

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
Amerikanische Experimentalmusik	8
Reflexive Experimentalästhetik	11
Lucier und das Reale	16
Zur Methode der Arbeit	23
Forschungsstand	25
<i>I Am Sitting in a Room</i> (1970)	29
Zur Rezeption anderer Werke Luciers	37
Zum Inhalt der Arbeit	46
1 1931–1950: Frühe Jahre	51
1.1 Eltern und Kindheit	51
Die Familie Lucier und die Musik	51
Die Verweigerung des Klavierspiels	54
Schlagzeug	55
1.2 Schulzeit und Musik	55
Jazz, Schulband und Chor	55
Klassische Musik	56
Naturerlebnisse	58
1.3 1949–1950: Preparatory School	60
Portsmouth Abbey School	60
Eine ästhetische Basis	62
2 1950–60: Kompositionsstudium	65
2.1 1950–1954: Bachelor of Arts; Kompositionsstudium am College der Yale University	65
Abbruch des Jurastudiums nach einem Semester	65
Howard Boatwright und Bruce Simonds	66
Schlagzeug, Yale Marching Band und New Haven Symphonic Pop Series	68

	Kompositionsstudium bei Richard Donovan und David Kraehenbuehl	69
	John Cage und Charles Ives	70
	<i>Partita for Flute, Harpsichord and Strings</i> (1954) und Beginn der ersten Krise	72
2.2	1954–1958: Interimsjahre	73
	1954–56: School of Music Drop Out	73
	1956–58: Jobs	74
2.3	1958–1960: Masterstudium an der Brandeis University und Besuch der Tanglewood Music School	75
	Brandeis University	75
	Tanglewood Music Center	77
3	1960–1965: Übergang zur Live-Elektronik	81
3.1	Sommer 1960 in Venedig	81
	Federico Ghedini, Luigi Nono und die Biennale	81
	Das John Cage-Konzert im Teatro La Fenice, Venedig 1960	83
3.2	1960–1962: Rom	88
	Frederic Rzewski, Goffredo Petrassi und Boris Porena	88
	David Tudors Piano Class und Konzert, Darmstädter Ferienkurse 1961	92
	Studio di Fonologia in Mailand	94
3.3	Bruch, Neustart und Interimskompositionen	95
	<i>Action Music</i> (1962)	98
3.4	Brandeis University Chamber Chorus	100
	Morton Feldman und Earle Brown-Konzert in der New York City Town Hall 1963	102
	<i>Extended Voices</i> -Aufnahmen 1967	104
	Rose Art Museum Concert Series 1962–69	105
	Tudors Table of Electronics	106
4	<i>Music for Solo Performer</i> (1965)	111
4.1	Entstehungsgeschichte	111
	Aufführungsform	113

	Premiere	117
	Ästhetische Konsequenzen	121
4.2	Lucier und das Reale.....	127
	Exkurs zum Realen	127
	Künstler oder Wissenschaftler	134
	Christian Scheib und das Rauschen des Realen.....	138
	Das postmoderne Reale.....	145
5	1965–1972: Live-Elektronik I.....	147
5.1	Sonic Arts Union 1966–1977.....	147
	Konzerte der Sonic Arts Union.....	151
	Henri Pousseur, Liège.....	152
	Skandalkonzert in Zagreb	153
5.2	Werke, die natürliche oder architektonische Räume erkunden... 155	
	<i>Vespers</i> (1968)	157
	Auswirkungen.....	159
	Der Raum als Echtzeitpartitur und der Umgang mit dem Unmöglichen	162
	<i>Chambers</i> (1968)	164
5.3	<i>I Am Sitting in a Room</i> (1970)	166
	<i>I Am Sitting in a Room</i> und Steve Reichs <i>Come Out</i> (1966)	171
	Graduelle Prozesse, American Experimental Music und die Natur der Dinge	174
	Die Schönheit der Dinge.....	177
	An den Grenzen des Symbolischen	180
	Das insistierende Reale	182
	Das Reale und das Grauen	184
5.4	<i>North American Time Capsule</i> (1967).....	186
	Fragmentarische Desymbolisierung.....	186
6	1972–1982: Live-Elektronik II.....	191
6.1	Ästhetische Verortung	191
	Wesleyan University	191
	Der feine Unterschied zur elektronischen Musik.....	194

Abgrenzung zur Weltmusik	195
Abgrenzung zur westlichen Avantgarde	197
Der <i>Ojai Letter</i> und Pierre Boulez	198
Joan Peyser und Boulez	204
6.2 Sinustonkompositionen.....	211
Künstlerischer Fokus	211
Formen der Dreidimensionalität des Klangs.....	212
Ortsspezifische Improvisation	217
6.3 Sinustoninstallationen	220
<i>Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums</i> (1980).....	220
<i>Music on a Long Thin Wire</i> (1977).....	223
<i>Sound on Paper</i> (1985)	226
Abgrenzung zu Cage	228
6.4 Die Passion des Realen	231
Cage und die Passion des Realen der Purifizierung.....	234
Feldman und die Passion des Realen der Subtraktion	236
Lucier und die Passion des Realen der minimalen Differenz	238
7 1982–2021: Instrumentalwerke	242
7.1 Zweiter Wendepunkt.....	243
Die Notation der Schwebung	246
<i>Crossings</i> (1982–1984).....	248
Bühnenaufbau, Partiturauszug und Beschreibung <i>Crossings</i>	250
Von minimalen Differenzen als immanent Unmögliches.....	254
Das Unmögliche als performativ Reales.....	257
Formen der Schwebung	259
Visuelle Vorlagen	261
<i>Panorama</i> (1993).....	268
Die Performance der Schwebung.....	278
7.2 <i>In Memoriam Jon Higgins</i> (1984).....	279
<i>In Memoriam Jon Higgins</i> und das positiv-medial Reale.....	280
<i>Criss-Cross</i> (2013) das „Schwebungsmikroskop“	284

7.3 Konsequenzen aus der Passion des Realen des 20.	
Jahrhunderts	287
Das Ereignis als Prozess	288
Der Preis des Neuen	292
Die Negation der Negation	299
Resümee.....	305
Literaturverzeichnis.....	313
Abbildungsverzeichnis.....	332
Werkverzeichnis.....	335
Theatermusik	369
Filmmusik.....	371
Diskographie.....	372
Tourdaten – Alvin Lucier und das Ever Present Orchestra	382
Danksagung.....	384

EINLEITUNG

It seems to me that the most interesting differences are small ones, slight subtle changes. [...] Trying to get the maximum information out of the least contrast.¹

Das gewöhnlich Unhörbare hörbar zu machen, Hörbares auf ungewöhnliche Weise sichtbar und Klang räumlich erfahrbar zu machen, darin besteht die Pionierarbeit, die Alvin Lucier zu einem der wichtigsten Vertreter zumindest der amerikanischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts macht. Vom traditionellen Musikverständnis, wie es noch während seines neoklassizistisch geprägten Kompositionsstudiums zwischen 1950 und 1960 in den U.S.A. vorherrschend war, entfernen sich Luciers live-elektronischen Kompositionen ab 1965 als reine Verbalpartituren. Diese sind nicht in einem herkömmlichen Sinne als Kodifizierung vorgefertigter musikalischer Ideen zu verstehen, sondern vielmehr als fokussierte Versuchsanordnungen zur Präsentation akustischer Phänomene. Zumeist an wissenschaftlichen Experimenten orientiert, beschäftigen sich diese Arbeiten der sechziger und siebziger Jahre vornehmlich mit der auditiven Beschaffenheit von natürlichen und architektonischen Räumen, den physikalischen Eigenschaften des Schalls sowie der Visualisierung derartiger Klangereignisse.

Als Weiterführung der von La Monte Youngs Werk angeregten und zentral auf Sinustöne fokussierten live-elektronischen Kompositionen der Siebzigerjahre beginnt mit der Arbeit an *Crossings* (1982-

¹ Alvin Lucier und Douglas Simon: „...to let alpha be itself“, Interview, in: Alvin Lucier, *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965–1994/Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965–1994*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, 2. überarb. und erw. Aufl. Köln (MusikTexte) 2005 (¹ 1995), S. 48–61, hier S. 60.

1984) Luciers letzte Werkphase der Instrumentalstücke, die mit wenigen Ausnahmen Schwebungen thematisieren. Obwohl diese minutiös geplanten Kompositionen auf traditionelle Spieltechniken, Notationsformen und Konzertsituationen zurückgreifen, stehen auch diese Arbeiten weiterhin außerhalb eines konventionellen Musikverständnisses und betonen gerade durch die Verwendung vertrauter Instrumente in gewohnter Umgebung Luciers radikale ästhetische Position. Insbesondere sticht auch hier die minimalistische Konsequenz hervor, mit der er bereits seit Beginn der Werkphase der Live-Elektronik auf „No ideas but in things“² fernab klassischer Künstlerromantik und tradierter musikalischer Sprache hört, um neben der Phänomenalität des Klangs stets auch auf das reflexive Moment der Wahrnehmung selbst zu verweisen.

Zu den prominenteren Interpret:innen Luciers zählen neben dem *Arditti String Quartet* oder dem *Boston Symphony Orchestra* und dem *Pittsburgh Symphony Orchestra* vor allem Joan La Barbara, John Cage, David Tudor, Frederic Rzewski, Charles Curtis, Anthony Burr, James Tenney, Pauline Oliveros, Nam June Paik, John Tilbury, Yoko Ono, aber auch die Indie-Rock Band *Yo La Tengo*, Oren Ambarchi oder Ste-

² „In a wonderful poem, William Carlos Williams has the line ‚No ideas but in things.‘ The older I get the more I realize that that’s the way I work. My ideas come out of the actual doing of a work. [...] I do it and see what happens, and I accept it or not.“ Alvin Lucier: *Music 109. Notes on Experimental Music*, Middletown CT (Wesleyan University Press) 2012, S. 44; vgl. auch Alvin Lucier: „Thoughts on Installations“, in: Alvin Lucier, *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965–1994 / Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965–1994*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, 2. überarb. und erw. Aufl. Köln (MusikTexte) 2005 (¹ 1995), S. 500–510, hier S. 508. Dieses Zitat William Carlos Williams’, auf das Lucier immer wieder Bezug nimmt, wenn er um eine Einordnung seiner Ästhetik gebeten wird, erschien erstmals 1944 in dem William Carlos Williams Gedicht *A Sort of a Song*, in: *The Collected Poems of William Carlos Williams, Volume II 1939–1962*, New York NY (New Directions Books) 1988, S. 55; und dann wiederholt in William Carlos Williams: *Paterson*, erw. Aufl. New York NY (New Directions Books) 1992 (¹1963 und in Einzelbänden 1946, 1948, 1949, 1951, 1958).

phen O'Malley von der Drone Doom Metal Band *SunnO*)). Seinerseits war Lucier an der Umsetzung zahlreicher Werke befreundeter amerikanischer Experimentalkomponist:innen beteiligt, wie etwa Morton Feldman, John Cage, Pauline Oliveros, Christian Wolff, Steve Reich oder Robert Ashley. Letzterer kommentierte Luciers Aufführung seines Stückes *The Wolfman* (1964) während eines gemeinsamen Konzerts an der Brandeis University im Jahre 1966 wie folgt: „For the concert Alvin performs *Wolfman*, a recent composition of mine. In just a few years I came to realize that Alvin was the only person ever to perform the piece correctly.“³ Zusammen mit Ashley, David Behrman und Gordon Mumma gründete Lucier an diesem Abend die Sonic Arts Union (zunächst als Sonic Arts Group), eine Art Aufführungsgemeinschaft mit der sie bis 1977 experimentelle Konzerte in aller Welt gaben.⁴

Lucier kollaborierte im Laufe seiner Karriere mit vielen weiteren namhaften Künstler:innen wie Sol LeWitt, Robert Wilson oder John Ashbery, um nur einige zu nennen, und war in den Siebzigerjahren als musikalischer Leiter der Viola Farber Dance Company beispielsweise auch an *Brazos River* (1977), einer Zusammenarbeit Farbers mit Robert Rauschenberg, beteiligt. Lucier komponierte Film- und Theatermusik und trat – nicht nur trotz seines ausgeprägten Stotterns, sondern dieses im Gegenteil geradezu zelebrierend – in Filmen wie Robert Ashleys *Music with Roots in the Aether* (1975–76)⁵ oder Nam June Paiks *A Tri-*

³ Robert Ashley: „Introduction“, in: Alvin Lucier, *Music 109. Notes on Experimental Music*, Middletown CT (Wesleyan University Press) 2012, S. x-xi, hier S. x.

⁴ Vgl. hierzu Kapitel 5.1. sowie die 2020 von Mimi Johnson (Gründerin und Leiterin von Performing Artservices, Inc. und Lovely Records / Robert Ashleys Witwe) entworfene *Sonic Arts Union*-Webseite. URL: <http://sonicartsunion.org> (zuletzt eingesehen am 12.11.2020).

⁵ Alle Teile des Robert Ashley Films, *Music with Roots in the Aether*, New York NY (Lovely) 1977, wurden von Mimi Johnson auf Vimeo hochgeladen, das Lucier-Video

bute to John Cage (1973/76)⁶ auf. Ronald Kuivila weiß über die Premiere dieses Dokumentarfilms folgende Anekdote zu erzählen: „Legend has it that, at the first screening, Cage turned to Alvin and informed him that he had decided he was the only person who should ever be allowed to lecture on his music.“⁷ Besondere Erwähnung verdient zudem die Hauptrolle in der Spielfilmtrilogie *Dr. Chicago* (1968–71)⁸, in der sich Lucier auf bemerkenswerte Weise durch jeweils 90 Minuten psychedelischen Sechzigerjahre-Film improvisiert.⁹ Gordon Mumma verweist in diesem Zusammenhang auf Luciers ebenso eigenwillige wie intensive Bühnenpräsenz, deren Bedeutung gerade für die Rezeption der von Lucier häufig selbst realisierten live-elektronischen Werke keinesfalls zu unterschätzen ist:

Lucier has a special humor as a raconteur playing with words. His powerful performance in George Manupelli's *Dr. Chicago* film trilogy reveals his unique theatrical speaking skills under unusual circumstances. His stage presence is both modest and mysterious, whether he is hunched over a small singing teapot in *Nothing is Real* (1990), poised over a shifting, resonating sand tableau in *The Queen of the South*

findet sich unter URL: <https://vimeo.com/244882920> (zuletzt eingesehen 05.07.2019). Gedruckte Version des Lucier-Interviews „With and without Purpose“, in: Robert Ashley: *Music with Roots in the Aether*, Köln (MusikTexte) 2000, S. 79–87.

⁶ Vgl. Nam June Paik: *A Tribute to John Cage*, New York NY (Electronic Arts Inter-mix) 1976, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z0JiqUTmNss> (zuletzt eingesehen am 05.09.2019).

⁷ Ronald Kuivila: „Alvin in Albany“, in: Andrea Miller-Keller (Hrsg.), *Alvin Lucier. A Celebration*, Middletown CT (Wesleyan University Press) 2011, S. 17–19, hier S. 17.

⁸ „It was exciting and funny and crazy. It was crazy. And there's nothing nicer than grown-ups being crazy. I think that saves America—is that adults do such crazy things.“ Alvin Lucier und Ev Grimes: *Alvin Lucier with Ev Grimes*, Oral History of the American Music Archive, Yale University, New Haven CT (1986), S. 126.

⁹ „There was also a fourth film, *Dr. Chicago Goes to Sweden*, but Manupelli got pissed off at a film festival in Toronto and drove around town with the only copy of the film unreeling out the window of his car.“ Kyle Gann: „The Return of Dr. CH-ch-ch-ch-chicago“, in: *artsjournalblog* (18.07.2009), URL: http://www.artsjournal.com/postclassic/2009/07/the_return_of_dr_ch-ch-ch-ch-c.html (zuletzt eingesehen am 10.02.2016).

(1972), or wired for brain-wave sound in *Music for Solo Performer* (1965). The simplicity of concept in these works, eliminating all but the modest essential, conceals a powerful originality that reveals the beguiling wonders of the everyday.¹⁰

Unter Bezugnahme auf *I Am Sitting in a Room* (1970), Luciers bis heute mit Abstand populärste Arbeit, hebt dieser selbst den bedeutsamen Einfluss hervor, den die Mitwirkung in den *Dr. Chicago*-Filmen auf die frühen sprachbasierten Werke seiner live-elektronischen Phase hatte:

Thinking of sounds as measurable wavelengths instead of as high or low musical notes changed my whole idea of music from a metaphor to a fact and, in a real way, has connected me to architecture. [...] And since I've been acting in George Manupelli's *Dr. Chicago* films, I've started paying attention to characteristics of my speech which are original to my personality and don't sound like anybody else's; you know I'm a stutterer. So instead of trying to invent interesting speech patterns, I discovered that I have interesting speech patterns anyway; I don't have to invent them.¹¹

I Am Sitting in a Room gilt neben Werken wie John Cages *4'33"* (1952) als eine der bedeutendsten experimentellen Kompositionen des 20. Jahrhunderts überhaupt. Entsprechend erwarb 2014 niemand Geringeres als das New Yorker Museum of Modern Art die Rechte an *I Am Sitting in a Room* als Installation¹² und das New Yorker Whitney Museum betitelte bereits im Jahr 2000 die große Klangkunstausstellung im

¹⁰ Gordon Mumma: *Cybersonic Arts: Adventures in American New Music*, Urbana, Chicago und Springfield IL (University of Illinois Press) 2015, S. 257.

¹¹ Alvin Lucier und Douglas Simon: „Every room has its own melody“, Interview, in: Alvin Lucier, *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965–1994 / Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965–1994*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, 2. überarb. und erw. Aufl. Köln (MusikTexte) 2005 (1. 1995), S. 86–95, hier S. 90.

¹² Vgl. Martha Joseph: *Collecting Alvin Lucier's I Am Sitting in a Room*, 20. Januar 2015, URL: http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/20/collecting-alvin-luciers-i-am-sitting-in-a-room/ (zuletzt eingesehen am 10.02.2016).

Rahmen der American Century-Reihe mit *I Am Sitting in a Room: Sound Works by American Artists 1950–2000*.¹³ Für die nicht einzig auf amerikanische Experimentalmusik und Klangkunst fokussierte Leserschaft sei hier noch illustrierend angeführt, dass das Musikmagazin *The Wire* die *I Am Sitting in a Room*-Veröffentlichung aus dem Jahre 1981 gemeinsam mit so unterschiedlichen Werken wie Lou Reeds *Metal Machine Music* (1975), Charles Ives' *Symphony No. 4* (1910–25), Iggy Pops *Kill City* (1977), Miles Davis' *On the Corner* (1972) oder Steve Reichs *Early Works* (1989) zu den *100 Records That Set the World on Fire (While No One Was Listening)* zählt.¹⁴ Auch für Steve Reich gehört Luciers *I Am Sitting in a Room* neben Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955–56) und natürlich eigenen Werken zu den „most important pieces of that period of electronic music.“¹⁵

Stellvertretend für viele weitere Künstler:innen, die sich in den letzten Jahrzehnten auf unterschiedlichste Weise an *I Am Sitting in a Room* orientierten, verdient hier der mehrfach Oscar-nominierte Sound-Designer Ren Klyce besondere Erwähnung. Klyce wurde über ein Studium bei Mumma bereits in den späten Sechzigerjahren auf Lucier aufmerksam und realisierte mittels der charakteristischen Wiederaufnahmetechnik von *I Am Sitting in a Room* unter anderem das aufwendige

¹³ Vgl. Kyle Gann: „It’s Sound, It’s Art, and Some Call It Music“, in: *The New York Times* (09.01.2000), URL: <http://www.nytimes.com/2000/01/09/arts/it-s-sound-it-s-art-and-some-call-it-music.html?pagewanted=all> (zuletzt eingesehen am 10.02.2016); Andrea Miller-Keller (Hrsg.): *Alvin Lucier. A Celebration*, Middletown CT (Wesleyan University Press) 2011, S. 31 und S. 43. Miller-Keller gibt den Titel der Ausstellung allerdings mit *I am Sitting in a Room: American Sound Art 1950-2000* an.

¹⁴ Vgl. <http://www.discogs.com/de/lists/The-Wires-100-Records-That-Set-The-World-On-Fire-While-No-One-Was-Listening-extra-30-Records/421?page=3>, (zuletzt eingesehen am 10.02.2019).

¹⁵ Steve Reich in Edward Strickland (Hrsg.): *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington und Indianapolis IN (Indiana University Press) 1987, S. 33–50, hier S. 39.

Sound Design der David Fincher-Filme *Sieben* (1995) und *Zodiac* (2007), „as the sound would be a real/authentic texture (as opposed to a digital reverb effect).“¹⁶

Nach über zweihundert Kompositionen,¹⁷ unzähligen Konzerten, Ausstellungen, Preisen, Förderungen und Stipendien sowie – nicht zu vergessen – einer über vierzigjährigen Lehrtätigkeit als Professor für experimentelle Musik an der renommierten Wesleyan University in Middletown, Connecticut von 1968 bis 2011¹⁸ wurde Alvin Lucier 2006 mit dem SEAMUS Lifetime Achievement Award¹⁹ ausgezeichnet und erhielt 2007 den Ehrendokortitel der Künste der Plymouth University. Zudem veranstaltete die Zürcher Hochschule der Künste im Rahmen des vom Autor dieser Studie geleiteten SNF-Forschungsprojektes «reflexive Experimentalästhetik nach Alvin Lucier» 2016 anlässlich Luciers 85. Geburtstags eine umfassende einwöchige Werkschau und bereits 2011 ehrte ihn die Wesleyan University mit einem nicht minder großen Festival zu seinem 80. Geburtstag.²⁰ In der Begrüßungsrede dieser Veranstaltung findet der Präsident der Wesleyan University, Michael S. Roth, folgende treffende Worte über Luciers profunden Beitrag

¹⁶ Ren Klyce: *An introduction to Alvin Lucier – and his impact on the sound of Se7en*, Designing Sound von Peter Albrechtsen 08.08.2013, URL: <http://designing-sound.org/2013/08/an-introduction-to-alvin-lucier-and-his-impact-on-the-sound-of-se7en/> (zuletzt eingesehen am 10.10.2019).

¹⁷ Vgl. Werkverzeichnis im Anhang.

¹⁸ Neben Luciers ehemaligen Assistenten Ronald Kuivila und Nicolas Collins zählen Arnold Dreyblatt, Ed Osborn, Markus Trunk, James Fei, Stuart Marshall und Douglas Kahn zu den bekannteren Studierenden Luciers.

¹⁹ Vgl. The Society for Electro-Acoustic Music in the United States, URL: <http://seamusonline.org/seamus-award/> (zuletzt eingesehen am 10.02.2019).

²⁰ 2010 und 2017 fanden zwei weitere große Lucier Festivals in Den Haag und Moskau statt, passenderweise beide mit dem Titel *Everything is Real*. URL Den Haag: https://monoskop.org/images/6/6d/Everything_Is_Real_Alvin_Lucier_in_Den_Haag_2010.pdf; URL Moskau: <https://www.behance.net/gallery/62220943/Everything-is-real-Alvin-Lucier-festival> (zuletzt eingesehen am 11.11.2019).

zur experimentellen Musik, die diese erste Vorstellung des Komponisten gelungen abrunden:

(A)t Wesleyan we have tried to cultivate a spirit of experimentation that responds to what is happening in the world - not what is expected from convention [...] Alvin Lucier's contributions to experimental music have continued to produce what we most hope for from the best forms of experimentation: opening us up to new ways of thinking/feeling and shaking up what we thought we already knew.²¹

Trotz der hier nur kurz skizzierten und außer Frage stehenden Relevanz Luciers stellt eine angemessene Rezeption des ebenso umfangreichen wie außergewöhnlichen Œuvres nach wie vor ein Desiderat dar. Vor diesem Hintergrund setzt sich die vorliegende Studie dessen detaillierte historische wie theoretische Erschließung unter besonderer Berücksichtigung der dezidiert experimentellen Ästhetik Luciers zum erklärten Ziel.

AMERIKANISCHE EXPERIMENTALMUSIK

Auch wenn Kategorien wie ‚experimentelle Musik‘ und ‚Avantgarde‘ generell als wenig präzise Versuche gelten müssen, Musikstile zu erfassen und zu benennen, kann zumindest festgehalten werden, dass die westliche Avantgarde-Musik eher eine Extremposition innerhalb einer vorwiegend eurozentristischen Tradition einnimmt, während die amerikanische Experimentalmusik außerhalb dieser Tradition angesiedelt ist oder dies zumindest ihrem Anspruch nach sein möchte. Denn von zentraler Bedeutung für das künstlerische Selbstverständnis der Vertreter:innen der amerikanischen Experimentalmusik war und ist der Ver-

²¹ Michael S. Roth: „Introduction“, in: Andrea Miller-Keller (Hrsg.), *Alvin Lucier. A Celebration*, Middletown CT (Wesleyan University Press) 2011, S. 5.