

Die Paradoxien der Simplizität

Autor(en): **Gervasoni, Stefano / Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 60

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927998>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



*Stefano
Gervasoni und
Felix Renggli
(Bassflöte)*

Die Gewohnheit der Romantiker und Modernisten, den Komponisten in die beiden Personen des Handwerkers und des Denkers aufzutrennen, hat in den letzten Jahren zugenommen, und dies trotz des Endes der künstlerischen Avantgarden und obwohl die Philosophie auf den Anspruch eines «starken», erschöpfenden und systematischen Denkens inzwischen verzichtet.

So wurden zwei Funktionen, die in jedem kreativen Akt eigentlich verbunden sein sollten, voneinander getrennt. Das Komponieren und das Denken über das eigene Komponieren scheinen dabei von verschiedenen Personen ausgeführte Tätigkeiten zu sein. Wenn ein Komponist über seine Musik schreibt, verwandelt er sich in einen Musikologen und vergisst beinahe die inneren kreativen Prozesse, die sie erst hervorbrachten. Er nimmt den neutralen Ton desjenigen an, der über Dinge spricht, die er erst nachträglich kennengelernt und nicht selbst erzeugt hat. Er borgt sich die generalisierenden Sprachen von Wissenschaft und Philosophie. Eher als über die eigene Musik spricht er darüber, was andere über seine Musik gesagt haben.

Die meisten Komponisten scheinen an einem eigentümlichen Minderwertigkeitskomplex zu leiden, der sie daran hindert, der kognitiven Dimension von Musik und vom Handwerk des Komponierens einsichtig zu werden. Wollen sie dem Publikum ihre Gedanken mitteilen, werden sie oft dazu verleitet, intellektuelle Dignität vorzutäuschen. Dies führt allerdings zu neuen Frustrationen, die mit hochnäsigen und privaten Phrasen über Inspiration und Irrationalität übertüncht werden.

Während der Arbeit an diesem Artikel, der einige jener Gedanken zusammenfasst, die ich in meinem Seminar an den Darmstädter Ferienkursen 1998 entwickelt habe, bin ich mir bewusst geworden, dass ein ehrlicher Diskurs über meine Musik notwendigerweise zu einem Diskurs über die

Schwierigkeiten – und bisweilen über die Unmöglichkeit –, den jedem kompositorischen Akt zugrundeliegenden Denkprozess selbst zu reflektieren, führen muss.

Die Aktivität eines Komponisten ist eine doppelte: das Komponieren und das Denken über das eigene Komponieren. Dies kann dazu führen, seine Gedanken über das eigene Komponieren oder die eigenen Werke publik zu machen. Gewisse Komponisten wissen über ihre Musik zu sprechen, andere nicht. Ich selbst glaube, dass ich zu jenen Komponisten gehöre, die dies nicht so leicht können, und dass dies möglicherweise der Grund ist, weshalb ich immer wieder hartnäckig versuche, gerade das zu tun.

Nach meiner Erfahrung bedeutet es eine Einengung, wenn der Prozess des eigenen Komponierens vollständig durchschaut und als Konsequenz ein gänzlich formalisiertes und kontrollierbares System entstanden ist. Denn dabei würde das Komponieren auf ein handliches Reservoir an wohlbekanntem Techniken reduziert, das bei jedem neuen Stück in derselben Art und Weise verwendet werden kann. Ich erachte vollkommene Selbstkontrolle beim Komponieren als ein Symptom dafür, dass ein Komponist das Ende einer Schaffensphase erreicht hat und dass es für ihn an der Zeit ist, seine eigenen kompositorischen Gewohnheiten in Frage zu stellen. Ein Komponist sollte nicht nur neue Stücke schreiben: er sollte auch neue Techniken entwickeln.

Ich denke, es ist wie im Leben, wenn man sich in jemanden verliebt. Weshalb verliebt man sich in jemanden? Weshalb funktioniert eine Beziehung? Diese Fragen können kaum beantwortet werden, und wenn, dann bedeutet es oft, dass die Beziehung ans Ende gekommen ist. Liebe ist ein kontinuierlicher, unaufhörlicher Erfahrungsprozess und eine ständige Suche. Sie wird vom unaufhörlichen Bestreben genährt, die eigenen Beweggründe zu verstehen; doch deren Aufdeckung – ist dies überhaupt möglich – würde

einen vermutlich rast- und fraglos zurücklassen.

In bezug auf das Komponieren gibt es mehrere Faktoren, deren Einfluss auf kompositorische Entscheidungen in der Regel nicht berücksichtigt wird: persönlicher Geschmack, Neigungen, Gedächtnis, Gewohnheiten, Gefühle, Intuition, Imagination, psychophysische Bedingungen, etc. Dies geschieht offenbar, weil es unmöglich ist, sich Rechenschaft über alle diese Faktoren und über ihre Beziehungen untereinander abzulegen. Weshalb mag ich das Brot *altamura*? Ich weiss es nicht. Dies bleibt für mich ebenso mysteriös wie die Tatsache, dass mich Farbtransformationen stärker anziehen als Rhythmusentwicklungen.

Ich bin nicht besonders daran interessiert, über meine Musik zu theoretisieren, noch, ihr eine theoretische Grundlage zu geben. Zudem denke ich, dass musikalische Kohärenz nicht mit theoretischer Stimmigkeit verglichen werden kann. Musikalische Kohärenz baut auf einer Logik, die sich von der rationalen Logik westlichen Denkens oder von der Stimmigkeit einer linguistischen Struktur unterscheidet. Die in einem kompositorischen Akt involvierten Denkprozesse können nicht mit denjenigen gleichgeschaltet werden, die von logisch-hypothetisch-deduktivem Denken, also von formaler Logik, gefordert sind. Die Idee der Zeit beispielsweise, die der Musik eigen ist, ist eine andere. Sie besteht nicht nur aus einer chronologischen Folge von Einheiten, sondern aus einer komplexen Artikulation von Ereignissen. Die Art, in der wir in der Musik Zeit erfahren, ist unseren Denkprozessen eigentlich sehr nahe. Im Augenblick einer Entscheidung oder einer Einsicht – oder einer Wahrnehmung, einer Emotion – kann der Zeitverlauf suspendiert oder umgekehrt oder völlig verzerrt werden. Dasselbe ereignet sich, wenn wir uns an etwas erinnern oder wenn wir etwas imaginieren.

Ebenfalls undenkbar scheint mir, Musik als Übersetzung von Ideen zu denken – als Realisation oder Verkörperung einer vorgefassten Idee. Für mich ist ein Stück Musik eine Idee, die sich selbst formt und erst in demjenigen Augenblick entsteht, in dem sich die Musik entfaltet. Musik sagt, was sie zu sagen hat, im Vorgang der Entstehung. Es ist nie umgekehrt – das heisst, Musik entsteht nie aus der Notwendigkeit heraus, einer Idee Ausdruck zu verleihen. Die Idee ist, was ein Stück Musik ausdrückt, während es gehört wird – sowohl von den Zuhörern wie vom Komponisten. Es ist nicht das, was der Komponist es sagen machen will, wenn er es gemäss einer Idee komponiert. Dies erweist sich aus zwei offensichtlichen und paradoxen Tatsachen. Zum einen kann aus einer trivialen Idee ein schönes Stück entstehen; zum anderen kann dieselbe Idee – wie simpel, trivial oder genial sie auch sein mag – mehrere Stücke hervorbringen, deren Schönheitsgrad äusserst stark variieren kann. Die Qualität eines Stückes hat nichts mit der Qualität seiner ersten und auslösenden Idee zu tun.

Zwei letzte Bemerkungen zu diesem ausserordentlich heiklen Thema sind notwendig, um Missverständnisse zu vermeiden. Ich bestreite die Möglichkeit eines wissenschaftlichen oder rationalen und theoretischen Zuganges zum Komponieren keineswegs. Diese Art des Zuganges vermag Strukturen oder Materialien zu liefern, die zwar Teil eines Stückes werden können, die jedoch die musikalische Kohärenz keineswegs zu garantieren vermögen. Wenn sie, so glaube ich, im Komponieren eine Funktion haben, so vor allem als Anregungen. In diesem Sinne können sie zu jenen anderen Elementen gezählt werden, die ich als Konstituenten des Kompositionsprozesses bereits aufgezählt hatte (d.h. persönlicher Geschmack, Neigungen, Gedächtnis, Gewohnheiten, Gefühle, Intuition, Imagination, psychophysische Bedingungen).

Im Mittelpunkt meiner Selbstbefragung zur kompositorischen Tätigkeit steht das Thema der Simplizität und ihre Paradoxien. Mein Begriff von Simplizität hat nichts zu tun mit der Informationsdichte innerhalb eines Stückes. Ein musikalisches Objekt kann simpel erscheinen und zugleich ausserordentlich komplexe Beziehungen zu anderen Objekten aufnehmen, die entweder zu demselben oder zu anderen Stücken (von demselben oder von anderen Komponisten) gehören – oder gar zum historischen oder zum persönlichen Gedächtnis eines Hörers.

In der Kunst ist es unmöglich, die Frage von Komplexität versus Simplizität auf die blossen Datenmenge zu reduzieren, die objektiv aufgenommen werden kann. Einem simplen Stück (d.h. einem Stück, das einen simplen Bau besitzt) kann in verfeinerter, in also sensibler und intelligenter Art zugehört werden. Seine Struktur und seine Bestandteile können so weit ergründet werden, bis die Ebene der kleinsten Teile jedes einzelnen Klanges erreicht ist. Ein Werk kann durch die Subjektivität des Hörers «komplex» gemacht werden. Umgekehrt lässt sich ein Stück, dessen Handschrift äusserst komplex zu sein scheint – ein Stück der «Neuen Komplexität» beispielsweise –, in bewusst oder unbewusst simplifizierender Weise hören, was etwa dazu führen kann, ein Werk Ferneyhoughs zu einem verzerrten oder übertrieben expressiven Schönberg werden zu lassen. Eher denn «simple» oder «komplexe» Musik gibt es «simplifizierende» oder «komplexifizierende» Hörer.

Um mit dieser Reihe von Paradoxien fortzufahren: Auf der einen Seite kann jede Zeitspanne, die man in welcher Umgebung auch immer verbringt, mit musikalischen Intentionen gehört werden; dabei werden Zusammenhänge zu bereits bestehenden und zur musikalischen Sprache gehörenden Klängen und Strukturen geschaffen. Auf der anderen Seite kann man einem Stück Musik mit rein akustischen Intentionen zuhören und solcherart überraschende Beziehungen zwischen Klangformen und -ereignissen der Natur und denjenigen von Musik, also kultureller Herkunft, entdecken.

Kurz, ein Komponist arbeitet nicht nur mit einem Ensemble von Parametern, die er kombiniert, vervielfacht und verändert, sondern auch mit dem Gedächtnis, den Fähigkeiten und den Wahrnehmungsarten jedes potentiellen Hörers. Er muss die variablen und unvorhersehbaren assoziativen und imaginativen Suggestionen, die er bei jedem Individuum auslöst, in Betracht ziehen. Nach meiner Ansicht steht der Begriff des Hörers immer im Singular. Ich kann mir einen «kollektiven Hörer» nicht vorstellen – eine Gruppe von Hörern also, die auf ein Stück in derselben Weise reagieren. Eine solche Konzeption des Hörers impliziert ein kompositorisches System, das aus objektiven Elementen besteht und einheitlich wahrgenommen werden kann.

So ist es nicht die Quantität an Information, die den Komplexitätsgrad eines Stückes bestimmt, sondern die Quantität vielfach gerichteter Beziehungen; diese entstehen:

- zwischen Informationseinheiten;
- zwischen Information und Hörerbewusstsein; sie sind abhängig vom Gedächtnis, der Kompetenz, der Bildung, der psycho-physischen Verfassung und dem Geschmack eines charakteristischen und individuellen Hörers;
- zwischen Information und Kulturgeschichte; sie bestehen aus Einflüssen, möglichen Vorwegnahmen, Beziehungen zu anderer Musik oder zu anderen musikalischen Formen und Gestalten;
- zwischen Information und anderen Formen kulturellen Ausdrucks.

Wenn die evokative Ausstrahlung eines Objektes von der Möglichkeit abhängt, Beziehungen mit anderen Objekten einzugehen – und nicht von der Quantität an Information eines Objektes –, so steigt ihre Intensität mit der steigenden Quantität der Beziehungen, die hergestellt werden können, und mit dem steigenden Grad von deren Unsichtbarkeit. Man könnte sagen, dass die evokative Ausstrahlung eines Objektes um so grösser ist, je mehr das Beziehungsnetz implizit und unkalkulierbar ist (oder eher: im Gegebenen Augenblick sich enthüllt).

So, wie ich Simplizität verstehe, ist immer auch Vieldeutigkeit mit im Spiel. Ein Objekt wird um so vieldeutiger, je simpler (im zuvor ausgeführten Sinne) es ist. Für mich rührt suggestive Kraft demnach nicht vom *Gesamtbetrag an Information* her, der in einem Stück enthalten ist, sondern von einer Simplizität, die mit Vieldeutigkeit gepaart ist. Das am besten geeignete ästhetische Mittel, diese Mischung von Simplizität und Vieldeutigkeit hervorbringen zu können, ist das *ungewöhnliche Detail*, das vereinzelt und unerwartete Erscheinen eines Ereignisses, das zuvor nicht bemerkbar gewesen war und das trotz seiner Kleinheit oder offensichtlichen Trivialität den Hörer dazu führt, seine Wahrnehmung entweder der gesamten ästhetischen Form oder desjenigen Teiles, der sich in seinem Gedächtnis gebildet hat, neu zu organisieren. Der Hörer wird somit gezwungen, seine gewohnte Hörweise eines Stückes zu ändern und eine neue Perspektive einzunehmen. Metaphorisch und aussermusikalisch formuliert: mich interessiert die Entdeckung des Ungedachten (was bisher noch nicht gedacht worden ist) innerhalb des Denkbaren (was gedacht werden kann). Diese Methode, abgeleitet von meiner persönlichen ästhetischen Wahrnehmungserfahrung, versuche ich in meinen Kompositionen weitgehend zu befolgen. Ich möchte nun auf die verschiedenen Arten zu sprechen kommen, in denen sie in meiner Musik verwendet wird.

Sämtliche Hauptmerkmale des Komponierens verweisen auf einen letztlich unfassbaren Begriff von Simplizität – scheinbar klar, in Wirklichkeit aber undefinierbar. Ich teile diese Merkmale in zwei Gruppen:

Gruppe A

- die restriktive Auswahl des kompositorischen Materials;
- die Zyklizität, die Wiederholung, die Unausweichlichkeit eines Prozesses.

Gruppe B

- der grosse Wert, der dem Detail und seiner präzisen Ausformulierung zugemessen wird;
- die kontinuierlichen Veränderungen des Timbres, die abwechslungsreiche Gestaltung der Farben.

Die hiervon ableitbaren Prozesse sind demnach die folgenden. Eine wohldefinierte Konstellation wird exponiert, oder eine Konstellation hat sich sukzessive selbst definiert, und zwar bis zu einem Punkt, wo ihre Entwicklung keine Widersprüche mehr zu dulden scheint. Diese Konstellation wird dennoch subtil verändert, ohne allerdings, dass sich ihr innerlicher Zerfall in irgend einer Weise zeigt. In jenem Augenblick, in dem sich nur schon die kleinste Abweichung von der Regel ereignet, wird die Aufmerksamkeit des Hörers unmittelbar erregt und seine Neugier neu belebt.

Der resultierende Bedeutungswechsel wird durch den Überraschungseffekt, den der Regelverstoss hervorruft, verstärkt. Einerseits werden unsere Wahrnehmungen wieder neu ausgerichtet, nachdem sie durch den musikalischen Kontext, in dem sie bis zu diesem Augenblick gefangen waren,

«hypnotisiert» worden sind. In gewisser Weise wird an die akustische Dimension appelliert; dies rührt allerdings von der musikalischen her und führt zu einer weiteren musikalischen Realität. Andererseits zwingt uns der Regelverstoss dazu, unsere Wahrnehmungen, unser Gedächtnis sowie die bis zu diesem Augenblick entstandenen Assoziationen neu zu arrangieren.

Um die Dinge einfacher zu formulieren, könnte ich sagen, dass die in der ersten Gruppe erwähnten Merkmale dazu beitragen, einen Eindruck von Simplizität zu erwecken; es entstehen Konnotationen von Klarheit, Stabilität, Linearität und Schlichtheit. Die Merkmale der zweiten Gruppe tragen dazu bei, diesen Eindruck Lügen zu strafen. Sie veranlassen den Hörer zu aktiver Tätigkeit und machen ihn wachsam für die Wahrnehmung kleinster Veränderungen. Sie decken eine zuvor verborgene Komplexität auf, die ihn überrascht, nicht nur, weil die Veränderung unmöglich schien, sondern auch, weil dieses Potential von Vielfalt, Instabilität und Veränderbarkeit immer schon vorhanden war.

Die Einheit von Simplizität und Vieldeutigkeit bringt somit einige Paradoxien hervor, die das Hörerlebnis zu einem Entdeckungserlebnis werden lassen. So wird es beispielsweise möglich, innerhalb einer Konstellation, die jegliche Möglichkeit von Bewegung auszuschliessen scheint (z.B. Statik, Zyklizität, Wiederholung, Unausweichlichkeit), Bewegung nichtsdestoweniger wahrzunehmen. Ein kleines Detail kann die Aufmerksamkeit des Hörers plötzlich erregen. Dieses Detail kann ein Farbeffekt sein oder eine Geste, die entweder durch eine neue Farbe oder aber durch kontinuierliche Farbveränderung hervorgerufen worden ist. Wie dem auch sei, es lenkt von unseren üblichen Standpunkten ab und schafft neue; der Wahrnehmungsakt wird unstabil und das Hören beweglich. So ändert sich auch die Natur der Wiederholung: Sie ist nun nicht mehr Wiederholung eines Identischen. Eine Identität ist durch die ständige Veränderung vorangehender Identitäten entstanden.

Es ist auch möglich, eine akustische Dimension zu entdecken, die aus der eigentlich musikalischen plötzlich auftaucht. Dies kann sich dank der Schärfung kleiner Klangbestandteile ereignen, dank der Dekonstruktion eines Klanges oder dank seiner ständig abwechselnden De- und Rekonstruktion. Es ist die Suche nach etwas, was früher kommt, was hinter oder innerhalb oder um den Ton herum ist, wobei es sich nicht einfach um einen musikalischen Parameter, um eine Figur, um eine Form handelt. Umgekehrt ist es auch möglich, eine musikalische Dimension innerhalb einer rein akustischen auszumachen.

Ein Stück Musik entsteht immer aufgrund eines Zusammenstosses von Akustik und Sprache oder aufgrund einer Art Verzerrung oder Missverständnisses der psycho-akustischen Wahrnehmung durch die Phantasie, das Gedächtnis und die interpretativen Akte des Hörers. Das Akustische ist innerhalb eines musikalischen Kontextes eine befremdliche Dimension. Im umgekehrten Sinne allerdings könnten wir sagen, dass Musik eine seltsame Dimension innerhalb eines Kontextes von Geräuschen und Klanggesten darstellt. Das Erscheinen einer befremdenden Dimension innerhalb einer anderen zwingt den Hörer dazu, seine Ergebnisse in Frage zu stellen. Es entwertet die Muster, mit denen ein Musikstück gelesen worden ist, und veranlasst den Hörer, die gesamte Anordnung der von ihm gesammelten und interpretierten Daten neu zu arrangieren.

Ein anderes paradoxes Phänomen ist die Entdeckung einer räumlichen Dimension – von Tiefe oder Schichtung – in der Musik selbst. Dieses wird durch die Mittel hervorgerufen, die auch von der musikalischen Sprache geliefert werden: Registerumfang, Dynamikbereich, Artikulation der

Stefano Gervasoni:
Bratschenkonzert,
T. 10

Stefano Gervasoni:
«Due poesie
francesi di
Beckett», Beginn

Phrasen, instrumentale Timbres und Orchestrierung, d.h. deren Mischung und die Mischung ihrer dekonstruierten Teile. Musik hat alle diese Mittel zur Verfügung, um Gewicht zu geben oder wegzunehmen, um in verschiedenen Graden zu betonen und zu verbergen, um den Eindruck von Raum zu erwecken. Diese räumliche Dimension ist virtuell und reicht weit über den – wie auch immer angeordneten – physischen Raum, in dem die Instrumente aufgestellt sind, hinaus. Sie materialisiert sich im Geist des Hörers und führt dort zu weiteren Andeutungen impliziten Raumes.

Es sollte inzwischen evident geworden sein, dass das Timbre das wichtigste Mittel ist, mit dem ich Beziehungen in impliziter Weise schaffe und durch das ich die Bestandteile eines Stückes miteinander verknüpfe. Die von mir geschaffenen Beziehungen entstehen zwischen musikalischen Objekten oder zwischen ihren inneren Bestandteilen; dies ist mein bevorzugtes Verfahren, um Vieldeutigkeit hervorzu- bringen, um eine Oberflächenbeschaffenheit von einem

Objekt zu entfernen und es mit einer anderen oder mit anderen zu versehen; so wird es von demjenigen Objekt, dem es ursprünglich (in verschiedenen Graden) ähnlich war, unterschieden, bzw. umgekehrt, an jenes Objekt, das ursprünglich unterschieden war, angeglichen.

Eine äusserst subtile Behandlung des Timbres – worin immer wieder neue Beziehungen zwischen den Dingen entdeckt werden können – setzt die Absichten traditioneller Orchestrierung in die Tat um. Neben der Möglichkeit, Farben zu erfinden und in verführerischer Weise zu mischen, erlaubt dies, Beziehungsstrukturen zu schaffen, Strukturen also von Referenzen, Anspielungen, Assoziationen, Echos, Raumprojektionen, Implikationen, Betonungen, Lichtern und Schatten. Dank diesem Beziehungsnetz kann in der Musik die Illusion von Sinn erweckt werden – neue Suggestion für die Imagination des Hörers.

(Aus dem Englischen von Patrick Müller)