

„Ich möchte Musik finden, nicht komponieren“

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.¹

Der Streit ist in der Mathematik bekannt, und die Debatte darüber ist heute fast scholastisch geworden. Da die mathematischen Theoreme immer ausgefeilter wurden, fiel es immer schwerer, dem Idealismus der Griechen zu glauben. Mit dem neunzehnten Jahrhundert entstand der Eindruck, dass sogar mathematische Wahrheiten nur noch relativ zu sehen sind. Heute ist es möglich, Licht entweder als reine Schwingung oder als eine Frage elektromagnetisch übertragener Photonen zu erklären. Wir sind uns über vieles gar nicht mehr sicher, nicht einmal in der Physik und der Biologie. Neuere Forschungen über fraktale Strukturen haben Fälle aufgedeckt, in denen ganz unschuldig wirkende Gleichungen chaotische Resultate hervorrufen, wenn sie Hunderte von Malen durch einen Rechner gejagt werden, was uns auch noch an einfacher Arithmetik zweifeln lässt. Also verschwendet niemand einen Gedanken an die „reine“ Zahl, und es ist kein Problem, Autoren wie Feyerabend zu finden, die sich damit zufrieden geben, alle Absolutwerte aufzugeben und Mathematiker und Wissenschaftler in die gleiche Kategorie wie Künstler einzuordnen – also in eine Kategorie von Menschen, die einfach mit Möglichkeitstheorien in Bereichen spielen, in denen wir überhaupt keine Sicherheit über irgendetwas erlangen können.

Dieses Problem stellt sich auch in der Musik. Nicht nur den alten Griechen, sondern auch den Musiktheoretikern in vielen anderen Kulturen schien klar zu sein, dass das

1 Paul Feyerabend, „Natur als Werk der Kunst. Fiktiver Vortrag über die wachsende Bedeutung der Ästhetik“, in: *Lette International*, Sommer 1994, 40–42. Feyerabend spricht hier tatsächlich von „Platonisten“.

Quintintervall 3 : 2 von Natur aus vorgegeben war und dass die verschiedenen Ton- und Modalsysteme der Welt daraus entstanden sind. Im Lauf der Jahrhunderte wurde allerdings deutlich, dass es zahllose Möglichkeiten gibt, Musik zu erklären oder zu komponieren, und alle sind mehr oder weniger gültig. Inwieweit haben Musiker tatsächlich eine natürliche Musik entdeckt, die sich von Absolutwerten wie 3 : 2 ableitet, und inwieweit haben sie das nur erfunden? Im Fall einer Sinfonie wird die Musik offensichtlich von einem Menschen geschaffen und ist nicht einfach in der Natur vorhanden, doch für andere Musik und insbesondere für neuere Musik gilt das überhaupt nicht. Es ist sogar möglich, zeitgenössische Komponisten in diesem Sinn als Platoniker zu betrachten.

John Cage war besonders daran gelegen, von seinen persönlichen Vorlieben und Abneigungen abzusehen, weil er keine subjektiven Entscheidungen mehr treffen wollte. Dies führte ihn zur Suche nach Zufallssystemen und Möglichkeiten, seine Klänge nach Methoden auszuwählen, die er selbst nicht direkt kontrollieren konnte. Ich persönlich stand meinem Lehrer Morton Feldman viel näher, der ein ähnliches Ziel hatte, es aber auf eine ganz andere Weise anstrebte: „Lass die Musik tun, was sie will“, riet er mir immer wieder. Dabei ging es gar nicht um irgendein System. Es ging nicht darum, musikalische Entscheidungen von einer objektiven Logik treffen zu lassen. Er machte alles selbst, hörte sorgfältig immer wieder auf jede Sequenz, die er schrieb, auf jeden Akkord, und wählte nach aus zwischen all den Möglichkeiten, die sich auftaten. Doch sein Kriterium war nie: „Was will ich.“ Es ging immer darum, beiseite zu treten, um den Versuch, zu hören, was die Musik will, und die Musik sich selbst komponieren zu lassen.

Viele Komponisten meiner Generation haben andere Wege eingeschlagen, um das gleiche Ziel zu erreichen. Man denke an die „Pendulum Music“ von Steve Reich, in der man ein Mikrofon einfach über einem Lautsprecher schwingen lässt, um wahllos periodische Feedback-Klänge entstehen zu lassen. Dies scheint mir ein besonders gutes Beispiel für eine Musik zu sein, die eher *gefunden* als komponiert wurde, und wenn man sie gut präsentiert, können die Ergebnisse genauso schön sein wie jede andere Musik, die Reich später *komponiert* hat. Oder denken Sie an eine „Sonic Meditation“ von Pauline Oliveros, bei der sie einfach vor dem Publikum stand und uns mitteilte, dass wir alle eingeladen wären, über das Thema zu meditieren und „oo“ zu singen, wenn wir Lust dazu hätten. Ihr Gesang und ihre intensive Präsenz vor dem Publikum führte dazu, dass die Zuhörer ihre Stimmen nach und nach zu einem unglaublich schönen Chorklang vereinigten. Das war keine Komposition und eigentlich auch keine Improvisation. Wir waren einfach da, ließen die Musik tun, was sie wollte, und ich denke, die Veranstaltung hätte in einem prähistorischen Dorf kaum weniger Wirkung gehabt als bei diesem New Yorker Publikum neuer Musik. In der Tat unterschied sich die Aktion kaum von dem, was Vögel und Grillen andauernd tun. Oder denken Sie an Alvin Lucier, wenn er „I am sitting in a room ...“ liest und es der Feedbackschleife und der jeweiligen Raumakustik überlässt, zu tun, was immer sie wollen. Oder denken Sie an Paul Panhuysen, der lange Saiten über einen See spannt, so dass sie von den nicht kontrollierbaren Temperaturen und Winden gespielt werden können. Oder denken Sie an den kürzlich verstorbenen

Jerry Hunt, der es verstand, kleine und empfindliche elektronische Geräte so bauen, dass selbst er nicht wusste, wann sie losgingen oder wie sie genau klingen würden. Oder Julius, der seine kleinen Piezo-Summer im Raum verteilt und die fragilen Kabel und Batterien ihre unvorhersehbaren Rhythmen ausspielen lässt.

Diese Arbeitsweise erinnert mich ein wenig an das, was wir früher mit „Prozessmusik“ bezeichnet haben. In all diesen Fällen komponieren die „Komponisten“ weniger als dass sie die Musik einfach aus Gegebenheiten entstehen lassen, die sie selber nicht kontrollieren können. Sie finden Musik, die irgendwie schon existiert. Ist das nicht eine Art von Platonismus? Ist das nicht die Suche nach einer Musik, die vor den Menschen auf der Erde existierte oder hätte existieren können?

Ich muss gleich hinzuzufügen, dass „gefundene“ Musik in der Regel nicht leicht zu finden ist. Aus Erfahrung weiß ich – und ich vermute, dass alle von mir genannten Personen dem zustimmen würden –, dass es oft viel länger dauert, ein gutes Stück zu finden als eines zu komponieren. Ich habe keinen Zweifel daran, dass die „gefundenen Objekte“ von Marcel Duchamp diesen Künstler ebenso viel Mühe gekostet haben wie jedes seiner Bilder.

Auch ich möchte gern Musik finden, die außerhalb von mir existiert, anstatt etwas zu komponieren, das in mir ist, aber ich orientiere mich mehr an mathematischen Modellen. Wenn ich mit einer logischen Zahlenfolge oder mit einer Reihe von Permutationen oder dem Pascalschen Dreieck oder einer logischen Abfolge geometrischer Drehungen oder mit der Papierfaltformel arbeite, habe ich das Gefühl, dass ich mit dem Absoluten arbeite. *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.*²

Das erste meiner Stücke, bei dem ich gezögert habe, es eine Komposition zu nennen, war THE CHORD CATALOGUE. Das Stück besteht aus sämtlichen in einer Oktave möglichen Akkorden, die nacheinander gespielt werden sollen, und uraufgeführt habe ich es in einem zweistündigen Konzert auf einer kleinen Orgel beim New Music America Festival 1986 in Houston. Ich hatte viel geübt und konnte die lange Abfolge einwandfrei wiedergeben, aber ich hatte die Musik eigentlich nicht aufgeschrieben. Das war vielleicht einer der Gründe, weshalb ich den folgenden Werkkommentar verfasst habe:

THE CHORD CATALOGUE besteht aus den 8178 Akkorden, die in einer Oktave möglich sind. Eigentlich handelt es sich nur um eine Liste. Die Akkorde sind einfach aneinander gereiht, in logischer Abfolge, und nicht komponiert. Vor allem soll das Stück offen für alle Klänge und alle Harmonien bleiben. Natürlich ist es gut, persönliche Vorlieben zu haben und zu spüren, dass einige Klänge schöner sind als andere, aber ebenso wichtig ist die Erkenntnis, dass es eine enorme Anzahl möglicher Akkorde gibt und dass jeder einzelne etwas ganz Besonderes an sich hat.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich nie behauptet, nicht komponiert zu haben, weil ich immer der Meinung war, komponiert zu haben, doch im Rückblick habe ich auch in den RATIONAL MELODIES (1982) und sogar in NINE BELLS (1979) nicht viel komponiert.

Die RATIONAL MELODIES waren zwar vollständig ausgeschrieben, aber es waltete in jeder einzelnen eine unabweisbare Logik. Nach ein paar Takten war der Ablauf in Gang gesetzt, die Regeln waren klar und der Rest des Stücks lief, wie er laufen musste. Ich hörte dabei noch nicht einmal genau auf jeden Ton, wie es Feldman getan hätte, wenn er seine Gültigkeit in Frage stellte. Ich suchte einfach nach additiven Folgen, isorhythmischen Folgen, sich verdoppelnden Folgen und anderen Arten von logischen Folgen, bis ich eine melodische Folge fand, die mir gefiel. Und es ging wirklich darum, etwas zu finden. Ich war wohl kaum der Erfinder der Folgen 1, 2, 3, 4 ... oder 2, 4, 8, 16 ... oder retrograder und isorhythmischer Prinzipien; ich habe wirklich nichts erfunden. Subjektive Entscheidungen habe ich nur getroffen, wenn ich Skalen auswählen oder festlegen musste, wie lange das Ganze dauern sollte. Grundsätzlich habe ich interessante Dinge nur aufgeschrieben, wenn ich sie zufällig fand.

NINE BELLS war ein ähnlicher Fall, obwohl ich hier, während ich zwischen meinen Glocken umherging, eher einer geometrischen als einer arithmetischen Logik folgte. Es ist oft leichter, die Logik zu sehen als sie zu hören, genauso wie es leichter ist, rotierende Kreise sichtbar zu machen als eine Tonfolge zu berechnen, und es gelang mir, für jeden der neun Sätze eine strenge und hörbare Logik zu finden. Später hatte ich bei der Ausführung dieses Stücks manchmal ein sehr merkwürdiges Gefühl. Wenn ich den ersten Ton spielte, mit dem linken Fuß losging und so die erste Runde begann, war meine Erfahrung ganz anders als sonst. Es war das Gefühl, etwas ganz Schicksalhaftes anzufangen, etwas, das ich nicht aufhalten konnte. Dabei war klar, dass meine Füße mich durch die Sequenz weitertragen würden, selbst wenn mein Gedächtnis versagt oder Müdigkeit mich überkommen hätte, oder das Publikum gegangen wäre. Ich fühlte mich wie eine Marionette, gesteuert von einer unerbittlichen, geometrisch-musikalischen Logik, die wenig mit meiner eigenen Willenskraft zu tun hatte. Man könnte sagen, dass ich zu einer bloßen Maschine geworden war, aber die Erfahrung war schon sehr angenehm.

Im Rückblick wird klar, dass dieses Stück vor den anderen kommen musste. Ich hätte wahrscheinlich niemals meinen Weg zu den RATIONAL MELODIES oder THE CHORD CATALOGUE gefunden, wenn ich nicht erstmal viel Zeit damit verbracht hätte, in der geometrischen Welt der NINE BELLS herumzulaufen.

Ein neueres Projekt hat mich der Vorstellung, Musik zu finden anstatt sie zu komponieren, besonders nahegebracht: PASCAL'S TRIANGLE MODULO SEVEN. Wie die meisten meiner Stücke gibt PASCAL'S TRIANGLE MODULO SEVEN genau das wieder, was im Titel steht, und das, was man hört, entspricht genau dem Pascalschen Dreieck, das hier auf eine Siebentonskala reduziert erscheint:

1
1 1
1 2 1
1 3 3 1
1 4 6 4 1
1 5 3 3 5 1
1 6 1 6 1 6 1
1 0 0 0 0 0 1
...

In diesem Fall habe ich sogar noch mehr auf persönliche Kontrolle verzichtet als zuvor, weil ich beschlossen hatte, den Computer die Musik ohne mich spielen zu lassen. Das wäre auch beim CHORD CATALOGUE sehr gut möglich gewesen, und tatsächlich haben später sowohl Klarenz Barlow als auch Martin Riches computergesteuerte Versionen dieses Stücks erstellt. Vielleicht war es der Erfolg dieser Bearbeitungen, der mich überzeugte, dass eine Aufführung durch einen Menschen hier nicht notwendig wäre. Alles, was Maschinen besser können, machen sie auch besser. Natürlich ist es problematisch, wenn man Maschinen auf eine Bühne stellt, und mein Heimsynthesizer ist für das Publikum längst nicht so interessant wie die wunderbaren Instrumente von Martin Riches oder eines von Klarenz Barlows Disklavieren. Daher entschied ich mich, PASCAL'S TRIANGLE MODULO SEVEN als Radiostück zu realisieren. Während ich dies schreibe, läuft die Produktion bereits an und PASCAL'S TRIANGLE MODULO SEVEN wird bald im Atelier de création radiophonique vorgestellt werden, in einer Sonntagabend-Sendung auf France Culture, in der auch Kommentare des Mathematikers Jean-Paul Allouche zu hören sein werden.

Ich kann nicht behaupten, dass es mir immer gelingt, meine Musik zu finden. Manchmal scheint es doch noch notwendig zu sein, sie zu komponieren, vor allem dann, wenn ich wieder eine Oper produzieren möchte. Ich kann jedoch sagen, dass mich Projekte besonders zufriedenstellen, wenn sich die Logik (die Musik) aus einer Entdeckung außerhalb von mir natürlich zu entwickeln scheint, und ich selbst nur minimal Hand anzulegen (komponieren) brauche. Es gibt das Absolute, egal, wie Feyerabend darüber denkt, und während es oft schwierig sein mag, es zu finden, zu sehen und zu verstehen, können wir es zumindest hören, solange die Umstände entsprechend sind.

„Ich möchte die Musik finden, nicht komponieren“, in: positionen 23, Mai 1995, 10–13.