

Sabine Sanio

Tom Johnsons Fragen zur Musik

1 Tom Johnson, *Auf eine minimale Art und Weise*, in: *MusikTexte* 32, S. 16. 

2 Programmheft zur Reihe Logische Musik, die Tom Johnson im April 1994 im Berliner Podewil veranstaltet hat. 

3 Gisela Gronemeyer, *Lust am Zählen, Tom Johnson ein Porträt*, in: *MusikTexte* 25, S. 22. 

Tom Johnson, der heute in Paris lebt, hat sich von 1972 bis 1982 in New York als Musikkritiker der berühmten *Village Voice* intensiv mit der Minimal Music auseinandergesetzt. Die Neigung zur Reflexion prägt bei dem 1939 in Greely, Colorado, Geborenen auch viele Kompositionen, in denen häufig Sprache verwendet wird. Mit einfachen, die Musik reflektierenden oder erläuternden Texten für den Interpreten, mit die die Reflexion in die Komposition integrieren, hat Johnson ursprünglich, inspiriert von den anti-illusionistischen Verfahren in Pirandellos Stück *Sechs Personen suchen einen Autor*, vor allem das szenische Moment einer Aufführung thematisiert.

Oft sprechen die Interpreten in seinen Stücken darüber, was sie gerade tun, warum sie es tun und wie schwierig oder sinnlos ihnen das vorkommt. So erläutert in dem 1975 für Kontrabaß geschriebenen Stück *Failing* – zu deutsch »Versagen« – der Solist die Schwierigkeiten, wenn man gleichzeitig spielen und sprechen und schließlich noch das Scheitern dieses doppelten Tuns darstellen soll. Der gesprochene Text dient nicht als Begleitung zur Musik, sondern unterbricht sie, kommentiert die musikalische Interpretation und reflektiert die Situation insgesamt. In dem Stück *Scene* für Klavier und Tonband hat Johnson die Interaktion von Mensch und Maschine thematisiert. Die Aktivitäten der Maschine kommen vom Band, sie täuschen dem Publikum eine Maschine vor, die – wie der Interpret – sprechen und Klavier spielen kann und die dem Pianisten ständig ihre Ebenbürtigkeit beweisen möchte, bis sie, übermütig geworden, verlangt, die Kabel durchzuschneiden. In Johnsons berühmter *Viertonoper* von 1976 befassen sich die Texte der Sänger und Sängerinnen fast ausschließlich mit der Aufführungssituation.

Tom Johnson selbst zählt sich zur Minimal Music, die minimalistische Konzeption, die er in der Einleitung zu *The Voice of New Music*, einer Auswahl aus seinen Kritiken, erläutert, trifft auch auf seine eigene Musik zu: »Die Idee des Minimalismus ist bei weitem umfassender, als den meisten klar ist. Sie schließt ihrer Definition nach jede Musik ein, die mit begrenztem oder minimalem Material arbeitet: Stücke, in denen nur wenige Töne vorkommen, Stücke, in denen einige wenige Worte verwendet werden, und Stücke, die für Instrumente mit begrenzten Möglichkeiten geschrieben worden sind, wie z. B. alte Schlagzeugbecken, Fahrräder oder Whiskygläser.«¹ Dieser Konzeption entspricht, daß Johnsons *Four Note-Opera* allein mit vier Noten und ohne Handlung auskommt.

Die minimalistische Materialreduktion und Distanzierung vom musikalischen

Ausdruck ist bei Johnson durch die Verwendung von aus der Mathematik entlehnten Konstruktionstechniken, bei denen ebenfalls eine Reduktion auf möglichst einfach und minimal definierte Grundregeln intendiert ist, radikal zu Ende geführt. Er hat zahllose Möglichkeiten gezeigt, um mit mathematischen Gesetzen rationalisierte musikalische Konstruktionen zu generieren. Es entsteht jedoch oft eine paradoxe Situation, da die einfachsten Regeln zu den komplexesten Resultaten führen können. Es ist eines von Johnsons zentralen Anliegen, dem Zuhörer diese Komplexität durchschaubar zu machen.

Zugleich ist jede Form von musikalischem Ausdruck unterbunden, die Musik ist einfach und rational konstruiert. Dennoch besitzen die Klänge eine Dimension, die über sie hinausweist, wenn auch nicht auf ein Subjekt, das seine Innenwelt in der Musik artikulieren würde wie noch bei Schönberg. Stattdessen präsentieren sie die Rationalität der Konstruktion und machen sie so evident. Viele von Johnsons Kompositionen erscheinen deshalb auf den ersten Eindruck als bloßes Anschauungsmaterial, um ganz abstrakte, rational-mathematische Konstruktionsprinzipien sinnlich erfahrbar zu machen.

Johnsons Stücke sind fast immer so angelegt, daß der Hörer ihre Konstruktion mit Leichtigkeit durchschauen kann, ja, oft von Anfang an erfassen kann, wie sie gebaut sind. Man kann hier ein deutlich ausgeprägtes didaktisches Moment beobachten, biographisch vielleicht mit seiner Herkunft aus einem Lehrerhaushalt zu erklären. Doch dabei ist genau genommen nie wirklich klar, ob die Konstruktion und die Fähigkeit, sie zu verstehen, wirklich das alleinige Ziel und den Sinn seiner Musik ausmachen. Denn gerade die Einfachheit der von ihm vorgeführten Konstruktionen, die immer deutlich bleibt, selbst wenn aus ihnen geradezu monströse Zusammenhänge entstehen, führt diese Didaktik sogleich wieder ins Absurde, da sich sofort die Überlegung aufdrängt, warum soviel Nachdruck darauf gelegt wird, etwas zu verstehen, wenn es so einfach ist. Dadurch kommt ein spielerisches, aber auch ein ironisches Moment in seine Musik, dessen Gewicht nicht immer leicht einzuschätzen ist.

Aus der Zweideutigkeit zwischen Ernst und Ironie, zwischen Schein und Realität resultieren manche Mißverständnisse zwischen Johnson und seinem Publikum, das nicht immer weiß, wie ernst der Autor seine Kompositionen meint, besonders wenn Johnsons Lust am doppelten Boden manchmal doch ihren Zauber verliert und nur noch didaktisch wirkt. Auf der anderen Seite steht Johnson vor der Schwierigkeit, daß sein Publikum – gerade soweit es die Publikums-Kreise der Klassischen oder auch der Neuen Musik betrifft – mit Ironie, Selbstironie, Verfremdung oder anti-illusionistischen Effekten wenig vertraut ist und deshalb manches mißversteht. Vielleicht am deutlichsten zeigt sich die Ironie in einer Erläuterung zu einer Komposition, deren Titel *Maximum Efficiency* als eine Spielart der von Johnson geforderten Beschränkung in der Wahl der Mittel interpretiert werden kann. Hier denkt Johnson diese Ökonomie-Forderung radikal zu Ende: »Die meiste Musik ist ineffizient. Sie enthält mehr Ideen als notwendig, nimmt mehr Zeit in Anspruch als notwendig, erfordert mehr Aufführungsenergie als notwendig und liefert im allgemeinen kein gutes Modell für eine moderne Gesellschaft mit hoher Produktivität. Um diese Situation zu verbessern, beschloß der Komponist, daß er Musik mit maximalem Wirkungsgrad schreiben wolle, Musik, in der ein einziger Ton für die

gesamte Komposition benutzt wurde. Dabei sollte die Komposition auf keinen Fall repetitiv sein, denn bloße Wiederholung ist die schlimmste Art von Redundanz und Ineffizienz.«²

Hier zeigt sich in ganzer Schärfe die Absurdität des ökonomischen Denkens, das in Kunst und Ästhetik als Differenzkriterium zwischen gelungenen und mißlungenen Werken sehr beliebt ist. Denn in Wirklichkeit, dies macht Johnsons ins Absurde gesteigerte Plädoyer für Effizienz deutlich, kennen Musik und Kunst überhaupt keine Effizienz, weil sie außer der sinnlichen Erfahrung des einfach Vorhandenen, sei es als reflektierte Erkenntnis sei es als ästhetisches Vergnügen, keinen Zweck haben. Und so wie sich Johnson in diesem Text ironisch von der Rationalität der Musik distanziert, ihre Logik und Berechenbarkeit persifliert, so muß das ganze Projekt seiner logischen Musik als Ausdruck eines ungeheuren, logisch und rational allerdings stark gebändigten Spieltriebs interpretiert werden, für den Ökonomie und Rationalität nur Herausforderungen sind, um zu neuen Klangfolgen zu kommen, die für Johnson keineswegs nur Illustrationen von mathematischen Konstruktionen sind.

Tatsächlich wird die Ironie bei Johnson durch die Einfachheit seiner Musik extrem erleichtert. Die verspielte Ironie, mit der der strenge Ernst der rationalen Konstruktion, – »Modell für unsere moderne Gesellschaft mit hoher Produktivität«, wie Johnson im Text zu *Maximum Efficiency* erläutert – unterlaufen wird, stellt sich umso leichter ein, je leichter die rationale Konstruktion durchschaut werden kann. Spiel und Verspieltheit sind genau beides, eine Möglichkeit des Lernens wie Ausdruck der Beherrschung des Erlernten. Deshalb ist es für Johnson so wichtig, daß der Hörer am besten schon beim ersten Hören versteht, was er hört und wie es gemacht ist. In Johnsons Musik gibt es keinerlei Geheimnis um die Machart. Viele fühlen sich gerade dadurch vor den Kopf gestoßen und vermessen die Virtuosität, die oft als weiteres Differenzkriterium zwischen gelungenen und mißlungenen Werken gilt.

Bereits 1971 hatte Johnson in der Komposition *An Hour for Piano* auch die Situation des Zuhörers thematisiert. Er schrieb einen Text, der – ähnlich repetitiv wie die Musik – dem Publikum zur Lektüre während der Aufführung ausgehändigt wurde. Vielleicht kam Johnson dadurch, daß die meisten Zuhörer das Blatt mit dem Text schnell beiseite legten, um ihren eigenen Gedanken bei der Musik zu folgen, auf die Idee, seine Überlegungen zur musikalischen Rezeption direkt als Fragen des Interpreten an die Zuhörer zu formulieren.

In dem Stück *Musik und Fragen* für fünf Glocken und einen Sprecher, das 1988 ursprünglich als Hörspiel in einer amerikanischen Version entstand, hat Johnson den sprachlichen vom musikalischen Zusammenhang strikt getrennt, wodurch eine sehr ungewöhnliche Komposition entstand. Verständlich wird sie nur vor dem Hintergrund von Johnsons Musik-Konzeption, die sich entschieden von dem klassisch-romantischen Musikverständnis und ihrem Konzept musikalischen Ausdrucks abgewendet hat, das sich mit der Entstehung der reinen Instrumentalmusik in der Musik seit dem 18. Jahrhundert entfaltet hatte. Damals wurden die gemischten Formen des Liedes und des Tanzes entwertet und der Sprachcharakter der Musik freigelegt. Man entdeckte nicht nur, wie sehr sich der reine Ausdruckscharakter unseres Sprechens, die Sprechmelodie, als musikalischer Ausdruck in die

Instrumentalmusik adaptieren ließ, sondern man erkannte schließlich auch, daß die innere Konstruktion einer Musik, bei der so oft von Sätzen, Vorder- und Nachsätzen, Phrasen, Themen, Motiven und dergleichen mehr die Rede ist, der inneren Konstruktion unserer Sprache äußerst nahe steht.

Schon bei Schönberg, der am musikalischen Ausdruck immer festgehalten hat, läßt sich durch die extreme Rationalität der Zwölftontechnik eine unmerkliche Distanzierung vom Sprachcharakter der Musik beobachten. In den frühen und radikalen Produktionen der seriellen Musik wurde diese Distanzierung dann ausdrücklich intendiert. Während jedoch die meisten europäischen Komponisten dennoch an der Möglichkeit musikalischen Ausdrucks festhalten und deshalb auch den Sprachcharakter selten wirklich in Frage stellen, spielt für viele ihrer Kollegen in den USA der Ausdruck in der Musik keine Rolle mehr. Insbesondere die Komponisten um John Cage sowie die, die der Minimal Music nahestehen, haben sich neuen musikalischen Konstruktionstechniken zugewendet oder versucht, an ältere wieder anzuschließen, die aus der Zeit vor der Entstehung der klassischen europäischen Musik stammen.

Gerade *Musik und Fragen* kann genaugenommen jeder, auch ein musikalisch völlig Ungeübter, ohne weiteres aufführen. Auf der anderen Seite ist die klangliche Dimension der Musik extrem reduziert, sie hat eine fast asketischen Qualität, wie die Musik bei Johnson überhaupt mehr auf Erkenntnis als auf »Genuß« gerichtet ist. Bei *Musik und Fragen* führt die Einfachheit der verwendeten Mittel und Materialien schließlich auch zu einer extremen Intensivierung des Eindrucks, den das Wenige, was überhaupt geschieht, auf den Zuhörer macht. Während der Aufführung entwickelt sich eine eigentümliche Konzentration auf das Geschehen mit seinen ständigen Wiederholungen und minimalen Veränderungen.

Die Musik in *Musik und Fragen* entspricht völlig Johnsons Forderung nach begrenztem Material und Rationalität der Konstruktion. Es handelt sich hier um eine Folge von fünf Tönen, die in der ursprünglichen Anordnung im Halbtonschritt aufeinander folgen, angefangen mit dem fis bis hoch zum b. Die Reihenfolge dieser Klänge wird im Verlauf des Stückes vollständig permutiert, so daß zum Schluß alle überhaupt möglichen Kombinationen der fünf Elemente erklingen sind. Auch wenn ein Hörer vielleicht die Permutationstechnik nicht völlig durchschaut, so wird er im Verlauf der 24 oder 25 Minuten, die dieses Stück dauert, doch zumindest erfassen, daß es sich um ständig neue Variationen der ursprünglichen Folge handelt. Insofern ist in diesem Stück auch Johnsons Forderung nach Vorhersehbarkeit und Logik der musikalischen Konstruktion ohne weiteres erfüllt.

Doch zugleich ermöglicht diese völlige Reduktion auch, auf die kleinsten Differenzen zu hören, die sich ergeben, wenn die Reihenfolge zweier Töne verändert wird, die innerhalb des selbst sehr knapp gefaßten Ganzen jedesmal den Charakter der Klangfolge völlig zu verändern scheinen. Was man hört, ist voller Wiederholungen – sogar bestimmte Veränderungen ereignen sich immer wieder – und es ist doch ständig etwas Neues, keine Folge ist während einer Aufführung zweimal zu hören.

Diese Klangfolgen drücken nichts aus, sie stellen nur mathematische Permutationen vor, mit denen sich Johnson beschäftigt. Wenn bisweilen eine Erinnerung an die

Möglichkeit musikalischen Ausdrucks auftaucht, so liegt das an unseren Ohren, die gewohnt sind, auf musikalischen Ausdruck zu achten, den sie bisweilen auch dort hören, wo nur eine zufällige Ähnlichkeit besteht. In einer Hinsicht deuten diese Klangfolgen jedoch auch die Möglichkeit von Ausdruck an, denn sie stellen gewissermaßen das gesamte Ausdrucksrepertoire vor, das ein Komponist, der mit ihnen arbeiten möchte, verwenden könnte.

In *Musik und Fragen* stellt der Sprecher im Anschluß an jede Klangfolge eine Frage. Nur die letzte Permutation der fünf Glockentöne in jedem der insgesamt zwanzig Permutationsabschnitte wird nicht durch eine Frage ergänzt. Die Fragen richten sich an den einzelnen Zuhörer. Fast jede Frage ist in der zweiten Person Singular formuliert. Im 14. Abschnitt, wo Johnson selbst auf diese Form der Fragen zu sprechen kommt, verzichtet er paradoxerweise auf die Verwendung der zweiten Person Singular, er fragt, »Warum sind alle Fragen in der zweiten Person?« Schon bei der nächsten Frage richtet er sich sofort wieder direkt an den Hörer und fragt: »Stört es Dich, einen Text zu hören, in dem es immer Du heißt?«

Tatsächlich zeigen die Fragen insgesamt eine große Ähnlichkeit zur Musik. Wie diese wandeln sie wenige Themen immer wieder ab. Manche Fragen tauchen unverändert in verschiedenen Abschnitten auf, manche werden nur geringfügig variiert. Ja, im 18. Abschnitt wiederholt Johnson den siebten fast vollständig und – bis auf die letzte Frage – unverändert. Mit der letzten Frage des 18. Abschnitts – »Was denkst Du jetzt?« – scheint er sich danach zu erkundigen, ob auch der Zuhörer diese Wiederholung bemerkt hat.

Überhaupt thematisieren alle Fragen die Situation des Zuhörers, fragen nach seinen Eindrücken, seiner Art, das Stück, insbesondere jedoch den ständigen Wechsel zwischen der Musik und den Fragen wahrzunehmen, und bringen ihn, während er die Musik als völlig neutral erscheinende Kombination von Klängen verfolgt, immer wieder dazu, über sich selbst nachzudenken und über das, was er gerade denkt, fühlt und tut, wenn er den Klängen und den Fragen zuhört.

Dadurch scheint das Stück über weite Strecken auf der Stelle zu treten, denn genaugenommen geschieht so gut wie gar nichts, dies wird allerdings ständig neu variiert und in kleinsten Differenzierungen vorgetragen. Hatte Cage lange Zeit in seinen Kompositionen alle Möglichkeiten erforscht, um Wiederholungen zu vermeiden, so scheint es, als würde Johnson den umgekehrten Weg gehen, der doch zu einem ganz ähnlichen Resultat führt, er versucht zu zeigen, daß bei keiner Wiederholung jemals wirklich dasselbe wie beim ersten Mal zu hören ist. In dem erwähnten Text zu *An Hour For Piano* hat Johnson diesen Gedanken ausführlich erläutert:

»Dieser Abschnitt kommt in den Programmnotizen mehrmals vor. Er wird jedoch jedesmal anders erscheinen, weil Sie dabei jedesmal anderer Musik zuhören. Sie können es interessant finden, die Wirkung zu vergleichen, die dieser Abschnitt in verschiedenen musikalischen Kontexten hat. Vielleicht werden Sie feststellen, daß diese Arbeit Ihre Fähigkeit, sich auf die Musik zu konzentrieren, verstärkt und manchmal nicht.«³

In *Musik und Fragen* gibt es jedoch auch Elemente, die die zeitliche Struktur des Stückes verdeutlichen. Dies ist vor allem durch die streng logisch gegliederte Abfolge der Permutationen möglich. Aber auch in den Fragen wird dieser Aspekt angesprochen, so zu Beginn des letzten Abschnitts, wo auf die Vorhersehbarkeit des musikalischen Ablaufs angespielt wird: »Hast Du gehört, daß dies der letzte Abschnitt des Stückes ist?« Die folgenden Fragen befassen sich mit Veränderungen, die sich durch das Vergehen der Zeit ergeben haben. Nachdem Johnson sich noch einmal erkundigt hat, ob der Zuhörer immer noch versucht, seine Aufmerksamkeit auf die Musik und die Fragen zu verteilen, ist seine letzte Frage: »Hat es Dir gefallen, das zu tun?« Daran schließt sich als letzte Permutation der fünf Töne die genaue Umkehrung der ursprünglichen Klangfolge an. Mit ihr endet die Komposition.