

Musik oder nicht Musik (eine Meditation über die Frage der Musik)

Eine meiner frühesten Kompositionen, datiert 2007, ist ein 114 Min. langes Stück für Bassklarinette und Kontrabass, mit dem Titel "Ordinary Music", der seither zu meinem persönlichen Gattungsbegriff avanciert ist. Die Komposition ist eine Studie in musikalischer Zeit; sie enthält zwei individuelle Zeitpläne, die die Gesamtdauer in Segmente zwischen 10 und 65 Sek. gliedern, und eine Liste von zwölf Charakteren, die auf diese Segmente nach einem Reihenprinzip verteilt sind. Die Charaktere sind definiert als: *Improvisation auf einer 12-Ton Reihe, bekannte Melodie, gehaltener Klang, Imitation, mikrotonaler Verlauf, Loop, Kurzwellenempfänger, gesprochene Sprache, Begleitfigur, Soundeffekte und Stille.*

Die Palette der Materialien sollte jedes, innerhalb oder außerhalb der Musik verfügbare Klangphänomen einschließen; jeweils auf sein bloßes Vorkommen reduziert, ohne Rücksicht auf Sinnzusammenhang. Während einer Zeitspanne von annähernd zwei Stunden, sind diese Charaktere in immer neuen Kombinationen zu hören, manchmal verschmelzend, manchmal auseinander strebend, wobei sie die unterschiedlichsten musikalischen und nicht-musikalischen Verknüpfungen herstellen.

Natürlich ist es den Interpreten freigestellt, auf die Anweisungen mit improvisatorischer Selbstverwirklichung zu reagieren, und dabei außerordentliche Musik hervorzubringen. Jedoch im Bezug auf die Komposition genügt eine Standard-Ausführung; ohne daß die Interpreten sich allzusehr involvieren.

Es war nicht meine Absicht, "interessante", oder "gute" Musik zu schreiben, sondern einfach "Musik". Für die Forschung ist das ergiebigste Objekt immer das durchschnittliche. Sobald Musik zum Gegenstand der Forschung wird, muß sie nicht in sich selbst interessant sein. Experimentelle Musik wird dadurch interessant, daß sie den Hörer herausfordert, sein eigenes Hörverhalten zu beobachten; d.h. wie die Musik seine Wahrnehmung beeinflußt. Einige meiner nachhaltigsten ästhetischen Einsichten kamen durch Werke zustande, die zunächst Langeweile, Unbehagen oder sogar offene Abneigung in mir hervorriefen.

Musikalische Zeit ist gleichzeitig fiktionale Zeit und Realzeit; fiktional im Bezug auf ihren Gehalt, real im Bezug auf die Aufführung (in musikalischer Aufführung ist der Ausdruck fiktional, die Handlung selbst nicht-fiktional). Im musikalischen Moment soll Realzeit ganz und gar in fiktionaler Zeit aufgehen. Doch in der Praxis wird der Hörer wahrscheinlich im Verlaufe eines Stückes zwischen fiktionaler und realer Zeitwahrnehmung hin und her schalen; d.h. die meiste Zeit ist er nicht vollkommen von der Musik absorbiert, sondern mit Befindlichkeiten beschäftigt, oder geht seinen eigenen Gedanken nach. Der perfekte Hörer, der von Anfang bis Ende vollkommen absorbiert ist, ist der Komponist der seine eigene Musik hört. In westlicher klassischer Musik gibt der Komponist ein Rollenmodell für den Hörer ab.

"Ordinary Musik" richtet sich dagegen an den durchschnittlichen Hörer, der eine totale Absorbierung über nahezu zwei Stunden nicht durchsteht, und die Musik eher in oben beschriebener Weise aufnimmt. Jedoch im Unterschied zur "Ambient Musik", die ausdrücklich zum beiläufigen Hören bestimmt ist,

richtet sich "Ordinary Musik" an den aktiven Hörer, der den eigenen Hörprozeß mit verfolgt. Das Modell krank ein wenig an der Tatsache daß der durchschnittliche Hörer nicht unbedingt der aktive Hörer ist, sondern eher ein bloßer Konsument. Andererseits ist ein bloßer Konsument überhaupt kein "Hörer", und Musik für den bloßen Konsum bestimmt ist, ist keine "Musik".

Ich habe keine substanziellen Kriterien, was "gute" - oder "interessante" Musik ausmacht. Allerdings habe ich für mich selbst festgestellt, daß die Musik die mir gefällt, nicht immer die Musik ist, die meine Wertschätzung verdient. Die Art wie wir auf Musik reagieren, hängt nicht nur von ihrer Qualität ab, sondern auch von den Bedingungen unter denen wir sie hören, und von dem Ballast kultureller Prägungen und individueller Erinnerungen, den wir mit uns herum tragen. Wenn z.B. ein Musikstück in einem Film eingesetzt wird, ist es hinterher nicht mehr dasselbe Stück. Die Musik selbst wird dadurch nicht kompromittiert; im Gegenteil sie wird in ihrer kommunikativen Funktion bereichert. Indem wir sie unter veränderten Bedingungen erleben, lernen wir sie einfach besser kennen. Das Gleiche passiert, wenn Musik sich mit einem persönlichen Erlebnis verbindet. Mit Neuer Musik geschieht das eher selten, denn sie soll unter möglichst neutralen Bedingungen wahrgenommen werden, damit sie nach rein musikalischen Kriterien bewertet werden kann. Doch "rein musikalische Kriterien" sind eine Chimäre. Musikgeschichte ist nicht die Geschichte rein musikalischer Kriterien, sondern im Wesentlichen Rezeptionsgeschichte, in der außermusikalische Ereignisse, und Anekdoten die sich um Aufführungen und Lebenswege von Komponisten ranken, mit der Musikwahrnehmung verschmelzen.

Im Verlauf des 20. Jh. hat die Musik einen dekonstruktiven Prozeß durchlaufen, dem nacheinander Tonalität, Rhythmik, musikalisches Material, und am Ende die musikalische Syntax selbst zum Opfer gefallen sind. Die Entwicklung resultierte in einer Situation der Voraussetzungslosigkeit. Seitdem postulieren wir daß im Bereich der Musik prinzipiell alles möglich ist. Abgesehen von den physischen Grenzen der Hör- und Spielbarkeit ist Musik keinen äußeren Begrenzungen mehr unterworfen, sei es im Bezug auf Form, Material oder Bedeutung. Letztendlich kann alles was überhaupt klingt "Musik" genannt werden, wobei der Musikbegriff virtuell eliminiert ist.

Dennoch wurde weder das Wort "Musik" aus der Sprache gelöscht, noch haben wir jemals aufgehört zwischen "Musik" und anderen Klangphänomenen, wie z.B. "gesprochener Sprache" oder "Umweltgeräusch" zu unterscheiden; zumindest in der alltäglichen Lebenswelt; wengleich diese Unterscheidung spätestens mit John Cages s.g. stillem Stück "4'33" obsolet geworden ist.

"Musik oder nicht Musik", das ist hier die Frage, und sie stellt sich wahrscheinlich seitdem es Musik gibt. Jedoch in der Vergangenheit mag Musik hinterfragt worden sein, weil sie die Regeln der Konvention verletzte. Mit Cage hat die Problematik eine neue Dimension erreicht: er verletzt nicht die Regeln, er verwirft die Konvention als Ganzes; um nicht zu sagen die Unterscheidung zwischen "Musik" und "Klang". Seitdem ist die Frage zu einer Grundproblematik von Komposition geworden.

Cage selbst forderte: "laßt die Klänge sie selbst sein, anstatt Überträger menschengemachter Theorien, oder Ausdruck menschlicher Empfindungen".

Jedoch indem "4'33" in einer konventionellen Konzertsituation präsentiert wird, provoziert das Stück ein entschieden musikalisches Hören; d.h. die während der Aufführung entstehenden Umgebungsgeräusche werden als musikalisches Material eingeführt.

Mit jedem Werk das in einer konventionellen Konzertsituation präsentiert wird, ist die Frage ob es Musik ist oder nicht, bereits im Voraus entschieden, unabhängig davon was tatsächlich erklingt. Selbst die Frage um welche Art von Musik es sich handelt wird in der Regel durch die genrespezifischen Codes der Inszenierung vorentschieden. Dies betrifft nicht nur äußere Einflüsse, wie den Veranstaltungsort, das Outfit der Interpreten, oder die graphische Gestaltung der Konzertankündigung; es hängt vor allem von der Geisteshaltung der Interpreten im Bezug auf die Aufführung ab.

Ich war einmal Zeuge als der Komponist Ming Tsao befragt wurde, warum er seine Musik ausgerechnet vom Arditti Quartett und Ensemble Modern aufführen lässt. Seine Antwort war, daß diese Interpreten ausgebildet sind für die Musik in der Tradition der 2. Wiener Schule, und daß er seine Musik in dieser Art interpretiert haben will. Der Punkt ist offenbar nicht, daß diese Interpreten als einzige den technischen Anforderungen gewachsen wären, sondern daß sie die entsprechenden stilistischen Indikationen hervorbringen, um die Musik im gewünschten Kontext zu positionieren. Insofern der Hörer mit dem Code vertraut ist, wird er augenblicklich wissen mit was für einer Musik er es zu tun hat; d.h. auf welche Aspekte des Klanges er seine Aufmerksamkeit richten soll.

Im Gegensatz dazu verlangt Cornelius Cardew eine ganz andere Aufführungspraxis, wie er in seinem "Treatise handbook" (1971) zu Protokoll gibt: *"Meine dankbarsten Erfahrungen mit Treatise kamen durch Leute zustande die durch einen glücklichen Zufall (a) eine visuelle Ausbildung absolviert haben (b) einer musikalischen Ausbildung entkommen sind und (c) dennoch Musiker geworden sind, d.h. Musik machen mit der vollen Kapazität ihres Daseins"*. Cardew will offensichtlich seine Musik von idiomatischen Bezügen rein halten.

Die Frage was Musik ist und wie sie entsteht, läßt sich niemals vollständig beantworten; nichtsdestoweniger muß sie evaluiert werden, so lange Musik existiert. Das Mysterium selbst ist konstitutiv für die Musikwahrnehmung. Sobald wir das Rätsel lösen, würde die Musik aufhören Musik zu sein; wie ein Zauberer, dessen Tricks wir durchschauen, nicht nur seine Faszination einbüßt, sondern überhaupt aufhört ein Zauberer zu sein. Würden wir aufhören die Musik zu hinterfragen, wäre das als würden wir die Aufführung des Zauberers beobachten, ohne dabei auch nur den Versuch zu unternehmen, seine Täuschungsmanöver zu durchschauen.

Wie wir wissen beruht alle Zauberei auf Ablenkungstaktik. Wenn John Cage seinen berühmten "Vortrag über nichts" mit den Worten eröffnet "Ich habe nichts zu sagen und ich sage es", will er offenbar die Aufmerksamkeit des Zuhörers ablenken, von dem was er zu sagen hat.

Ich weiß, die Metapher ist eigentlich unangemessen, denn im Gegensatz zum Zauberer, ist der Künstler grundsätzlich immer der Aufklärung

verpflichtet; diese Verpflichtung ist ein integraler Bestandteil der künstlerischen Ethik. Der zentrale Gegenstand der Kunst ist der illusionäre Charakter des Realen selbst. Aufklärung orientiert sich immer an absoluter Realität. Normale Realität ist von bloß illusionärer Substanz, insofern sie immer einer Deutungsmacht unterstellt ist. Als Objekt an sich gehört das Kunstwerk der normalen Realität an, weswegen es einen Rest von Schein nicht abstreifen kann. In seiner Rhetorik jedoch ist es buchstäblich desillusionierend. Indem das Kunstwerk den illusionären Charakter der eigenen Objekthaftigkeit unterminiert, entzieht es sich der Vereinnahmung durch Deutungsmächte. Der Künstler ist das genaue Gegenteil eines Zauberers: ein Ent-Zauberer.

Es liegt in der Verantwortung des Künstlers, sein Werk gegen Mißverständnisse zu schützen, sei es von Seiten der Interpreten oder des Publikums. Aber eine Interpretation die nicht mit der Intention des Künstlers korreliert, ist nicht notwendigerweise ein Mißverständnis. Sobald das Werk das Atelier verläßt, entfaltet es ein Eigenleben; vergleichbar mit dem Kind, das das Elternhaus verläßt. Die Eltern mögen es mit gutgemeinten Ratschlägen versorgen, um es vor Missgeschick zu bewahren; sie sollten jedoch niemals den Versuch unternehmen, seinen Lebensweg nach ihren eigenen Vorstellungen zu bestimmen.

Musik entsteht wann immer zwei oder mehr Klänge eine Intervallbeziehung eingehen, und dabei die Aufmerksamkeit des Hörers von ihren individuellen Eigenschaften, sowohl als Klangereignisse als auch als funktionale Indikationen, ablenken. Die Intervallbeziehung neutralisiert auf irgendeine Weise die individuellen Eigenschaften, und führt stattdessen ein rhetorisches Element ein; quasi einen Beitrag zum Gegenstand der Musik. Musik ist wie eine chemische Reaktion zwischen Klängen, die sich in der Vorstellung des Hörers vollzieht; in den glücklichsten Momenten geschieht dies unwillkürlich, als ein plötzliches ästhetisches Erwachen aus alltäglicher Routine.

Komponisten stellen Intervallbeziehungen absichtlich her, indem sie Klänge in ästhetische Zeit hinein projizieren. Im Gegensatz zur Realzeit, die flüssig ist, ist ästhetische Zeit feste Materie: Zeit die stillsteht, während die Klänge hindurch ziehen. Jedoch nicht allein die Klänge. Im Moment des zeitlichen Stillstands, kann der Hörer auch seiner eigenen Vergänglichkeit gewahr werden. Ästhetische Zeit ist eine Allegorie des Todes. Ironischerweise macht sie das noch realer als Realzeit selbst, denn angesichts absoluter Realität, ist es nicht die Zeit die vergeht sondern wir selbst.

Beziehungen zwischen Klängen kommen vor in Form von Harmonie, Dissonanz und Kontrapunkt. Auf soziologischer Ebene entsprechen diese Charaktere der Sympathie, Antipathie und Toleranz. Ähnlich wie menschliche Beziehungen, sind Klangbeziehungen oft eher durch Mischverhältnisse geprägt, als durch Eindeutigkeit. In dieser Hinsicht ist eine Komposition immer auch ein Modell für die Einstellung des Komponisten zur Gesellschaft.

Im Bezug auf menschliche Beziehungen ist Harmonie, gegenüber Dissonanz oder Kontrapunkt, definitiv zu bevorzugen, und im Grunde gilt dies auch für Musik. Jedoch sind harmonische Beziehungen oft unvereinbar mit

individuellen Charaktereigenschaften. In diesem Fall ist eine wahrhaftige Beziehung anzustreben, die den Konflikt sichtbar hervortreten lässt, anstatt ihn durch Feigheit, Heuchelei oder Korruption zu verdunkeln.

Der überwiegende Teil der zeitgenössischen Musik ist noch immer konventionell, im Bezug auf Tonalität, Rhythmik und Instrumentalklang als vorherrschendes Material; jede Musik die mit diesen Konventionen bricht wird als "experimentell" etikettiert. Wenngleich Atonalität und Geräusch seit nunmehr einem Jahrhundert eingeführt sind, nehmen wir den Einsatz dieser Elemente noch immer als Verfremdungseffekt wahr. Die Trennung von "musikalischer" und "nicht-musikalischer" Sphäre ist weiterhin in Kraft. Es mag keine äußere Grenze mehr geben, die musikalische von nicht-musikalischen Klängen unterscheidet oder gar abschirmt; jedoch innerhalb der Musik unterscheiden wir weiterhin zwischen "musikalischen" und "nicht-musikalischen" Aspekten. Neue Musik wird oft als "Negative Musik" bezeichnet, weil ihre Herangehensweise an Musik eine grundsätzlich negative ist. Das "Neue" in Neuer Musik ist immer das "nicht-musikalische", so zu sagen "a-musikalische" Element.

Die Grenze indessen dürfen wir uns nicht vorstellen als einen sauberen Schnitt, der es ermöglicht den einen Klang der musikalischen, den anderen der nicht-musikalischen Sphäre zuzuordnen. Wir sollten sie uns eher als eine Zone denken, wie das Grenzgebiet zwischen zwei Ländern, wo Bräuche sich vermischen, beide Sprachen gesprochen, und beide Währungen akzeptiert werden.

Auch der Kunstbegriff hat sich im Laufe des 20. Jh. entgrenzt. Kunstformen und Lebensformen durchdringen einander. Der Riß zwischen "Kunst" und "Nicht-Kunst" ist in jedem Werk moderner Kunst spürbar. In der Malerei wird dies durch Einführung kunstfremder Materialien, wie Schriftzeichen oder Alltagsobjekte erzielt, und nicht zuletzt durch einen nicht-illusionistischen Farbauftrag, bei dem das Material sich unmittelbar, in seiner physischen Präsenz zu erkennen gibt. Das moderne Kunstwerk ist immer in einer Übergangszone zwischen Kunst und normaler Realität angesiedelt. Es stellt eine Pforte der Wahrnehmung dar, durch die alltägliche Phänomene in die Kunstwelt eindringen, und im Austausch ästhetische Erfahrungen zum Bestandteil alltäglichen Lebens werden.

Experimentelle Musik ist eigentlich nicht "Musik" an sich, sondern eher eine kritische Perspektive auf den Gegenstand der Musik, im Medium des Klanges. Das Experimentelle ist kein Stil, sondern ein Zugang. Die Musik ist das Resultat eines Experiments; das heißt die Komposition ist eher auf einer Fragestellung, als auf einer Behauptung begründet. Experimentelle Musik erforscht die Grenzen dessen, was auch immer "Musik" genannt wird, indem sie Hörgewohnheiten und Bewertungskriterien auf die Probe stellt.

In den 1980er Jahren entdeckte ich in einem Underground Plattenladen eine interessante Schallplatte. Die Covergestaltung erweckte mein Interesse, und der Name des Musikers Derek Bailey klang irgendwie vielversprechend. Da ich nie von ihm gehört hatte, bat ich den Ladenbesitzer, die Platte aufzulegen. Sobald die ersten paar Töne erklangen waren, sagte er: "Das ist doch keine Musik". Ich war mir nicht sicher ob er es ernst meinte, aber ich fand die Bemerkung sehr interessant. Um ehrlich zu sein hatte ich

das gleiche gedacht über die Platte die vorher gelaufen war, irgendein radikal monotoner Hardcore Punk. Wie auch immer, ich war augenblicklich überzeugt die Platte zu kaufen, auch wenn ich mir nicht sicher war, ob mir die Musik wirklich gefiel.

Nach mehrmaligem Hören fand ich die Musik noch immer ziemlich rätselhaft. Da ich gelegentlich selbst auf der Gitarre improvisierte, versuchte ich den Stil zu imitieren, um daraus schlau zu werden. Ich schaffte es irgendwie eine ähnliche Textur herzustellen, war mir aber nicht sicher, ob meine Vorstellung von dieser Musik irgendetwas damit zu tun hatte, was diese Musik wirklich war. Jedenfalls stellte ich Nachforschungen an, stieß auf diesem Wege auf Anthony Braxton, Evan Parker, the Music Improvisation Company, und lernte den Begriff "nicht idiomatische Improvisation" kennen.

Etwa zur gleichen Zeit kam ich in Berührung mit der Musik von John Cage, Anton Webern und Karlheinz Stockhausen. Ich war in meinen späten 20ern und hatte mich bislang kaum mit etwas anderem als Pop Musik beschäftigt. Die Folge war, daß ich vorübergehend keine Pop Musik mehr hören konnte; ich konnte mich kaum erinnern, was ich einmal an ihr geschätzt hatte. Meine Hörgewohnheiten waren einfach konvertiert.

Pop Musik erfordert ein sound-orientiertes Hören. Jedoch im Gegensatz zur Neuen Musik, bezeichnet der Begriff "Sound" hier nicht einfach die Klangfarbe, sondern die charakteristischen Merkmale eines Individualstils oder Subgenres, die teilweise durch Studioproduktion, teilweise durch individuelle Attitüden der Musiker, und teilweise durch Marken und Instrumententypen (wie Moog Synthesizer oder Telecaster) bedingt sind. Das Reservoir an Akkorden und Melodien ist üblicherweise konventionell und oft extrem überschaubar: Blues, Rock'n Roll und Punk basieren prinzipiell auf den gleichen drei Akkorden. Aber diese Beschränkung ist eine Grundbedingung des Genres, um nicht zu sagen des Mediums selbst, denn sie ermöglicht einen direkten Vergleich individueller Stile auf der Ebene des "Sound".

Jüngere Komponisten, die mit Pop Musik aufgewachsen sind, erliegen oft der Versuchung, Pop Elemente wie Verstärkung, Feedback und Sampling in ihre Musik zu integrieren. Das Ergebnis ist zum größten Teil haarsträubend. Diese Komponisten haben offenbar nicht bemerkt, daß Pop Musik immer auf Pop Musiker angewiesen ist; d.h. die Musiker müssen "cool" sein. Diese Attitüde ist nichts das man komponieren könnte.

Generell verlangt jedes musikalische Genre einen eigenen Zugang des Hörens. Insbesondere bei transidiomatischer Musik muß man dieser Tatsache Rechnung tragen. Transidiomatische Musik verlangt eine mehrdimensionale musikalische Wahrnehmung. Das Problem mit den Musikstilen die unter dem Etikett "Fusion" zirkulieren, d.h. Zusammensetzungen von Jazz, Clubmusik oder auch Neuer Musik mit sogenannten "ethnischen" Stilelementen, ist daß das westliche Idiom normalerweise die Grundrichtung vorgibt, wobei das "ethnische" Element als exotisches Gewürz eingesetzt wird. Weder die Zuhörer, noch die Musiker selbst müssen dabei je ihre gewohnte Musikauffassung überdenken.

An dieser Stelle möchte ich das "Experiment von Prag" erwähnen, von dem ich bei Jakob Ullmann gelesen habe. Da ich die Stelle nicht mehr wiederfinde, muß ich mich auf meine Erinnerung verlassen: Das Experiment fand in den 1930er Jahren statt. Ein afrikanischer Flötenspieler besuchte die Stadt Prag um eine seiner Kompositionen aufzuführen. Ein westlicher Flötenspieler, der in dem Ruf stand, jedes beliebige Musikstück nach einmaligem Hören wiederholen zu können, wurde engagiert das Stück des Afrikaners nachzuspielen. Er gab also Note für Note wieder, was er glaubte gehört zu haben. Aber der Afrikaner behauptete, das hätte nichts mit seiner Musik zu tun. Also bat man ihn seine Komposition selbst noch einmal zu spielen. Doch niemand im Publikum konnte irgend eine Übereinstimmung erkennen zwischen der ersten und der zweiten Rezitation.

Das Publikum war offensichtlich auf melodische Progression fixiert; d.h. auf die Folge von Tonhöhen und Dauern. Der Afrikaner dagegen konzentrierte sich auf die Ausformung des Klanges; d.h. auf die subtilen Mixturen von Ton und Atem; Tonhöhen und Dauern waren nicht einmal sekundäre Parameter. Das westliche Publikum war buchstäblich nicht in der Lage die Musik zu hören, weil es den Code nicht kannte. Auch hier beruht das Mißverständnis auf einer Verwechslung von Medium und Form.

Etwas ähnliches kann passieren wenn jemand eine Fremdsprache imitiert. Z.b. im Ungarischen muß man der Phonetik besondere Aufmerksamkeit widmen. Die Wörter "szakács" (szockatsch) und "szokás" (szockasch) werden verschieden buchstabiert, klingen jedoch in den Ohren eines Fremden sehr ähnlich; ihre Bedeutung ist dennoch klar unterschieden: "szakács" heißt "Koch" und "szokás" "Gewohnheit".

Die Analogie zwischen Musik und Sprache ist nicht ganz kohärent, doch die beiden Medien überschneiden sich darin, daß beide als codifizierter Klang definiert sind. Phonetische Poesie, als ein Genre das die klanglichen Eigenschaften der Sprache hervorhebt, und dabei ein semi-musikalisches Hören evoziert, ist irgendwo in der Schnittmenge angesiedelt. Sprache wird in ihre phonetischen Bestandteile zerlegt, und unter klanglichen und rhythmischen Kriterien neu zusammen gesetzt; virtuell unabhängig von Syntax und Bedeutung. Die Phoneme selbst mögen als entleerte Zeichen erscheinen; insofern sie jedoch als fragmentierte Wörter immer noch einen linguistischen Hintergrund tragen, sind sie wiederum nicht ganz auf rein musikalische Eigenschaften reduziert. Im Bezug auf das ursprüngliche Idiom können sie immer noch linguistische Gesten, als Restbestände gesprochener Sprache beinhalten.

In meinen eigenen phonetischen Gedichten habe ich den Grenzbereich zwischen linguistischer Geste und Bedeutung erforscht; d.h. zwischen Sinn und Unsinn. Ich habe die Phoneme zu nicht existierenden Wörtern zusammengesetzt und Konjunktionen, als Elemente existierender Sprache eingefügt. Die Unsinnswörter sollten dabei, im Bezug auf das ursprüngliche Idiom, möglichst natürlich klingen; d.h. in ihren klanglichen Eigenschaften existierenden Wörter ähnelten. Der gewünschte Effekt war der, daß der Hörer, in der Anstrengung die sprachlichen Zeichen zu entschlüsseln, zu einem gewissen Grade selbst einen Sinngehalt rekonstruiert.

Um das oben Beschriebene zu illustrieren, möchte ich drei Beispiele meiner eigenen phonetischen Poesie anführen; jeweils im Bezug auf das französische, das englische und das deutsche Idiom; um mit dem französischen zu beginnen:

*Ne sai en so reo
Ne chate en sa our
Out ce que tient la role
Maine de race et our*

Da ich selbst nicht Französisch spreche, habe ich kaum Kontrolle über die linguistischen Indikationen. Auf das Englische habe ich einen sichereren Zugriff, jedoch nicht die volle Beherrschung:

*Old sip odd of all thin
Range pars of ledge and dim war
Grinds ought you lack some else
You veen cond away ragic*

Im Deutschen war die Prozedur am Schwierigsten, da ich auf sämtliche Ebenen der Indikation Zugriff hatte, und dieser Zugriff verlangte irgendwie auch nach Anwendung:

*Mit unlein ent du ich
Ent du ich ein auserkon
War aut im alzung
Ein üsch ich der gesilt eis*

In meiner Musik benutze ich ähnliche Verfahrensweisen. Musikalische Rede wird in ihre motivischen Komponenten zerlegt und neu zusammengesetzt; allerdings nicht nach klanglichen und rhythmischen, sondern eher nach strukturellen Kriterien. Durch den Verlust der Gesamtkohärenz, werden die harmonischen und rhythmischen Beziehungen innerhalb der einzelnen Phrase betont. Die Klänge gehen individuelle Verbindungen ein, bilden quasi musikalische Zellen, stäuben sich jedoch dagegen eine vorgefertigte Form anzunehmen. Der Gesamtzusammenhang bleibt rein strukturell; d.h. ein Ordnungsprinzip das verhindern soll, daß einzelne Elemente eine Führungsposition beanspruchen.

Arnold Schönberg hatte bereits prophezeit, daß in der Musik der Zukunft die Tonhöhe nicht mehr als primäres Parameter gelten wird, sondern lediglich als ein einzelner Aspekt von Klangfarbe. Die Entwicklung sollte zu einer "Klangfarbenmelodie" führen; d.h. zu einer neuen musikalischen Syntax, die auf Klangfarbenbeziehungen anstatt auf Tonhöhenbeziehungen beruht. Mit Anton Webern wurde dies nur teilweise verwirklicht; die Melodie mag sich zwar diagonal durch die einzelnen Stimmen ziehen, wobei jeder Ton mit einer eigenen Klangfarbe ausgestattet wird, die Syntax selbst bleibt dennoch auf Tonhöhenverhältnissen begründet, wie sie durch die Reihe etabliert sind. In John Cages zufallsgesteuerten Kompositionen ist das Primat von Klangfarbe über Tonhöhe erreicht; er setzt jedoch lediglich die traditionelle Syntax außer Kraft, ohne die Absicht eine neue zu etablieren.

Im Bezug auf Klangfarbe müssen wir evaluieren, wie viele Aspekte des Klanges simultan zu erfassen, dem Hörer zugemutet werden kann. Wenn der Hörer an melodischen Verlauf, Kontrapunkt, Harmonie und Form gewöhnt ist, wird seine Kapazität mit einer zusätzlichen Differenzierung der Klangfarbe an ihre Grenzen stoßen. Serieller Musik wird daher oft nachgesagt, daß sie besser auf dem Papier aussieht, als sie tatsächlich klingt. Cages Lösung war, die musikalische Syntax durch Zufallsverfahren aufzuheben, damit der Hörer seine maximale Aufmerksamkeit auf die einzelnen Klänge richten kann. Wenn der Hörer jedoch nicht weiß, daß es sich um nicht-syntaktische Musik handelt, wird er wahrscheinlich versuchen, in den hochkomplexen Tonhöhenverhältnissen einen musikalischen Zusammenhang ausfindig zu machen.

So etwas wie "absolute Musik" gibt es nicht, denn die Art wie wir Musik wahrnehmen, ist immer an außermusikalische Information gebunden, die durch außermusikalische Medien wie Sprache oder Bilder eingeführt wird. Dessen ungeachtet muß sich der Komponist nicht auf idiomatische Bezüge verlassen, um seine Musik in einem bereits existierenden Kontext zu positionieren; er kann auch versuchen sein eigenes Idiom zu etablieren, im Vertrauen darauf daß die betreffende außermusikalische Information, auf irgend einem Weg, über die Zeit ins kollektive Musikverständnis durchsickern wird.

Das erste erfolgreiche Modell einer Klangfarbensyntax wurde durch Morton Feldmann eingeführt. Progression wird reduziert auf die Minimalform des Pattern; in seiner Funktion als Medium einer entwickelnden Variation, sorgt das Pattern für Vergleichsmomente, die eine differenzierte Wahrnehmung der Klangfarbenverhältnisse ermöglichen. In jedem einzelnen Takt werden die parametrischen Einstellungen geringfügig verschoben, wobei der Instrumentalton sich in seiner sinnlichen Präsenz exponiert, indem er die modifizierten Einstellungen jeweils unmittelbar, in Form seiner klanglichen Eigenschaften wiedergibt. Bei Feldmann hat das gesamte organisatorische Gefüge eine dienende Funktion im Bezug auf die Zusammensetzung des Klanges. Jedoch involviert seine Klangkonzeption keine erweiterten Spieltechniken oder Geräuschkomponenten, sondern hauptsächlich die vertikale Koordination mehr oder weniger herkömmlicher Instrumental Klänge.

Über John Cages Komposition "4'33" wurde oft gesagt, sie reduziere Komposition auf bloße auf bloße Zeitstruktur. Das Stück kann jedoch auch anders aufgefasst werden, unabhängig von der Intention des Komponisten; nämlich als ein Paradigma von Autorenschaft, als eines konstitutiven Elements von Musikwahrnehmung. Wenngleich die Klänge selbst von Autorenschaft befreit erscheinen, so muß doch das Ereignis als solches, in seiner Funktion als Kunstwerk authorisiert werden. Das Publikum ist eingeladen, den Umgebungsklängen zu lauschen, die durch künstlerische Intention als musikalische Aufführung kontextualisiert sind. Der Hörer der nicht weiß daß es sich um eine Komposition von John Cage handelt, wird wahrscheinlich nicht einmal zuhören, sondern das Geschehen als Spektakel auffassen. Der informierte Hörer wird dagegen nicht einfach nur die Klänge selbst hören, sondern ein Bild auf die Umgebung projizieren; ein Bild das geformt ist durch John Cages Werk und Reputation als Künstler. Hätte ein Anderer das Stück geschrieben, wäre es ein anderes Bild.

Auf einer Hommage-CD für John Cage, hat Frank Zappa eine Version von "4'33" beigesteuert. Man muß sie nicht unbedingt hören, um die Botschaft zu verstehen. Mit 4 Min. und 33 Sek. digitaler Stille, vertauscht er nicht nur das Bild, sondern auch die materielle Substanz. Im Unterschied zu Cages Konzeption der Stille als nicht-intentionaler Klang, ist digitale Stille totale Stille. Das Original mag die Frage aufwerfen ob es Musik ist oder nicht; Zappas Interpretation ist definitiv auf der nicht-musikalischen Seite.

Zum Abschluß möchte ich auf mein neues Stück "Two of a kind", für zwei Klarinetten, zu sprechen kommen. Die Absicht war, ein fiktives Gernre zu erschaffen; d.h. einen musikalischen Stil der jede Art von genre-spezifischer Indikation vermeidet, und daher grundsätzlich neutral bleibt im Bezug auf Hör-Haltung. Im Idealfall gibt solche Musik nicht einmal Hinweise auf ihre zeitliche oder geographische Herkunft.

Das Kompositionsverfahren involviert drei organisatorische Prinzipien: (a) Zufall, als fremdbestimmte Komponente, im Bezug auf Intervallstruktur; (b) Sprache, als externe Referenz, im Bezug auf Rhythmus und Form; (c) Intuition, als Element subjektiver Evidenz, im Bezug auf Kombination.

Im Bezug auf Harmonie und Kontrapunkt habe ich einfach auf das Verfahren selbst vertraut, als einer Maschine die die vertikalen Verhältnisse regelt. Wäre dem Verfahren nicht zu trauen, könnte der Komponist die Musik niemals verbessern, indem er die Töne herum schiebt. Erweist sich jedoch das Verfahren im Kern als konsistent, wird es jeden möglichen Ausgang in sich aufnehmen.