

Johannes Kreidler

Musik mit Musik

Leicht gekürzt erschienen in: Positionen 72 (2007)

*Den schlepp ich durch das wilde Leben,
durch flache Unbedeutenheit*
Faust 1

In seiner *Ricercare*-Instrumentation wendet Anton Webern die Idee der Klangfarbenmelodie, anders als Arnold Schönberg im berühmten Orchesterstück, nicht auf einen beinahe stehenden Klang an, sondern auf einen be-stehenden, die barocke Vorlage. Nach aristotelischem Form-Stoff-Verständnis gibt Webern dem Bachschen Text als Medium eine weitere Formung, obwohl dieser selbst schon eine Form aus Tönen ist und diese wiederum sind bereits Formungen des Mediums Luft. Eine Form kann also wieder Medium werden; Johann Sebastian Bachs Hinterlassenschaft ist kontingent (Instrumentalisten sollten sich als Komponisten ansehen oder Interpretationen bei Komponisten in Auftrag zu geben, noch nicht mal zur großen Umbearbeitung, sondern gerade für subtile Fragen der Phrasierung, Artikulation etc.), und kontingent ist heute jede Musik, die vom mp3-Player läuft: Man kann sie stoppen, zum nächsten Track wechseln, lauter oder leiser stellen. Diese Änderungen am Klang gälte es wieder als *Medium* für eine neue Musik zu erkennen. Nach Niklas Luhmanns Definition ist das Wesen der Kunst, dass sie sich ihre Medien überhaupt erst schafft.¹ Oder wie die Dekonstruktivisten sagen: Etwas wird zum Spiel erhoben.²

Musik ist immer offen und vermittelt, realisiert sich über Brüche, Transfers, über Menschenintervalle, über technische Schaltungen. An diesen Stellen oder an neu hineingeschlagenen Differenzen kann man Gestaltungsraum gewinnen. Musik ist aufklappbar, Ebenen lassen sich unterscheiden. Schon der Einzelton verdankt sich einer meist über Jahrhunderte ausgebildeten Spieltechnik, über die daraufhin kompositorisch verfügt wird. Die Tonleiter ist eine geschichtliche Errungenschaft, aus deren Struktur individuelle Themen gebildet werden. Für die Spieler ist die Musik in Zeichen notiert und der Komponist macht sich Begriffe davon, ebenso die Rezeption. Musik ist immer Medium oder lässt sich zum Medium machen. Sie wird umcodiert auf Papier und andere Speichermedien – mit dem Plattenspieler oder dem mp3-Player wird nur noch handgreiflicher, was schon Strawinsky mit überlieferten Partituren anzufangen wusste. Wir haben es mit distanzierteren Objekten zu tun, die selbst aus Objekten zusammengesetzt sind.

Unabhängig vom jeweiligen Stück und seiner Dynamik lässt sich auf einem mp3-Player seine Lautstärke regulieren. Am Parameter Lautstärke lässt sich der Klang formen, das heißt medial handhaben; im Extremfall ist das dahinter laufende Soundfile nur mehr Träger der Lautstärkeschwankung. Aber auch weitere Klangeigenschaften können selektiert werden: zum Beispiel lässt sich die Kontinuität des gespielten Stückes durch Pausierung oder Spulen ändern. Zur Formung einer Musik sucht ein Komponist sich Medien, die durch seine intentionale Bearbeitung als Medien kenntlich werden. Immer kann die Medium-Form-Operation angebracht werden; Luhmann gelangt mit seiner optionalen Anwendung des Begriffspaars bis zur selbstreferentiellen Formel, dass in der Kunst noch *die Differenz von Medium und Form* medial ist. Damit ist die Dekonstruktion der Begriffe Klang, Musik, Material, Instrument, Interpretation, Komposition, Werk etc. eingeläutet. Ein einzelner Ton kann schon als Form dargestellt werden (warum sollte die Leistung eines Klavierbauers, einen schönen Ton geschaffen zu haben, nicht als Komposition gelten?³), oder ein fertiges Musikstück kann wiederum lockeres Medium sein, wenn es entgegen seiner immanenten Syntax zerschnitten wird.

Hinlänglich ist von der Krise des Klanges die Rede. Es sei das Ende des postseriellen Klangfetischismus gekommen, aus Klängen lasse sich nicht mehr Substanz zu einem Werk gewinnen, und ohnehin gebe es keine neuen Klänge mehr, kein Klang sei unberührt. Tatsächlich ist Klang heute immer schon geschichtlich konnotiert, er kann stets als Kürzel einer zugeordneten Musik empfunden werden, oft drängt er geradezu danach – „Klang ist Drang“ (Ernst Kurth). Die semantischen Implikationen von Klängen lassen sich aber wieder als Spiel mit der Wahrnehmung aufgreifen, durch bewusstes Loslassen ihrer eigenen Bewegung einerseits und radikale Entgegensteuerung andererseits. Das heißt eine ganze Musik als Objekt, als einen Klang zu begreifen und diesen als

¹ Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*. In: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 198-217.

² Peter W. Zima, *Dekonstruktion*. Tübingen 1994, S. 27.

³ Johannes Kreidler, *instrument design*. Online: <http://www.kreidler-net.de/instrument-design.html>

Objekt der Distanz. Kommunikation gelingt nicht dort, wo „leere Innerlichkeit“ (Hegel) übergeben wird, sondern wird substanzial, wenn eben ein Objekt die Interaktion zwischen Subjekten vermittelt.⁴

Musik als Klang

Die *musique concrète* musikalisierte Alltagsklänge, ich musikalisiere bestehende Musik. Was heißt nun aber „Musikalisieren“? In meiner Werkreihe *windowed* fragmentiere ich gegebene Musikstücke, um mit Graden der Wiedererkennbarkeit zu spielen. Im Hintergrund laufende Soundfiles verschiedenster Herkunft werden nur in Ausschnitten zwischen 40 und 1000 Millisekunden eingblendet. Je nach Größe eines solchen „Fensters“ nimmt der Hörer entweder ein buntes, undefinierbares Klangbruchstück wahr oder aber einen Ausschnitt, der klar auf die dahinter liegende Musik verweist. Diese Fragmente kombiniere ich dann beispielsweise mit Aktionen von Schlaginstrumenten (wie in *windowed 1* für Schlagzeug und Zuspelung). Schließlich „sind“ die Instrumente des Schlagzeugs auch Klänge, die aus verschiedensten Kulturen herausgerissen wurden. In den *windowed*-Stücken belasse ich die verwendeten Soundfiles im Hintergrund immer in ihrer Originalgeschwindigkeit – der Mozart-Zuspelung in Helmut Lachenmanns *Accanto* vergleichbar, nur dass bei mir viele verschiedene Musiken parallel ablaufen. In meinem Stück *in hyper intervals* erhebe ich hingegen Zeitintervalle zu meinem kompositorischen Repertoire: Zwischen eingblendeten Ausschnitten aus einem Musikstück liegen zeitliche Sprünge innerhalb dieses Stückes, was von den live-Instrumenten in gleicher Weise mit abstrakteren Tonverbindungen begleitet wird, oder sie füllen die Pausen live neu aus. Absichtlich verwende ich hier schlechteste Popmusik (in mp3-Qualität), unbedeutend flach aber darum wiederum gut formbar, „schwache“ Medien, oder – mit Luhmann – „lose gekoppelte“. In *Dekonfabulation* eignet für zeitliche Sprünge vor und zurück (und auf der Stelle bleibend) neben einfach gestrickter tonaler Musik zusätzlich auch die Syntax und Semantik von Sprachmaterial, zugespielt und live gesprochen, an der Grenze zwischen Tonkunst und Sprachkunst. Mir dient jedoch nicht nur fremde Musik als Klangobjekt, sondern auch die eigene (die natürlich gleichermaßen dem unweigerlichen musikgeschichtlichen Prozess der Objektivierung unterliegt). Im *Klavierstück 5* wird klassisch-moderne Klaviermusik ebenso gesampelt und extrem transponiert bzw. im Tempo geändert wie die selbst exponierten Klänge, bis später quasi durch das ganze eigene Stück gespult und dieser Akt wiederum zur Musik wird. Rekursionen in Reinform verwende ich in meiner Elektronik-Performance *I am sitting in Kreuzberg / Test*, wo es durch ständiges Neu-Aufnehmen und Verstärken des Vorangegangenen zu regelrechten „Explosionen“ kommt; dies wird dann zur Begleitmusik halbabstrakter Filmaufnahmen von US-amerikanischen Atombombentests.

In *5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards* spiele ich bekannte Stücke aus der Musikgeschichte originalgetreu auf einem Keyboard, nur dass ich das Keyboard in verschiedenen Weisen umprogrammiert habe, und ein anderes Klangresultat aus den Informationen des Tastendrückens resultiert. Im letzten Stück daraus (das ich auch als interaktive Installation ausgestellt habe), *Universität der toten Philosophen*, erklingt erst bei Loslassen einer Taste, also am Ende der eigentlich gespielten Länge, der zugehörige Ton. Mit diesem Setup spiele ich dann den letzten Contrapunctus aus Bachs *Kunst der Fuge*. Seine Töne werden durch den Algorithmus unterschiedlich zeitlich verschoben, als eine Art zweite Polyphonie. Einerseits wirkt das Stück dadurch stark destruiert, andererseits verursacht die rhythmische Zersetzung eine besondere musikalische Lebendigkeit, da sie einer äußerst subtilen manuellen Arbeit entspringt: Ich spiele das Stück wie auf der Orgel, wo die Artikulation eines Tons durch seine Länge bestimmt wird und diese darum mit großer Sorgfalt bedacht ist.

Für die *untitled performance #1* dient mir als Eingabegerät eine Computertastatur, auf der ich durch Tippen eine Abfolge von über 9000 Ausschnitten aus allen erdenklichen Musiken abspiele. Der Rhythmus des eingegebenen, improvisierten (und dem Hörer unbekannt) Texts formt das Klangmaterial quasi syntaktisch. Eine solche Tour de Force durch tonale Klänge ist auch Idee in meinem Orchesterstück *Nachgefühle*, in dem Hunderte tonale, aber funktional nicht in Nachbarschaft stehende Akkorde in einem extrem variierenden Tempo wild aufeinander folgen. Jeder Akkord hat eine eigene Zuordnung, unterstützt von der pointillistischen Instrumentation. Darüber habe ich aber einen vereinheitlichenden Puls gesetzt, wodurch sich ein Gegensatz von Kräften ergibt, der sich dann je nach Tempo zugunsten der einen oder anderen Seite verschiebt. Das selbe Prinzip soll in meinem jüngsten Stück, der Ensemblekomposition *3300 Klänge* für seine ganze Dauer von 12 Minuten walten.

Kennzeichnend für meine Ästhetik einer „Musik mit Musik“ ist die Enteignung und Zweckentfremdung.⁵ Mir wurde einmal unterstellt, dass ich die Musik ja eigentlich hassen müsste, wenn ich so mit ihr

⁴ Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 8, herausgegeben von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 493.

⁵ Vgl. Johannes Kreidler, *Soundfiles*, KunstMusik 8 (2007).

verführe. Nun, in der Tat fühle ich mich nicht der sogenannten „Tradition“ verbunden, oder wenn es überhaupt eine Tradition gibt, in der ich mich verwurzelt fühle, dann sind das ein paar wenige Stücke aus der Neuen Musik der letzten 30 Jahre, nicht aber Kunst aus der Zeit der Postkutsche. Das soll keine Ignoranz bedeuten, ich spiele seit meiner Kindheit leidenschaftlich gern Klavier, unterrichte an der Hochschule Kontrapunkt und Harmonielehre und betätige mich in der musiktheoretischen Forschung. Ansonsten ist Popmusik die Musik, die ich freiwillig und unfreiwillig am meisten höre. Jedoch offenbart sich meinem Klanggefühl heute ein durchweg künstlich aufrecht erhaltenes und pornografisch ausgebeutetes „Triebleben der Klänge“; und fast nur noch von der distanzierten Position des Schneidetisches aus wird mir dieser Klang wieder zur Musik.

Juli 2007