

Cristina Scuderi

Konzertsaal oder Museum?

Über das Hören und den performativen Zusammenhang von Geste und Bild in der Musik Giuseppe Chiaris

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2017 –
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Konzertsaal oder Museum? Über das Hören und den performativen Zusammenhang von Geste und Bild in der Musik Giuseppe Chiaris¹

Spaziert man durch das New Yorker MoMA, stößt man auf ein Gemälde, auf dessen Oberfläche 21 Karten verteilt sind, anbei ein Umschlag mit der Aufschrift »*La strada* by Giuseppe Chiari / 1964 / to George Maciunas«. Auf den Karten befinden sich Beschreibungen von Handlungen oder Geräuschen bzw. Klängen, die nacheinander in beliebiger Reihenfolge reproduziert werden sollen: »Melancholy sound of an oboe«, »Writing. Noise of a pen flying on paper«, »Quick rotation of a strap and exhaust the movement«. Eine dieser Karten informiert darüber, dass sowohl alle Klänge als auch nur einige davon reproduziert werden können. Einige dieser Handlungen können auch nur angekündigt und nicht ausgeführt werden, sodass sich die Zuhörer/innen das auditive Ereignis vorstellen müssen.

Dieses Bild, welches sich direkt auf eine Performance bezieht, sich jedoch auch selbst als zu betrachtendes Werk den Betrachter/innen präsentiert, ist beispielhaft für das Universum des Möglichen, der Querverweise, der Gegensätzlichkeit zwischen Aktion und Kontemplation, welches das Schaffen Giuseppe Chiaris bewegt.

Mit Giuseppe Chiari ist man nicht nur »wider den Fetisch der Partitur«,² sondern auch jenseits des Konzeptes der musikalischen Performance. Dies führt uns zu einer Neubewertung der Hörbedingungen, bei denen es sich nicht mehr um die traditionell vorausgesetzten handelt, und zu einer Reflexion über die Bedeutung des »Hörens« und des Wortes »Musik«.

Zuallererst: Ist Giuseppe Chiari ein Komponist? Wo positioniert er sich für die Musikwissenschaftler/innen, die sich heute für seine Werke interessieren? In Wirklichkeit waren es bis jetzt stets eher die Kunsthistoriker/innen als die Musikwissenschaftler/innen, die sich mit seinem Schaffen auseinandersetzten, obgleich sich der Komponist viel eher als Musiker präsentiert. Es ist möglich, dass er angesichts seiner künstlerischen und kompositorischen Fähigkeiten oft gefragt wurde, ob er sich selbst als Komponist oder Künstler sähe³ (heute würde man dies als »interdisziplinär« bezeichnen, da sich in seiner Arbeit nicht nur Musik und Malerei, sondern auch poetische Elemente vereinen). Wir haben Grund zur Annahme, dass er diese Frage vielleicht als unnützlich oder überflüssig ansah aufgrund seiner Überzeugung, dass die Zersplitterung der Künste widersprüchlich und unnatürlich sei.

In Chiaris Fall ist die Frage missverständlich gestellt, denn seine Figur ist stets jene eines Grenzgängers. Er bewegt sich parallel zu John Cage und den ersten Anfängen des Fluxus, und er experimentierte in einigen Werken mit einer musikalischen Version der Body Art, wo der Körper selbst zum Instrument wird.⁴

¹ Übersetzung aus dem Italienischen von Julia Mair.

² Die Formulierung bezieht sich auf den Titel der Tagungssektion *Wider den Fetisch der Partitur: Hörprobleme serieller und post-serieller Musik* im Rahmen des XVI. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 14.-17.9.2016.

³ Helena Kontová, »Giuseppe Chiari. Il mondo senza di me«, in: *Flash Art Italia*, 84–85 (1978).

⁴ »If you are naked and shut in a room and cannot talk you can make a piece with your body against the wall«, Giuseppe Chiari, *Teatrino*, Brescia 1973, ohne Paginierung.

Sein musikalisches Schaffen umfasste eine ganzheitliche Integration, fernab von klassischen Melodie-, Harmonie- und Kontrapunkt Konzepten; jedoch auch fernab von der klassischen musikalischen Form und Struktur. Die Musik ist nicht mehr »Tonkunst«, da sich hier Klänge und Geräusche vermischen.

»Die Musik ist einfach«, besagt ein bekannter Aphorismus Chiaris sowie auch eines seiner Kunstwerke (ein Teil der *Statements*): alle machen Musik, auch unbewusst, und alles ist Musik.⁵ Daraus folgt, dass alles angehört werden kann und »das Repertoire ein sehr weites Feld ist.«⁶

Wenn man Schlüsselbegriffe zur Einordnung seiner musikalischen Erfahrung nennen müsste, könnten einige davon »Interdisziplinarität« oder besser »Intermedialität«, »Demokratie des Hörens« und »globales Hören« lauten.

Analysiert man Chiaris Werke, bemerkt man, dass Objekte, die eigentlich keinerlei musikalische Funktion haben, plötzlich eine bekommen und auch umgekehrt. Ein Stein kann ein Musikinstrument werden, genauso wie Papier oder ein Stuhl.⁷ Man kann das Wasser spielen.

Im Unterschied jedoch zu den Konkretisten, die bereits in den 1950er-Jahren unter anderem Naturgeräusche für ihre Kompositionen benutzten, herrscht hier kein Wille zur Elaboration der Klänge. Es werden keine Rhythmen oder Überlagerungen kreiert, dem Klang wird seine ursprüngliche Natürlichkeit und Primitivität gelassen, er wird so gehört, wie er seiner Quelle entspringt, ohne jegliche Vermittlung. Man stellt sich diesen Klängen in Demut und mit beinahe kindlicher Überraschung.⁸

Es gibt ferner einen weiteren grundlegenden Unterschied, nämlich die Erzeugung der Klänge durch Gestualität. Chiari agierte auf Papier, auf Stein und auf Wasser, um Klänge und Geräusche zu produzieren. Der Körper ist unentbehrlicher Motor im Aktivierungsprozess des klanglichen Ereignisses.

Wenn es stimmt, dass Chiari zu Beginn die traditionellen Formen verwendete,⁹ mit traditionellen Partituren wie *Intervalli* für Klavier (1950-56), wo wir herkömmliche Akkorde und Pausen finden,¹⁰ ist es auch wahr, dass sich während der 1950er-Jahre viele Kompositionen vom Notenliniensystem befreiten und auf praktisch jedem Papier geschrieben wurden, oft auch mit geometrischen Zügen, die Bewegungen darstellen sollten.¹¹ Das, was als »musikalische Partitur« wahrgenommen wird, entwickelt sich mit der Zeit zu Malerei, die Noten und Darstellungen der Gesten werden zu visuellen Elementen, so wie auch Fotos der Handlungen und der Performances zu Anschauungswerken wurden.

⁵ Wie für John Cage konnte Musik auch für Chiari aus jedem Objekt entstehen. Die beiden arbeiteten in den 1960er Jahren parallel. Sowohl Cage als auch Chiari wollten, dass alles Musik sei, doch wie bereits von Tommaso Trini beobachtet, wünschte Chiari, dass alles für alle Musik sei. Vgl. Tommaso Trini, »Chiari, Musica e insegnamento«, in: *Giuseppe Chiari. Musica et cetera*, hrsg. von Bruno Corà, Pistoia 2000, S. 1267.

⁶ »Dieses Feld möge unklare Grenzen haben«, schreibt Chiari in *Dubbio sull'armonia*, Florenz 1990, S. 7.

⁷ »Ich habe Stücke für verschiedene Objekte geschrieben / ich habe ein Stück für einen Stuhl geschrieben, nur weil ich wusste / welchen Ort ich auch aufsuchte / einen Stuhl / konnte ich an jedem Ort in jeder Gesellschaft spielen.« Giuseppe Chiari, *Musica senza contrappunto*, Roma 1969.

⁸ Vgl. das, was auch der Interpret Giancarlo Cardini diesbezüglich sagt: »Chiari behandelte die Objekte nicht wie Perkussionsinstrumente, auf denen er Rhythmen realisierte, sondern wie Organismen, die sich in ihrer rohen, vor-ästhetischen Materialität ausdrückten. Die anderen Komponisten nutzten sie größtenteils, um präzise rhythmische Figuren zu erzeugen und den Klang zu genießen«. Enrico Pedrini, *L'arte è facile*, Ergänzungsband zu *Segno* 233 (2011), S. 3 (des Buches Giancarlo Cardinis *Compositori a Firenze. Esperienze e ricordi*, 1992). Wie Cage ließ auch Chiari die Klänge, wie sie waren und respektierte ihre ursprüngliche Identität.

⁹ Man darf nicht vergessen, dass Chiari klassischen Instrumentalunterricht erhielt, er begann mit dem Klavierstudium und erlernte die traditionellen Kompositionstechniken.

¹⁰ Bereits in den *Intervalli* wurden die Pausen vom inneren Zeitgefühl des Musikers bestimmt, dem hier eine erste interpretatorische Freiheit gewährt wird. Girolamo De Simone, »Oltre«, in: Giuseppe Chiari, *Autoritratto*, Florenz 2008, S. 138.

¹¹ Andrea Alibrandi, »Da una conversazione con Giuseppe Chiari«, in: *Giuseppe Chiari. Mi hanno cercato*, Florenz 2006, S. 9.

Wie Gillo Dorfles klug bemerkte, gibt es jedoch einen Unterschied zwischen Chiaris »Partituren« und denen seiner Zeitgenossen Earle Brown, Dieter Schnebel oder jenen raffinierten von Sylvano Bussotti, da Chiari auf die Einfachheit der funktionale Zeichensetzung vertraut.¹² Er sucht nicht eine ästhetische Entscheidung, denn primär soll die bloße Aktion kommuniziert werden.

Manchmal besteht die Partitur ausschließlich aus verbalen Instruktionen; einfache Sätze wechseln sich ab, so wie etwa im *Pezzo per foglio* (1964), wo man präzise Anweisungen dazu findet, wie man mit dem Papier verfahren soll, und auch schon eine erste Idee des akustischen Resultats erhält, welches man am Ende erreicht: »... Die geschlossene Faust auf das Papier legen. / Kontakt mit den Fingern, ohne ein Geräusch zu machen. / Langsam die Faust öffnen und, während sie sich öffnet, behutsam über das Papier fahren. / Kurz darüberfahren mit dem Teil der Handfläche nahe des Handgelenks. / Ein kurzer Schlag mit einem Finger. / Die Seite der Hand reibt, während man sie über das Papier führt [...]«.

Diese verbalen Anweisungen verbinden sich manchmal graphisch auf dem Papier und bilden beinahe ein Gedicht, und auch nur die reine Lektüre könnte aus musikalischer Perspektive bereits Sinn ergeben, und zwar noch vor der Ausführung dessen, was die einzelnen Zeilen vorschreiben.¹³ In diesem Fall steht man vor einer doppelten Funktion des Textes, der ein Hören in mehreren Schichten verlangt. In diesen Texten herrscht eine Ambiguität, die sich zwischen musikalischer Partitur, Anweisungen für eine Performance, poetischem Text und vorgeschlagenen Handlungen bewegt.

So wie bei jeder Musik, die sich auf den Fluxus bezieht, steht die kontemplative Haltung gegenüber den täglichen Ereignissen im Zentrum der Diskussion.¹⁴ Man kann tatsächlich das Geräusch eines Blattes oder jenes von Steinen hören, da diese selbst »spielbar« sind. Man kann »das Zimmer« anhören (*Suonare la stanza*, 1969) oder »die Stadt« (*Suonare la città*, 1965); die Stadt spielen bedeutet, die Fassade eines Palastes durch das Öffnen und Schließen der Fenster, den Asphalt durch das Befahren mit dem Auto und ein Gitter zum Klängen zu bringen. Oder man kann eine Münze rollen hören, das Geräusch eines Löffelchens im Glas oder den Klang eines Flusses.¹⁵ Die intime formale und musikalische Qualität der Objekte wird wiederentdeckt und ihre gesamten morphologischen Besonderheiten werden ausgeschöpft. Im Gegensatz dazu können die Instrumente, die traditionell mit der Erzeugung von Musik verbunden werden – wie beispielsweise das Klavier –, nicht nur zum Musizieren verwendet werden, sondern als einfache Objekte, an denen verschiedene Handlungen realisiert werden. Im *Metodo per suonare*¹⁶ werden viele dieser Aktionen, die unerwartete und bisher ungehörte Klänge hervorbringen sollen, beschrieben. Musik für herkömmliche Instrumente zu schreiben, ist Chiari zufolge nicht das Beste, was man aus jenen Instrumenten machen kann, sondern es handelt sich dabei nur um eine von vielen Möglichkeiten. Die Gitarre kann mit Klebestreifen blockiert werden, das Klavier kann bemalt und anschließend als Skulptur/Kunstwerk verkauft werden.¹⁷

¹² Gillo Dorfles, *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Turin 1976, S. 130. Obwohl in ihren Kompositionen sehr verschieden, organisierten Giuseppe Chiari und Sylvano Bussotti 1965 gemeinsam in Palermo *Musica e segno*, eine Ausstellung der zeitgenössischen musikalischen Graphik, wo ihre Partituren dem Publikum gezeigt wurden.

¹³ Vgl. zum Beispiel *Solo per pianoforte* (1965): »Die gleiche Frequenz wiederholen/ Ein Schlag / ein weiterer / zögern / ein weiterer / weniger zögern / zwei schwache Schläge / Leere / ein kurzer Schlag / kürzere Leere / ein harter, zorniger Schlag [...]«.

¹⁴ Vgl. Thomas Kellein, »Noten im Kopf, Klänge im Orkus: der Mythos um die Fluxus-Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (2001), S. 11.

¹⁵ Giuseppe Chiari, »Fantamusicologia«, in: ders., *Autoritratto* (wie Anm. 10), S. 109, 121. Unter seinen Zeitgenossen inspirierte das Rollen der Münze auch Dieter Schnebel, der *Zahlen für (mit) Münzen* (1985) schreiben wird, ein Stück, in dem die Münzen gerollt werden, geworfen, etc. »Die Aktionen selbst«, schreibt der Komponist, »sind entweder in den Einsätzen oder im Tempo oder im Rhythmus zeitlich geregelt; vor allem aber ist die Anzahl der Münzen, die sich jeweils im Spiel befinden, kompositorisch festgelegt – daher der Titel des Werkes«, vgl. www.ensemble-zwischentoene.de, 22.8.2016.

¹⁶ Gillo Dorfles, *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Torino 1976.

¹⁷ »Vollenden / mit den Händen / eine sehr heftige Geste / und eine beängstigende / auf dem hölzernen Teil / des Klaviers«, Giuseppe Chiari, *Teatrino, Brescia 1973*, ohne Paginierung.

Die *Gesti sul piano* aus dem Jahr 1962, mit denen Chiari an der ersten Ausgabe der *Fluxus internationale Festspiele neuer Musik* in Wiesbaden teilnimmt¹⁸, stellen gut den Unterschied zwischen »Klavier spielen« und »dem Klavier als Klangquelle« dar.¹⁹ Die Geste ist nicht mehr nur auf ein musikalisches Resultat ausgerichtet, sondern zeigt spezielle Klänge innerhalb eines breiten Feldes an Artikulationsmöglichkeiten, Kombinationen und Figuren. Der Körper interagiert nicht mehr nur mit der Tastatur, sondern mit dem gesamten »Klavier als Objekt«. Die Klaviatur ist nur ein Teil des »Objektes Klavier«, und sie ist nicht bedeutsamer als andere Teile.

Das Ergebnis der Arbeit wird immer unbestimmt sein (jedoch keineswegs aleatorisch), da es der Gefühlsbetontheit und Strategie des/der Ausführenden überlassen ist und dem Tempo, das der/die Interpret/in jeder einzelnen Handlung widmet. Das klangliche Resultat ist unvorhersehbar. Das Hören profitiert vom Überraschungselement, welches bei jeder Wiederholung des Werks stattfindet.

Mit *Gesti sul piano* wurde die Figur Chiaris schon größtenteils im künstlerischen, nicht ausschließlich im musikalischen Bereich angesiedelt. Das zeigt auch das Beispiel, dass der Komponist das Werk in einem Londoner Theater aufführen konnte, welches sowohl dem Royal College of Music zur Verfügung stand als auch dem Royal College of Arts; eingeladen hatte ihn das Royal College of Arts.²⁰ Auch *Suonare la stanza* (1969) gehört offiziell in den Bereich der Kunst und nicht in jenen der Musik.²¹

Es gibt eine tiefgreifende Enttäuschung über die Möglichkeit, dass diese Praktiken in das musikalische Schaffen Eingang fanden und nicht auf den künstlerischen Bereich beschränkt blieben. Das, was sich der Komponist erhoffte, nämlich, dass seine Musik eher in Konzerten als in künstlerischen Performances gehört werden würde, geschah selten. Wenn es dennoch passierte, dann nur, weil er seine Musik selbst aufführte. Chiari begriff seine Konzerte und seine Performances auch als aktive Beteiligung des Publikums und überließ die Realisierung seiner Werke nicht einer einzigen Person. Was ist ein Happening, so fragt sich Chiari? »Eine Handlung, die sich im täglichen Leben abspielt, gewöhnlich nur halb wahrgenommen, beinahe unmerklich, als bedeutsamen Akt wahrnehmen.«²²

Folglich wird das Hören des klanglichen Produktes, das aus den dargestellten alltäglichen Gesten und Handlungen entsteht, zu einem bedeutsamen Hören. Das Hören, welches im täglichen Leben ein zerstreutes Hören ist, erhält hier einen speziellen Raum und nimmt dieselbe aufmerksame Würdigung ein wie das Hören von als traditionell wahrgenommener Musik in einem formalisierten Kontext. Das Hören ist nicht an institutionalisierte Orte, die zur künstlerischen Darstellung gedacht sind, gebunden und muss auch nicht an ein Konzertereignis gebunden sein. Es realisiert sich nicht nur in Theatern und Museen, sondern auch außerhalb dieser Gebäude im Sinne einer Demokratie von Orten der Musik und des Kunstschaffens.²³ Das Hören kann im alltäglichen häuslichen Bereich praktiziert werden und kann sich auf Ereignisse des täglichen Lebens beziehen (»Es gibt jene, die den *Nabucco* im Theater hören / Es gibt jene, die das Licht im Raum abschalten und dem Regen

¹⁸ Über das Schaffen Chiaris vgl. Alexandra Andresen, *Voce »Giuseppe Chiari«*, (*Enciclopedia Italiana*), Rom 2000.

¹⁹ Michael Nyman, *Experimental music: Cage and beyond*, Cambridge 1999, S. 20. Die »Partitur« besteht aus fünfzehn Doppelblättern, wo sowohl schriftlich als auch graphisch alle Gesten und Bewegungen der Arme, der Hände und des Körpers des Interpreten festgehalten sind.

²⁰ *Ho suonato cinque o sei sassi*, Gespräch zwischen Giuseppe Chiari und Girolamo de Simone (http://www.giuseppechiari.eu/fileadmin/user_upload/Ho_suonato_cinque_o_sei_sassi_ultima_intervista.pdf, 1.8.2016).

²¹ »Wir haben die Musik bereits als Spiel übersetzt«, erzählt Chiari in einem Interview mit Girolamo De Simone, »das gut unter der Bezeichnung »Kunst« funktionierte und nicht mehr nur unter »Musik«.

²² Antwort Chiaris auf eine Frage in *Identités*, 13/14 (1966), vgl. Tommaso Trini, »Chiari, Musica e insegnamento«, in: *Giuseppe Chiari. Musica et cetera*, (wie Anm. 5), S. 126.

²³ »die Musik/ auf der Straße / ist viel schöner/ als / die Musik / im Theater«, Giuseppe Chiari, *Musica madre*, Prearo 2000, S. 82.

zuhören«).²⁴ Es kann ein inneres Hören sein²⁵ oder auch in Kontemplation enden («Das Ohr an die Sanduhr legen und der Zeit zuhören«).²⁶ Also kann es sich entweder über die Sinne vollziehen oder durch Imagination erfahren werden. Es handelt sich nicht um ein passives Hören, wie man etwa zuhause eine CD anhören würde.²⁷ Es handelt sich nicht um Unterhaltung, sondern um partizipierendes Hören. Dieses partizipierende Hören kann sich sowohl auf intentionale als auch auf nicht intentionale Klangereignisse beziehen. Man muss kein/e »Spezialist/in« sein oder lange Studienjahre im Konservatorium verbracht haben, um zu hören: auch Dilettant/innen, jene, die die musikalische Grammatik nicht kennen oder keine Erziehung hinsichtlich Klang erhalten haben, können sich dem Hören auf einer persönlichen, ebenso gültigen Ebene annähern.

Bezogen auf die Musik Chiaris, ist das Hören beinahe immer an das visuelle Element gekoppelt,²⁸ es ist aber nicht – wie man vermuten könnte – absolut gesetzt, wie es im Falle der nur aus dem Magnetband entstehenden elektronischen Musik ist, die keinen visuellen Halt zum akustischen Ereignis bietet. Die hervorgerufene perzeptive Erfahrung ist, dank der immer schwächer werdenden Differenz zwischen Komponist/in, Ausführendem/Ausführender und Hörer/in, frei und undeterminiert. Die Barrieren des Spezifischen, die jede dieser einzelnen Rollen charakterisieren, werden ingerissen. Das Ohr erlangt ein neues und freieres Verhältnis zur musikalischen Realität. Während jede Referenz zu Werken, Formen, Genres und Stilen fehlt, bietet sich der Bereich der Musikproduktion dem Hörer in seiner ganzen Bandbreite an und zwingt dazu, eine andere Unterstützung zur Orientierung zu suchen.²⁹ Der/die Interpret/in nähert sich dem Hörer/der Hörerin immer mehr an, auch physisch. Indem man aus dem Konzertsaal heraustritt, hebt man die rituelle Distanz zwischen »Zeilebrant/in« und Publikum auf.³⁰ Die Haltung des Interpreten/der Interpretin bestimmt stark das Hören. Es sind in erster Linie die Ausführenden, die, noch vor der Musik selbst, die Aufmerksamkeit auf sich lenken; es sind die Modalitäten des Entstehens von Musik, die die Aufmerksamkeit des Hörers/der Hörerin vom reinen Klangresultat hin zum Entstehungsprozess lenken.³¹

Es existieren verschiedene Arten von Aktionen: Handlungen eines/einer einzelnen Performers/Performerin mit einem einzelnen Objekt oder Instrument oder gleichzeitig stattfindende Handlungen mehrerer Performer/innen mit verschiedenen Objekten oder Instrumenten. Es ist dies beispielsweise

²⁴ »Der Regen ist Geräusch, aber auch Musik« ist ein weiteres seiner Statements. Giuseppe Chiari, »Fantamusicologia«, in: ders., *Autoritratto* (wie Anm. 10), S. 92.

²⁵ Wie zum Beispiel in *Studio sul Sogno d'amore di Liszt*, 1967: »Der Pianist kündigt an. ›Ich werde auf der Klaviatur kurz *Sogno d'amore* von Liszt andeuten. Gleich darauf hört jeder von euch in sich das Stück und lauscht seiner inneren Musik«. Dann führt er es aus«.

²⁶ Giuseppe Chiari, *Senza titolo*, 1971, ohne Paginierung. Der Band besteht grobteils aus »Vorschriften« oder »Statements«, die zu erfüllende Handlungen beschreiben (z.B. »Eine Uhr kaputtmachen / dann einen Zeiger mit Hand bewegen und / das Geräusch anhören«, »Eine Note / spielen / auf dem Klavier / allein / nachdem man / einen Schluck Wasser / getrunken hat«, »Die Violine in der Bahn spielen«, »Einen Wasserhahn aufdrehen / das Wasser 20 Minuten fließen lassen / während man daneben bleibt«).

²⁷ »Heute sind wir auf einem Friedhof«, erklärte Chiari: »Unsere Gräber sind Schallplatten«. Damit war gemeint, dass, wer CDs hörte, zu »singen« verlernte oder ein aktives Verhältnis zur Musik zu haben. Vgl. »Giuseppe Chiari: was ist Musik?«, in: *Sehen um zu Hören*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1975, S. 26.

²⁸ Nimm man *Concerto al buio / Royal Concert 1974* aus, das vor allem ein Band, unterstützt von einem Bildschirm ist, mit der Abbildung des Titels und der Schrift »only sound, no video 30 min.« und die Audioaufnahme *Il silenzio. Musica verità* (1965), besteht der Großteil von Chiaris Schaffen aus Klang, der von sichtbaren Instrumenten/Objekten produziert wird.

²⁹ J. Derbolav, *Educazione e musica*, Brescia 1990, S. 64.

³⁰ Über die sozialen Implikationen dieser Distanz vgl. Enrico Fubini, »Implicazioni sociologiche nella creazione e fruizione della musica d'avanguardia«, in: *International review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5, 1 (IMS Symposium Zagreb 1974: Contributions to the Symposium [1974]), S. 169–179.

³¹ Vgl. Bruno Corà, »La musica del futuro e il teatro filosofico musicale (individuale)«, in: Chiari. *Musica et cetera* (wie Anm. 5), S. 11.

der Fall in *Teatrino* (1963) für Klavier und Objekte,³² wobei es sich um einen emblematischen Fall von Chiaris *action music* handelt.

Ein interessantes Beispiel von »implementierter« Ausführung dieses letzten Werks wurde in den letzten Jahren vom italienischen Komponisten Riccardo Vaglini³³ vorgeschlagen, der nach der Gründung des Collettivo Rituale Chiaris Interpret gewesen war.³⁴ »Das, was in der Originalversion für nur einen *Akteur* gedacht war«, erklärt Vaglini, »wurde in einer kollektiven und kollektivierten Form präsentiert, wo mehrere *Akteure von sich aus* ein Theater aufführen, wo sich nichts überlagert oder überkreuzt. Kurz, eine Art von simultaner Multiplikation. Und tatsächlich gibt es keine Verbindung zwischen den verschiedenen Performern, jeder agiert nach einem eigenen, in sich streng geregelten Raster von Akten.«³⁵

Teatrino erklang sowohl in einem konventionellen Raum, wie etwa in einem Konzertsaal (beispielsweise dem Salon des Palazzo Pisani in Venedig im Rahmen der Musikbiennale), als auch in Galerien oder Bibliotheken, wo das Publikum nahe am Performer/an der Performerin positioniert war und frei war, sich zu bewegen und sich dem Performer/der Performerin weiter zu nähern. Derselbe/dieselbe Performer/in konnte sich jedoch auch von sich aus zum Publikum hin bewegen. Im besagtem Fall, und besonders bei der Aufführung in Venedig, erzählt Vaglini, wie einige im Werk befindliche Textstellen nicht mittels Deklamation von der Bühne ausgeführt wurden, sondern indem man in den Saal herabkam und sie direkt vor einer Person aus dem Publikum vorlas; der/die Performer/in näherte sich direkt dem/der einzelnen Hörer/in, bot so eine viel stärkere Einbeziehung und Erfahrung und ließ eine Beziehung zwischen Performer/in und Hörer/in entstehen.

Dieselbe Situation fand bei *Solo per megafono* (1968) statt, das in den vergangenen Jahren von einem Teil des Collettivo Rituale sogar inmitten eines Waldes aufgeführt wurde, immer in Gegenwart von Publikum. »Das Megaphon« fährt Vaglini fort, »wurde am Leib einer Person befestigt – Angesicht zu Angesicht mit dem Hörer – und man nutzte es, indem man mit dem An/Aus-Knopf spielte oder Wörter hineinsprach. Auf der einen Seite ist es ein Gebrauchsgegenstand, der in der kollektiven Vorstellungskraft Protest symbolisieren kann, aber auf der anderen Seite ist es eine Metapher für die Musik selbst«. Die Partitur dieses *Solo* läuft auf einen Satz hinaus: »Frei klingen«.³⁶ Das, was Vaglini als Oxymoron definiert, der Akt des »Klingens« als Befehl und das Wort »frei«, das das Gegenteil zu Zwang darstellt, stellt einen der wenigen Fälle von Aleatorik in Chiaris Musik dar. Dies zum Beispiel ist ein erster Unterschied zu Cage: Chiaris Schaffen ist sehr viel weniger aleatorisch als Cages.

Entsprechend diesem Beispiel finden wir Werke wie *Solo per clarinetto* und *Strimpellare. Suonate quel che volete* oder *Fare qualcosa con il proprio corpo e il muro* (1966), wo die Anweisungen bereits im Titel enthalten sind. »Ich habe einer Aufführung beigewohnt, wo der Performer mit einem Finger die Wand berührte und lange so verharrte« sagt der Komponist erneut. »Was gibt es in diesem Falle anzuhören? Nichts? Da wäre ich nicht sicher. Man kann die Stille hören. Man verzichtet nur oberflächlich auf das auditive Element, aber die Grenzen zwischen hören, ein Statement lesen und denken sind sehr fließend«. Die Passivität des Hörers/der Hörerin, der/die von dem/der Ausführenden »etwas erhält«, wird in diesem Fall zu einer Form von Aktivität umgekehrt, die den Hörer/die Hörerin dazu bringt, den klanglichen Faktor nicht nur mit den Ohren, sondern vor allem mit den Gedanken zu entdecken. Die unlimitierte Wahrnehmung dieser Klangwelt ist einer der Gründe für den Reichtum des Schaffens Chiaris.

³² Giuseppe Chiari, *Teatrino*. Handlungsfolge für verschiedene Objekte und Klavier, 1963.

³³ Riccardo Vaglini (Pisa, 1965), italienischer Performer und Komponist.

³⁴ Italienische Vereinigung zur Erforschung und Verbreitung des Fluxus-Repertoires, gegründet 2009 vom Komponisten Vaglini. Mit dem Collettivo Rituale führte Vaglini das Werk in verschiedenen italienischen Städten auf.

³⁵ Telefon-Interview der Verfasserin mit dem Komponisten, Bayreuth 26.7.2016.

³⁶ Diese »Partitur« ist kein selbständiges Objekt, sondern Teil des Buches *Musica madre*, herausgegeben von Prearo im Jahr 1973.

Und hier haben wir nun auch die *impasse* im Fall Chiari: Ist die Musik nur das, was wir mit unseren Hörorganen wahrnehmen? Wo befinden sich also die Grenzbereiche? Die Kategorie des Musikalischen ist für Chiari dermaßen breit gefächert, dass auch die Stille und die Intention hineinfallen. Das Ohr empfängt jede Geste und jede Intention: Die Musik wird hier zum Behälter von bereits ausgedrückten oder noch im Dunkeln liegenden Intentionen, die Musik ist »Mutter« einer jeden Intention.

Tatsächlich ist *Musica madre* (1973) der Titel eines anderen Werks von Chiari. Auch hier haben wir keine unabhängige Partitur vor uns, sondern es handelt sich um die Seiten eines Buches, die nach dem Alphabet geordnete Wortpaare von Alliterationen zeigen, von denen jeweils eines der beiden Wörter konstant »Musik« ist. Folglich haben wir zum Beispiel »musica metallo«, »musica miracolo«, »musica mosaico« und so fort.

»Bereits bei der Lektüre dieser Liste entsteht die Idee von Musik in dem Sinne, dass es ein präzises Spiel mit dem Klang ist« sagt Vaglini. »Noch mehr: es ist eine Aktion betreffend das Signifikat, nicht nur den Signifikanten. Auch scheinbar unbedachte Details sind in Wahrheit sehr bedacht eingefügt. Chiari überlässt hier nichts dem Zufall. Auch wenn es nur ganz wenig scheint, gibt es trotzdem viel Überlegung dahinter. Ich finde, dass auch die Auslassungen bedeutsam und wertvoll sind, nicht nur die Einbeziehungen.«

Diese »Lektüre« ist in jeder Hinsicht ein Stück, das eine bestimmte Dauer hat, natürlich variabel. Auf der Seite befinden sich üblicherweise vier Wortpaare, der Rhythmus der Deklamation bleibt dem Performer/der Performerin überlassen. »Auf einigen Seiten befinden sich nur drei Wortpaare anstatt vier«, sagt Vaglini, »und ich habe diese Absenzen so interpretiert, dass sie als Pause ein strukturelles Element bilden und Platz lassen für ein anderes Wortpaar, das sich der Hörer/die Hörerin vielleicht nur vorgestellt hat.« Man müsste es nicht in Erinnerung rufen, doch auch *Musica madre* ist in den verschiedensten Rahmen aufführbar: im traditionellen Konzert, als Happening, versetzt in außerstädtische Orte etc.

Auch die Bedingungen des Hörens können variieren, und das nicht wenig. Für Chiari ist es der Platz des Hörens, quasi der »Behälter«, der in der heutigen Gesellschaft Sinn ergibt: Führt man ein Stück in einer Kunstgalerie auf, wird das Event als Performance gesehen, findet es in einem Theater statt, ist es ein Improvisationskonzert und kann deshalb auch nicht oder weniger wertgeschätzt werden.³⁷ Der Ort definiert das Wesen der aufgeführten Werke und deshalb kann auch die Akzeptanz desselben Werks vom Publikum an verschiedenen Orten variieren. Dasselbe Publikum hat an verschiedenen Orten unterschiedliche Erwartungen und steht den Werken anders gegenüber, was das Hören anbelangt.

Es gibt dann eine Überlegung, die Chiari auf allgemeiner Ebene hinsichtlich des Hörens trifft, die sich nicht nur auf seine eigenen Werke bezieht. Das, was in den Theatern aufgeführt wird, wird automatisch als »hohe« und »wichtige« Musik aufgefasst. Das Theater ist Ort der offiziellen Kultur, wo die großen Festivals der klassischen Musik stattfinden. Die Personen, die jene Theater besuchen, können außerhalb von diesen auch »andere« Musik hören im Vergleich zu der, die dort präsentiert wird (Popmusik, Filmmusik, etc.), jedoch akzeptieren sie – aus Chiari's Sicht – ein gewisses Maß an »Selbstzensur« der offiziellen Kultur.

Dem Komponisten zufolge fehlt in der heutigen Gesellschaft der Mut, dem eigenen »außer-offiziellen« Hören Würde zu verleihen, es fehlt das Bewusstsein, dass das eigene Hören genauso wichtig ist wie jenes, welches von oben diktiert wird. Jene Personen, die passiv die offizielle Kultur akzeptieren, sehen sich nicht in der Verantwortung, sondern lassen zu, dass eine andere Autorität sich als solche präsentiert und ihnen den eigenen Willen vorschreibt.³⁸

³⁷ Andrea Alibrandi, »Da una conversazione con Giuseppe Chiari«, in: Chiari. Mi hanno cercato, (wie Anm. 11), S. 12.

³⁸ Die Autorität, auf die sich Chiari bezieht, ist dieselbe, die unablässig Subventionen vom Staat einfordert, um überleben zu können.

Die Haltung eines Großteils der Menschen ist jene, dieses Problem zu ignorieren. Aber Chiari ist überzeugt, dass durch die immer stärker werdende Diffusion der Musik ein Umsturz der »Geographie der Autorität«, wie er es nennt, erreicht werden kann.

Mit seinem Schaffen versucht Chiari, diese Autorität, die viel Respekt für die eigenen selbstreferenziellen Traditionen, welche sich in der westlichen und klassischen Kultur konzentrieren, die mit einem Akt des tiefgreifenden Snobismus den ganzen Rest verachtet, zu zerstören. Aber es ist eben dieser »Rest«, den die Menschen die meiste Zeit hören. Chiari fordert folglich eine Handlung von intellektueller Ehrlichkeit, vor allem gegen sich selbst:

»Es geschieht oft, dass man nach einem langen und anstrengenden Tag nach Hause kommt und den Fernseher anstellt, nicht um einen Diskurs anzuhören, ein Drama zu schauen, sondern einfach nur, weil es eine bunte und klingende Schachtel ist [...]; im Moment, wo man das sucht, erfreut man sich eine Stunde lang dieses Kluges, und man muss den Mut haben, sich zu bedanken und zu sagen »das ist der Klang meiner Existenz«, dieses Geräusch ist ein Freund gewesen und man muss es deshalb wertschätzen.«³⁹

Das, was Chiari als *Autorität* bezeichnet, tendiert dazu, den Wert der Erfahrung, der nicht »hoch« sei, zu negieren, vor allem bezogen auf die klassische Musik, die in einem bekannten und gesellschaftlich akzeptierten Kontext gehört wird. Aber, so erinnert uns Chiari, man darf dies nicht dulden oder verachten, sondern sollte sich viel mehr bedanken, dass man »das Geräusch des Fernseher offiziell macht: was es auch ist, es ist Musik, weil es auch der Klang unseres Lebens ist.«⁴⁰ Aus dieser Perspektive ist das Hören Teil des Lebens, tritt ein in die Existenz und legt sich nicht fest auf die Erfahrungen im Konzertsaal oder von Performances in Museen. Das Hören dessen, was wir heute als Musik bezeichnen, ist nur eine der möglichen Hörweisen.

»Tausende Bewohner der Stadt sind aus dem Haus gegangen und haben sich ins Parkett oder in die Logen der Theater gesetzt«, schreibt Chiari in *Musica et cetera*, »und haben Musik gehört in der Überzeugung, dass sie nur Musik hörten, eine besondere Art der Musik, die wahre, die einzige. Sie haben dafür bezahlt.«⁴¹

Sein persönlicher Kampf gegen das exklusive Hören der Musik an Orten, die mit »ernster« Musik verbunden werden,⁴² findet Raum im Musikmachen an alltäglichen Orten.

Sein Wille, den offiziellen Charakter, den Haydn, Mozart und Beethoven der Musik verliehen haben, aus den Angeln zu heben und die Politik des »Repertoires« zu löschen, wird in folgendem Statement ausgedrückt: »Quit classical music.« Er bewegt sich parallel zu dem, was Cage zu machen versuchte, und gesteht Cage eine größere Kraft in der Verfolgung des Zwecks zu, jedoch ein weniger polemisches Vorhaben.

Paradoxerweise jedoch lebt Chiaris Schaffen heute vor allem in jener Nische, in jener hohen Kultur, die er selbst stets zu stigmatisieren versuchte. Das Publikum besteht größtenteils aus Kennern seiner Werke. Damit fortzufahren, seine Werke in unterschiedlichen Kontexten aufzuführen – innerhalb und außerhalb des akademischen Kontexts –, ist deshalb einer der möglichen Wege, um den seinen Werken innewohnenden Verweis auf Demokratie zu verbreiten.

³⁹ Vortrag von Giuseppe Chiari zum Projekt *Arte, Media e Comunicazione*, hrsg. von Tommaso Tozzi, in Zusammenarbeit mit Francesco Galluzzi und Strano Network, 1997 (Audio- und Videomitschnitt des Vortrages wurden im Internet veröffentlicht: <http://www.hackerart.org/media/amc/chiarig.htm>, 22.8.2016)

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Giuseppe Chiari, *Musica et cetera*, Bologna 1994, S. 46.

⁴² »Folglich ist die ernste Musik ein Ort. In erster Linie. Danach ist es eine dem Ort angepasste Musik.«, vgl. auch Giuseppe Chiari, »Breve dissertazione sulla musica seria«, in: *Giuseppe Chiari. Musica et cetera* (wie Anm. 5), S. 120. »Ich habe ein Musikstück geschrieben, das der Prüfung der ernsten Musik standhält. / Dann verwende ich es für eine Werbung. / Herabgesetzt. / Dann in einem Film. / Herabgesetzt. / Ich gebe es einem Studenten. / Herabgesetzt. / Ich muss einen Konzertsaal und ein bestimmtes Publikum erwarten. / Das Stück wird offiziell. Ernste Musik.«

