

Musik aus und über Musik

Nicolas Collins – ein amerikanischer Live-Elektronik-Komponist

von Peter Behrendsen

Die amerikanische live-elektronische Musik entstand, vornehmlich unter dem Einfluß von John Cage, in den sechziger Jahren. Historischer Einschnitt ist das Jahr 1960, in dem Cages „Cartridge Music“, die erste live-elektronische Komposition, die man mit Fug und Recht so bezeichnen kann, aufgeführt wurde. Ihr fundamentaler Unterschied zur präfabrizierten, auf Tonband fixierten und vorwiegend in Europa komponierten elektronischen Musik war, daß Klangerzeugung und -manipulation, wie in der Instrumentalmusik auch, in Echtzeit vor den Augen und Ohren des Publikums ausgeführt wurden.

Die elektroakustischen Klänge dieses sowohl im Hinblick auf die Komposition als auch auf die Ausführung unbestimmten Stücks wurden durch die große Verstärkung sonst kaum hörbarer Mikroklänge erzeugt, Verstärker-Rauschen und akustische Rückkopplung waren akzeptierte Nebeneffekte. Vorgefertigte Zuspelungen vom Tonband gab es nicht.

Die Protagonisten jener sich in der Folgezeit entwickelnden spezifisch amerikanischen, auch experimentell genannten Live-Elektronik waren hauptsächlich: der vor allem in den fünfziger Jahren als exzeptioneller Interpret neuer Klaviermusik bekannt gewordene David Tudor, die Komponisten Gordon Mumma und David Behrman, Alvin Lucier und Robert Ashley sowie in bestimmter Weise, insofern er in seinen Stücken mit „lang ausgehaltenen Tönen“ elektronisches Material benutzte, La Monte Young.

Die damalige Technologie war, an heutigen Maßstäben gemessen, primitiv und simpel: teils aus pragmatischen, teils aus philosophisch-ästhetischen Gründen mußte sie billig, und wie andere Musikinstrumente auch, transportabel sein; außerdem waren die elektronischen Instrumente in jener Zeit in der Regel Eigenkonstruktionen; die Komponisten bauten sich ihre Instrumente selbst, weil die verfügbare Studioelektronik teuer und immobil und außerdem für die Realisierung von Tonbandmusik konstruiert worden war.

Ästhetisch lehnte man sich an die Vorstellungen Cages an, der anlässlich seiner „Variations V“ „Komposition als die Aktivität eines aus elektronischen Komponenten zusammengesetzten Klangsystems“ bezeichnet hatte. Die Partitur ist häufig einfach ein Schaltdiagramm, das die Konfiguration der für diesen Zweck zusammengestellten Komponenten abbildet. Ihre Realisation besteht darin, „die Möglichkeiten auszuführen, die sich durch das bieten, was man vor sich hat“, so David Tudor in einem Interview.

Die musikalische Biographie des in New York lebenden und dort 1955 geborenen Komponisten und Interpreten Nicolas Collins wurde deutlich von dieser frühen experimentellen Periode geprägt: *Ich komme ganz eindeutig aus dieser Tradition, in der eine Konfiguration elektronischer Komponenten bereits die Partitur, die Komposition ist. Die Variabi-*

lität dieser Stücke, von denen ich in den siebziger Jahren auch einige komponiert habe, wird bestimmt durch die Variationen, die der elektronische Schaltkreis selbst möglich macht.

Von 1972 bis 1976 studierte Collins Komposition an der Wesleyan University in Middletown, Connecticut bei dem anfangs erwähnten Pionier der konzeptionellen experimentellen Live-Elektronik Alvin Lucier, dessen Stücken häufig physikalische Experimente der Akustik zugrunde liegen; und in den *frühen, eher minimalistischen Stücken* von Nicolas Collins, *in denen es um akustische Eigenschaften von Architektur und um Rückkopplung geht*, ist Luciers Einfluß sehr deutlich.

Beispiel für diese frühe kompositorische Phase von Nicolas Collins ist die live-elektronische Komposition „Second State“, die Collins 1982 auf einer Schallplatte mit dem Titel „Going Out With Slow Smoke“ gemeinsam mit Ron Kuivila, der ebenfalls ein Alvin-Lucier-Schüler war, veröffentlichte. In dem Begleittext sagt der Komponist über sein Stück: *In „Second State“ werden akustische Rückkopplungen, gesteuert durch einen Computer, gefiltert, wodurch die Resonanz-Frequenzen eines Raums hörbar werden. Aus diesen Klängen erzeugt der Computer, kontrolliert von einem einzigen Interpreten, komplexe Tonhöhen- und Rhythmusmuster.*

Die kompositorischen Ideen des im Umkreis von Cage und von seinem Denken geprägten Christian Wolff und deren soziale und politische Implikationen übten auf Collins ebenfalls eine große Wirkung aus: *Christian Wolff hat mich ebenfalls als Komponist stark beeinflusst, besonders seine These vom Ensemble als Modell sozialer Interaktion. Die Entstehung meines Stücks „Little Spiders“ ist ohne Wolffs Komposition „For 1, 2 or 3 People“ nicht denkbar.*

Dieser Einfluß zeigte sich nicht zuletzt in einer großen Veranstaltungsreihe, einer Christian-Wolff-Retrospektive, die Collins 1987 organisierte, zu deren Besonderheiten es gehörte, daß er Musiker aus der sogenannten New Yorker „Noise Scene“, wie John Zorn und Elliott Sharp, einlud, Kompositionen von Wolff, darunter „For 1, 2 or 3 People“ und „Wobbly Music“ einzustudieren.

In seinem Stück „Little Spiders“ von 1980 versucht Collins nun, sein Verständnis der Wolffschen „sozialen Interaktion“ auf elektronische Instrumente, hier besonders auf den Computer zu übertragen: *In Little Spiders überprüft ein Mikrocomputer die Spielweise von zwei Keyboard-Spielern, deren Instrumente mit kleinen Leuchtdioden ausgestattet sind, die die Fingerbewegungen des jeweils anderen Spielers anzeigen. Klang und Struktur des Stücks entstehen durch das Zusammentreffen der Spieler auf den Tasten der Instrumente.*

Es geht also in „Little Spiders“ um unpersönliche Regelsysteme, und zwar hier um automatische, maschinelle Systeme, die jenseits von emotionalem Ausdruck und hierarchischer Kontrolle Struktur und Klangfarben der Musik steuern und unvorhersehbare, nicht durch Partituren vorherbestimmte musikalische Resultate generieren.

In der Mitte der achtziger Jahre deutet sich zum erstenmal ein Wandel im kompositorischen Denken Collins' insofern an, als er sich von den eher abstrakten, formalen Ideen, mit denen er sich in Anlehnung an seine Lehrer und Vorbilder beschäftigt hatte, zu distanzieren beginnt. Man kann von dieser Zeit an bei ihm eine stärkere Tendenz zur Reflexion über elektronische Komposition, Material und Technologie beziehungsweise über Komposition allgemein feststellen. Eine Neigung zu Konkretheit und Inhaltlichkeit ist zu beobachten, die sich zuweilen auch in der Thematisierung politischer Inhalte äußerte.

Musikalisch verbleibt er noch ganz im Bereich der anarchistischen experimentellen Tradition seiner Vorbilder, was sich im ironisch widersprüchlichen und doppeldeutigen Titel seiner dritten Langspielplatte andeutet: „Let The State Make The Selection“, zu deutsch etwa: Möge der Staat (als Organ politischer Herrschaft) beziehungsweise der Zustand, das heißt, die jeweilige Konfiguration der elektronischen Instrumente, den Gang der Dinge bestimmen.

Eines der hier zu nennenden Stücke, mit dem Titel „Vaya Con Dios“, behandelt die amerikanische Latein-Amerika-Politik während der Reagan-Ära: „Vaya Con Dios“ war ein dezidiert politisches Stück, ich habe nicht viele Stücke dieser Art gemacht. Die Reagan-Jahre waren nicht gut in Amerika, solche Stücke mußte man hin und wieder machen, finde ich. Die musikalischen Ausgangsmaterialien dieses Stücks basieren auf amerikanischen Stereotypen von Lateinamerika, dazu kommt ein Reagan-Text über Nicaragua als eine Art erzählerischer Inhalt. Ich habe Pop-Songs von den „Andrew Sisters“ und Slim Whitman verwendet, mit Texten, in denen es um Lateinamerika geht; daneben habe ich die Stimme von Ronald Reagan gestellt, der über die amerikanische Intervention in Zentralamerika spricht. Reagan und die Schlagersänger haben gemeinsam, daß sie über Zentralamerika schlecht beziehungsweise falsch informiert sind. Ich habe das Material so eingesetzt, daß es sich gegen sich selbst wendet und daraus Satire wird. Mit der elektronischen Verarbeitung des Ausgangsmaterials habe ich außerdem versucht, eine Atmosphäre des Ominösen, von Anarchie und Gewalt zu schaffen.

Eine bestimmte Technologie, ein jeweiliges elektronisches Gerät beziehungsweise Instrument hat für Collins immer auch musikalisch-kompositorische Folgen. Das gilt nicht nur für die frühen Stücke, sondern ebenso für seine heutigen Kompositionen. Auch an einer anderen „Erfindung“ von Collins wird das sichtbar, der „backwards guitar“, zu deutsch etwa einer rückwärts oder verkehrt herum gespielten Gitarre.

Mittels Tonabnehmern werden Klänge auf Gitarrensaiten übertragen; diese werden so, ohne mit der herkömmlichen Technik gezupft oder angeschlagen zu werden, zum Schwingen angeregt, und die Saitenschwingungen werden verstärkt. Weitere Klangmöglichkeiten ergeben sich da-

raus, daß die Spieler die Saiten dämpfen, an den Flageolett-knotenpunkten berühren und ähnliches mehr.

„In A Letter From My Uncle“, das 1984 entstand, setzt Collins die oben beschriebenen Techniken innerhalb eines größeren kompositorischen Kontexts ein. Ausgangsmaterial ist eine Reflexion über die „praktische Anwendung von Musik und Technologie in der Dritten Welt“, ein Brief an den Komponisten von seinem in Chile lebenden Onkel, der von den Spielern gesprochen und gesungen wird. Deren Stimmen werden auf technischem Wege auf die „backwards guitars“ übertragen, die als mechanische Filter verfremdend auf die Stimmen wirken. Die Klänge wiederum werden durch die Manipulationen der Spieler an den Saiten weiter transformiert.

Was mich in „A Letter From My Uncle“ unter anderem beschäftigt, ist die Grenze zwischen dem Erkennbaren und dem Nichterkennbaren. Die Herkunft des Materials ist nicht so offensichtlich wie in „Vaya Con Dios“. Ich versuche, die Unterscheidbarkeit der Klänge mit identifizierbarer Herkunft mit den eher abstrakten oder elektronischen Klängen zu verwischen ...

Ein vertrauter Klang kann, wenn er über die modifizierten Gitarren gespielt wird, sehr elektronisch klingen, ein elektronischer Klang wiederum kann eher sehr vertraut klingen ... „A Letter From My Uncle“ ist ein Stück über die fundamentalen Eigenschaften von Saiteninstrumenten und darüber, wie komplex sie sind.

Warum ich die Gitarre als Hauptinstrument in „A Letter From My Uncle“ verwende, hat mit mehreren Dingen zu tun: Ich neige immer mehr dazu, verfügbare Technologie zu modifizieren, anstatt elektronische Instrumente von Grund auf neu zu entwickeln. Es war leichter, eine Fünfundzwanzig-Dollar-Gitarre aus dem Pfandhaus zu modifizieren, als völlig neue Saiteninstrumente zu bauen.

Außerdem ist die Ikonographie eines Instruments wichtig für mich. Wenn man die drei Spieler auf der Bühne sieht, meint man, jetzt käme ein Rock'n'Roll-Stück. Die von den Spielern erzeugten Klänge allerdings, die Spieltechniken und die Struktur des Stücks haben sehr wenig mit konventioneller Gitarrenmusik zu tun. Die Erwartungen und Vorurteile des Publikums werden damit in Frage gestellt, es geht mir also um einen Zustand der Verwirrung.

Die bereits in den vorigen Stücken erkennbare Neigung zur Konkretisierung und zum Anschaulichmachen von elektronischer Musik setzt Collins in der Mitte der achtziger Jahre fort, beziehungsweise er vertieft sie durch die Entwicklung von „Mischformen“, in denen sich Elemente abstrakter, experimenteller Musik mit denen populärer Musik durchdringen. Anlaß dafür war wohl die stagnierende künstlerische Entwicklung in den USA nach der „Hoch-Zeit“ der experimentellen Periode in den siebziger Jahren, die sich (nicht nur in den USA) in Form von Popularisierung und Verbreitung avantgardistischer Positionen und für die jüngere Generation amerikanischer Komponisten jener Zeit als Mangel an Aufführungsmöglichkeiten äußerte.

Eine mögliche Lösung dieses Dilemmas bedeutete die Wahl eines neuen Klangmaterials beziehungsweise Instruments; so entschlossen sich zu jener Zeit Komponisten wie

Rhys Chatham und Glenn Branca, für die elektrische Rock-Gitarre Minimal-Kompositionen zu schreiben, und Chatham war es auch, der Collins riet, wenn man in einem Rock-Club spielen wolle, müsse man entweder eine E-Gitarre benutzen oder laut sein oder beides.

In Amerika gab es in den Jahren um 1982 oder 1985/86 nicht viele Aufführungsorte. Und um als Musiker arbeiten zu können, war es wichtig, Aufführungsmöglichkeiten in sehr verschiedenen Szenen zu finden. Ich konnte also eine Tour mit meinem Radiostück „Devil’s Music“ und mit einigen Stücken für transformierte Gitarre machen und dabei an ganz konventionellen Konzertorten spielen oder aber in Kunstgalerien, in Rockclubs, in Jazzclubs, also in einem weit gestreuten Bereich von Aufführungsorten.

Ein weiteres Instrument, das Collins ganz im Sinne der musikalisch-technischen Philosophie der sechziger und siebziger Jahre speziell für ein Musikstück, für die eben erwähnte „Devil’s Music“ konzipiert und gebaut hat, ist ein kleines, billiges digitales Echogerät, das er so modifizierte, daß es in Echtzeit variable rhythmische Muster produzieren konnte, und zwar prinzipiell mit jedwedem Material, das mit ihm digital gespeichert oder, korrekter gesagt, „gesampelt“ wurde. In „Devil’s Music“, das heißt, der darin verwendeten Technologie und den damit erzielten musikalischen Ergebnissen, zeigen sich deutlich verschiedene Aspekte der ästhetischen Haltung von Collins, die bis heute konstitutiv für seine Musik geblieben sind.

Zu den musikalischen Implikationen des Gebrauchs dieser Technologie hat sich Collins einmal so geäußert: *Ich habe eine Art ökologischen Ansatz: Ich habe große Schwierigkeiten damit, zu rechtfertigen, daß ich einen Klang synthetisch, neu herstelle; demgegenüber ziehe ich weit mehr das Recycling eines bereits vorhandenen Klangs vor. Wann immer es möglich ist, arbeite ich mit vorgefundenem Material; alle meine Stücke gehen von bereits existierenden Klängen aus, die in irgendeiner Weise transformiert werden. Das ist seit der Musique concrète mit verschiedenen Philosophien der Transformation von Klängen häufig gemacht worden.*

Das Digital-Delay, mit dem Collins hier arbeitet, zählt zu den sogenannten Effektgeräten, mit denen Signale bearbeitet werden. Sie sind klanglich gesehen ein Neutrum, da sie selbst keinen Klang erzeugen, sondern erst dann, wenn man sie, womit auch immer, mit einem solchen „füttert“. Collins verzichtet also auf einen „eigenen“ Klang, für viele Musiker Zeichen ihrer Identität. Er ist nicht daran interessiert, neue phantastische, elektronische Klänge zu kreieren, was vielen Komponisten ja überhaupt erst die Motivation für elektronische Musik liefert. Ihm reicht das bereits existierende Klangreservoir völlig aus.

Im Radio findet man jeden denkbaren Klang. Es ist nicht so, daß ich sie alle gut finde, aber die Vorstellung von Radio, daß dieses große Reservoir von Klängen da oben in der Atmosphäre herumschwebt und darauf wartet, musikalisch nutzbar gemacht zu werden, ist für mich sehr stark.

Collins’ Neigung zu den Ideen des Minimalismus, der Reduktion von Material und Form, von repetitiven, additiv-linearen und vorhersehbaren rationalen Prozessen beginnt sich, unterstützt von der verwendeten Technologie, deut-

lich abzuzeichnen: *Ihrer Natur gemäß produziert die Elektronik, die ich in „Devil’s Music“ benutze, natürlich jene Phase-Pattern-Musik, die man gemeinhin mit einigen Klassikern der späten sechziger Jahre, wie Steve Reichs oder Terry Rileys Stücken, verbindet. Ich halte meine Musik in bestimmter Weise für ausgesprochen konservativ und sehr traditionell, weil ich sehr an Struktur, Form und Linearität interessiert bin. Im Grunde meines Herzens bin ich Minimalist.*

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre trat Collins in eine neue künstlerische Phase ein. Angesichts der bereits erwähnten veränderten Bedingungen von Kunst und deren Rezeption sowie von Technologie setzte er sich von neuem mit den ihm durch Studium und von seinen künstlerischen Vätern vermittelten ästhetischen Ideen auseinander – Alvin Lucier und David Tudor bezeichnet er dabei als seine wichtigsten Einflüsse – und überprüfte und differenzierte seine bisherigen Positionen. Sein Verständnis der Funktion von Technologie in einer Komposition beginnt sich zugunsten der Komposition zu verschieben, und zwar insofern, als Technologie sekundäres Element wird und sich allgemeineren kompositorischen Vorstellungen unterordnet. Der Begriff der experimentellen Live-Elektronik, in der elektronische Musik als an das jeweilige Equipment gebunden definiert wurde, verliert für ihn seine Gültigkeit.

In den achtziger Jahren wurde alles komplizierter, die Elektronik wurde komplizierter, es kamen die Computer, für eine Reihe von uns wurde das Leben komplizierter und ich meine, die Komponisten übernahmen mehr Verantwortung für musikalische Entscheidungen als noch in den siebziger Jahren. Die Musik des simplen prozessualen Aufbaus scheint nicht mehr sehr gut zu funktionieren ... Für gewisse Komponisten ist elektronische Musik als gebunden an das jeweilige Equipment durchaus noch gültig. Wenn man allerdings mit so etwas wie zum Beispiel dem Radio arbeitet, dann kommen Dinge ins Spiel, die völlig außerhalb der Geräte liegen, die man vor sich auf dem Tisch hat, und die musikalischen Entscheidungen werden unvermeidlich davon beeinflusst. Ich meine, daß die Komponisten dadurch gezwungen werden, darüber nachzudenken, was in einem Musikstück passieren soll. Wir treffen jetzt viel mehr Entscheidungen, glaube ich, als in den siebziger Jahren. Und die Intention vieler von uns geht dahin, die Elektronik von diesem Tisch zu befreien und sie vielfältigen Einflüssen zu öffnen.

Untrennbar verbunden mit dieser neuen Phase ist ein neues elektronisches Instrument, das Collins in dieser Zeit entwickelte und selbst baute; er nennt es „trombone propelled electronics“, also von einer Posaune „angetriebene“ Elektronik.

Das neue Instrument ist die in mehrfacher Hinsicht perfektionierte Weiterentwicklung jenes modifizierten Digital-Delays, das bereits in dem Stück „Devil’s Music“ zur Anwendung gekommen ist; es ist wie dies ursprünglich ein Effektgerät. Es kann mit jedem Klang, der über ein Kabel eingegeben wird, arbeiten, ob dies irgendein auf Tonband konserviertes Signal ist, ein Radioprogramm oder, über Mikrofon, ein gerade spielender Musiker. Allerdings sind mit ihm musikalisch wie technisch noch weit komplexere Operationen durchführbar.

Es ist ein Instrument, das in Realtime Klänge digital speichern und verarbeiten kann. Es besteht aus einem alten digitalen Hallgerät, in das ich einen Mikrocomputer eingebaut habe, der mit einem selbstentwickelten Programm läuft. Damit kann ich einen beliebigen Klang festhalten, eine Schleifenrepetition mit ihm bilden, diese verlängern, seine Tonhöhe transponieren und mit ihm ungewöhnliche rhythmische Zeitoperationen durchführen. Zur Steuerung des Geräts dienen nicht die üblichen Knöpfe und Schalter, wie ich sie in der Vergangenheit oft in meinen elektronischen Stücken „gespielt“ habe, sondern eine Posaune, an die ich eine Computer-Tastatur und einen Blawschwächer für Synthesizer montiert habe. Indem ich die Knöpfe an der Seite drücke und den Posaunenzug bewege, kann ich alle möglichen Klangparameter eines gespeicherten Klangs ändern. Ein Knopf kann also bedeuten: Tonhöhe nach oben oder nach unten, je nachdem, welche Armbewegung man macht; mit einem anderen kann ich die Schleife verkürzen oder verlängern und so weiter. Es sind eigentlich die üblichen elektronischen Techniken; ungewöhnlich ist nur, daß sie mit einem Musikinstrument gekoppelt sind.

Das Wesentliche und entscheidend Neue an diesem elektronischen Instrument sind seine präzisen Steuerungs- und Kontrollmöglichkeiten, die Collins in die Lage versetzen, musikalische Parameter und Strukturen entsprechend seinen Vorstellungen zu gestalten.

Bisher arbeitete er in der Regel mit Geräten, bei deren Gebrauch Unbestimmtheit in bezug auf das musikalische Resultat geradezu systemimmanent war. Er ist nun zum einen in der Lage, sich als Musiker dem Risiko, der Überraschung einer musikalischen Situation in einer Improvisation zu öffnen und andererseits mit jeweils feststehendem Material bestimmte Stücke im Konzert exakt als fixierte Komposition zu reproduzieren, wie zum Beispiel im Stück mit dem Titel „Tobabophonio“.

„Tobabophonio“ ist das erste Stück, das ich auf meiner elektronischen Posaune gemacht habe. In den letzten fünf Jahren habe ich es immer wieder überarbeitet. Es hat mit der Verarbeitung von Blasmusik zu tun, und an einem bestimmten Punkt im Stück hört man tatsächlich Blasmusik aus meinem Blasinstrument kommen. Es ist fast ein pädagogisches Stück über die Eigenart meines Instruments; denn es beginnt damit, daß der peruanischen Blasmusik Samples und Fragmente entnommen werden, die so kurz sind, daß sie einfach wie ein Summen klingen; es sind sehr reine Wellenformen, und die werden durch die mit der Posaune gekoppelte Elektronik transformiert: Mit der Bewegung des Posaunenzugs verändert sich der Obertongehalt, und indem ich mit der Posaune in verschiedene Richtungen des Raums ziehe, entstehen im Ohr unterschiedliche Summierungen der Wellenformen. Das Stück hat einen sehr einfachen linearen Prozeß, in dem allmählich das Ursprungsmaterial, die Blasmusik, zum Vorschein kommt; was also am Ende herauskommt, ist die Blasmusik im Blasinstrument. Das Original basiert auf einer Art Schleifenstruktur; mehrere Musiker spielen locker, fast swingend kurze Muster von ein paar Tönen. Und wenn ich schließlich allmählich das Ursprungsmaterial deutlich hörbar mache, dann tue ich das in einer ähnlichen Form rhythmischer Schleifenbildung; da treffen eine sehr alte zyklische Form und eine neue, durch elektronische Technolo-

gie erzeugte aufeinander. Ich habe also versucht, nicht nur Elemente des Klangs der Originalmusik, sondern auch strukturelle Aspekte miteinander zu verbinden. Dann geht es hier außerdem um die Frage der Adaption: Die peruanische Musik entstand dadurch, daß europäische Missionare westliche Instrumente zu den Indios in Peru brachten, die darauf vermutlich ihre eigene alte Musik spielten. Was ich jetzt tue: Ich nehme die peruanische Musik, bringe sie nach New York und adaptiere sie für mein neues Instrument. So verbinde ich Technologie und eine andere Kultur in einer neuen Weise miteinander.

Auch hier ist also Lateinamerika das Thema; diesmal allerdings wird es von Collins weniger dezidiert politisch, sondern eher als rein musikalisches Material behandelt.

Die markanteste Veränderung seiner Musik, die Collins in jener Zeit vollzog, war jedoch, daß er unter die improvisierenden Musiker ging; das war erst und aufgrund der Fähigkeit des kontrollierten instrumentalen Spielens möglich, zu der seine digitale Posaune ihn befähigte.

Damit tat er einen Schritt, der ihn noch weiter von seinen Anfängen als Komponist experimenteller Musik im puren Verständnis der sechziger und siebziger Jahre wegführte: *Das Klima, in dem ich als Komponist und Student von Alvin Lucier an der Wesleyan University in den frühen siebziger Jahren aufwuchs, war durch ein starkes Vorurteil gegen Improvisation bestimmt ...*

In den siebziger Jahren gab es ein sehr starkes Bestreben, von der Idee des subjektiven Ausdrucks wegzukommen ... ich weiß nicht genau, woher diese Abneigung gegen subjektiven Ausdruck kam, aber sie wurde mir als Student mit großem Nachdruck vermittelt, obwohl meine musikalische Herkunft, bevor ich mich der elektronischen Musik zuwandte, deutlich durch Improvisation geprägt war.

Und in den achtziger Jahren bin ich sozusagen zurückgegangen und habe alle meine Entscheidungen, die ich als Student und Komponist getroffen habe, infrage gestellt, um herauszufinden, welche für mich wirklich wichtig waren und welche nicht. Dabei merkte ich, daß ich Probleme mit den Ideen von subjektivem Ausdruck beziehungsweise Improvisation und außerdem Probleme mit einer Reihe rein musikalischer Aspekte von Improvisation hatte.

Collins nahm damals Kontakt zu improvisierenden Musikern auf, etwa aus der New Yorker sogenannten „Noise-Scene“, für die die Namen des Saxophonisten John Zorn, des Baßklarinettenisten Elliott Sharp hier schlagwortartig stehen sollen, aber auch zu Musikern der amerikanischen „New Music“-Szene wie dem Posaunisten Peter Zummo oder dem Trompeter Ben Neill. Mit ihnen, außerdem mit dem Engländer Peter Cusack oder dem Rock-Gitarristen Robert Poss, insgesamt mit fünfzehn Musikern, nahm er im Verlauf von fast zwei Jahren viele kurze, zum Teil sehr kurze Improvisationsduette auf, von denen er zweiundvierzig, in einer unsystematischen Mischung arrangiert, 1989 als Compact Disc mit dem Titel „100 Of The World's Most Beautiful Melodies“ veröffentlichte.

Ich hatte ein paar Ideen über den Grundtypus von Strukturen, mit denen ich arbeiten wollte: Mit fast jedem der Musiker habe ich versucht, etwas mit „Heterodyning“ zu machen



– das passiert, wenn zwei hohe Frequenzen nicht ganz dieselbe Tonhöhe haben, es gibt dann Phantom-Klänge, Schwebungen und so weiter; Alvin Lucier und La Monte Young haben damit zum Beispiel Stücke gemacht. Ich habe einiges mit lang ausgehaltenen Tönen versucht und einiges mit unregelmäßigen Rhythmen. Ich wußte, welche Stärken mein Instrument hat, und ich habe versucht, Überschneidungen mit den Fähigkeiten und Stilen der anderen Musiker zu finden. Es war also nicht so, daß wir wild eine halbe Stunde spielten, und ich dann den Teil herausgeschnitten habe, der sich am besten anhörte, sondern es gab kleine Aufgaben für die einzelnen Stücke.

Collins' Ziel war eine *musikalische Situation mit der Konzentration auf eine sehr begrenzte Materialmenge*. Er beschränkte sich darauf, lediglich ein oder zwei Töne des Musikers „einzufangen“. Er improvisierte über diese einzige kurze Phrase zwei bis drei Minuten lang. Dadurch, so hoffte er, würde der improvisierende Musiker veranlaßt, über das, was er gerade gespielt hatte, ein zweites Mal nachzudenken. So ergab sich *eine Art alternativer Improvisationsstil, eine musikalische Reflexion auf der Grundlage von Klangfarbe, auf der Grundlage von wenig Variation innerhalb eines subtilen Vokabulars, wobei Variation hier eben heißt, eine Sache von mehreren Seiten zu betrachten*.

Neben rein musikalischen Gesichtspunkten impliziert die von Collins verwendete Technologie des digitalen Sampling einen Aspekt von Macht, der sich aus dem Verhältnis von originär hervorgebrachtem Klang und dessen elektronischer Manipulation ergibt. Mit dieser Technologie wird ein Gebiet berührt, in dem es nicht nur um ästhetische, sondern auch um politisch-moralische, zuweilen gar um juristische Probleme geht.

Was die Improvisationen angeht: Sobald ein Musiker einen Klang gespielt und Collins ihn digital gespeichert hat, verliert er die Kontrolle darüber; mittels der Elektronik kann der Klang nun in vielfältiger Form manipuliert werden, der elektronische Musiker „besitzt“ den Klang und kann, zumindest potentiell, nach Belieben über ihn verfügen. Die

digitale Speichertechnologie impliziert also einen möglichen Mißbrauch in Form von Diebstahl oder Ausbeutung.

Collins war sich dieses Macht-Aspekts sehr wohl bewußt: Zu Beginn einer jeden Aufnahme verständigte er sich deshalb auch mit den Musikern über die speziellen Fähigkeiten seines Instruments, so daß diese im vollen Bewußtsein dieser Problematik eine Art Partnerschaft mit ihm eingingen. Einige Musiker, so sagt er, hätten sich allerdings einer klanglichen Äußerung schlichtweg verweigert, so daß er gezwungen war, auf Radioklänge oder ähnliches zurückzugreifen.

Wenn man sich die Improvisation daraufhin anhört, so fällt auf, daß Collins sich dem anpaßt, was der andere Musiker jeweils musikalisch produziert; er drängt sich nicht in den Vordergrund. Oft ist es schwer, seine elektronische Beigabe von der Instrumentalstimme zu unterscheiden. Das, was er der originär erzeugten Musik hinzufügt, wirkt meist wie deren elektronischer Schatten.

Seinen musikalischen Anteil sieht Collins denn auch in einer eher vermittelnden reflektierenden Rolle: *Man kann heute einerseits Musik „direkt machen“ – man könnte das einen Kommentar zur Natur nennen –, und dann gibt es eben Leute wie mich, die neben diesen Musikern stehen und deren Musik kommentieren*.

Ein juristischer Aspekt derselben Thematik kann dann eine Rolle spielen, wenn das verwendete Material aus einem bereits fertig vorliegenden musikalischen Produkt stammt. So wurden in den USA bereits urheberrechtliche Prozesse geführt, wenn ein Komponist aus Bruchstücken anderer Stücke zusammengesetzte Kompositionen unter seinem Namen herausgegeben hatte, so geschehen im Falle des Stars der Soul-Musik James Brown.

Collins distanziert sich ausdrücklich von derartigen Formen „kapitalistischer Ausbeutung“, wie er es nennt: *Wenn ich mit Sampling arbeite, tue ich das, weil ich das Ursprungsmaterial liebe, also nicht deswegen, weil es billig und einfach ist; ich tue es, weil ich zu dem Material, das ich gewählt habe, eine wirklich emotionale Beziehung habe. Ich tue das, weil ich das Original liebe und einen Weg gefunden habe, ihm einen Kommentar hinzuzufügen. Es ist meine Hommage an dieses Original*.

So erscheint beispielsweise in dem Stück mit dem Titel „Baby It's You“ als Urheber nicht der Name Nicolas Collins, sondern es werden die Namen der Komponisten des Originals angegeben: Bacharach/David und Williams. „Baby It's You“ ist eine Liebeserklärung an die schwarze Popmusik der sechziger Jahre. Das Original wird zerlegt, es erscheint in mehreren rhythmisch gegeneinander verschobenen Facetten; das Stück endet schließlich in einer Art elektronischer Rasterung, die man als ein akustisches Pendant zu den Paraphrasierungen von Comic-Strips des amerikanischen Pop-Art-Malers Roy Lichtenstein beschreiben könnte.

Durch die Improvisationen und Kompositionen von Nicolas Collins in den letzten Jahren zieht sich somit wie ein roter Faden das Thema einer durch Technologie vermittelten, kommentierenden Distanz zu Musik und Klang als deren Reflexion und Spiegelung – Musik aus und über Musik.