

Orestis Toufektsis

Deutsche Fassung der von O. Toufektsis verfassten Kapitel *Statement, Persönliche Ästhetik, Formalisierung und Intuition* für die Publikation *Chords in a Black Box*, in: Gerhard Nierhaus (Hg.), *Patterns of Intuition. Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Heidelberg 2015, S. 165-188.

Statement

Für mich ist das Komponieren Teil des Menschseins, eine Notwendigkeit¹, die doch etwas mehr als nur das Bedürfnis sich ausdrücken, etwas „sagen“, kommunizieren oder mitteilen zu wollen ist. Meiner Meinung nach ist Kunst im Allgemeinen ein unverzichtbarer Teil unserer Überlebensstrategie, weil wir durch das Erschaffen von Kunstwerken, die Momentaufnahmen unseres herauskristallisierten Wissens, unserer Intelligenz und Intuition darstellen, zu Erfahrungen gelangen können, die auf anderem Weg nicht erreicht werden können.

Musik wird immer von Menschen für Menschen gemacht. Aber nicht nur um etwas einander mitzuteilen, sondern um eine Erfahrung zu teilen, zum gemeinsamen Gut zu erheben. Die Erfahrung wie es bspw. wäre, keine Angst zu haben, den Blick auf das Wesentliche, auf die Substanz einer Sache zu schärfen, das Wachsam-Sein und vor allem das Frei-Sein zu üben. Solche Erfahrungen zu teilen ist der substanziellste künstlerische und – meiner Meinung nach auch der einzig mögliche – politische Akt, wodurch die Musik die Psyche, den Geist, die Intelligenz des Menschen anspricht und das Individuum vielleicht auch verändern vermag. Entkommen kann man dieser politischen/menschlichen Komponente der Kunst glaube ich nicht, man kann sie nur verleugnen.

Persönliche Ästhetik

Das Betrachten der Musik als eine Sprache setzt im Allgemeinen eine verbindliche Syntax voraus, die jedoch meist kulturell und historisch bedingt ist, was für mich eine eingeschränkte Sichtweise darstellt. Ich gehe immer davon aus, dass Musik etwas Universelleres, Allgemeingültiges zu sein vermag. Und nur so kann sie auch grundlegendere menschliche Bedürfnisse erfüllen. Es gibt allerdings auch „Sprachen“, die zwar auch eine verbindliche Syntax besitzen, die jedoch kulturell und historisch überhaupt nicht oder sehr gering bedingt sind. Solche „Sprachen“ kann man im Bereich der Naturwissenschaften und besonders in der Mathematik finden.² Das wesentliche Merkmal solcher „Sprachen“ scheint mir ihr hoher Abstraktionsgrad zu sein.

In diese Richtung habe ich versucht meine kompositorische Arbeit zu sehen und eine Art Analogie zu solchen „Sprachen“ in der Musik zu finden. In dieser Hinsicht verstehe ich auch den Begriff der „absoluten Musik“. Eine Analogie zu solchen Sprachen zu finden, bedeutet möglichst abstrakte Gestaltungsprinzipien anzuwenden, was aber nicht heißt ausschließlich mit Hilfe der Mathematik komponieren zu müssen. Dieser Weg führte

¹ Schönbergs Aussage „Die Kunst kommt nicht von können sondern von müssen“ kann man dennoch nur mit einer, meiner Meinung nach, wichtigen Anmerkung stehen lassen: um dieses Müssen zu realisieren, ist das handwerkliche Können eine unverzichtbare Voraussetzung.

² Bspw. die formalen Sprachen in der Syntaxtheorie (s. Chomsky, Noam, 1957).

mich zunehmend in eine Richtung, die ich im Wesentlichen als Akt einer permanenten Reduktion bezeichnen würde. Reduktion der Mittel, der Ausdrucksmöglichkeiten, des Materials, der formalen Strukturen auf das, was mir als Wesentlicheres und Substanzielleres erschien, möglichst frei von kulturellen und historischen „Epiphänomenen“ jeglicher Art, auf das, was Musik für mich ist: strukturierte Zeit – keine Botschaften, keine Aussagen, auch nichts Spektakuläres oder Spannendes. Diese Reduktion ist mir nicht immer gelungen und das wird es wahrscheinlich auch in der Zukunft nicht, was für mich aber sicherlich kein Anzeichen für ein, wie auch immer geartetes, Scheitern ist. Als Beispiel für so einen Versuch zeigt Abbildung 1 einen Ausschnitt aus *EpiTria, für Ensemble, 2003*.

Hier versuche ich bewusst auf detaillierte spieltechnische und dynamische Anweisungen möglichst zu verzichten um einen „Satztyp“ zu erschaffen, der nur die „Struktur“ – die zeitlich organisierte Tonhöhen – liefert. Die „Entschlüsselung“ der strukturellen Rolle jedes einzelnen Tones bzw. Tongruppe soll aus der „Zusammensetzung“ des „Tonmaterials“, dem „Satztyp“ hervorgehen und ist nach bestimmten Kriterien dem Musiker überlassen.

Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich behaupten würde, dass die meisten Kollegen dem Satz „Komponieren bedeutet permanent Entscheidungen treffen“ zustimmen würden. Das scheint mir aber zuerst nicht das Primäre zu sein. Das wesentliche ist, wodurch diese Entscheidungen geleitet werden und die damit verbundenen Fragestellungen: was ist der dahintersteckende kompositorische Ansatz. Worauf zielen diese Entscheidungen ab? Was soll als Resultat der kompositorischen Arbeit erreicht werden?

Meine erste kompositorische Entscheidung, die am Anfang jedes Komponierens steht, würde ich als „Gestaltung der Leere“ bezeichnen. Soweit es mir gelingt, versuche ich - um eine Analogie zu bemühen - von einer Null auszugehen. Komponieren bedeutet für mich eine Möglichkeit den imaginären Raum der absoluten Freiheit zu betreten. Dieser Raum ist jedoch kein willkürlicher, da sich durch Willkür die Freiheit nicht erfahren lässt. Er entsteht und „formt“ sich langsam durch die jeweiligen kompositorischen Regeln, die – und das ist für mich sehr wichtig – nicht im wissenschaftlichen Sinne verifizierbar sein müssen. Welche Regeln aufgestellt werden, halte ich aber nicht für nebensächlich. Durch gezieltes Formulieren und Einsetzen von diesen können sich auch bisher nicht bekannte Räume unserer Erfahrung erschließen.

Je abstrakter diese imaginären Welten, die in solchen Frei-Räumen entstehen, sind, desto unterschiedlicher können sie wahrgenommen werden. Das sehe ich aber nicht als ein Problem, sondern als eine Bereicherung. Eine „Erfahrung zu teilen“ bedeutet für mich ja nicht sie einfach mitzuteilen, sondern sie auf unterschiedlichen Arten erfahrbar machen zu lassen.

Wenn ich meine ästhetischen Prämissen zusammenfassend beschreiben müsste, dann wären folgende Aspekte für mich wichtig:

Ökonomie der Mittel, die zu einer Komplexität bzw. „Vielschichtigkeit“ führen kann, die ihrerseits wiederum mehrere Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten erlaubt. Komplexität also nicht als Selbstzweck, sondern als Diener der Betrachtungsfreiheit, die durch diese „Vielschichtigkeit“ ermöglicht und freigesetzt werden kann. Dabei betrachte ich „Monotonie“, die aus einer auf Ökonomie der Mittel ausgerichtete Anwendung des

Materials entstehen kann, nicht als Gegenpol sondern als eine mögliche Gestalt von Vielschichtigkeit.

The image shows a musical score for an ensemble piece titled "EpiTria, für Ensemble, 2003 (T.1-8)". The score is divided into two systems, marked with "1" and "5". The instruments listed are Cl. in Bb, Hrn. in F, Trp. in Bb, Pn., Vln., Vla., Vc., and Cb. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "gliss.". A double bar line with a repeat sign is visible between the two systems.

Abb. 1 *EpiTria, für Ensemble, 2003 (T.1-8)*

Die Trennung in außer- und „innen“-musikalischem Bereich verstehe ich nur als Begriffe, die in einem Diskurs der Verständigung dienen können. Es gibt keinen Bereich für mich, der „außermusikalisch“ wäre. Aspekte der Mathematik, der Physik, der bildenden Künste, können hier einfließen, oder anders formuliert: alles kann Musik sein.

So sind für mich „außermusikalische“, auch aus den Naturwissenschaften stammende, Inspirationsquellen eine Selbstverständlichkeit. Die Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst besteht für mich in der Verallgemeinerung durch Abstraktion.

Die satz- bzw. kompositionstechnischen Werkzeuge, die die Realisierung solcher Klangvorstellungen erlauben, stammen aus den Bereichen Selbstähnlichkeit, Kombinatorik und aus dem Prinzip der Isorhythmie, das aber nicht nur auf Dauer und Tonhöhen angewendet wird.

Zusätzlich habe ich mich in der letzten Zeit mit den Möglichkeiten der Anwendung von wahrrscheinlichkeitsbasierten Abweichungen in Bezug unter anderem auch auf die Gestaltungsmöglichkeiten variablen selbstähnlichen Strukturen auseinandergesetzt. Es ist mir ausgesprochen wichtig zu betonen, dass die Selbstähnlichkeit hier nicht als eine strikte Übertragung von fraktalen Strukturen verstanden werden darf, sondern als ein allgemeines musikalisches Gestaltungsprinzip, das sowohl auf der Mikro- als auch Makroebene einer Komposition angewendet werden kann.

In weiterer Folge sehe ich Kombinatorik als ein geeignetes Werkzeug Strukturen zu erzeugen, die zwar aus minimaler Anzahl von Elementen bestehen, in ihrer kombinatorischen Möglichkeiten aber Komplexität bzw. „Vielschichtigkeit“ in Bezug auf musikalisch für mich sehr relevante Begriffe wie Wiederholung, Veränderung, Änderung, Variation und Metamorphose ermöglichen. So produziert bspw. die präzise Wiederholung von eingeübten, „kontrollierten“ Bewegungen des Interpreten auch Differenz, und dies ist das Entscheidende. Es ist wie mit unserer Vorstellung von Kontrolle, unserer „freien“ Entscheidungsmächtigkeit und den letztlich oft unvorhersehbaren Ergebnissen unseres Tuns. Als Beispiel für solche variierte Wiederholungen zeigt Abb. 2 einen Ausschnitt aus *Fraktum 4/EpiEnteka, für Violoncello, 2006*. In diesem Stück war auch die Anwendung selbstähnlicher Prinzipien ein wesentliches Gestaltungsprinzip.

Formalisierung und Intuition

Was die Entscheidungen während des Kompositionsprozesses anbelangt, ist es für mich wichtig diese in Bezug auf deren Ursprung, Motive usw. zu reflektieren und zu hinterfragen. Oft kann die Antwort auf die Frage, „warum“ eine bestimmte Entscheidung getroffen wurde, einfach, sogar trivial, oft aber auch schwieriger sein. Somit gibt es einerseits Entscheidungen, die einfach zu begründen sind, weil sie rational/logisch oder aus einem pragmatisch-handwerklichen Hintergrund erklärbar sind und andererseits Entscheidungen, die weniger einfach zu begründen sind, weil sie uns ihre „innere Logik“ nicht gleich offenbaren und eher dem Bereich der Intuition zugeordnet werden.

Intuition und Rationalität werden im Allgemeinen, wenn nicht als zwei Gegensätze, so doch als zwei Begriffe, die zumindest einen gewissen Widerspruch zum Ausdruck bringen, verstanden. Ich habe immer wieder die Erfahrung gemacht, dass „Unvereinbarkeit“ ein weiterer Begriff ist, der im Bewusstsein vielen Menschen in Verbindung mit Intuition und Rationalität gebracht wird.

Im Bezug auf künstlerisches Schaffen wird Intuition meistens mit Begriffen wie Inspiration, Gefühl, künstlerischer Instinkt oder sogar Geschmack und auf jeden Fall als etwas, das man nicht systematisch/rational – also mit dem Verstand – erfassen kann, assoziiert. Man spricht von „magischen Momenten“ oder von der „Quintessenz“ des

Künstlerischen überhaupt. Ohne dieses notwendige „Etwas“ läuft ein Kunstwerk Gefahr als „uninspiriert“ degradiert zu werden.

The image displays five systems of handwritten musical notation for a Violoncello. Each system consists of a set of five staves (s.p.ex., s.p., ord., s.t., s.t.ex.) and a Violoncello (Vc.) staff. The notation is highly detailed and includes various performance instructions and dynamic markings.

- System 1:** Vc. staff starts with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *pp sempre*. It features a series of notes with 'x' marks below them, and a final instruction: *(7.Obert. sul do)*.
- System 2:** Vc. staff includes *gliss.* markings and dynamic markings *ppp sempre*, *sf*, and *sf simile*. Specific harmonic instructions are noted: *(13.Ob. sul sol)* and *(12.Ob. sul do)*.
- System 3:** Vc. staff features *gliss.*, *abatt. q/ arco*, and *mp* markings, followed by *ppp sempre*.
- System 4:** Vc. staff includes *ppp av*, *gliss.*, and *p ~ mp* markings.
- System 5:** Vc. staff starts with *legatissimo* and *pp*, followed by *pppp*, *pp sempre*, and specific harmonic instructions: *11.Obert. sul do* and *7.Obert. sul sol*.

2.

Abb. 2 Fraktum 4/EpiEnteka, für Violoncello, 2006.

Rationalität dagegen wird meistens als etwas verstanden, dass in einem Kunstwerk wenig verloren hat oder auf jeden Fall eine untergeordnete Rolle spielt. Sie wird mit Konstruktion, Strukturierung und „trockener“ Logik assoziiert, die zwar in einem wissenschaftlichen Zusammenhang eine Notwendigkeit darstellt, im künstlerischen Bereich aber höchstens auf dem Gebiet des handwerklichen Könnens eine Relevanz hat. So ist die allgemeine Vorstellung, wie ein Kunstwerk erschaffen wird, von einem „romantischen“ Bild geprägt, dass der Künstler in entscheidenden Momenten des Schaffensprozesses eine Art Eingebung braucht. Und diese Eingebung kann und darf nicht auf rationalen Überlegungen basieren, sondern soll eine geniale Manifestation dessen sein, was man im Allgemeinen „Begabung“ nennt.

Für mich besteht zwischen den Begriffen Intuition und Rationalität keine Diskrepanz. Ich konnte aus meiner Erfahrung keine eindeutige Grenze zwischen diesen beiden Arten eines geistigen Aktes ziehen. Aber abgesehen davon, ist es denn überhaupt möglich oder vielmehr notwendig so eine Grenze zu ziehen?

Die durch die Bezeichnung „zwei Arten des geistigen Aktes“ hergestellte „Gemeinsamkeit“ zwischen Intuition und Rationalität könnte natürlich eine Spitzfindigkeit verbergen: Erdöl und Wasser sind Flüssigkeiten. Die Frage ist, was kann ich mit dieser Gemeinsamkeit anfangen?

Angeblich hat Einstein zum ersten Mal das Grundprinzip seiner Relativitätstheorie erfasst, in dem er sich einen Menschen, der von einem Dach fällt oder sich in einem fallenden Fahrstuhl befindet, vorstellte: die Flugbahn eines Photon (Lichtimpulses), das einen fallenden Aufzug durchquert, würde dem Insassen des Aufzugs gerade, einem Beobachter außerhalb des Fahrstuhls dagegen, gekrümmt erscheinen³. War das Inspiration oder das Ergebnis eines logischen, rationalen Denkens über ein wissenschaftliches, physikalisches Problem? Ist der Gedanke einer 12-Tonreihe das Produkt einer Intuition bzw. Inspiration oder logische Konsequenz des Willens eines endgültigen Bruchs mit der Tonalität und eines Befreiungsaktes aus ihren „Fesseln“?

Ein Künstler fällt ja nicht aus dem Himmel auf die Erde. Er weiß etwas und dieses Vor-Wissen ist nicht nur erworbenes sondern auch ein erfahrenes. Und es ist nicht nur ein handwerkliches, „trockenes“ Wissen. So ist die Intuition für mich vielleicht nichts anderes als ein Denkprozess, der auf all dieses Vor-Wissen zurückgreift und dessen wir uns einfach nicht bewusst sind, somit ist für mich „Intuition“ auch durchaus rational begründet und begründbar. Der Mensch kann sowohl intuitiv als auch rational „denken“ und deswegen will ich auf keiner der Möglichkeiten verzichten, da ich so meiner Natur gerecht werden kann. Für mich sind Intuition und Rationalität einfach zwei Seiten der gleichen Medaille, und zwar der vielleicht wichtigsten menschlichen Eigenschaft und Fähigkeit, der geistigen Tätigkeit, des Denkens. Ich spreche also von intuitivem und rationalem Denken. Sich nur auf intuitives oder nur rationales Denken zu beschränken kämme einer geistigen Amputation gleich. Dies gilt für mich vor allem beim Erschaffen von Kunstwerken, weil ich mich im anderen Fall meiner eigenen Freiheit berauben würde.

Wenn ich einen langen Stock auf meinem Finger ausbalancieren will, kann ich mich, um das Gleichgewichtspunkt zu finden, sowohl auf mein Gefühl verlassen als auch den Stock abmessen und die Mitte markieren, wobei es mir bewusst sein muss, dass ich in beiden

³ Paul Davies & John Gribbin, Auf dem Weg zur Weltformel, dtv Verlag, München 1997, S. 80-81.

Fällen scheitern oder erfolgreich sein könnte – wesentlich ist, den optimalen Zugang zu finden.

Der Projektansatz

In den letzten Jahren hat mich zunehmend die allgemeine Fragestellung nach den möglichen Beziehungen zwischen Tonmaterial-Struktur und formale Struktur beschäftigt. Ein wichtiger Aspekt, der sich aus der Fragestellung ergibt, ist auch die Art der Korrespondenz zwischen Harmonik und formaler Gliederung. Auf der Mikroebene manifestiert sich bei mir dieser Aspekt der Harmonik überwiegend in meist homophonen Akkordfolgen, die zwar durch relativ einfach beschreibbare „Stimmführungsregeln“ entstehen, für mich aber gleichzeitig eine „Zielgerichtigkeit“, eine Art „harmonische Tendenz“ aufweisen – eine Tendenz, die ich mit dem Begriff „Metamorphose“ assoziieren würde. Die Steuerung dieser Metamorphose passiert aber eher auf einer „intuitiven“ Ebene, für die kein vorgefasstes Regelwerk zur Anwendung kommt.

Reflexion/ Evaluierung der eigenen Arbeit

Reflexion der eigenen Arbeit heißt für mich in erste Linie die Motive der kompositorischen Entscheidungen zu hinterfragen, mir über den Mechanismus des Entstehungs- und Entscheidungsprozesses klarer zu werden. Dafür brauche ich meistens einen bestimmten zeitlichen Abstand. Es heißt aber auch praktische handwerkliche Schlüsse zu ziehen, , ob bspw. eine kompositorische Strategie „aufgegangen“ ist, ob eine Satztechnik so „funktioniert“ hat, wie ich es mir vorgestellt habe, welche Satztechniken zur Generierung einer bestimmten musikalischen Struktur besser geeignet sind usw. Wichtig dabei ist vor allem, welche konkrete neue Erkenntnisse und Erfahrungen ich fürs Weitere „mitnehmen“ kann.

Über die handwerkliche, praktische Ebene sind diese Erkenntnisse für mich allerdings nicht leicht festzumachen. In erste Linie geht es mir hier nicht um die konkrete Gestalt einer Struktur, bzw. das Endergebnis in der Partitur, sondern um den Weg, wie sie zustande kommt, um den strukturellen Aspekt der Umsetzung. Wenn das strukturelle Prinzip und die Umsetzung „stimmt“, dann stimmt das Ergebnis auch.

Für die „Stimmigkeit“ eines strukturellen Prinzips ist es jedenfalls wichtig, dass dieses meine Klangvorstellung in der Weise „reizt“, dass unerwartete, auch nicht intendierte Klangstrukturen ermöglicht werden, die aber trotzdem eine sinnstiftende musikalische Perspektive ermöglichen.

Projekterwartung

Der hier verfolgte Projektansatz berührt für mich eine der Kernfragen des kompositorischen Schaffens, nämlich die Reflexion der intuitiven, aber auch rationalen, Entscheidungsprozesse an sich. Ich finde die Fragen bezüglich dieser Entscheidungsmechanismen im Schaffensprozess, die Frage nach deren Funktion und wie diese überhaupt zu Stande kommen, nicht nur spannend sondern auch enorm wichtig.

So gesehen sind meine Erwartungen einerseits sehr hoch – andererseits können diese gar nicht enttäuscht werden, da eine – auch die kleinste – Erkenntnis darüber, ob und wie, für mich nicht ganz rational erfassbare Entscheidungsmechanismen einer Formalisierung unterzogen werden können, nur ein Gewinn sein kann. Wenn ich dadurch dem Verständnis näher komme, wie meine Intuition im Kompositionsprozess „funktioniert“, ist das für mich schon ein wesentlicher Schritt.