

Tom Johnson

Ich möchte die Musik finden, nicht komponieren

* Dieser Satz ist im Original deutsch. ↗

Die Platonisten nehmen an, die Zahlen existierten unabhängig von der Gattung Mensch. Es habe sie gegeben, bevor der erste Mensch erschien, und sie würden auch dann noch existieren, wenn der letzte Mensch längst von der Erde verschwunden ist. Heute jedoch sind viele Leute überzeugt, daß die Zahlen aus komplexen gesellschaftlichen Tätigkeiten entstanden sind und nur deshalb als zeitlos erscheinen, weil sie zu einem untrennbaren Bestandteil der Sprache geworden sind.

Paul Feyerabend, *Lettre internationale*, Sommer 1994

Das Argument ist in der Mathematik bekannt, die Debatte ist heute bereits scholastisch. Den Idealismus der Griechen zu glauben, wurde schwerer und schwerer, während die mathematischen Theoreme immer elaborierter wurden, und im 19. Jahrhundert schien es schließlich, daß sogar mathematische Wahrheiten nur relativ seien. Heute ist es möglich, Licht entweder als reine Schwingung oder als eine Frage von materiell übertragenen Photonen zu erklären. Wir sind uns in nichts mehr sicher, sogar in Physik und Biologie. Neuere Forschungen in fraktalen Strukturen haben Fälle gezeigt, wo extrem unschuldig erscheinende Gleichungen chaotische Resultate produzieren, wenn sie einige hundert Mal durch einen Rechner geschickt werden, so daß wie auch über simple Arithmetik zu zweifeln beginnen. Deshalb denkt niemand sehr viel über die »reine« Zahl nach und es ist eher einfach, solche Autoren wie Feyerabend zu finden, die zufrieden scheinen, wenn sie alle Absolutheiten aufgeben und Mathematiker und Wissenschaftler in die gleiche Kategorie wie Künstler stecken können – d.h. in eine Kategorie von Menschen, die einfach mit Theorien von Möglichkeiten in Gebieten spielen, wo wir niemals über irgendetwas sicher sein werden.

Auch die Musik stellt dieses Problem. Es scheint nicht nur für die alten Griechen, sondern auch für Musiktheoretiker in vielen anderen Kultur offensichtlich zu sein, daß das Intervall der Quinte, 3:2, gegeben war und die verschiedenen tonalen und modalen Systeme der Welt daher stammten. Doch im Laufe der Jahrhunderte wurde es augenscheinlich, daß es zahllose Wege gibt, die Musik zu erklären oder zu komponieren, und alle von ihnen mehr oder weniger tauglich sind. In welchem Maße haben Musiker wirklich eine natürliche Musik, abgeleitet von Absolutheiten wie 3:2, entdeckt und inwieweit haben sie sie sich einfach nur ausgedacht? Im Fall einer Sinfonie ist die Musik offensichtlich durch einen Menschen fabriziert und es ist nichts, was man jemals einfach in der Natur finden könnte, doch in anderer Musik und insbesondere in mancher neuerer Musik ist dies überhaupt nicht der Fall. Es ist sogar möglich, einige zeitgenössische Komponisten als Platonisten in diesem Sinne zu sehen.

John Cage war besonders besorgt, über seinen persönlichen Geschmack hinauszugehen, seine eigene subjektive Wahl zu überwinden. Dies führte ihn zu seiner Suche nach Zufallssystemen, nach Wegen, seine musikalischen Klänge durch Techniken auszuwählen, die er nicht direkt kontrollieren konnte. Ich persönlich stand meinem Lehrer Morton Feldman viel näher, der ein ähnliches Ziel hatte, aber auf einem ganz anderen Weg dorthin kam. »Laß die Musik tun, was sie tun möchte«, wies er mich immer wieder an. Es war nicht die Frage eines Systems. Es war nicht die Frage, musikalische Entscheidungen durch eine externe Logik zuzulassen. Er tat alles selbst, hörte viele Male gewissenhaft jede Sequenz, die er schrieb, jeden Akkord, und traf allmählich Entscheidungen zwischen allen auftauchenden Möglichkeiten. Doch sein Kriterium war nie: »Was möchte ich«. Es war immer eine Sache des Beiseite-Stehens, des Versuchs zu hören, was die Musik wollte, und die Musik sich selbst komponieren zu lassen.

Viele Komponisten meiner eigenen Generation haben andere Wege gewählt, um zu genau demselben Ziel zu gelangen. Man denke an die *Pendel Musik* von Steve Reich, in der man einfach ein Mikrofon über einem

Lautsprecher schwingen läßt und damit die periodischen Feedback-Klänge völlig frei entstehen läßt. Für mich scheint dies ein besonders gutes Beispiel für eine Musik zu sein, die eher *gefunden* als komponiert wurde, und, wenn jemand es gut aufbaut, können die Ergebnisse genauso wundervoll sein wie die irgendeiner Musik, die Steve Reich später *komponierte*. Oder man denke an ein Choral-Stück von Pauline Oliveros, wo sie einfach vor dem Publikum stand und uns erzählte, daß wir alle eingeladen seien, über das Thema zu meditieren und, wenn wir wollten, »oo« zu singen. Mit ihrem eigenen Gesang und ihrem eigenen intensiven Bild vor dem Publikum begann die Mehrzahl der Hörer allmählich zu einem extrem schönen Choralklang beizutragen. Dies war weder eine Komposition noch wirklich eine Improvisation. Wir waren einfach da, ließen die Musik tun, was sie mochte, und ich denke, das Ereignis wäre in einer prähistorischen Siedlung genauso effektiv gewesen wie bei diesem New Yorker Publikum Neuer Musik, und in der Tat war es nicht so verschieden von dem, was Vögel und Grillen die ganze Zeit tun. Oder man denke an Alvin Lucier, wenn er *I am sitting in a room ...* liest und die Feedbackschleife und die besondere Raumakustik alles tun läßt. Oder man denke an Paul Panhuysen, wenn er lange Drähte über einen See zieht, so daß die unkontrollierbaren Temperaturen und Winde sie spielen können. Oder man denke an den späten Jerry Hunt, der kleine empfindliche elektronische Vorrichtungen auf eine Weise herstellen konnte, daß selbst er nicht wußte, wann sie sich ausschalten oder wie sie genau klingen würden. Oder Julius, der seine kleinen Türsummeranlagen im Raum verteilt und die fragilen Leitungen und Batterien massenweise ihre unvorhersehbaren Rhythmen produzieren läßt.

Die allgemeine Arbeitsweise erinnert mich ein wenig an das, was wir gewöhnlich als »process music« bezeichnen. Alle diese Komponisten komponieren nicht wirklich, sondern lassen die Musik aus Umständen entstehen, die sie nicht persönlich kontrollieren können. Sie finden Musik, die irgendwie bereits existiert. Ist das nicht eine Art von Platonismus? Ist es nicht eine Suche nach einer Art von Musik, die vor der Ankunft der Menschen auf der Erde existierte oder hätte existieren können?

Ich muß mich beeilen hinzuzufügen, daß »gefundene« Musik gewöhnlich nicht leicht gefunden wird. Ich weiß aus Erfahrung, und ich denke, daß alle, die ich erwähnt habe, zustimmen würden, daß es oft viel mehr Zeit braucht, ein gutes Stück zu *finden* als eines zu *komponieren*. Ich habe keinen Zweifel, daß die »gefundene Objekte« von Marcel Duchamps diesen Künstler ebenfalls genauso viel Anstrengung kosteten wie seine Gemälde.

Auch ich mag es lieber, Musik zu finden, die außerhalb von mir existiert, als etwas zu komponieren, was in mir ist, doch ich orientiere mich mehr in die Richtung von mathematischen Modellen. Wenn ich mit einer logischen Folge von Zahlen oder mit einem Set von Permutationen oder einem Pascalschen Dreieck oder einer logischen Folge von geometrischen Richtungsänderungen oder mit einer Papierfaltformel arbeite, habe ich das Gefühl, mit Absolutheiten zu arbeiten. Es hat diese Dinge gegeben, bevor der erste Mensch erschien, und sie werden auch dann noch existieren, wenn der letzte Mensch längst von der Erde verschwunden ist.*

Die erste Musik, die ich produzierte und bei der ich zögerte, sie eine Komposition zu nennen, war der *Chord Catalogue*. Das Stück bestand aus allen in einer Oktave möglichen Akkorden und die erste Aufführung war ein zweistündiges Konzert auf einer kleinen Orgel auf dem *New Music America festival* in Houston 1985. Ich hatte viel geprobt und konnte die lange Folge korrekt spielen, doch ich hatte die Musik nicht wirklich aufgeschrieben, vielleicht einer der Gründe, weshalb ich die folgenden Programmnoten anfügte:

»Der *Chord Catalogue* besteht aus den 8178 in einer Oktave möglichen Akkorden. Es ist wirklich nur eine Liste. Die Akkorde sind eher in einer logischen Folge aufgestellt, als daß sie wirklich komponiert wären, und die wichtigste Absicht des Stückes ist es, offen für alle Klänge und alle Harmonien zu bleiben. Es ist schön, persönliche Vorlieben zu besitzen und zu spüren, daß manche Klänge schöner sind als andere, aber es ist auch gut zu realisieren, daß es eine enorme Zahl möglicher Akkorde gibt und daß jeder von ihnen etwas ganz spezielles an sich hat.« Ich hatte vorher nie behauptet, nicht zu komponieren, weil ich immer gespürt hatte, daß ich vorher *komponiert* hatte, doch im Rückblick gab es auch nicht sehr viel Komposition in den *Rational Melodies* (1981) oder sogar in *Nine Bells* (1979).

Die *Rationalen Melodien* waren vollständig ausgeschrieben, doch es in jeder gab eine unerbittliche Logik. Nach einigen Takten hatte die Folge begonnen, die Regeln waren klar und der Rest des Stückes war unvermeidlich. Ich hörte noch nicht einmal sorgfältig auf jede Note, wie es Feldman getan hätte, um die Triftigkeit jedes Wechsels zu überprüfen. Ich suchte einfach nach additiven, isorhythmischen, verdoppelnden und anderen Arten von logischen Reihen, bis ich etwas fand, das eine melodische Folge produzierte, die mir gefiel. Und es ging

wirklich darum, etwas zu finden. Ich war kaum der *Erfinder* von 1, 2, 3, 4 ... oder 2, 4, 8, 16 ... oder der retrograden und isorhythmischen Prinzipien und ich *erfand* wirklich gar nichts. Ich hatte einige subjektive Entscheidungen zu treffen, wenn ich Skalen auswählte und wenn ich entschied, wie lange ich die Dinge gehen lassen wollte, aber grundsätzlich schrieb ich nur interessante Dinge auf, die ich *gefunden* hatte.

III



Nine Bells war ein ähnlicher Fall, obwohl hier, wenn ich um meine Glocken herumwanderte, die Logik mehr geometrisch als arithmetisch war. Es ist oft leichter, Logik zu sehen als sie zu hören, so wie es leichter ist, das Rotieren um einen Kreis sichtbar zu machen, als eine Notenfolge zu kalkulieren, und es gelang mir, eine strikte und hörbare Logik für jeden der neun Sätze zu finden. Später, als ich das Stück aufführte, hatte ich manchmal eine sehr merkwürdige Erfahrung. Wenn ich die erste Note spielte, mit meinem linken Fuß losging und den ersten Kreis begann, entstand eine Erfahrung, die sich vom Spielen anderer Musikarten völlig unterschied. Es war das Gefühl, etwas ganz Unvermeidliches zu beginnen, etwas, was ich nicht stoppen konnte, und es war klar, daß meine Füße mich durch die Sequenz tragen würden, selbst wenn mein Gedächtnis ausgesetzt hätte oder Müdigkeit aufgekommen oder das ganze Publikum weggegangen wäre. Ich war so etwas wie eine Puppe, angetrieben von einer unvermeidlichen geometrisch-musikalischen Logik, die wenig mit meiner eigenen Willenskraft zu tun hatte. Man könnte sagen, daß ich zu einer bloßen Maschine geworden war, aber es war eine sehr angenehme Erfahrung.

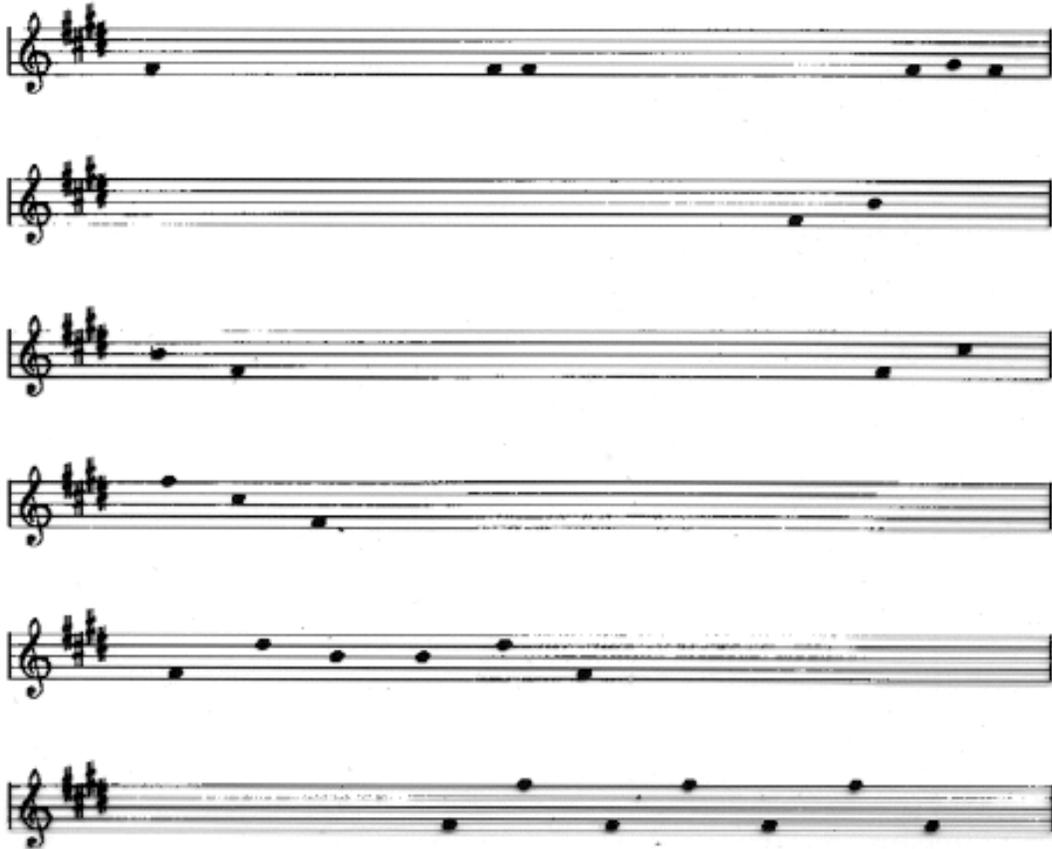
Im Rückblick ist es leicht zu sehen, daß dieses Stück vor den anderen kommen mußte. Ich hätte wahrscheinlich niemals meinen Weg zu den *Rational Melodies* oder dem *Chord Catalogue* gefunden, wenn ich nicht zuerst eine Menge Zeit damit verbracht hätte, in der geometrischen Welt der *Nine Bells* herumzuwandern.

Ein neueres Projekt hat mich der Idee, Musik zu finden statt sie zu komponieren, besonders nahe gebracht: *Pascal's Triangle Modulo Seven*. Wie die meisten meiner Stücke ist *Pascal's Triangle Modulo Seven* genau das, was der Titel sagt, und was man hört, ist wörtlich Pascals Dreieck, auf eine sieben-Noten-Skala reduziert:

1
11
121
1331
14641
153351
1616161
1000001
...

Triangle de Pascal modulo sept

Tom Johnson



In diesem Fall gab ich die persönliche Kontrolle sogar noch mehr als vorher auf, in dem Sinne, daß ich entschied, es dem Computer zu ermöglichen, die Musik ohne mich zu spielen. Das wäre auch mit dem *Chord Catalogue* sehr gut möglich gewesen, und in der Tat haben Martin Riches und Clarence Barlow später computerkontrollierte Versionen des Stückes produziert. Vielleicht war es der Erfolg dieser Arrangements, der mich überzeugte, daß eine Aufführung durch einen Interpreten hier nicht nötig wäre. Dinge, die Maschinen besser können, werden besser von Maschinen getan. Natürlich gibt es Probleme bei dem Versuch, Maschinen in einem Konzertsaal vorzuführen, und mein Synthesizer für den Hausgebrauch ist für das Publikum nicht so interessant wie Martin Riches wundervolle Instrumente oder eines von Clarence Barlows Disklavier-Konzerten. Daher entschied ich mich, *Pascal's Triangle Modulo Seven* als Radio-Stück zu realisieren. Während ich dies schreibe, ist die Produktion bereits in die Wege geleitet, und *Pascal's Triangle Modulo Seven* wird bald ein *Atelier der création radiophonique* für eine Sonntagabend-Sendung auf France Culture bilden, eine Produktion, in der sich auch Kommentare des Mathematikers Jean-Paul Alloche finden.

Ich kann nicht sagen, daß es mir immer gelingt, Musik zu finden. Manchmal scheint es immer noch nötig, sie zu komponieren, besonders wenn ich eine neue Oper produzieren möchte. Ich kann aber in jedem Fall feststellen, daß sich etwas besonders befriedigendes bei Objekten findet, bei denen sich die Logik (die Musik) natürlicherweise aus etwas, das außerhalb von mir ist, zu entwickeln scheint und alles mit einem Minimum an Eingriffen (des Komponierens) zusammenkommt. Es gibt Absolutheiten, egal was Feyerabend denkt, und während es oft schwierig sein mag, sie zu finden, zu sehen und zu verstehen, können wir sie unter günstigen Umständen zumindest hören.

(Übersetzung: Sabine Sanio)