

Grundsätzliche Entscheidungen

Es gibt die Frage nach der Materie (»Wo- raus setzt sich Musik zusammen«?) und die Frage nach der Form (»Wie macht sie das?«). Die Materie der Musik ist das allgegenwärtige Rauschen der Welt, das heißt: alles was klingt. Ihre Form ist der jeweilige Ausschnitt, den sie aus dieser unendlichen Mannigfaltigkeit herausschneidet. Kein Gesetz bestimmt, wie sie bei diesem Schnitt vorzugehen hat. Kein Ausschnitt ist grundlegend oder ursprünglich. Musik kann unendlich viele Formen annehmen, die weder aufeinander noch auf eine ideale Grundform zurückzuführen sind.

Es ist möglich, sich die Welt als ein unendliches monotones Rauschen vorzustellen: eine Überfülle von Differenzen, in der nichts gleich ist, eine nie entwirrbare Komplexität, eine Gleichzeitigkeit ohne Zeit, da alles immer da ist und sich nichts verändert.

Die Monotonie des Unendlichen.

Alle Musik, die es jemals gegeben hat oder geben wird, ist in diesem Rauschen enthalten. So, wie der Stein jede Skulptur enthält, die aus ihr herausgearbeitet werden kann.

Musik wird aus der chaotischen, dennoch irgendwie »stummen« Materie herausgeschnitten, ihr gleichsam entzogen oder vielleicht entrissen. Ihre jeweilige Eigenart wird ganz durch diesen Schnitt bestimmt. Der Schnitt kann ganz einfach sein oder überaus diffizil. Meistens wird er sich aus vielen Teilschnitten zusammensetzen. Es kann sehr grobe Schnitte geben oder extrem feine, präzise. Es kann weiche Schnitte geben oder harte, dünne oder dicke. Manche sind leicht nachzuvollziehen, andere schwer. Die Schnitte haben Namen: Barock, Klassik, Romantik; oder: Josquin, Händel, Haydn, Debussy; oder: später Beethoven, früher Boulez, später Nono.

Ebensowenig wie sich das Kontinuum aus Punkten zusammensetzt, kann man sagen, daß sich das große Rauschen aus Beethoven, Nono, Cage und so weiter zusammensetzt. Sie sind lediglich enthalten. Und genauso, wie der Schnitt in das Kontinuum den Punkt erst erzeugt, kommt das, was wir Beethoven, Cage oder La Monte Young nennen, erst durch den Schnitt zustande. Der Schnitt produziert etwas, das zwar immer schon enthalten war, das es aber so noch nicht gab.

Der Schnitt holt *eine* Musik aus der zeitlosen Gleichzeitigkeit des Weltrauschens hervor und bringt sie damit zur Existenz. Plötzlich ist diese Musik da. Sie tritt aus der Anonymität des Enthaltenseins heraus und ist auf einmal selber etwas, steht für sich, bildet eine eigene Welt. Ihre »Geburt« in der Zeit ist genau zu lokalisieren.

Oftmals kehrt sie auch wieder in das stumme Enthaltensein zurück, gerät in Vergessenheit oder wird dem »Rauschen des Bekannten« zugefügt: Klassik-Radio, Hintergrundmusik, musikgeschichtliches Lexikon, Allgemeinbildung. Sie wird zum Element dessen, was es gibt.

Das Rauschen des Bekannten: was es so gibt, was man so weiß, worüber man sich unterhält, worüber man eine Meinung hat.

John Cage macht dies mit *Musircircus* erfahrbar: so viele unterschiedliche Musiker und Musikgruppen wie möglich spielen im gleichen Raum gleichzeitig ihre Musik. Oder in *33 1/3*: auf so vielen Plattenspielern wie möglich werden gleichzeitig so viel Schallplatten wie möglich aufgelegt. Oder *Rozart Mix*: mindestens achtundachtzig Bandschleifen werden gleichzeitig abgespielt. Das Ergebnis ist ein Rauschen, in dem die Musiken aufgehen, ein reines Klang-Werden. Das heißt Rückkehr in die reine Mannigfaltigkeit der Klangdifferenzen.

Neue Schnitte ereignen sich immer in einer bestimmten historischen Situation. Sie sind Ereignisse dieser Situation. In einer anderen Situation wären sie nicht möglich. Gleichzeitig aber sind sie der Situation fremd. Sie sind nicht in sie einzuordnen.

»Schönberg« war ein Ereignis der spätromantischen Musik. Er war in ihr enthalten. Gleichzeitig aber war er in ihrem Rahmen nicht denkbar, eine solche Musik konnte nicht sein. Das Ereignis schlägt ein Loch in die vorhandene Ordnung und zieht eine grundsätzliche Umstrukturierung dieser Ordnung nach sich. Wer von dem Ereignis ergriffen wurde, wird sich für diese Umstrukturierung im Sinne des Ereignisses einsetzen. Schönberg ist mittlerweile normalisiert. In der Situation, in der wir uns befinden, gibt es ihn, man kann sich über ihn unterhalten, eine Meinung über ihn haben: er gehört zur neuen Situation dazu.

Die Materie der Musik ist immer gleich: das zeitlose Rauschen, das sich zusammensetzt aus allem, was klingt. Die Vielfalt ihrer möglichen Formen ist unendlich: sind alle Schnitte, die das Rauschen enthält. Immer aber, wenn das Ereignis eines *neuen* Schnitts eintritt, gibt es nur eine Möglichkeit: »so und nicht anders«. Der Schnitt in das Rauschen, der im Sinne der Natur vollkommen arbiträr ist (jeder Schnitt

ist gleichermaßen wahrscheinlich), erhebt als geschichtliches Ereignis einen Wahrheitsanspruch (den Anspruch *eine*, nicht *die* Wahrheit zu sein) und forciert ein neues Wahrnehmen, ein neues Empfinden, ein neues Denken.

Nachdem Cage sein stilles Stück *4'33''* komponiert hatte, hat sich sein Leben – und nicht nur sein Leben – geändert. Es wurde ein Leben im Sinne von *4'33''*. Ein Leben um den Wahrheitsanspruch zu erfüllen, der sich seiner durch das *4'33''*-Ereignis bemächtigt hatte.

Einem Ereignis treu sein heißt: den neuen Wahrnehmungen und Empfindungen, die durch dieses Ereignis geschaffen wurden, nachzugehen, sie zu fördern, sie weiterzuentwickeln: alles herauszufinden und herauszubringen, was in ihnen enthalten ist. *4'33''* treu zu sein heißt: es immer wieder zu hören; wahrzunehmen, was beim Hören passiert: Absichtslosigkeit üben; immer wieder Möglichkeiten zu finden, wie sich Musik als reines Erklängen ereignen kann.

Die reine Differentialität dessen, was es gibt. Man braucht sich um die Differenzen nicht zu kümmern. Sie brauchen uns nicht, um auf ihre Kosten zu kommen. Sie sind nicht darauf angewiesen, von uns anerkannt zu werden. Sie sind da. Sie sind das, was es gibt. Jeder Klang ist anders. Es gibt keine Wiederholung.

Der Schnitt in das Rauschen definiert sich in *4'33''* als bloße Zeitangabe. Als Dauer. Als Schnitt. In diesem Stück wird Musik zum ersten Mal in ihrer Beschaffenheit als Schnitt erfahrbar. Sie präsentiert sich direkt als Ausschnitt aus dem unendlichen Rauschen, nämlich als der Ausschnitt, in dem wir uns während der Aufführung des Stückes gerade befinden.

Die Musik bekommt den Charakter einer Präsentation, wird einer Versuchsordnung vergleichbar. Komponieren heißt nicht mehr: Differenzen und Differenzverkettungen zu erfinden, sondern Ausschnitte zu schaffen. Möglichst einfache, durchschaubare Rahmenbedingungen, unter denen sich die Musik, wie von selbst, ereignen kann. Anders gesagt: unter denen sich der Klang in seiner ganzen natürlichen Differenzialität für die Wahrnehmung entfaltet.

Das kann auch ein einzelner Klang sein. Jeden Klang, den wir hören, haben wir so noch nie gehört und werden wir nie wieder so hören. Daß es keine Wiederholung gibt, zeigt gerade die Wiederholung eines Klanges. In der Wiederholung ist der Klang ein anderer.

In der Musik, die sich als *Musik nach dem Ereignis 4'33''* versteht, ist nicht der Klang, sondern der Schnitt selbst der Gegenstand der kompositorischen Tätigkeit. Komponiert wird das Verfahren, mit welchem aus der unendli-

chen Mannigfaltigkeit aller Klänge ein neuer Ausschnitt, eine neue Wahrnehmungsmöglichkeit gewonnen wird.

Komponieren ist das Entwerfen eines Schnittverfahrens. Der Komponist entscheidet, wie geschnitten wird, die Musik ergibt sich aus diesem Verfahren.

Stellen wir uns ein Stück für Orgel vor. Der Organist spielt anfänglich einen angehaltenen Ton, beliebig welchen. Nach frühestens zehn und spätestens vierzig Minuten beendet er den Ton. Nach frühestens sechzig und spätestens neunzig Minuten beendet er das Stück. Aus der Gesamttätigkeit des Organisten wird in dieser Komposition ein winziger Ausschnitt entschieden: das Niederdrücken und Loslassen einer Taste. Diese Tätigkeit bringt einen ebenso winzigen Ausschnitt aus allen Klängen hervor, die eine Orgel zu erzeugen vermag: einen Ton. Wie der Ton anfängt, wie er klingt, wann und wie der Ton aufhört, wie die Stille nach dem Aufhören klingt, wann und wie das Stück endet: dies alles ist konstitutiv für das Erlebnis des Stückes. Trotzdem ist es kein Gegenstand der Komposition, sondern ereignet sich erst in der Aufführung. Die Komposition besteht aus einigen grundsätzlichen Entscheidungen bezüglich des zu präsentierenden Ausschnitts.

Das, was nachher den Zuhörer ergreift, nämlich die Begegnung mit dem, was sich in der Aufführung real ereignet, entzieht sich dem kompositorischen Zugriff.

Ein solches Komponieren, das sich dem Ereignis, das heißt: der Begegnung mit dem Realen, öffnet, ist ohne John Cage undenkbar. Es ist immer der Versuch einer Antwort auf die Frage: »Wie geht es nach *4'33''* weiter?« oder anders formuliert: »Was ist in *4'33''* noch an Unbekanntem enthalten?«.

(Der Text entstand 1997 als Vortrag für das Symposium Die Grundform der Musik, das am 26. November 1997 im Rahmen der von Peter Ablinger konzipierten INSELMUSIK Berlin zum Thema Die Grundform der Musik: Abstraktion seit Joseph Matthias Hauer stattfand.)