

# Johannes Kreidler

## Bestehendes

Mai / Dezember 2008

Erschienen in: KunstMusik 12 (Juli 2009)

Das Material des Experimentalfilms *The Georgetown Loop*<sup>1</sup> von Ken Jacobs ist eine auf 1903 datierte Aufnahme, auf der eine Eisenbahn die Rocky Mountains in Colorado durchkreuzt, verstreute Ortschaften passiert und deren Fahrgäste der auf dem hintersten Wagen befestigten Kamera zuwinken. Nach einleitendem Ablauf der ganzen zweiminütigen Sequenz beginnt diese wieder von vorn; nun ist die Leinwand zweigeteilt, links der Originalfilm, rechts dagegen seine horizontale Spiegelung, so dass es scheint, als ob aus der Mittelachse alle Bewegung herausflösse oder darin verschlungen würde. Danach kommen Original und Spiegelbild komplett auf dem Kopf, zuletzt noch auf dem Kopf und rückwärts.

Mit elementaren Bearbeitungen einer bestehenden Aufnahme schafft der Avantgarde-Filmer Jacobs ein eigenständiges Werk. (Er verkehrt, von der doppelten Projektion abgesehen, einfach die Handgriffe eines Kinovorführers.) Durch die Kombination von räumlicher und zeitlicher Invertierung ist das eingangs vorgestellte Material im Endstadium kaum noch identifizierbar. Der Prozess dorthin macht aus der nostalgischen Konserve ein immer komplexeres Bewegungsmuster, in dem das Schwarz und Weiß der vorbeiziehenden Landschaft zu referenzlosen psychedelischen Formen verschmelzen; der panoramatische Blick aus dem fahrenden Zug verwandelt sich stufenweise zu symmetrisch entstellten Räumen. Mit der verblüffenden Wucht einfachster Mittel ist ein Übergang von konkreter zu abstrakter Wahrnehmung dargestellt.

Aber warum verwendet Ken Jacobs hierfür prä-existentes Material, „found footage“, wie die Filmemacher sagen? Sicher bringt der historische Schwarzweißfilm verwertbare Charakteristika für die Idee, und verleiht dem Ergebnis mit seinem simplen Sujet einen zusätzlichen Charme. Aber Jacobs hätte doch selbst, mit der Kamera bewaffnet, das bestmögliche Material für sein Vorhaben einfangen können, statt mit Gegebenem Vorlieb zu nehmen, welches überdeutlich mit ganz anderer Intention gedreht wurde. Vielleicht steckt in seiner Entscheidung ein rein persönliches Faible für solche Uralt-Aufnahmen, die er selbst aus fragilen Papier-Speicherbeständen der kinematographischen Frühzeit ausgegraben hat. Oder dieses Material gewährleistet einfach nur das, worauf es ihm ankommt, so dass er sich mit diesem seinem Fund hierfür just zufrieden gibt (und keine eigene, kostspielige Produktion anstrengen muss). Er mag die Auseinandersetzung mit etwas Vorgegebenem, Fremdem suchen, eine provokante Differenz zwischen Original und Bearbeitung erheischen wollen – aber eine wirklich schlüssige Erklärung für gerade diese Wahl, der Bahnfahrt durch die eisbedeckten Rockies im Jahr 1903, gibt es wahrscheinlich gar nicht.

---

<sup>1</sup> Online: <http://www.youtube.com/watch?v=h8NzSnoIMEk>.

## 1. Standpunkt

Das musikalische Material ist auf zwei Weisen „unrein“. Für das Ohr der tonalen Musik und ihren Ausläufern sind Geräusche, wie sie fast immer beim Instrumentalspiel hinzukommen, etwas zu Überhörendes, und der atonal-konstruktivistischen Fantasie widerstreben die auratischen Vor-Konnotationen von Klängen einer freien Handhabe.

Sehr viele Klänge sind historisch besetzt. Kombinationen aus mehreren Klängen beziehungsweise Tönen setzen diesen Umstand weiter fort, entweder als stiltypische Verbindungen oder als Negation eben dieser typischen Verbindungen. Freiraum für Neues ist noch vorhanden, schwindet evolutionär – auf dieser Ebene, der „parametrischen“ – jedoch immer mehr. Die Mittel der Negation traditioneller Zusammenhänge verlieren als ihrerseits Stil werdende an Kraft.

Darum jedoch den Innovationsanspruch aufzugeben kann nur denen liegen, die ohnehin immer Terzenketten (ab)schreiben wollten. Diejenige neu geschaffene Kunst aber verdient Aufmerksamkeit, die etwas Neues zu bieten hat. Daher gilt es, zu einer anderen Perspektive zu gelangen.

In meinem Aufsatz *Medien der Komposition* habe ich herausgearbeitet, wie sich Ebenen der Gestaltung unterscheiden lassen, durch das Begriffspaar Medium/Form von Niklas Luhmann.<sup>2</sup> Die Luft ist Medium der Form des Tons, der Ton Medium der Form der Tonleiter, die Tonleiter Medium der Form der Melodie, und so weiter. So gesehen ist ein Instrument schon eine „Form“, eine Klangfarbenkomposition, umgekehrt kann ein ganzes Stück wieder „Medium“ sein, wenn sich darin neuer Spielraum für den Komponisten auftut – Musik lässt sich „instrumentalisieren“, beispielsweise gesampelt am Computer, womit neue Arrangements möglich sind. Komponieren bedeutet, ein Instrument zu definieren, eine Differenz zwischen Medium und Form zu öffnen.

Nach Luhmann aber ist Möglichkeitsspielraum nicht nur innerhalb einer Unterscheidung von Medium und Form gegeben, sondern rekursiv in der „Differenz von Medium und Form, [die] ihrerseits medial“ wird.<sup>3</sup> Beispielsweise Einzeltöne und komplette Werke, für sich Medien, bilden zueinander wiederum eine Differenz, die kompositorisches Medium werden kann. Dies ist mein Ansatz: Ich bewege mich zwischen singulärem Klang, dessen Parameter ich komponiere, und dem Umbau ganzer Musiken (bestehend aus vielen einzelnen Klängen); strukturalistische und semantische Domäne beziehe ich aufeinander, vergleichbar

---

<sup>2</sup> Johannes Kreidler, *Medien der Komposition*. In: *Musik & Ästhetik* 48 (2008). Online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/medien-der-komposition.htm>.

<sup>3</sup> Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*. In: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 203.

gegenständlicher und abstrakter Malerei, die Bildende Künstler seit einiger Zeit ebenfalls miteinander assoziieren.

Auf dieser Grundlage habe ich eine Poetologie entwickelt und einige Werke vorgelegt, die thematisch unter der Überschrift „Musik mit Musik“ stehen.<sup>4</sup> Aufgegriffene (und eigene) Musik, Sprachklänge und Feldaufnahmen zerschneide, fragmentiere, überschreibe und rekontextualisiere ich, wie ich aber auch zurückgehe auf basale Operationen mit einzelnen Klängen, ehe ich deren semantische Implikationen wieder ausgedehnt zulasse, um sie dann wiederum zu destruieren. Ich vertone Musik in ihren medialen Daseinsformen, am Instrument, am Mp3-Player, als Notenvertonung, als Textvertonung – denn Musik hat heute vielleicht nicht Sprachcharakter, aber doch Wörtercharakter, sie trägt lauter Semanteme. Klang ist von empirischem Charakter, Töne haben Bekanntheitsgrade, ihren Bibliothekssignaturen gebe ich eine „Kontrasignatur“ (Derrida).

Theorie und Motive davon habe ich in mehreren Essays dargelegt. Jetzt möchte ich mich mit einem Aspekt besonders befassen, der darin liegt: der Arbeit mit fremder, selbständiger Musik, mit *Bestehendem*.

## 2. Bezeichnungen

Ich integriere in meine eigene Musik Tonverbindungen, die schon soweit gestaltet sind, dass ich die fremde Urheberschaft nicht mehr leugnen kann. Das ist aber lediglich die judikative Kategorie; eigentlich verdanke ich schon die schönen Klänge den Instrumentenbauern, welche nur keine derartigen Ansprüche stellen, und den angeeigneten Fertigkeiten der Instrumentalisten. Es finden sich viele Begriffe zum Thema der Aneignung – oder „Enteignung“ – externer Musik. Begonnen sei mit einem Exkurs zur Objektivierung von Musik in der Musikgeschichte:

Eine gängige Praxis in der Renaissance war die „Parodie-Messe“, die weltliche Lieder in den Tonsatz einfügte. Claudio Monteverdi brachte am Beginn des *Orfeo* und der *Marienvesper* das musikalische Emblem seines Arbeitsgebers, der fürstlichen Familie Gonzaga, an. Allgemein gesellten sich in der Oper zur dramatischen Sprachvertonung (Affekte) bestimmte musikalische Formen und Tonarten, wie beispielsweise in der *Zauberflöte* der einfache Papageno mit einem einfachen Strophenlied in G-dur charakterisiert ist, Tamino aus der Oberschicht dagegen mit einer auskomponierten Arie in Es-Dur. Das direkte Zitat tauchte

---

<sup>4</sup> *Klavierstück 5, windowed, Dekonfabulation, in hyper intervals, cache surrealism* und andere. Online: <http://www.kreidler-net.de/werke.htm>.

gelegentlich auf (im Quodlibet von Bachs *Goldbergvariationen*, in Beethovens *Wellingtons Sieg*, in Schönbergs *Ode an Napoleon*), oder eine Stilistik wurde imitiert als Allusion (Mahler, Ravels *La Valse*, der Neoklassizismus, Schnittke). Im 19. Jahrhundert entdeckte man die Instrumentation, mit der sich mit bestimmten Wirkungen objektiv hantieren ließ (Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*). Die Collage versammelte verschiedene Zitate, sei's intentional (B. A. Zimmermann) oder gerade nicht (Cage), die Montage der „musique concrète“ arbeitete nur mit – möglichst ungefilterteten, „gefundenen“ – Objekten, oder Vorgefundenes diente als Träger einer technikspezifischen Bearbeitung (bei Steve Reichs *it's gonna rain*).

Was folgt ist die Frage, wie sich das verwendete Objekt zur Komposition des neuen Stücks mit diesem Objekt verhält. Im Weiteren ziehe ich dazu auch Beispiele aus einer anderen Kunstsparte heran, die sich anschaulich im wahrsten Sinne mit demselben Thema beschäftigt: dem „found-footage“-Film, Untergattung des Experimentalfilms, der gefundenes Drehmaterial ästhetisch umwertet.

Wo ein bereits bestehendes Werk wiederum in ein neues Werk eingepasst wird, nimmt dieses Objekt eine bestimmte Position ein. Die Differenz gibt Profil. Ein Objekt ist, wie vorhin schon genannt, beispielsweise Zitat (der Bach-Choral in Bergs *Violinkonzert*), Emblem (Monteverdis Ouvertüre zu *L'Orfeo*) oder *Objet Trouvé* (musique concrète). Das Objekt tritt zu seinem Umfeld in ein Verhältnis von Konkurrenz (Berios *Sinfonia*, „klassisches“ Zitatstück), Nivellierung (Ives, Vorläufer der Clusterkomposition) oder Beliebigkeit (Cage, zum Beispiel die *Imaginary Landscape No. 4*, in der nach Zufallsprinzipien Radios ein- und ausgeschaltet werden). Objekte werden collagiert als potenzierte Klangballung oder symbolistische Montage, sie werden parametrisch verändert (Sampling, oder das obige Beispiel des *Georgetown Loop* von Ken Jacobs), nobilitiert (Jacobs' *Perfect Film*, Aufnahmen, die er tatsächlich in der Mülltonne gefunden hat und ohne jegliche Bearbeitung ausstellt, wie ebenso Luc Ferrari mit einer Feldaufnahme in *presque rien*), gesammelt (Jay Rosenblatt, *Prayer*, ein Film in dem eine Kollektion verschiedener Aufnahmen von Menschenmengen gezeigt wird, die sich gerade zum Gebet verneigen, also eine ständige Abwärtsbewegung), oder bilden eine neue Dramaturgie (Woody Allen, *What's Up, Tiger Lily?*, ein Film, den Allen aus bestehendem Material, einem anderen Spielfilm, neu geschnitten hat). Objekte bleiben klar als Fremdes bestehen (B. A. Zimmermann), werden amalgamiert (Berg), sind nur teilweise kenntlich (Berio) oder ziehen die Gegenwart in ihren Sog (allgemein die Neue Einfachheit, die sich dem Umstand verdankt, dass das bürgerliche Konzertpublikum bei der Spätromantik stehengeblieben ist).

Das Objekt ist logischerweise älter, meist kleiner und gern einfacher, es hat Wiedererkennungswert, kontrastierende Funktion und steht zuweilen in irgend einer Form von Anführungsstrichen (bei Berg der barocke Choral in den unbarocken Klarinetten). Häufig ist eine Komplexitätssteigerung anvisiert (vom *L'homme-Armé* - Lied zur mehrstimmigen Messe), jedoch gibt es auch die Umkehrung davon, wenn Pierre Schaeffer ein klanglich komplexes Hundegebell so in Transpositionen anordnet, dass daraus eine einfache tonale Melodie wird, oder Cage die Intentionen möglichst ganz auslöschen möchte. Schwierig ist die Frage, wie die Objektivation rückwirkt: Das historische Objekt des Schicksalsmotivs in Schönbergs *Ode* lässt ja womöglich im Gegenzug auch das Werk drumherum historisch erscheinen.

Soweit ein Umblick, der zum gegenwärtigen Zeitpunkt freilich keine Vollständigkeit und Systematik beanspruchen kann.

### 3. Zur Wahl

Zwei Dinge sind entscheidend und von einander unterschieden: Die Wahl des Materials, und was damit gemacht wird. Das ist nicht selbstverständlich: Die Vorstellung eines „mediengerechten“ Komponierens, bei dem Auswahl und Bearbeitung eine Einheit bilden, war im vergangenen Jahrhundert noch fundamental.<sup>5</sup> Die Idee einer gezielten Differenz, eines „medien-ungerechten“ Komponierens ist dagegen vergleichsweise jung und darum attraktiv. Wo nicht nur mit atonal-entqualifiziertem Tonmaterial, sondern mit Bestehendem gearbeitet wird, wird mit Differenzen gearbeitet.

Oben nannte ich die Kategorien Konkurrenz, Nivellierung und Beliebigkeit. Ich gehe näher auf Beispiele ein: In dem dreiviertelstündigen Stück *sooner or later*<sup>6</sup> von Bob Ostertag wendet dieser Techniken des Samplings an, Zerschneiden, Schichten, Loopen, und erzielt damit musikalische Wirkungen. Krass steht diesen Wirkungen der Inhalt des für das ganze Stück zugrundeliegenden, 30sekündigen Samples entgegen: die zornige, aufwühlende Rede eines Jungen aus El Salvador, der gerade seinen von Nationalgarden ermordeten Vater begräbt. (Ostertag war selbst als Journalist vor Ort im Bürgerkrieg, dessen Fäden die USA zogen.) Den ‚Höhepunkt‘ des Stücks bildet ein kurzer Seufzer des Kindes, der, geloopt und in

---

<sup>5</sup> Vgl. „Jedes Material kann kunstfähig sein, wenn es soweit klar ist, dass man es seinem mutmaßlichen Wesen entsprechend bearbeiten kann.“ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1949, S.26 oder auch das Kapitel „Musik und ihr Medium“ in: Reinhard Oehlschlägel, *Mit Haut und Haaren. Gespräche mit Mathias Spahlinger*, Köln 2006, S. 66.

<sup>6</sup> Online: <http://bobostertag.com/music-recordings-soonerorlater.htm>.

Transpositionen geschichtet, zum minutenlangen A-Dur-Akkord mit Sixte-ajoutée wird. Ostertag provoziert die Entfremdung vom ursprünglichen Inhalt, den er mit den darauf angewandten Klangbearbeitungstechniken konkurrieren lässt.

Von Nivellierung des Materials kann bei Charles Ives' polytonalen Anordnungen gesprochen werden. Märsche und Choräle verschiedener Besetzung erklingen simultan und sind aus der Mischung nicht mehr klar herausfilterbar. Massenphänomene gehen mit Verflachung einher, so gesehen eine frühe Klangflächenkomposition. Es ist ein Gemenge musikalischer Eindrücke, deren Attraktion die radikale Gleichzeitigkeit ist. Ives verwendet hierzu ein eher seichtes Material – die Aneignung ist origineller als das Original.

Inhaltlich beliebig, das heißt kontingent ist das Prinzip des Tonbandstücks *it's gonna rain*<sup>7</sup> von Steve Reich. Er arbeitet mit den Effekten der Phasenverschiebung zweier nicht exakt synchron laufender Abspielgeräte – was auf dem Tonband selbst erklingt, ist sekundär, wenn dieses nur genügend abwechslungsreiche Klangfülle leistet. Für so eine Idee ist die Wahl fast beliebig, man kann vorab überlegen, welche Charakteristika nötig sind, aber hier fielen darunter noch Unmengen.<sup>8</sup>

So sehr die Intention des Ausgewählten in allen Beispielen konterkariert wird, so intentional ist es für die Bearbeitung gewählt. Auch bei scheinbarer Gleichgültigkeit muss doch selektiert werden, damit der Eindruck der Gleichgültigkeit tatsächlich entsteht. In meinem Cello-Stück *windowed 3* habe ich Musikstücke unbekannter Haydn-Zeitgenossen verwendet. Ich wollte Vertreter einer Epoche haben, keine zu starken Einzelsubjekte; es sind Quasi-Allusionen. Innerhalb dieser Masse zweitklassiger Frühklassiker ist die Wahl dann praktisch beliebig. Solche Kontingenz wiederum habe ich in *windowed 1* für Schlagzeug und Zuspieldung auch konzeptuell miteinbezogen. Darin ist ein Ablauf der Dauern von Soundfile-Einspielungen notiert, nicht aber, welche Musikstücke das sind, die eingespielt werden. Bis dato habe ich zwei Versionen eingerichtet, mit jeweils eigenen Zuspieldungen und eigener Instrumentierung. Der Titel *windowed* drückt es bildlich aus: Es ist als würden Fenster in bestimmten Rhythmen geöffnet, aber das kann in verschiedenen Häusern, vor unterschiedlichen Landschaften, geschehen.

---

<sup>7</sup> Online: <http://www.youtube.com/watch?v=anXcSI5uFig&feature=related>.

<sup>8</sup> In dem Zusammenhang ist Schönbergs fast gleichgültige (und in Widerspruch zu Fußnote vier stehende) Haltung zu seinen vertonten Texten bemerkenswert: „Der Musiker ist in der Lage“, erklärte er [Schönberg], sich verhältnismäßig unergriffen neben seinen Text zu stellen. Hauptsächlich benötigt er ihn dazu, um den Wechsel der Vokale und Konsonanten nach Prinzipien zu ordnen, die auch sonst hierbei maßgebend sind. Schneller und langsamer, höher und tiefer, lauter und leiser würde seine Musik auch ohne Text, und die Sänger befriedigen, am meisten, wenn sie ihn so wohl lautend vortragen, wie ein wohlverstandenes Doremi.“ In: Arnold Schönberg, *Schöpferische Konfessionen*. Hrsg. v. W. Reich, Zürich 1964, S.63.

Prinzipiell sind manche Klänge ungeeignet. Atonale Musik lässt sich schwerlich fragmentieren, da sie per definitionem kein Ganzes ausbildet wie tonale Musik – ebenso wie man einen abstrakten Film nicht bemerkbar rückwärts abspielen kann. Und die Objekte sind Subjekte. Im Detail steckt der Teufel, wie es bei Einblendungen immer wieder passiert: Der Anekdote nach soll in den 50ern ein Konzert mit dem oben genannten Radiostück Cages sehr verspätet gewesen sein, so dass (damals nicht unüblich) nach Mitternacht kein Funkprogramm mehr lief und die Spieler nach der Hälfte des Stückes nur noch Stille „einspielen“ konnten; vielleicht hat ja das Cage zu seinem berühmten Klavierstück inspiriert. Daher muss ich bei meiner Technik, ständig weiterlaufende Soundfiles zu haben, die nur gelegentlich eingeblendet werden, immer mit Material „instrumentieren“, in dem keine Pausen vorkommen; schon Lautstärke-Schwankungen sind problematisch.<sup>9</sup> Jedenfalls beinhalten Einblendungen von Stücken, die im Hintergrund ein Kontinuum sind, immer etwas Zufälliges, nicht gänzlich Einzuordnendes. Um dem Rechnung zu tragen, arbeite ich in solchen Stücken auch auf anderen Ebenen den Zufall ein, zum Beispiel mit stochastischen Prozessen.

Klar ist: Es gibt kein perfektes Material. Fremde Intention kann nie vollständig überwältigt werden, wie die Dekonstruktionsphilosophie aufgedeckt hat. Eine andere Kompositionsbeziehungweise Hörhaltung ist gefordert; man kann hier nur die Dialektik der Genauigkeit erzielen: genau ungenau. Wir haben eine Ästhetik der unweigerlichen Imperfektion, beziehungsweise besteht der Sinn ja gerade in der Divergenz, denn ohnehin, so zumindest ist Adornos pessimistische Sicht, rettet sich der ideologische Gehalt eines Zitats noch über die dicksten Anführungsstriche, Gegenpositionierungen und Ironisierungen hinweg.

Meine Materialwahl ist zumeist flache, anonyme Populärmusik, die einerseits leicht erkennbar ist und andererseits Raum zur Bearbeitung lässt, sie ist „lose gekoppelt“, wie Luhmann ein Medium definiert. Popmusik in ihrer berieselnden Art ist frei von Nostalgie, frei von Qualität, die unmoralisch geklaut würde. Daher ist sie immer in Kontrast zu meinen Bearbeitungstechniken. Sie lässt auch nicht den Verdacht des Konservatismus aufkommen – nichts liegt mir ferner, als die gute alte Melodik ob ihrer nachgetrauten Ausdruckskraft noch weiterentwickeln zu wollen; aber ich nehme *Aufnahmen* von Melodien und fragmentiere sie. Popmusik ist außerdem die alltägliche akustische Realität, das Mediengeräusch. Die Frage ist heute, wie ein Schlager *hörbar* werden kann.

---

<sup>9</sup> „Eingeblendete Stille“ werde ich zu einem späteren Zeitpunkt kompositorisch thematisieren (Stück für Melodieinstrument und Live-Elektronik, Arbeitstitel: *decontrol*).

#### 4. Komponieren mit Musik

Was sind nun Medien der Komposition mit Bestehendem, und welche Form-Ideen gibt es dafür? Die Auswahl allein ist nur in geringem Maß Form; schließlich sind bestehende Musikstücke schon formal ‚fertig‘. Sie müssen zersetzt oder in ihrer Klanglichkeit erweitert werden, um mediale Modalität zu haben – die nächste Wahl nach der Vorauswahl ist die Wahl innerhalb von Bestehendem. Anton Weberns *Ricercar*-Bearbeitung zum Beispiel ist eine Komposition mit der Instrumentierung, wenn man seine Ohren auf diese „Klangfarbenmelodie“ konzentriert und weniger auf die Kontrapunktik Bachs. Solche „Partialkompositionen“ fungieren wie ein Richtmikrofon, sie zwingen den Hörer zum Filtern, sie sind offenkundig Gehörbildung. Der Rezipient steht selber vor der Wahl.

Betrachten wir nun grundlegende kompositorische Verfahren. Es bieten sich zunächst die relativ primären Operationen am Klang an: Dauer, Lautstärke, Dichte, wobei unser „Klang“ just das mediale Objekt einer historischen Musik ist. Diese Klangeigenschaften bilden üblicherweise in der Vorlage eine Einheit, lassen sich aber transformiert, anhand der Partitur, der differenzierten Instrumentalspielweise oder dem digitalen Code des Computers aufblättern. Soundfiles bringen etwas Instrumentales in die Elektronische Musik: Jedes Soundfile ist eine Identität, quasi ein Instrument mit normalen, aber eben auch „erweiterten Spieltechniken“. So kann man auf diesem „Instrument“ etwas Neues spielen. Das Innovative hierbei ist die Präzision der quantitativen Bearbeitungen, anders als bei Zitaten in Instrumentalmusik.

Als stimulierend erweist sich hierin die Unterscheidung atonal-parametrischer Klangkomposition und montierender Arbeit mit erkennbaren Fremdreferenzen, kurz: die Leitdifferenz Phänomen - Semantik. Innerhalb von Prozessen gehen wahrnehmungspsychologisch aus Quantitäten Qualitäten in die eine oder andere Richtung hervor und zeitigen dazwischen interessante Widersprüche:

*Dauer*:<sup>10</sup> Wie oben schon gesagt wurde, ist die Vorlage in der Regel kleiner oder muss kleiner gemacht werden. Eine Collage verwendet üblicherweise Ausschnitte, keine Ganzheiten. Die Länge eines Ausschnitts ist da aber nicht in näherem Sinne komponiert, meist geht es um Repräsentation oder einen bestimmten symbolträchtigen Moment. Ganz andere Wirkungen hingegen erscheinen im viel kleineren Zeitfenster, wenn damit gespielt wird, ob ein gesampeltes Fragment 0,04 oder 0,5 Sekunden lang erklingt. Je nach Dauer des Ausschnitts

---

<sup>10</sup> Klangbeispiele zu folgender Aufzählung können online angehört werden: <http://www.kreidler-net.de/theorie/bestehendes-bsp.htm>.

nehmen wir einen einzelnen Klangfetzen oder einen Teil wahr, der auf den weiteren internen Zusammenhang schließen lässt. Die Wahrnehmung changiert zwischen abstraktem Phänomen und gestalthaftem Objekt.

*Lautstärke:* Man kann Sprachaufnahmen so leise abspielen, dass der Klang noch wahrgenommen wird, sich aber fast keine Wörter mehr erkennen lassen. Ein Crescendo vom Nullpunkt aus durchwandert diese Phase, in der Sprache „akustisch nicht verstanden“ wird – aber doch klingt.

*Lautstärkemischung:* Laufen zwei verschiedene Musikstücke simultan und variiert man die einzelnen Lautstärken, verschiebt sich der Fokus vom clusterartigen Verschmelzen beider zum individuellen Hervortreten und gegenseitigen, konkurrierenden Überschreiben.

*Horizontale Dichte:* Werden kurze Fragmente verschiedener Musiken hintereinander abgespielt, ist entscheidend für die Empfindung einer durchgehenden Klangkette oder dem differenzierten Hören einzelner Identitäten, wie lange Pausen dazwischen stehen – ein Medium der Komposition.

*Vertikale Dichte:* Zwei gleichzeitig erklingende Fragmente unterschiedlicher Herkunft können allmählich entflochten werden, bis die Bestandteile hintereinander stehen. Während des Prozesses vom Einen zum Andern wechselt der Eindruck einer Mischform zu dem von isolierten, identifizierbaren Objekten.

*Menge:* Zwei Musiken, die im Hintergrund dauernd laufen, werden periodisch abwechselnd in schnellem Tempo eingeblendet; man kann sich auf die eine oder andere konzentrieren, mit Mühe beide Verläufe verfolgen, sind es drei, vier oder noch mehr wird es immer schwieriger, bis hin dass die Einblendungen nicht mehr in der gleichen Reihenfolge (also seriell) kommen, sondern zufällig verteilt.

Das sind alles einfache Parameter, dem seriellen Strukturalismus entlehnt. Desweiteren könnten typische elektronische Bearbeitungen wie *Filterung*, *Transposition* und *Tempomodifikation* betrachtet werden, und dann alle erdenklichen Kombinationen – ein weites Feld öffnet sich. Immer geht es um die Entzweiung von atonal-phänomenalem, klangbezogenem Hören und semantischem, erinnerungsbezogenem, und der damit einhergehenden Selbstwahrnehmung des kategorialen Zuordnens.

Allgemein ist es die ästhetische Leitdifferenz konkret - abstrakt, die ausgehend von der Malerei im 20. Jahrhundert lange polar war (concrète versus synthetisch) und nun zu neuen Hybriden verquickt wird. Man denke an die Metamorphosen Maurits Cornelis Eschers, wo aus Zwergen geometrische Muster werden und aus den geometrischen Mustern Backsteine eines Hauses, aus welchem wiederum die Zwerge rennen, oder Gerhard Richter, der jahrzehntelang abwechselnd Fotos abgemalt oder abstrakte Bilder geschaffen hat, und seit ein paar

Jahren nun beides hybridisiert. Mit dem *painting near window* erwirkt Roy Lichtenstein eine besondere Pointe, er malt eine Zimmerwand, an der ein abstraktes Bild neben einem Fenster mit Landschaftsausblick hängt. Das Ganze ist in seiner typisch stilisierten Art eines billigen Drucks, mit einer Ausnahme – dem abstrakten Bild, das er (teilweise) „naturalistisch“ darstellt; die kunstgeschichtlichen Paradigmen sind vertauscht.

All dies lässt sich mit live spielenden Instrumenten verknüpfen, die diese parametrischen Techniken wiederum übernehmen können; original produzierter und reproduzierter Klang gehen in Konfrontation. (Zitate oder Allusionen erscheinen mir aber fast nur noch von einem Speichermedium aus brauchbar, wo ganz unmissverständlich sozusagen Anführungsstriche eingebaut sind, die Aura der Reproduktion. Bei Instrumenten werden sie doch wieder leicht als Positiv-Eklektisches aufgefasst.)

Dadurch gibt es verschiedene, konfliktäre Ebenen: den internen Zusammenhang eines Objekts (seine Original-Komposition), zusammen, in der Umgebung mit anderen Objekten beispielsweise die oben genannten Wirkungen von Konkurrenz, Nivellierung oder Beliebigkeit, darüber aber auch die parametrisch-systematischen Kräfte, die wiederum ihre eigenen Zusammenhänge ausfahren und überhaupt über Ausmaß des konkreten Gestalteindrucks einer Vorlage entscheiden.

Folgende Techniken habe ich in eigenen Werken bislang angewandt: Dauer: Arbeit mit variabel-kleinen Fetzen, kombiniert mit instrumentalen Tonpunkten, vor allem in *windowed I*, *Dekonfabulation* Teil eins bis vier und sieben und in *in hyper intervals* Teil eins; Lautstärkemischung: in *Dekonfabulation* Teil vier, in dem sich Zuspiegelung und Live-Instrumente gegenseitig überschreiben; horizontale Dichte: sehr schnelle Sequenzen von Fragmenten, die immer wieder entflechtet werden, in *Dekonfabulation* Teil neun und in *untitled performance #1*; vertikale Dichte: Klangmischungen treten allmählich auseinander in Einzelteile, dazu Temposchwankungen auch in den Instrumenten, in *in hyper intervals* Teil sechs; Menge: verschiedene Musikstücke wechseln sich wie bei virtueller Mehrstimmigkeit ab, am Ende von *Dekonfabulation* Teil acht und in *in hyper intervals*; Transpositionen: Soundfiles werden mit verschiedenen Techniken transponiert (Sampling und Granularsynthese) und Live-„Transpositionen“ der Instrumente, gewissermaßen Melodien, beigelegt, in *Dekonfabulation* Teil fünf, *in hyper intervals* Teil zwei und vor allem in *cache surrealism*; Filterungen: im fünften Teil von *in hyper intervals* mit eng begrenzten Bändern, im Mittelteil von *cache surrealism* als bewegliche Filter-Cluster, dazu con-sordino - Instrumentalglissandi und Cluster; Sprache teils klanglich, teils semantisch gestaltet: in *Dekonfabulation*, vor allem in den Teilen sechs und sieben. Häufig habe ich Techniken kombiniert beziehungsweise in verschieden starker Ausarbeitung oftmals eingesetzt. Das

halbstündige, neunteilige Werk *Dekonfabulation* handelt sie quasi wie ein Kompendium ab. Am Häufigsten treten die ‚Musikfetzen‘ und ‚Überschreibungen‘ auf.

In eigener Weise gehe ich in der konzeptuellen Performance *5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards* mit Bestehendem um, und zwar mit bestehenden Bewegungen eines Pianisten. Werke der Klavierliteratur werden auf einem Keyboard gespielt, das jedoch so programmiert ist, dass aus den Informationen des Tastendrückens andere klangliche Resultate generiert werden, wie zum Beispiel surrealistische Glissandointerpolationen zwischen jedem Ton („Träumerei“) oder dass erst bei Loslassen einer Taste der Ton erklingt und dadurch die zeitliche Ordnung einer Bach-Fuge in unvorhersehbarer Weise verzerrt wird.

Zum Komponieren mit Musik beziehungsweise intentional Fernstehendem gehört das Komponieren mit Zufall. Zufall generiert in der Evolution Neues, und so gleicht das Einbinden von Fremdem einer spekulativen Zucht von Mutationen. Die Filmtheorie kennt die sogenannten Synchrese-Effekte: Eine Bild- und eine Tonspur verschiedener Herkunft werden aneinander gelegt und häufig ergeben sich sinnvolle Synthesen qua schlichter Synchronizität, wenn beispielsweise genau im Moment eines Raumbetretens die musikalische Atmosphäre wechselt. Diese Effekte sind von ganz eigenem (meta-)dramaturgischen Reiz und kaum direkt komponierbar, aber lassen sich zum Beispiel innerhalb der Musik mit Instrumenten und unabhängigen Einspielungen erzielen. Anders kann dem Zufall entsprochen werden, wenn statistische Gesetzmäßigkeiten kohärent sind. Christopher Ariza hat in seiner algorithmischen Tonbandkomposition *onomatopoeticized*<sup>11</sup> zu zufallsbestimmten Klangprozessen auch Aufnahmen von Menschen in der U-Bahn-Station gemischt – die dort Klang mit ähnlich statistischer Dichte produzieren.

## 5. Musiken

Existenz ist ein Schock, man wird in eine Welt hineingeboren, die von Stabilitäten erblüht. Kunstwerke sind Readymades, jede neu komponierte Musik ist bei ihrer Aufführung schon ein Readymade; wer für Geige schreibt, schreibt ab. Soundfiles sind Klangobjekte, die man zwar zu Medien machen kann, aber ihr System ist eine Einheit, sie sind oder repräsentieren jeweils eine bestehende „Musik“. Das wird nicht zuletzt an der juristischen Identität prekär, nämlich in Gestalt des Urheberrechts. Der technische Fortschritt der Digitalen Revolution hat den bisherigen Rechtsstand zum völligen Anachronismus gemacht, angesichts der normal

---

<sup>11</sup> Online: <http://www.flexatone.net/cgi-bin/py/flexNet/software/q.cgi?stateNext=1&id=onomato&count=2>.

gewordenen dreistelligen Gigabyte-Summen an Mp3s auf dem heutigen Heimcomputer.<sup>12</sup> Bestehendes ist nicht mehr Besitz. Wir sind im Zeitalter des ubiquitären Internetarchivs, es müsste die Blütezeit von „found footage“ sein, oder aktualisiert: von aufgedrängtem Material. Dies fordert ja gerade die künstlerische Verarbeitung heraus, aber man wird wohl erwarten müssen, dass die Rechtsprechung auf Seiten der Industrie bleibt, die konterrevolutionär jedes Byte mit Zähnen und Klauen verteidigt, obwohl sich der Ton vom Träger gelöst hat und das Werk Netzwerk ist („Musik 2.0“).<sup>13</sup>

„Meta-Musik“, „Musik über Musik“, oder, mit meiner Titulierung, „Musik mit Musik“ ist, nach einem historischen qualitativen Sprung, Beobachtung zweiter Ordnung. Dadurch kommt mehr intellektueller, begrifflicher Gehalt ins Spiel, aber vor allem auch Distanz zum unmittelbaren Erleben. Vielen gilt diese Gebrochenheit als Makel, gerade angesichts der entfremdenden Massenmedialität. Dem gilt es sich allerdings zu stellen – Soundfiles sind der nötige Ballaststoff des Hörens. Dass einzelne Töne schon geschichtlich aufgeladen und medial hypostasiert sind, sollte auch in jeden rein parametrischen „Tonsatz“ einfließen, nur kann aus dem „Wörtercharakter“ der vorhandenen Klänge bestimmt nicht wieder eine funktionierende Sprache gebildet werden. Es geht um ein neues Fragment-Verständnis, fern der undialektischen Verflüchtigungstendenzen, die Nonos Quartett nachsich zog. Abschneiden heißt Präzisieren, vom Bezeichneten zum Zeichen.

Die Loslösung der Zeichen vom Bezeichneten unterscheidet nunmehr „Musik mit Musik“ von „Musik über Musik“. Letztere ist immer gerichtet und mit ganz bestimmten Inhalten monothematisch beschäftigt, während erstere keine sinnvolle Montage erstellt, sondern weitaus mehr mit unüberbrückbaren Differenzen arbeitet, zwischen Konkretion und Abstraktion ansiedelt und als „Partialkomposition“ auftritt, an klanglichen Teilmomenten der Vorlagen realisiert. Es wird immerzu gefiltert, weggeklammert, man kann das Eine oder Andere hören, so wie sich der Fortschritt ja diversifiziert hat und nun partiell wieder Rückschrittliches in Kauf nehmen muss.

Sampling ist allgemein bekannt und in der Musikwissenschaft sehr umfangreich behandelt, aus dem Aufführungswesen aber faktisch ausgegliedert. Remix ist noch immer U-Musik-rüchig oder zumindest in die elektronische Nische verbannt, Überschreibungen sind im Konzertsaal befremdend, er ist der Ort an dem man alles hören will, ein Ort der „machtgeschützten Innerlichkeit“ (Thomas Mann). Und taucht dort einmal Populärmusik oder

---

<sup>12</sup> Johannes Kreidler, *Soundfiles*. In: *KunstMusik* 8 (2007). Online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/soundfiles.htm>.

<sup>13</sup> Johannes Kreidler, *Partitur eines Musiktheaters*. In: *Positionen* 77 (2008). Online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/partitur-eines-musiktheaters.htm>.

ein anderer Fremdkörper auf, dann ist die häufige Reaktion, dass das Publikum in Lachen ausbricht. Konterkarieren bedeutet oft, ob man will oder nicht, Karikieren. Vielleicht ist dieses Phänomen ein sehr spezifisches der Neuen Musik, die offenbar intellektuell so viel zumutet, dass schon die plumpsten Witzchen willkommen sind, wie bei Kagel immer wieder leidvoll zu beobachten ist – die Reizschwelle ist, einmal angeregt, auf dem Niveau des Unterhaltungsfernsehens. So werden auch andere Kontrastwirkungen zum Anlass der Entlastung genommen, anstelle eines bewussten Hörens.

Dass aus Gedächtnis Gelächter wird, mag aber noch vielmehr an dem Geschichtsdruck liegen, dessen kritische Masse die mediale Verfügbarkeit ist. Zu allem könnte es schon Vergleichsmomente gegeben haben, und immer leichter lassen sie sich bei Bedarf finden. Die individuelle Gegenwart droht von der Kontingenz des Vergangenen ins Grab dominiert zu werden, woraus Auslachen etwas befreit.

Nun wissen wir seit Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, dass geschichtsergebene Verhalten unproduktiv und geschichtslos dem Menschen unmöglich ist; nur zwischen jenen Polen ist Fortschritt möglich. Weder das naive Drauflos-von-Null noch die Überflutung aus den Beständen ist ein Reiz – dosiert aber ist Bestehendes auch Entstehendes, das heißt, Informationen werden kondensiert, große Mengen konzeptualisiert. *Schnelle Tempi* hat Adorno dafür von der Interpretation historischer Musik gefordert; Verknappen, Wegschneiden, setze ich dem kompositorisch hinzu.