich sie ebenfalls in den Fluxus-Kontext gehören: die *Musik für elektrische Metronome* von Toshi Ichianagi und Eric Andersens *Opus 22*.

In Ichianagis präfluxesker *Musik für elektrische Metronome* von 1960 – den Begriff Fluxus inaugurierte Maciunas erst ein Jahr später¹² – legen maximal sieben Akteure anhand einer topographischen Partitur ihre Ausführungswege auf der Bühne fest. Dazu stellen sie vorgegebene, in der Partitur fixierte Metronomgeschwindigkeiten ein, die die Dauer der jeweiligen Tätigkeiten angeben, die sie auf ihren Wegen von einem Punkt zum ande-

György Ligeti

27

POÈME SYMPHONIQUE

für 100 Metronome

(1962)

Partitur

"Poème Symphonique" (für 100 Metronome) benötigt als Voraussetzung ihrer Aufführungsmöglichkeit 100 Metronome. Deren Beschaffung kann auf mehrere Weisen erfolgen. Sie können z.B. von einer oder mehreren Musikinstrumenten-Firmen (wo einschlägige Fachgeschäfte am Ort nicht vorhanden sind, empfiehlt sich zweckmässig die Nachfrage in sogenannten Musikalienhandlungen) entlehnt werden. Zum Zwecke der Erreichung der Entlehnung ist ein Hinweis auf die Reklame-Wirkung der Zurverfügungstellung vorzunehmen. Dabei kann der Firma (den Firmen) angeboten werden, ihre(n) Namen entweder auf dem Konzertplakat oder im Programmheft oder auf einer am Konzertpodium angebrachten Tafel - oder in einer Kombination dieser genannten Möglichkeiten - bekanntzugeben. Notfalls kann diese Verlautbarung auch kraft einer mündlichen Mitteilung erfolgen oder unterstützt werden.

Eine andere Möglichkeit ist, die Beschaffung der Metronome mittels Zeitungseinseraten zuwegezubringen. In diesem Falle sind alle Privatpersonen aufzufordern, sich in ihrem Besitz befindliche Metronome zur Aufführung grosszügigerweise ^{vorübergehend} ~~zur Verfügung~~ zur Verfügung zu stellen. In Städten mit eigenen Musikschulen* kann sich dieser Aufruf unter Zuhilfenahme der landesüblichen Mitteilungstechniken direkt an die Lehrer - bzw. Studentenschaft richten. In den beiden letztgenannten Fällen empfiehlt es sich, um das Abhandenkommen oder etwaige Verwechslungen nach Möglichkeit von vornherein auszuschalten, die Eigentümer der erforderlichen Geräte ausdrücklich zu deren Kennzeichnung zu verpflichten. Diese kann beispielweise durch das obligatorische Anbringen des Namens des Besitzers mittels einem geeigneten Papierstreifen** erzielt werden.

* bzw. Musikhochschulen

** Es empfiehlt sich, die Verwendung von Tintenbleistiften oder Kugelschreibern vorzuschreiben.

Abbildung 1: György Ligeti, *Poème symphonique* für einhundert Metronome (1962). Typoskriptdurchschlag der deutschen Fassung der Textpartitur mit handschriftlichen Eintragungen von György Ligeti und von fremder Hand, S. [1] (Sammlung György Ligeti).

ren zu realisieren haben, etwa hüpfen, schreiten, in die Hocke gehen.¹³ *Opus 22* des dänischen Fluxus-Artisten Eric Andersen, laut Partitur uraufgeführt am 23. April 1963¹⁴, ist hingegen eine das Publikum einbeziehende, basisdemokratische Komposition:

Sage dem Publikum, daß es gekommen ist, um ein Musikstück zu hören, und daß es zwischen drei Stücken wählen kann!

1. Adagio – Andante – Allegretto – Allegro
2. Adagio – Allegro – Adagio – Presto
3. Allegro – Presto – Andante – Allegro

Sage dem Publikum, falls einige der Stücke dieselbe Anzahl von Stimmen erhalten, beide (oder alle drei) gespielt werden. Sollte keines der Stücke Stimmen erhalten, so werden alle gespielt.

Bitte dann das Publikum abzustimmen.

- (es kann schreien)
- (die Finger hochheben)
- (auf Papier schreiben)
- (etc.)

Spielen das Gewinnerstück auf einem Metronom.

- Adagio = 72
- Andante = 92
- Allegretto = 120
- Allegro = 144
- Presto = 192

Jeder Satz dauert 2 Minuten.

P.S. Das Metronom hat so zu spielen, daß es vom Publikum nur gesehen werden kann, aber es nicht zu hören ist.

Mit diesem, für das Werk entscheidenden Postscriptum stellt Andersen die gewohnte Rezeptionshaltung gehörig auf den Kopf. Was als audibles Ereignis die akustische Seite der Musik noch eingelöst hätte, selbst in der hier vorgegebenen maximalen Reduktion, kehrt sich nun um ins rein Visuelle. Der bis zu Fluxus und seinem Ahn-Vater John Cage benutzte Musikbegriff hat damit seine ausschließliche Gültigkeit verloren.

Die Musik des Abendlandes hat sich in den sechziger Jahren grundsätzlich verändert, auch durchs Metronom. Und das wesentliche Diktum der Epoche stammt von Heinz-Klaus Metzger: «Heute ist nur solche Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik, während Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist.»¹⁵

¹ Zitiert nach dem Ausstellungskatalog *Wiesbaden FLUXUS 1962–1982*, Wiesbaden: Harlekin Art 1982, S. 79.

² «Spiele & Widersprüche. Gisliind Nabakowski im Gespräch mit George Brecht», in: *Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern 1978, S. 97.

³ In: *Fluxus Performance Workbook* (Sonderausgabe des *El Djarida Magazine*), hrsg. von Ken Friedmann, Trondheim 1990, S. 21.

⁴ «Von der Uraufführung wurde eine Fernsehaufnahme des Niederländischen Fernsehens, Hilversum, gemacht, die jedoch mit einem Sende-Verbot (sic!) belegt wurde.» (Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott 1971, S. 210.)

⁵ So Ligeti in einem Brief vom 10. August 1966 an Ove Nordwall (Sammlung György Ligeti).

⁶ Das Copyright am *Poème* erhielt 1982 der Mainzer Schott-Verlag, der es zunächst in einer rein typografischen Version mit dem Hinweis «Aufführungsgenehmigung erteilt nur die GEMA» in seiner Bühnen- und Konzertabteilung herausgab (dieser Text ist bis auf eine ergänzende «Anmerkung des Komponisten», in der Ligeti Realisationstips gibt, identisch mit dem Urtext von 1962). Die spätere und heute gültige Verlagsausgabe (ED 8150) ist nun dreisprachig, mit Aufführungsabbildungen versehen und unterscheidet sich in vielen Aspekten von der Urfassung.

⁷ Brief vom 14. oder 15. August 1967 an Nordwall.

⁸ Siehe Ligetis Brief vom 12. Januar 1985 an Nordwall, seine Darstellung in der neuen Partiturausgabe bei Schott (siehe Anm. 6) sowie seinen Begleittext im Booklet zur CD-Veröffentlichung des *Poème* in der Ligeti gewidmeten Werkausgabe bei Sony (Band 5 «mechanical music», Sony 01-062310-10, 1997): «Auf die Fluxus-Zeremonie habe ich später völlig verzichtet, da sie überflüssig ist» (S. 25). Allerdings bekundet er Anfang der achtziger Jahre Pierre Michel gegenüber: «Le Poème symphonique possède deux aspects: un aspect ironique qui tient du happening, du théâtre musical et du fait que ce ne sont pas des gens qui sont sur scène, mais des machines. L'autre aspect est très musical et très sérieux: les transformations de «patterns» rythmiques se font automatiquement et ceci représente une innovation très importante pour moi, car j'ai développé par la suite cette idée de plusieurs métronomes. Le chiffre 100 indique qu'il en faut beaucoup, mais il n'a pas une valeur absolue, car on peut réaliser la pièce avec un nombre différent de métronomes. Il doit simplement y en avoir suffisamment pour que l'on ne puisse entendre aucun rythme particulier au début. Cela donne un bruit continu qui, peu à peu, devient discontinu et se réduit en «patterns» très complexes pour finalement disparaître.» (Pierre Michel, *György Ligeti. Compositeur d'aujourd'hui*, Paris: Minerve 1985, S. 158.)

⁹ Brief vom 17. April 1966 an Nordwall.

¹⁰ Ebd.

¹¹ *Kampen mod Borgermusikken* lautet der Titel eines Fluxus-Buchs von Knud Pedersen (Kopenhagen 1968; deutsch: *Der Kampf gegen die Bürgermusik*, übersetzt von Knud Pedersen und Ludwig Gosewitz, Köln: Michael Werner 1973).

¹² Maciunas, der ursprünglich unter dem Titel «Fluxus» eine Zeitschrift für die Avantgarde-Künste herausgeben wollte, verwendete den Begriff zum ersten Mal 1961 auf einem Programmzettel für ein Konzert in seiner New Yorker «AG-Gallery». Als er dann wenige Monate später auf der Flucht vor Gläubigern nach Wiesbaden übersiedelte, dort als Graphiker bei der US-Army arbeitete und über den Aktionskomponisten Nam June Paik Kontakte zur intermedialen Kunstszene im Raum Köln/Düsseldorf/Wuppertal aufnahm, verbreitete er seine Fluxus-Idee, verteilte wohl auch Broschüren gleichen Namens. Mit dem legendären Wiesbadener Festival 1962 wurde der Begriff dann weltweit bekannt.

¹³ Die Partitur ist in der Edition Peters, Frankfurt am Main, erschienen.

¹⁴ Partitur im Konvolut Eric Andersen des Archiv Sohm der Staatsgalerie Stuttgart.

¹⁵ Eine Formulierung, die Metzger in mehreren Artikeln der sechziger Jahre verwendete, etwa in: «Instrumentales Theater», in: *zürcher student*, 47, Nr. 7 (Januar 1970); Reprint in: *Dieter Schnebel (fragmen, Heft 34)*, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau 2000.