

Experimentierfeld Universität – über die Bedeutung des akademischen Umfelds im Werk von Pauline Oliveros

□ **Université, champ d'expérience : l'importance du milieu académique dans l'œuvre de Pauline Oliveros**

Experimentierfeld Universität – über die Bedeutung des akademischen Umfelds im Werk von Pauline Oliveros
Die Universitäten spielen für die aktuelle Musikszene in den USA eine bedeutende Rolle. In einem Land, das praktisch keine staatliche Kulturförderung kennt, sind sie nicht nur Zentren für Aufführungen, Einspielungen, Archivierungen usw., sondern auch Arbeitgeber für Komponisten. Pauline Oliveros war von 1967 bis 1981 als Komponistin, Lehrerin und Forscherin an der University of Southern California in San Diego tätig. Schon früh an Klangimagination, Improvisation sowie Interaktion zwischen Werk, Aufführenden und Publikum interessiert, konnte sie an der Universität diese Bereiche experimentell erforschen.¹

□ **Université, champ d'expérience : l'importance du milieu académique dans l'œuvre de Pauline Oliveros**
Aux Etats-Unis, les universités jouent un rôle important en ce qui concerne la musique contemporaine. Dans un pays où la culture ne jouit pratiquement d'aucun soutien de la part de l'Etat, ces institutions sont non seulement des lieux d'exécution, d'enregistrement et d'archives, mais elles offrent, en outre, des occasions de travail à de nombreux compositeurs. De 1967 à 1981, Pauline Oliveros a composé, enseigné et pratiqué la recherche à l'Université de San Diego (Californie du Sud). Intéressée depuis longtemps à improviser et à découvrir de nouvelles sonorités, elle a également exploré expérimentalement les influences réciproques agissant sur la musique, les interprètes et le public.

von Dörte Schmidt

Inwiefern kann der Umstand, dass eine Komponistin bzw. ein Komponist an einer Universität lehrt, bedeutsam sein für ihre/seine kompositorische Arbeit? Und warum sollte man diesen Zusammenhang gerade für Pauline Oliveros bedenken, die doch so sehr unakademisch denkt, und die vor über zehn Jahren der institutionell eingebundenen Lehrtätigkeit an einer Universität bewusst den Rücken gekehrt hat? Erst jüngst hatte Timothy D. Taylor in Oliveros' Werk geradezu ein Gegenmodell zu einer im traditionellen Sinne «akademischen» Musik erkannt, wie sie idealtypisch in den Universitäten gepflegt würde.² Auf diese Zusammenhänge angesprochen, kam Oliveros zu der zunächst überraschenden Feststellung, sie sei in die Universität geraten, weil die Dinge, die sie machte, vom *establishment* und dessen Institutionen nicht gefördert worden wären, eigentlich aber sei sie der Meinung, festgelegte Lehrpläne, wie es sie in Universitäten eben gebe, seien eher schädlich für die Ausbildung von Künstlern.³ Bemerkenswert an Oliveros' Position ist die spezifische Bedeutung, welche die Arbeit an der University of California in San Diego für die Konstitution der grundlegenden Aspekte ihres Komponierens und Musizierens hatte: Hier machte sie Entdeckungen, die nur in der besonderen Situation möglich waren, die diese Universität ihr bot und die in nicht zu unterschätzender Masse an das besondere Projekt geknüpft waren, das dort mit dem *Center of Music*

Experiment and Related Research etabliert werden sollte.

Komponisten an der Universität: Probleme und Chancen

Zunächst soll etwas allgemeiner der Horizont abgesteckt werden, vor dem dieser spezifische Fall angesiedelt ist. Die Bedeutung des akademischen Betriebs (über das Umfeld der mit den hiesigen Musikhochschulen vergleichbaren Hochschulen hinaus) für Komponisten ist in den USA immer wieder kontrovers diskutiert worden. 1970 stellte man in einer Umfrage mit dem Thema *The Composer in Academia – Reflections on a Theme of Stravinsky* eine Passage aus den Gesprächen zwischen Igor Strawinsky und Robert Craft zur Diskussion, in der Strawinsky die Auffassung vertrat, komponieren sei nicht lern-, also auch nicht lehrbar und gehöre deshalb eigentlich nicht in akademische Zusammenhänge.⁴ Strawinsky ging sogar soweit, junge Komponisten vor der akademischen Lehrtätigkeit zu warnen, weil es ihrer eigenen kompositorischen Arbeit nicht zuträglich sei.

Die Situation in den USA ist von der europäischen, vor allem der deutschen, sehr verschieden. Das Akademische hat dort viele Gesichter und viele Funktionen – mehr und andere als in Deutschland. Die Universitäten spielen aus verschiedenen Gründen für die aktuelle Musikszene eine entscheidende Rolle. John Cage hat immer wieder auf diesen Aspekt hingewiesen: «Das europäische

Publikum besteht meist aus Erwachsenen. Das Publikum in den USA kommt gewöhnlich aus den Universitäten und besteht aus Leuten, die sich gesellschaftlich noch nicht etabliert haben [...] Ich habe den Eindruck, dass die Universitäten die Orte sind, an denen die Gesellschaft als ganze Kunst rezipiert. Nachdem die Studenten ihr Studium abgeschlossen haben, sind nur noch wenige kunstinteressiert.»⁵

Auch der amerikanische Komponist Elliott Schwartz betont die besondere Rolle der Universitäten: «Verglichen mit europäischen Verhältnissen könnte man die hiesige Musikszene unsystematisch, ja unordentlich nennen, um nicht zu sagen vollkommen desorganisiert; das fast vollständig fehlende finanzielle oder anderweitige Engagement von Regierungsseite – ob gut oder schlecht – ist ebenso offensichtlich [...] Einer der grössten Unterschiede liegt in der bedeutenden Rolle, die die amerikanischen Universitäten spielen, nicht nur als Schirmherren und Arbeitgeber für Komponisten (in dieser Beziehung vielleicht vergleichbar mit den europäischen Rundfunkanstalten), sondern auch als Zentren für Aufführungen, Veröffentlichungen, Einspielungen, als Stipendienvergeber und bei der Archivierung der Werke.»⁶

Zwar sind an Universitäten lehrende Komponisten im öffentlichen Leben der Vereinigten Staaten sogar institutionell verankert: beispielsweise durch die *American Society of University Composers*, in der auch Pauline Oliveros Mitglied ist. Doch ganz ohne Widerstände und Vorurteile geht die Integration von Künstlern in den akademischen Betrieb auch in den USA nicht ab. Der Literaturwissenschaftler Ben Sigel machte dies in einer 1989 erschienenen Aufsatzsammlung zum Thema. In einer Einleitung unter der Überschrift *Poets, Novelists, and Professors – A bitter-sweet mix* resümiert er: «Viele Akademiker halten den kreativen Künstler schlichtweg für eine unnormale Erscheinung, quasi einen Fremdkörper, auf dem Campus. Sie bleiben bei dieser Meinung selbst dann, wenn der Schriftsteller promoviert ist, ganz besonders aber dann, wenn er ein «Writer-in-Residence» ohne die üblichen akademischen Grade ist.»⁷

Als Tendenz lässt sich feststellen: Wird über die Arbeit von Künstlern in Universitäten gesprochen, so wird sie entweder als Ausnahmeerscheinung ausserhalb des eigentlichen wissenschaftlichen Fächerkanons angesiedelt oder aber in den Umkreis eben jener Geisteswissenschaften gestellt, die Kunstwerke zu ihrem Gegenstand haben, also der Literatur-, Kunst- oder Musikwissenschaft. Diese Tendenz, die den Künstler in die geisteswissenschaftliche Reflektion seiner selbst einbezieht, unterscheidet den «University Composer» von den an Musikhochschulen angesiedelten Komponisten.⁸ Interessant ist nun, wie die Komponisten selbst mit den Problemen und Chancen dieser Institutionen umgehen.

Sie schätzen die Situation in bezug auf ihre eigene künstlerische Arbeit sehr unterschiedlich ein. Eine wegen ihrer Radikalität bekannt gewordene Haltung vertritt der in Princeton lehrende und arbeitende Komponist Milton Babbitt. Er propagierte schon 1958 in einem vieldiskutierten Aufsatz den «Komponisten als Spezialisten», der – von einer breiteren Öffentlichkeit unverstanden und für sie geradezu auch nicht verstehbar – als Spezialist unter Spezialisten innerhalb eines akademischen Zusammenhangs seinen Platz habe: «Und so wage ich denn auch die Behauptung, dass der Komponist sich und seiner Musik einen unmittelbaren und weitreichenden Gefallen täte, wenn er sich freiwillig ganz aus dieser öffentlichen Welt in eine Welt der privaten Aufführungen und der elektronischen Medien zurückzöge – in eine Welt, in der eine sehr reale Chance besteht, die öffentlichen und gesellschaftlichen Aspekte des Komponierens völlig auszuschalten [...] Aber, so mag man sich fragen, wie soll ein solcher Komponist sich und seine Musik am Leben erhalten? Eine Antwort wäre die, dass ja auch Gelehrten und Wissenschaftlern ein solch privates Leben ermöglicht wird, und zwar von der Universität.»⁹

Nun waren aber die amerikanischen Universitäten, was die gesellschaftliche und öffentliche Relevanz ihrer Aufgabe anbetrifft – vor allem in den 60er Jahren –, durchaus nicht so abgeschirmt: Besonders die Anti-Vietnam-Bewegung, die Frauen- und Schwulenbewegung hatten ihren Ort vor allem auch in akademischen Zusammenhängen.¹⁰ Ein Komponist, der von der Anti-Vietnam-Bewegung in Harvard besonders geprägt wurde und die gesellschaftliche Relevanz der eigenen kompositorischen Arbeit reflektiert, ist Christian Wolff. Wolff erlebte jedoch das Umfeld der Universität gerade für seine musikalische Arbeit nicht als besonders produktiv. In einem Interview erläutert er dies im Zusammenhang mit seinem Interesse an der Arbeit mit Cornelius Cardew und dessen *Scratch Orchestra* in London: «Die Idee, dass man mit einer grösseren Anzahl von Leuten ständig arbeitet, das war alles sehr attraktiv, aber für mich in den Staaten nicht möglich [...] In der Zeit war ich in Cambridge bei Harvard, wo es theoretisch möglich gewesen wäre. Irgendwie ist es nicht zustande gekommen. Es ist irgend etwas an diesen Orten, die hauptsächlich von Universitäten dominiert werden. Da habe ich das immer als unfruchtbar empfunden. In der Zeit, in der ich da war (jetzt ist es ein bisschen besser), ist kaum etwas an neuer Musik gemacht worden. Höchstens von draussen [...] Ich habe einfach nicht die Leute gefunden. Es waren ein paar, vielleicht drei, vier, aber nie eine grössere Gruppe. Meistens musste ich Freunde aus New York heraufholen, um Konzerte zu machen.»¹¹

Dass dies nicht überall so war, und dass die kontinuierliche Arbeit mit einer festen Gruppe durchaus einer der interes-

santen Aspekte des akademischen Betriebs sein konnte – möglicherweise im Gegensatz, wenn nicht sogar als Alternative zu Babbitts Vorstellung von der Elfenbeinturmsituation der Universität –, zeigt sich in den vielen Neue Musik-Ensembles, die an anderen Universitäten arbeiteten: *ONCE* in Ann Arbor (mit Gordon Mumma, Robert Ashley und Alvin Lucier) oder Kenneth Gaburos *New Music Choral Ensemble* in San Diego, um nur zwei zu nennen. Die Situation ist – wie Elliott Schwartz schon angemerkt hat – «unsystematisch».

Pauline Oliveros' Arbeit an der Universität San Diego

Pauline Oliveros wurde hierzulande vor allem durch ihre – aus mitteleuropäischer Perspektive geradezu unakademisch anmutende – Arbeit mit von meditativen Prozessen bestimmten Improvisationen bekannt. Genau dieser Aspekt aber steht in engem Zusammenhang mit ihrer Arbeit als Komponistin, Lehrerin und Forscherin an der University of Southern California in San Diego zwischen 1967 und 1981.

Vier Fragen stellen sich:

- Was war das Besondere an der Situation in der Universität in San Diego für Pauline Oliveros?
- Welches spezifische künstlerische bzw. Erkenntnis-Interesse verfolgte sie in und mit dieser Situation?
- Wie ordnet sich diese Arbeit in den Gesamtzusammenhang des Werkes ein, das ja durchaus nicht nur aus im weitesten Sinne meditativen Stücken besteht?
- Warum ging sie dort weg?

An das in San Diego neu gegründete *Music Department* hatte man Pauline Oliveros, obwohl sie eigentlich nicht die für eine Universitätskarriere üblichen akademischen Abschlüsse vorweisen konnte¹², vor allem wegen ihrer Erfahrungen mit elektronischer Musik, Improvisation und theatralischen Formen geholt, mit denen sie sich in Fachkreisen bereits einen Namen hatte machen können. Es sollte ein neuer «unakademischer» Lehrplan entwickelt werden, der die traditionellen disziplinären Schranken über das eigene Fach Musik hinaus (also nicht nur zwischen ausübenden Musikern, Theoretikern und Komponisten) durchlässig machen sollte.¹³ Das dahinterstehende wissenschaftliche Konzept war sehr ambitioniert und rückte das künstlerisch-kreative Arbeiten an der Universität aus dem idealistisch-geisteswissenschaftlichen Umfeld heraus: Man wollte versuchen, ein über die Fachgrenzen hinausreichendes komplementäres Verhältnis zwischen theoretischem Wissen und praktischer Erfahrung herzustellen. Den Begriff der Komplementarität verstand man dezidiert in einer experimentellen, aus der Naturwissenschaft entlehnten Bedeutung: im Sinne von und unter Berufung auf den Physiker Nils Bohr als Möglichkeit, über unterschiedliche Formen der Betrachtung unterschiedliche Informationen über den selben Gegenstand

zu erhalten, ohne auf Kontradiktionen stossen zu müssen. Es wurde das *Project of Music Experiment and Related Research* der UCSD (später *Center of Music Experiment and Related Research*) gegründet, dessen Direktorin Oliveros ab 1978 war. Mit mehreren Projekten begann eine übergreifende Zusammenarbeit verschiedener Departments: vor allem mit der *Medical School* und dem *Psychology Department*.¹⁴ Im Zentrum des Interesses stand die Erforschung mentaler Grundbedingungen von musikalischer Produktion im weitesten Sinne, von physiologischen und psychologischen Aspekten des Musizierens bis hin zu den zugrundeliegenden Bewusstseinsstrukturen. Pauline Oliveros formulierte rückblickend das Anliegen: «Die Idee zu einem Forschungsinstitut entwickelte sich in den ersten Jahren des Music Department. Man verstand es als einen flexiblen Prozess, der durch eine [...] interdisziplinäre Struktur Komponisten und Interpreten ermöglichen würde, sich in Zusammenarbeit mit Spezialisten aus anderen Disziplinen mit Forschung zu beschäftigen, als Unterstützung ihrer jeweils eigenen künstlerischen Anliegen.»¹⁵

In einem Vortrag bei der ersten Konferenz der *New Music Alliance*¹⁶ fasst sie die Möglichkeiten eines solchen «alternativen Ortes» zusammen, wie es das Forschungszentrum ihrer Ansicht nach darstellte und ordnet es ausdrücklich ein in eine Reihe mit anderen alternativen – d.h. von der «offiziellen» Kunstszene unabhängigen und unterschiedenen – Orten wie etwa *The Kitchen* in New York oder auch der Radiostation *KPFA* in San Francisco, wo Oliveros in den 60er Jahren mit anderen das Fundament für das spätere *Mills Tape Music Center* legte: «Es muss Orte geben, wo ein Hinzuziehen technischer Experten und das Experimentieren mit neuen Materialien möglich ist. Ausserdem entstehen viele neue Kunstformen nur innerhalb von Aufführungen mit Publikum. Solche Aufführungen verlangen eine Atmosphäre von Interesse, bedingungsloser Unterstützung und konstruktivem kritischem Feedback. Die gleichen Voraussetzungen sind nötig für Forschung.»¹⁷

Damit sind wir scheinbar wieder nahe bei Babbitt, aber doch mit ganz anderen Erkenntnisinteressen. Zwei Schlüsselbegriffe lassen sich aus diesen beiden beispielhaft herangezogenen Bemerkungen herausstellen: Forschung und Experiment. Deutlich ist, dass Oliveros die Möglichkeiten der Forschung und der wissenschaftlichen Reflektion als «Unterstützung der künstlerischen Anliegen» ansieht, d.h. es geht darum, sie künstlerisch produktiv zu machen. (Das ist ein Umstand, den man sich ganz deutlich immer wieder vor Augen führen muss, wenn man den Umgang von Künstlern mit wissenschaftlichen Aspekten ihrer Arbeit betrachtet.) Experiment wird vor diesem Hintergrund zugespitzt im weitesten Sinne als Gegenmodell zur idealistischen Vorstel-

lung von künstlerischer Inspiration formuliert und quasi an deren Stelle zur Quelle für die Lösung künstlerischer Probleme erhoben. Naturwissenschaftliche Methoden werden auf einem ihnen vermeintlich fremden Gebiet angewandt – oder umgekehrt: Es wird der Effekt vermeintlich kunstfremder Methoden für künstlerische Zusammenhänge erprobt, letzten Endes auch mit dem Ziel, die Aufgabe des Künstlers zu klären. Der Experimentbegriff liefert hierzu die Grundlage. Experiment ist dabei zunächst zu verstehen als sukzessives, systematisches Ausprobieren der Veränderbarkeit der einzelnen Faktoren eines Gefüges.

Die für unseren Zusammenhang vor allem wichtige Frage nach dem spezifischen künstlerischen Interesse Pauline Oliveros' an den Möglichkeiten in San Diego impliziert zugleich den Blick auf das Woher und Wohin.¹⁸ Es wird sich zeigen, dass das ganze Werk Pauline Oliveros' als ein im skizzierten Sinne experimentelles, systematisches Ausschreiten von Möglichkeiten verstanden werden kann, ausgehend von dem grundlegenden kompositorischen Problem: Woher nehme ich die Kriterien für die Klangereignisse, die ich hervorbringe? Um dies verfolgen zu können, ist es zunächst nötig, einen Blick auf die kompositorischen Arbeiten der 50er und 60er Jahre zu werfen.

Klangimagination, Improvisation und Theater

In einem Interview mit Gisela Grone-meyer formulierte Pauline Oliveros vor etwa 10 Jahren ihre Motivation: «Ich wollte Komponistin sein, weil ich Klänge hörte; ich meine, im Kopf hörte ich Klänge, mit denen ich Musik machen wollte. Aber ich wusste nicht, wie diese Klänge aufgeschrieben werden konnten.»¹⁹ Eine Ausdrucksform zu finden für das, was sie im Kopf bereits hören konnte, war das kompositorische Anliegen Pauline Oliveros' von Beginn an. In ihren frühen Kompositionen bis etwa Ende der 50er Jahre beschäftigte sie sich mit den Möglichkeiten der Organisation musikalischer Ideen. Zunächst war der Aspekt der eigenen Klangphantasie zentral: Die Klänge, die innerlich gehört werden konnten, galt es aufzuschreiben, so zu fixieren, dass sie quasi objektiviert werden, als Werke – zunächst durchaus im emphatischen Sinn des Wortes – aufgeführt werden und gehört werden können.²⁰ Gleichsam folgerichtig begann Oliveros Komposition zu studieren und experimentierte mit den in diesem Rahmen lernbaren Methoden. Es entstand zunächst Instrumentalmusik und elektronische Musik. In frühen Werken wie *Variations for Sextet* (1960) scheint Oliveros' Beschäftigung mit der Musik Anton Weberns durch, jedoch weniger als Möglichkeit der Strukturbildung über spezifisch angelegte Zwölftonreihen, sondern eher idiomatisch als Ausloten eines Klangideals. Das Verhältnis von Komponistin und Werk stand ganz unter dem Aspekt der Klangvorstellung, und verschiede-

ne Methoden der Komposition waren vor allem daraufhin zu überprüfen, was sie zur kompositorischen Realisation dieser Klangvorstellungen beizutragen imstande waren. Diese Suche nach Realisationsformen für ihre Klangvorstellungen führte Oliveros Anfang der 60er Jahre über die Möglichkeiten traditionell notierter Instrumentalmusik hinaus. In einer Werkeinführung zu ihrem letzten traditionell notierten Werk *Trio for Flute, Piano and Pageturner* (1961) schreibt sie: «Es war meine letzte Komposition, in der die Tonhöhen genau festgelegt notiert sind. Hauptsächlich war ich mit den Mixturen von Flöte und Klavier beschäftigt, mit dem Ziel, das Ohr zu täuschen über die Dominanz eines der Instrumente, und Klangfarben auszutauschen durch getarnte Einsätze und Figurationen. Der Umblätterer hat die zusätzliche Aufgabe, für den Pianisten stumm Tasten herunterzudrücken. Der Pianist spielt tiefere oder höhere Tasten, wodurch die Obertöne der stummen Tasten hörbar werden.»²¹ Die Übergänge von traditionell erzeugter zu elektronischer Musik wurden unter dem Aspekt des Klangs erstaunlich fließend: Das Chorstück *Sound Patterns* (1961) kann geradezu als auskomponierte Vorwegnahme elektronischer Klangmöglichkeiten gehört werden.²² Zusammen mit Morton Subotnik und Ramon Sender gründete Pauline Oliveros 1961 das *San Francisco Tape Music Center*, wo sie mit elektronischen Möglichkeiten experimentierte. Sie interessierte sich dabei vor allem für die Möglichkeiten des unmittelbaren, prozesshaften Umgangs mit Klängen. Dazu stellte sie etwa eine Auswahl von klang-erzeugenden Geräten zusammen, mit denen sie dann improvisierte und das Ergebnis auf Band festhielt.²³ Im Laufe der 60er Jahre rückten auch in der Instrumentalmusik improvisatorische Aspekte in den Blick, genau kalkulierte Aspekte der Kompositionen wurden aus der Verantwortung der Komponistin auf die der Ausführenden verlagert. So ist beispielsweise *Outline for Flute, Percussion and String Bass*, entstanden 1963 für das Musikerehepaar Nancy und Bertram Turetzky, eine Mischung aus exakt notierten und improvisatorischen Abschnitten, wobei der Stil der Improvisation durch das festgeschriebene Material beeinflusst wird. Das Verhältnis von Werk und Ausführenden wurde zum Thema. Nicht zufällig entstand nun eine Reihe von für bestimmte Musiker komponierten Werken.²⁴ Erweitert man die Konstellation um die Instanz des Publikums – betrachtet also das Verhältnis von Werk, Ausführenden und Publikum –, so ist ein möglicher und folgerichtiger Schritt zunächst die Arbeit mit im weitesten Sinne theatralischen Mitteln. Ein Beispiel dafür ist *Duo for Accordion and Bandoneon with Possible Mynah Bird Obligato* (1964), komponiert für ein Fest mit David Tudor: Auch diese Partitur ist eine Mischung aus improvisatorischen und exakt notierten Teilen. Dazu kommt ein sprechender Vogel in einem Käfig, was

zwei Effekte hat: eine kalkulierte Erweiterung des Hörens auf «aussermusikalische» Geräusche, darüber hinaus aber auch auf visuelle Aspekte. Die Uraufführung wurde von der Choreographin Elisabeth Harris inszeniert. Sie setzte die Spieler auf eine Wippe, die auf und ab wippte, aber auch drehbare Sitze hatte, und erzeugte damit sowohl visuelle als auch akustische Effekte. Wenn die Sitze sich drehten, änderte die Klangquelle ihre Richtung und erzeugte so ein Raumgefühl.

Bis zu diesem Punkt haben sich einige zentrale Aspekte in Pauline Oliveros' kompositorischer Arbeit herauskristallisiert: Klangimagination, Improvisation und Theater sowie ein Bewusstsein für die Interaktionen zwischen Werk, Aufführenden und Publikum. Hier war Oliveros angelangt, als sie 1967 den Ruf nach San Diego erhielt. Dort konnte sie die bis dahin erarbeiteten Themen unter den neuen Bedingungen weiterverfolgen.

Zwei der in San Diego entstandenen theatralischen Werke beziehen die universitäre Situation selbst mit in das *environment* ein. Das erste ist *Aeolian Partitions* (1969) für Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier, komponiert im Auftrag des Bowdoin College. Hier werden über die Instrumentalisten hinaus zwei zusätzliche Mitwirkende gefordert, die im Rahmen der Aufführung eigene Aktionen ausführen. Beide sollen dem Publikum bekannt sein, und Oliveros schlägt institutionell wichtige Personen vor, etwa den Direktor des Colleges oder den Lehrstuhlinhaber des Departments. 1971 entstand *Link* (1976 überarbeitet als *Bonn Feier*), das als «college» oder «university environment» konzipiert ist. Hier ging Oliveros einen entscheidenden Schritt weiter und entwickelte eine neue Qualität: In diesem Werk wird die Trennung zwischen Aufführenden und Publikum verunklart, wenn nicht sogar aufgelöst. «Jeder, der den Campus während der festgelegten Zeit der Aufführung betritt, wird, ob er es weiss oder nicht, Teilnehmer an *Link*. Spezielle Rituale, Aktivitäten und Sehenswürdigkeiten, die weiter unter beschrieben werden, sollen vorsichtig in die normalen Campus-Aktivitäten eingebettet werden, den ganzen Arbeitstag und den Abend hindurch. Die Intention von *Link* ist, die Wahrnehmung schrittweise und subtil so zu verändern, dass die normalen Aktivitäten genauso fremd und deplaziert erscheinen wie jede von den extra inszenierten Aktivitäten. So wird der ganze Campus ein Theater und alle dort sich Aufhaltenden werden zu Spielern.»²⁵

Konzentration und Meditation

Die Bedingungen von Wahrnehmung werden in diesem Stück thematisiert. Anfang der 70er Jahre begann Pauline Oliveros mit einer Gruppe von zehn Frauen, ausgehend von ihren Erfahrungen mit Improvisation, kontinuierlich mit der Stimme und mit Instrumenten zu arbeiten. Sie begann Aspekte, die in

Link angelegt worden waren, systematisch auszuloten. Durch die Geschlossenheit der Gruppe fiel eine der Instanzen der Interaktion, mit denen sie bis dahin gerechnet hatte, ganz weg: die des Publikums. Damit standen die anderen beiden – Ausführende und Ereignis – neu zur Disposition, zur experimentellen Bearbeitung. Parallel zu dieser Arbeit lief unter anderem ein neunmonatiges, gemeinsam mit der medizinischen Fakultät durchgeführtes Forschungsprojekt, in dem es um mentale und physische Konzentrations- und Bewusstseinsübungen und deren Verhältnis zu Probe- und Aufführungssituationen von Musik ging. Die entscheidende Entdeckung während dieser Zeit war die des Unterschieds zwischen gerichteter, zielbewusster Konzentration, wie man sie in der Improvisation braucht, und dem unwillkürlichen Zulassen von Ereignissen, wie es durch Meditation erreicht werden kann. Im nachhinein berichtet Oliveros über die Entwicklung der Arbeit mit dem *♀-Ensemble*, die vor allem in der Sammlung *Sonic Meditations* dokumentiert ist: «Nach einer langen Zeit gemeinsamen Arbeitens ereignete sich eine entscheidende Änderung: Hatten wir zunächst zielgerichtet unsere Stimmen oder Instrumente manipuliert, um bestimmte Effekte zu erreichen, liessen wir nun mehr und mehr die Veränderungen unwillkürlich zu, oder ohne bewusste Bemühung, während wir einen Klang aushielten. Das ist ein bedeutender Unterschied. Es bedeutet die Eliminierung von Meinungen, Wünschen und Spekulationen [...] Meine erste bewusste Wahrnehmung dieser Veränderung schlug sich in der Formulierung von *Teach Yourself to Fly*, *Sonic Meditation I* nieder. Ich sage absichtlich Formulierung statt Komposition, weil diese Instruktionen viele Male mündlich weitergegeben worden sind, bevor ich sie zu Papier brachte. Wir konnten unser Tun nicht länger Improvisation nennen.»²⁶

Die «Formulierung» von *Teach Yourself to Fly* lautet: «Eine beliebige Anzahl von Leuten sitzt in einem Kreis mit dem Gesicht zum Zentrum. Beleuchte den Raum mit schwachem blauem Licht. Beginne damit, einfach deinen Atem zu beobachten. Sei immer Beobachter. Erlaube deinem Atem nach und nach hörbar zu werden. Dann lass mit der Zeit die Stimme hinzukommen. Erlaube den Stimmbändern in allen von alleine entstehenden Weisen zu vibrieren. Lass die Intensität dieser Vibrationen sehr langsam zunehmen. Fahre so lange wie möglich fort, natürlich und bis alle anderen still sind, während du die ganze Zeit deinen eigenen Atemzyklus beobachtest. Variation: vertausche Stimme mit Instrument.»²⁷ Den Begriff Meditation fasst Oliveros auf als Alternative zu Konzentration «in einem weltlichen Sinn, um damit dauernde Aufmerksamkeit (attention) und Bewusstheit (awareness) zu bezeichnen».²⁸ Die dahinter stehende Frage ist: Welche Kriterien liefert Meditation (an-

ders als Improvisation oder darüber hinaus) für das Hervorbringen von Klangereignissen?

«*Sonic Meditations* sind «sonic» in dem Sinne, dass Klang und Hören, beides Aktivität und Rezeptivität, die Brennpunkte der Aufmerksamkeit und die Stimuli der Bewusstheit sind.»²⁹ Die Pole Aktivität und Rezeptivität haben Oliveros auch im Zusammenhang mit ihrem Interesse an den Bedingungen weiblicher Kreativität beschäftigt. 1975 schrieb sie ein Exposé für ein Forschungsstipendium der *Ford Foundation* im Rahmen des *Faculty Fellowship for Research on Women in Society*. Oliveros unterscheidet in ihrem Ansatz zwei Modi von Kreativität: zum einen den aktiven (an einigen Stellen spricht sie auch vom analytischen), zum anderen den rezeptiven. Zwischen diesen beiden, von denen Komplementarität angenommen wird, gelte es eine Form der Synchronisation zu erreichen. Die Ausgangsfrage war hier: Was heisst es, wenn Frauen kreativ tätig werden? Gibt es etwas Spezifisches, was diese Kreativität von männlicher unterscheiden könnte? Oliveros formuliert eine Hypothese: «Ich würde erwarten, dass sich zeigt, dass Männer genau wie Frauen sich beim Komponieren auf Intuition gründen, aber das *Verhalten* zu dieser Intuition könnte sich bedeutend unterscheiden.»³⁰ Sie weist auf die Dominanz der kognitiven bzw. analytischen Aspekte in westlichen Kulturen hin. Dagegen schlägt sie (ganz im Sinne des in San Diego konzipierten Versuchs) vor, beide Modi der Kreativität zu synchronisieren, um ihre Komplementarität kreativ nutzbar zu machen. Dazu entwickelt sie ein System von «attentional strategies», deren Funktionsweisen sie systematisch ausprobiert bis hin zum Einsatz von Symbolen, Mythen und Ritualen im Blick auf die Konstitution von musikalischem Zusammenhang.³¹ Die Arbeit an der University of California in San Diego war geprägt durch die Interdisziplinarität wie auch durch die kontinuierliche Arbeit mit einer festen Gruppe, die die Beobachtung von Entwicklungen erlaubte. Oliveros verstand diese Erfahrung als Unterstützung der künstlerischen Arbeit, als Fundus für die Lösung der sich stellenden künstlerischen Fragen. Diese durch die geschlossene Gruppe erzeugte Aufhebung der Trennung von Aufführenden und Publikum übertrug Oliveros auf offene Gruppen, indem sie Rituale bzw. Zeremonien inszenierte, die alle Anwesenden entsprechend ihrer unterschiedlichen Qualifikation beteiligen. *Link* war ein erster Schritt in eine solche Richtung. Die in San Diego entstandenen Arbeiten ordnen sich so in einen übergreifenden experimentellen Zusammenhang ein. Es geht dabei um die Frage nach den kompositorischen Konsequenzen aus der angenommenen Komplementarität und Synchronisierbarkeit von aktiven und rezeptiven Aspekten der Kreativität, wie sie Oliveros aus ihrer Arbeit seit den 60er Jahren entwickelt hat.

Interaktion von Hören und Klangerzeugung

Auf diesem Stand des Experiments kann sich Oliveros Anfang der 80er Jahre aus dem Zusammenhang der Universität lösen, nachdem sich ihr die für sie kompositorisch verbindliche Instanz erschlossen hat: Das Interagieren von Rezeption und Aktion, von Hören und Klangerzeugung wird zum Angelpunkt für die Ordnung des Materials, d.h. in diesem Zusammenhang eines jeweils neu zu formulierenden Vorrats von Klängen, Tönen, Rhythmen etc. In den nun entstehenden Werken arbeitet Oliveros mit «attentional strategies», die im Ineinandergreifen von Vorgegebenem, Improvisation und direkter Reaktion auf die entstehenden Situationen der Aufführung wirksam werden. War in den Werken der 70er Jahre die Idee vorherrschend gewesen, alle Beteiligten, ob professionell oder nicht professionell, produktiv werden zu lassen, geht es nun darum, die Entdeckung, dass der Vorgang des Hörens selbst die Kriterien für musikalischen Zusammenhang liefern kann, wieder ins Zentrum eines professionellen Musizierens zu rücken, das durchaus wieder die Qualität von Aufführungen vor Publikum hat – jedoch unter neuen Bedingungen. Damit verlieren die besonderen Bedingungen innerhalb des akademischen Zusammenhangs ihre herausragende Bedeutung: Das Experimentierfeld wird nicht mehr benötigt, denn die künstlerischen Instanzen haben sich neu konsolidiert. Auch das Unterrichten im weitesten Sinne verliert seinen Ort innerhalb des unmittelbaren experimentellen Zusammenhangs und wird zur Vermittlung der von Oliveros entwickelten Wahrnehmungsstrategien – es steht damit in einem neuen Verhältnis zur künstlerischen Arbeit und verlangt nicht mehr die feste institutionelle Einbindung in die Universität.

Nachdem Pauline Oliveros ihre akademische Lehrtätigkeit an der UCSD aufgegeben hat, lässt sie sich als freischaffende Komponistin und Musikerin in der Nähe von New York nieder. 1985 gründet sie die *Pauline-Oliveros-Foundation*, wenig später zusammen mit dem Posaunisten Stuart Dempster und dem mit experimentellen Vokaltechniken und Elektronik arbeitenden Panaiotis (Peter Ward) die *Deep Listening Band*. «Als Musikerin bin ich an der sensuellen Natur von Klängen interessiert, deren Kraft im Blick auf Befreiung und Veränderung. In meinen Performances überall auf der Welt versuche ich dem Publikum meine Weise, Klänge zu erleben, zu vermitteln: wie ich sie höre und spiele in einem Stil, den ich *deep listening* genannt habe.»³² «Deep Listening» aber ist nicht nur der Name einer Gruppe um Pauline Oliveros, es ist vielmehr der nächste Schritt auf dem Weg, die Klänge, die sie «im Kopf hört», erfahrbar zu machen. Es ist der Name für den Schritt *nach* dem Experiment.

Dörte Schmidt

- 1 Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den die Verfasserin am 8.7.1991 an der HdK, Berlin, gehalten hat. Die für den Vortrag ins Deutsche übertragenen Zitate sind belassen. Soweit nicht deutschsprachige Quellen nachgewiesen sind, stammen diese Übersetzungen von der Verfasserin.
- 2 Timothy D. Taylor, *The Gender Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros*, in: *The Musical Quarterly* 77 (Fall 1993) 3, S. 387 (siehe besonders Anmerkung 10 dieses Aufsatzes, in dem Taylor den Zusammenhang ausführt und Babbitt als möglichen Gegenpart nennt).
- 3 In einem Gespräch mit der Verfasserin im Juni 1991 in Berlin.
- 4 *Conversations with Igor Stravinsky*, by Igor Stravinsky and Robert Craft, Garden City (N.Y.) 1959, S. 153 f. Die Ergebnisse der Umfrage sind publiziert in: *College Music Symposium* 10 (Fall 1970).
- 5 Aus einem Gespräch mit Birger Ollrogge, zit. nach: Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, München 1989, S. 102 f.
- 6 Elliott Schwartz, *Zur amerikanischen Musikszene heute*, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, hrsg. von Hermann Danuser, Dietrich Kämper und Paul Terse, Laaber 1987, S. 132.
- 7 In: *The American Writer and the University*, hrsg. von Ben Sigel, Newark 1989, S. 9.
- 8 Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Edith Boroff machte gerade diese Unterscheidung zwischen den Konservatorien bzw. Musikhochschulen und den amerikanischen Universitäten und die daraus erwachsenden Konsequenzen für die Ausbildung von Komponisten zum methodischen Ausgangspunkt ihrer Monographie über George Crumb, Irwin Fisher und Ross Lee Finney. Crumb ist dabei ihr Beispiel für einen «University-Composer», weil sie eine enge wechselseitige Beziehung zwischen Crumbs kompositorischer Arbeit und diesem spezifischen geisteswissenschaftlich geprägten universitären Umfeld annimmt, das sich deutlich von dem der Musikhochschulen unterscheidet. Edith Boroff, *Three American Composers*, Lanham u.a. 1986.
- 9 Zit. nach: Milton Babbitt, *Der Komponist als Spezialist*, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, a.a.O., S. 264. Dieser Aufsatz ist erstmals unter dem Titel *Who Cares if You Listen?* in *High Fidelity Magazine* 8 (1958), S. 38 ff. publiziert und dann mehrfach mit verändertem Titel wieder abgedruckt worden.
- 10 Vgl. etwa die autobiographischen Romane von Marilyn French, *The Women's Room*, New York 1977 (dt. als *Frauen*, Reinbek bei Hamburg 1982), die die Frauenbewegung und Anti-Vietnam in Harvard beschreibt, und Kate Millett, *Flying*, New York 1974 (dt. als *Fliegen*, Reinbek bei Hamburg 1983), wo man etwas über die Frauen- und Schwulenbewegung in New York, auch an der Columbia University, erfährt.
- 11 *Eine Welt, die anders orientiert wäre. Christian Wolff im Gespräch mit Martin Daske*, in: *MusikTexte* 4 (1984), S. 42.
- 12 Sie hatte damals nur den B.A. 1986 wurde ihr dann allerdings ein Ehrendokortitel der University of Maryland verliehen.
- 13 Oliveros engagierte sich später auch in der administrativen Arbeit innerhalb des akademischen Betriebs, etwa 1974 als Mitglied der Komponisten-Kommission des *National Endowment for the Arts*. Bei der Lektüre der Zusammenstellung ihrer «akademischen Karriere», die ihrem Pressematerial beigegeben ist, fällt auf, dass sie besonders nach ihrem offiziellen Rückzug aus der Universität zahlreiche Residencies und Gastprofessuren angenommen hat.
- 14 Bemerkenswert ist, dass es sich dabei um ein anderes Verständnis von Interdisziplinarität handelt, als es etwa innerhalb geisteswissenschaftlicher Fächer verfolgt wird: Die Anregung dafür liefert die oben erläuterte Bohrsche Idee der Komplementarität, die mit dem humanistischen Ideal einer geisteswissenschaftlichen Interdisziplinarität nicht vergleichbar ist.
- 15 Pauline Oliveros, *A Research Center of New Music*, in: *Software for People. Collected Writings 1963-80*, Baltimore 1984, S. 169.
- 16 *The Kitchen Center for Video, Dance and Music*, New York 14. Juni 1979.
- 17 Pauline Oliveros, *On the Need of Research Facilities*, in: *Software for People*, a.a.O., S. 200.
- 18 Ein Problem ist, dass es – schon von der Sache her – keine Aufnahmen von den im Zentrum der Betrachtung stehenden Arbeiten gibt bzw. geben kann, und der Eindruck vom «Klangbild» der Musik Pauline Oliveros' sich zunächst eben aus diesem Woher und Wohin zusammensetzen muss.
- 19 Gisela Gronemeyer, «Hast du jemals den Klang eines schmelzenden Eisbergs gehört?». Ein Portrait der amerikanischen Komponistin Pauline Oliveros, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 4 (1983/84), hrsg. von Herbert Henck, S. 277.
- 20 Dahinter steht letztlich eine Vorstellung von Komposition, die dem Schönbergischen Konzept von Komposition als fasslicher Darstellung eines musikalischen Gedankens nahe steht.
- 21 Pauline Oliveros, Plattentext zu *Advance FGR 9* (LP 1973).
- 22 Mit diesem Werk erregte Oliveros erstmals in Europa Aufmerksamkeit: Sie hatte es 1962, als hierzulande noch völlig unbekannt komponiert, beim Kompositionswettbewerb des Gaudeamus-Festival eingereicht und sofort den Preis für die beste ausländische Komposition gewonnen.
- 23 Ein Beispiel dafür ist etwa das 1966 im elektronischen Studio der Universität Toronto entstandene Stück *I of IV*, in dem Pauline Oliveros mit der Erzeugung von Kombinationstönen arbeitete.
- 24 Vgl. hierzu Jane Weiner Lepage, *Women Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century: Selected Biographies*, Metuchen N.J./ London 1980, S. 174 ff.
- 25 Nach: *Bonn Feier*, Smith Publications 1977.
- 26 Pauline Oliveros, *On Sonic Meditation*, in: *Software for People*, a.a.O., S. 149. Übersetzung eines längeren Auszugs aus diesem Text: *Meditation als musikalische Strategie. Pauline Oliveros: Ausgewählte Passagen aus den Schriften* übersetzt von Dörte Schmidt, in: *Frau und Musik. Info – Archivnachrichten* Nr. 24 (1992), S. 6-9.
- 27 Ebd. Ein Beispiel aus dem Umfeld dieser Arbeiten, von dem es auch Schallplattenaufnahmen gibt, ist *Horse Sings from Cloud* (1977): «Halte einen oder mehrere Töne oder Klänge, bis jeder Wunsch diese zu wechseln verschwunden ist. Wenn es keinen Wunsch nach Änderung mehr gibt, dann wechsele.» Zit. nach Pauline Oliveros, *Deep Listening Pieces*, Deep Listening Publications 1990, S. 21.
- 28 *On Sonic Meditation*, a.a.O., S. 138.
- 29 Ebd., S. 141.
- 30 Pauline Oliveros, *The Contribution of Women Composers*, in: *Software for People*, S. 136. Übersetzung eines längeren Auszugs: *Meditation als musikalische Strategie*, a.a.O., S. 5 f.
- 31 Ein Zusammenhang zwischen Mythen und Musik auf der Ebene der theoretischen Reflexion sieht – an prominenter Stelle – auch Claude Lévi-Strauss in: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt 1976, vgl. besonders die *Ouverture*, S. 31 ff.
- 32 Vorwort zu Pauline Oliveros, *Deep Listening Pieces*, a.a.O.