

Johannes Kreidler
Zum komponierenden Subjekt

Dezember 2019
zuerst erschienen in:
Musik und Subjektivität (2021)

Die Dialektik vom Subjektiven und Objektiven des Künstlers ist legendär und wird in einschlägigen Sentenzen überliefert. Einerseits ist der Künstler das schiere Objekt der ›Welt‹, wenn Beethoven bei als unspielbar geltenden Noten grimmig zu verstehen gibt, ihm käme eben »der Geist«, wenn Schönberg postuliert, im historischen Auftrag zu handeln, denn Kunst komme »nicht von Können, sondern von Müssen« und Jonathan Meese folgerichtig die »Diktatur der Kunst« ausruft, die tatsächlich zu befehlen gebe, dass die rechte obere Ecke gelb zu malen sei. »Die Freiheit des Künstlers ist, dass er keine hat. Versteh's wer kann«, so Ernst Barlach in einem Anflug von Komik. Für Martin Walser ist das Schreiben »die passivste Tätigkeit«, die er sich nur vorstellen könne, und Elfriede Jelinek hält die Totenrede auf den Dichter: Er wäre notwendig »abgelebt, der immer nur anderes beleben kann«. Das komponierende Ich ist nicht nur nicht Herr im eigenen Haus, es will diese Rolle tunlichst gar nicht einnehmen, will das musengeküsste Sprachrohr höherer Mächte verkörpern. Das Verdienst des Künstlers ist, eigentlich keines zu haben.

Andererseits ist dieser, so meint man zu vernehmen, nachgerade vom Weltgeist in seine objektive Gewalt gebrachte Künstler ein veritables Subjekt, in seiner Selbstaufgabe heroisch, all dies schlägt sich ausgerechnet in ihm nieder, durch sein Gehirn und seine Hand gerinnt alles zu Werk-Form, und er verhält sich dafür alles andere als passiv. Der Künstler, der Macher, der Workaholic, steht in all diesen Verlautbarungen im Mittelpunkt, ist der Kristallisationspunkt; ihm obliegt die ›Selbst-Aufgabe‹. Und letzten Endes ist er das Label, denn auch in der Diktatur der Kunst waltet das auktoriale Prinzip. Das Publikum (und mit ihm der Verlag, das Festival, der Journalist) braucht sowieso das signierende Subjekt. Man will nicht Töne hören, sondern Beethoven. Bei vorliegendem Text steht gleichfalls zualleroberst der Name des Autors, welche Einflüsterungen auch immer ihm den Text diktiert haben mögen. In der Kunst verbietet sich ein Inkognito, das wäre Schwarzarbeit.

Tot und doch nicht-tot, so verhält es sich mit dem Autor wie mit Schrödingers Katze. Adorno sagt es anhand seiner Theorie des ästhetischen Materials, in dem sich alles niederschlägt: »Damit aber wandelt sich zugleich das Bild des Komponisten. Es verliert jene Freiheit im Großen, welche die idealistische Ästhetik dem Künstler zuzusprechen gewohnt ist. Er ist kein Schöpfer. Nicht äußerlich schränken Epoche und Gesellschaft ihn ein, sondern im strengen Anspruch der Richtigkeit, den sein Gebilde an ihn stellt. [...] Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials.«

Die Neue Musik begann um 1910, mit dem Kommunikationsbruch der Atonalität, welcher im Namen des Subjekts – man schrieb die Zeit des Expressionismus – vollzogen wurde. Das Künstler-Ich schrie immer lauter und wurde immer weniger vernommen. Seine neue Sprache war keine Sprache mehr.

Abgelöst wurden diese Wallungen Anfang der 1920er durch die Neue Sachlichkeit, und im Weiteren folgten mannigfache Ansätze, die kommunikative Brücken wiederaufzurichten, indem das vorlaute Subjekt sich zurücknimmt und das Komponieren indessen auf eher objektiv-technische Verfahren fundiert wird. Statt der subjektiven Eruption sollten die physikalischen Parameter des Tons den Ausgangspunkt der Komposition bilden, das Obertonspektrum die Maßgabe für Harmonik sein, mit dem Würfelwurf als Zufallsprodukt ein gerechteres Regime die Kontrolle übernehmen, oder es sollten nach statistischen Kriterien organisierte Massenprozesse zur Geltung gelangen.

Dass dann in den 1970er Jahren eine Komponistengeneration wieder zum ›Ich‹ zurückkehrte, um paradoxerweise gerade nicht Eigensinniges, Sperriges und besonders Verschrobenes zu legitimieren, sondern überkommene romantische Klischees, ergänzt das Bild. Schließlich verschob auch ein Komponist wie John Cage, der nicht komponieren wollte, das Subjekt nur von der Zahlenentscheidung

hin zur Entscheidung, Würfel zu werfen, die die Zahlen liefern. Man könnte die Geschichte der Neuen Musik erzählen als Folge von Ideen (von Subjekten), mit denen man sich seiner Subjektivität entschlägt, als Geschichte der Erfindungen-von-Findungen. Und irgendwann findet sich in allem Objektivistischen wieder das Erfundene; Komponisten wie Wolfgang Rihm delektierten sich geradezu an der Entlarvung, dass Stockhausen bald nur noch quasi-seriell komponierte und tatsächlich in dieser vorgeblich reihenorganisierten Manier schlichtweg ›drauflosschrieb‹. Die Ausmerzungen des Subjekts geschieht immer nur partiell und graduell.

In der Gegenwart lässt sich natürlich die Gleichzeitigkeit von all dem beobachten. Doch gilt ein auffälliges Augen- und Ohrenmerk seit dem beginnenden neuen Jahrtausend dem Hinterfragen von Rollenbildern, von Genderattributen, oder dem kritischen Blick auf den Anteil der Institutionen an der Komposition: die Apriori des Komponierens, bevor das komponierende Subjekt überhaupt zum Stift greift.

So wie die postmoderne Kondition der Kunst früher oder später an materielle Grenzen stößt – Collage, freilich, aber wie viele Samples lässt das Urheberrecht zu? ›Anything goes‹, schön wär's, wer hat für all das die finanziellen Mittel? Genderfluidität, ja schon, aber wer darf in die Frauenumkleide? – so beschäftigt sich mittlerweile das Komponieren intensiv mit der Ergründung dessen, was man früher so selbstverständlich wie ominös ›musikalisches Material‹ nannte, und heute noch stärker die Situation von Klang und Musik im Kontext von Geschichte, Gesellschaft, Kultur, Markt, Recht und Technik darstellt. Darauf reagiert der Komponist mit Arbeit.

Partituren werden fast nur noch im Notensatzprogramm erstellt, die Handschrift weicht den Druckstandards, und neben der Technisierung erfolgt seit etwa drei Jahrzehnten eine enorme Institutionalisierung der Neuen Musik, mit Ensembles, Festivals, Akademien und Fundraising-Formularen. Das leere Notenblatt ist bereits reichlich beschriftet. Die Institutionen komponieren mit, sie komponieren voraus, konzipieren Anträge, planen Konzertthemen und veranschlagen Ensemblebesetzungen. In der Musik klingt Marktschreierei immer mit.

Außerdem ist der Materialfortschritt im Sinne neuer, unverbrauchter Klänge an ein Ende gekommen; auch alle erweiterten Spieltechniken sind in Büchern erfasst, irgendwann jeder Quadratmillimeter des Cellos kartographiert, die Spektralfarben durchgerechnet. Wer für Geige schreibt, schreibt ab. Das heißt, das ›Material‹, empirisch erschlossen, wird fortan immer mehr versprachlicht, seine geschichtliche Tendenz ist fortan die zur Nominalisierung. Das postmoderne Hören ist von sprachlichem Wissen immer stärker durchsetzt.

Man sieht das an den Strukturen von Audiosoftware, deren Editierungsfunktionen Namen haben (Granularsynthese, Low Frequency Oscillator usw.), man sieht es am Labeling von Genres (es gibt über 70 verschiedene Metal-Musik-Stile, wie beispielsweise New York Death Metal, Bauhaus Metal, Stoner Doom Metal usw.), man sieht es an der Verschlagwortung von Musik in Internetarchiven und Streamingdiensten. Aus dem musikalischen Kreuzvorzeichen wird der Hashtag.

Entsprechend bewegen sich Komponisten bei der Arbeit mit Klang in sprachlichen Gebilden, fast schon, wie Schriftsteller es in der Sprache tun. Allenthalben wird gesprochen und Sprache damit gepflegt und nach und nach modifiziert, und derart geschieht es auch mit Klang; so wie Sprache ein anthropologischer Prozess ist, an dem der Schriftsteller, nach dem Wort Goethes, teilnimmt als reinigender und erweiternder Geist, begibt sich auch der Komponist in den Fluss des Klangs als Werk der Gesellschaft; freilich ist auch er eines ihrer Mitglieder.

So sehr die Dinge von außen bestimmt zu sein scheinen – im Mikrophysischen treten tatsächlich unvorhersehbare Ereignisse auf, also determiniert keine Weltformel seit dem Urknall kausalistisch jede Bewegung. Wenn sich noch so etwas wie Individualität manifestiert, angesichts der oben umrissenen Situation, dann in der künstlerischen Erfindung.

Es lässt sich vergleichen mit der Erfindung seiner selbst: Man kann sich heute natürlich Genderattribute und Schönheitsbilder selbst wählen, aber zum Preis des Verlusts kommunikativer Kompromisse. Die Selbstbestimmung des Aussehens, das heißt die mögliche Verweigerung üblicher Normen, gerät schnell jenseits kommunizierbarer Codes; wenn man so sagen darf, ist es zwangsläufig erst einmal der Schritt zur Selbstverhässlichung. Das Subjekt, das sich die langen Haare auf der einen Kopfhälfte abrasiert, handelt individualistisch, aber auch isoliert. Hier offenbart sich die ewige Schwierigkeit für

jede neue Kunst, sich etwas Originelles, Neues auszudenken, das aber verstanden und angenommen werden soll – wie wenn es schon etwas Bekanntes wäre. Schumann sagte so schön: Als Komponist versuche man, sich an eine Melodie zu erinnern, die es noch nicht gebe.

Insofern hat es stets etwas Experimentelles in der Kunst, das Subjekt sowohl zu behaupten wie auch zurückzudrängen, also überhaupt von sich zu reden, das Subjekt zum Sujet zu machen. Vier Aspekte, an denen sich die Frage der Subjektivität des Komponisten entzündet, versuche ich im Folgenden an Beispielen aus meiner eigenen künstlerischen Arbeit zu erörtern: 1. Die Einbeziehung von Fremdmaterialien, 2. der Konzeptualismus als Fixpunkt individueller Kreativität, 3. die Einbeziehung von Schwerkraft als ein relativ objektives Prinzip, 4. die Performance-Kunst als Emphasis der physischen Realität des Körpers. Die Punkte 1 und 3 zeigen künstlerische Strategien der Distanzierung vom Subjekt des Künstlers auf, die Punkte 2 und 4 dagegen affirmieren es.

Collage, Fremdmaterial, komponieren lassen

Wer komponiert, nimmt eine Auswahl existierender Musik, reduziert sie auf vorkompositorischen Zustand zurück und setzt von da neu zusammen, bis es wieder Werkcharakter hat. Ein Werk ist voll anderer Musik oder ihrer Rudimente. Wir leben erst einmal in der Vergangenheit, leben sie weiter. Was ist von mir? »Schon ich selbst bin nicht von mir« (Sophie Rois). Der Autor ist nicht tot, wie Roland Barthes sagte, aber die Toten sind in der Gegenwart noch immer Autoren.

Dann spielen Instrumentalisten das Stück, es sind deren Muskeln und Nerven, die die Klänge erzeugen und steuern, ihre geistigen Kräfte, die live den Werkcorpus formen. Des weiteren haben die Instrumentenbauer ihren Anteil – es sind der Instanzen in einem Werk unendlich viele. Jeder, selbst ein Beethoven, steht noch »auf den Schultern von Riesen« (Bernhard von Chartres).

Zunächst habe ich nichts weiter getan als diesen Umstand kenntlich zu machen; breits Einzeltöne waren hörbar anderen Musiken entnommen. Das waren dann beispielsweise kurze Samples, Schnipsel aus Popmusik, kaum länger als ein einzelner Ton, und damit verfuhr ich kompositorisch wie mit Einzeltönen, angewendet auf alle möglichen Satztechniken der Neuen Musik (*Dekonfabulation*); kleine Widerhaken und Selbstläufer. Es wurden immer mehr, bis zu 70.200 (*product placements*) – man könnte von »Hypercollagen« sprechen. Ich bezeichne das als »Musik mit Musik«.

Dann habe ich die Noten ganzer Stücke, wie die Träumerei oder erste Präludium aus dem Wohltempertierten Klavier, in die Tasten eines MIDI-Keyboards gedrückt und am Computer aus den eingespielten Daten andere Resultate generiert (*5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards*). Dann aus Aktienkursen zum Höhepunkt der Finanzkrise 2009 Melodien gebildet; ein Pop-Kompositionsprogramm hat mir daraus Stücke arrangiert (*Charts Music*). Dann habe ich meine Musik von Komponisten aus Billiglohnländern gegen (wenig) Geld nachahmen lassen (*Fremdarbeit*). Ich habe Programmiercode als Schallwelle erklingen lassen (*Compression Sound Art*), einen Kompositionswettbewerb für mich ausgerichtet (*Fremdarbeit*), für die Wiedergabe einer Aufnahme des Papstes ein Kondom als Membran benutzt (*Compression Sound Art*) und die Tonspuren kompletter Filme in wenigen Sekunden abgespielt (*Kantate. No future now*).

Compression Sound Art

The pope, played using a condom as a speaker membrane.

Der Papst, abgespielt auf einem Kondom als Membran.



Compression Sound Art (2009)

Man muss kein Handwerk ausüben, wofür es Maschinen gibt, muss nicht an der Feder knabbern, wenn andere bereits auf Lösungen gekommen sind. Manche Komponisten komponieren immer noch an der falschen Stelle: »Größere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!« (Bertolt Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*).

Ich wurde einmal gebeten, für ein Theaterstück eine tragische Musik zu schreiben. Ich habe mit dem Hinweis abgelehnt, dass es schon Tausende tragischer Musiken gebe. Dem ist nichts hinzuzufügen! Sie sollen sich doch in der Musikgeschichte bedienen. Ich komponiere nur da, wo es auch wirklich etwas zu komponieren gibt. Die Mühe muss sich lohnen. Das Rad braucht man nicht nur nicht neu zu erfinden, man braucht es auch nicht neu zu bauen. Schließlich werden geistige Leistungen nicht weggenommen, sondern vervielfältigt. Es ist ethischer, das Vorhandene zu gebrauchen – es ist ›Fürhandenes‹.

Die großen Gefühlsregungen der Menschen sind alle in Musik ausgedrückt, und diese Musiken funktionieren wahrscheinlich für immer (Spannung-Entspannung). »Es stimmte auf eine gewisse Art mit meiner eigenen und, wie ich herausbekommen hatte, gar nicht nur individuellen, wachsenden Neigung überein, alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen und das Zitat der ›selbständigen‹ Erfindung vorzuziehen.« (Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*)

Aber gerade weil das Schaffen heute so hochgradig in Bezügen zum Vorhandenen steht, ist Originalität geboten. Freilich gibt es Ideen, qualitative Sprünge, Leistungen einzelner. Die Haltung ist jedoch eine andere als die des genial-autonomen Autors: Open Source.

2010 erschien David Shields Buch *Reality Hunger*, ein Manifest der Collage. Shields kritisiert die Romanform und plädiert für ein freizügigeres Urheberrecht. Über 600 kurze Abschnitte, oft Zitate, montiert der Autor. So gespickt der Text mit Zitaten ist, ist jedoch keines im Fließtext gekennzeichnet, jedes Zitat ist *sein* Zitat, er hat es gefunden und platziert, wozu gehört, dass er nach Gutdünken umformuliert, kürzt und addiert. Und so, hat man vielleicht schon gemerkt, verfährt auch der vorliegende Text zumindest insofern, als er keine Fußnoten setzt.

Konzeptualismus

Noch einmal: Gerade weil das Schaffen heute so hochgradig in Bezügen zum Vorhandenen steht, ist Originalität geboten. In der Kunst ist es die Arbeit und das Geld nur wert, wenn, wie auch immer, etwas qualitativ Neues entsteht.

Die Chance, sich als Subjekt zu entäußern, über den Selfie vor dem bereits Millionen Mal fotografierten schiefen Turm von Pisa hinaus, wird es nur geben, indem man sich etwas ausdenkt. Das verkörpert – und fordert – der Konzeptualismus. Türme in Schiefelage bringen, die Perspektive aufs bereits Bestehende fundamental alterieren. Ideenkunst ist der neuere Expressionismus.

Nun sind gerade die Manifeste der Konzeptkunst Verlautbarungen über maximale künstlerische Objektivität: Möglichst ohne Eingriff solle das Konzept das Stück determinieren, die Idee sei eine Maschine, die das Kunstwerk selbständig produziere, und zur Dokumentation eigneten sich technische Abbildungsverfahren wie der Fotoapparat oder die Datentabelle besser als jede händische Zeichnung, usw. Aber es ist ja der Mensch, der die Idee hat (und sich gerade damit von der immer leistungsfähigeren Computerpower abhebt), es ist das Subjekt, das sich aus tausend Erfahrungen speist und Entlegenes verbindet, die Assoziationen evaluiert, in dem Meer des Quantitativen etwas Qualitatives identifiziert.

Die Digitalisierung gibt konzeptuellen Praktiken in der Musik entscheidenden Auftrieb – Textstücke haben mit Twitter und Facebook eine neue Bühne, Zusatzinformationen zum Klingenden in Form von Video sind durch die Digitalisierung gigantisch viel leichter geworden, und Plattformen wie YouTube haben sich als selbstverständlicher Distributionskanal etabliert. Mein Collagestück *product placements* mit 70.200 Fremdanteilen in 33 Sekunden war dank Rechenleistung möglich, und wurde komponiert, um die Rückständigkeit des Urheberrechts in digitalen Zeiten aufzuzeigen: Eine Wagenladung voll mit 70.200 Formularen war für die Anmeldung des kleinen Stücks bei der GEMA notwendig. *Charts Music*, ein Videostück über Krise, Kapitalismus und Popmusik, war erst einmal überhaupt nur im Internet publizierbar.

Der Rechner nimmt dem Menschen immer mehr Arbeit ab, um nicht zu sagen: er nimmt sie ihm weg. Was bleibt dann an Arbeit für den Künstler? Das Erfinden und das Platzieren von Rahmungen, und das heißt auch, von der Konzeptualisierung weiterzugehen zur Kontextualisierung. Es gibt kaum noch eine Klangimmanenz, sondern Sujets, in, mit und anhand der Musik – gesellschaftliche, ökonomische, politische.



product placements (2008) – 70.200 Formulare für die GEMA

Wie sehr die Vorzeichen, also die Perspektive die Wahrnehmung von Klang beherrschen, behandelt mein Stück *Ferneyhoughs 2nd String Quartet, rendered in Band-in-a-Box*. Gemäß dem Titel wird ein Stück extrem fluider Musik in einen extrem quantisierenden Algorithmus eingespeist, der versucht, aus jeder Eingabe Informationen über Metrum und Harmonik zu beziehen. Es entsteht in diesem Fall ein Arrangement mit Schlagzeugtrack und Harmonien zu Brian Ferneyhoughs zweitem Streichquartett, einem Werk, das völlig fern jeder Schlagzeugunterlegung und Harmonisierung geschrieben wurde; umso erstaunlicher, wie gut das bei dieser so ganz anders gedachten Vorlage dennoch funktioniert, wie das Streichquartett diesen Streich erduldet, und wie wir als Hörer uns auf solche Rasterung einlassen. Das Konzept verweist darauf, wie konzeptuell wir hören. Hier setzt der Konzeptualismus grundsätzlich an: Das Autorensjekt sieht sich unendlichen Massen an Material gegenüber – was es zu organisieren, es zu erfinden hat, ist eine Perspektive, welche Dinge daraus sichtbar werden lässt. Das Hören selbst wird komponiert.

Und so kann auch die Kreativität konzeptualisiert werden: im Stück *Fremdarbeit*, wo die individuelle Leistung an Geldwerte gekoppelt wird, d.h., weil sie als Leistung bezahlt wird. Einen Kompositionsauftrag, den ich erhalten habe, habe ich weiterdelegiert an zwei Hilfsarbeiter aus Billiglohnländern (einen Komponisten aus China und einen Audioprogrammierer aus Indien), die mir für einen Bruchteil meines Kompositionshonorars Stilkopien meiner Musik erstellt haben. Neben dem Aspekt der Ausbeutung in der globalisierten Welt stellt sich hierbei die Frage nach der Autorschaft – wer hat die Musik nun komponiert, da sie einerseits erkennbar den Vorlagen anderer Stücke von mir ähneln, andererseits die Ausbeute aber doch viele Einflüsse und Eigenheiten in sich birgt, die auf die kulturelle Differenz der beiden Arbeiter aus Fernost zurückgehen. Die Verquickung der Anteile verschiedener Subjekte, die als Arbeitgeber und -nehmer, als Angehörige des Westens und des Ostens, der zweiten und der ersten Welt identifiziert werden, geschieht in der Musik; darum ist hier auch beileibe nicht nur das Konzept selbst von Belang, sondern die Musik in jedem Detail, die aus ihm hervorgegangen ist. Die Geste, seine eigene Musik mit der Macht des Geldes anderen komponierenden Subjekten aufzuzwingen, stößt, wie man hören kann, zum Glück an ihre Grenzen.

Ebenfalls wirft die Frage, wer das nun eigentlich komponiert hat, das Orchesterwerk *Minusbolero* auf: Das Stück ist Ravels *Boléro*, bei dem aber alle melodischen Elemente aus der Partitur von mir getilgt wurden. Man hört also nur noch die Begleitung. Im Konzert wird nichts als Ravel gespielt, jede erklingende Note stammt von ihm, und doch war hier ein anderer Komponist beteiligt, der als Noten Entfernender dazukomponiert hat. Ich sagte vorhin, es gehe in der Kunst immer darum, etwas Neues zu schaffen; die Welt soll bereichert werden. Das heißt auch: Ich will, dass die Welt weniger wird.

Schwerkraft

Ein von mir in den letzten Jahren gerne genutztes Prinzip, um sich der subjektiven, also zwangsläufig expressiven Entscheidung möglichst zu enthalten, ist die Schwerkraft.

Da war beispielsweise die Idee, Schuhe zu verklangeln, indem ihre Oberflächen mittels Gitarrensaiten abgetastet werden. Nun könnte ein Gitarrist einen Schuh in die Hand nehmen und mit ihm die Saiten traktieren, aber damit ginge die Essenz der Idee verloren – es sollen ja dem Schuh selbst instrumentale Eigenschaften abgewonnen werden; betätigt ihn der Spieler, ist es doch vielmehr seine Aktion, die wahrgenommen wird. Jeder Spieler wäre zwangsläufig Spielverderber.

Also ließ ich alle möglichen Schuhe stattdessen einfach von oben im Abstand von ca. einem halben Meter auf eine liegende Gitarre fallen. So passiert, vom initialen Freigeben an, nichts als der Fall des Schuhs aufs Instrument, der Anschlag seiner Materialität, die Sohle regt die Saiten an und dämpft sie zugleich, spitze Absätze zupfen wie ein Plektrum, die Höhlung des Schuhs bildet einen Resonanzkörper, je nach Form und Gewicht kippt er verschieden weg, die Schnürsenkel federn nach, usw.



Schuhwerk für Schubert und Schumann (2015)

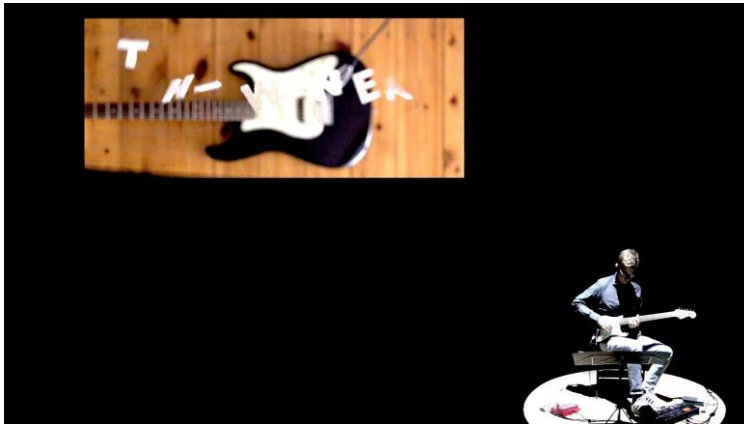
Es ist selten verkehrt, der Expressivität zu misstrauen, da gerade sie längst von Formeln usurpiert ist, ihre Ausdrucksmittel eine fremdbestimmte Kategorie geworden sind – man denke an Umberto Ecos Beschreibung der Liebeserklärung, die man angesichts massenhafter Hollywood-Liebesfilme nur noch ironisch aussprechen kann (und selbst Ecos Theorie kann man nur noch mit Führungsstrichen aussprechen); dann besser die Fremdbestimmung konzeptualisieren und die Aktion ganz aus der Hand geben.

Es ist im Grunde der alte Traum des Künstlers: Das Werk selbst soll ein Subjekt, ein eigenes Lebewesen sein, klüger als sein Autor, ihn lange überdauern. Da es aber nun mal keinen Organismus besitzt, keine Herzpumpe, keinen Atem und keine Muskelmotoren, gibt man es dem freien Fall anheim, damit es sich wenigstens für ein paar Sekunden wie von selbst bewegt, mit ungewissem Ausgang. Auch eine „Physikästhetik“ rekurriert gewissermaßen auf das Ideal der Natur, wenn auch eine zutiefst vom Menschen manipulierte. Wo die Natur immer stärker anhebt, massiv zurückzuschlagen gegen die anthropoiden Zumutungen, wäre der Mensch als das Maß der Dinge zu hinterfragen.

In den letzten Jahren habe ich die Schwerkraft als Kraft, als ›Klangquelle‹ verschiedentlich eingesetzt, um bestimmten Materialien und bedeutungsvollen Objekten einen eigenen musikalischen Verlauf zu geben, indem ich sie fallen lasse oder Dinge auf sie fallen lasse. Der Würfelwurf Cages wird auf Schuhe, Gitarren, Schlagzeugsets usw. ausgeweitet.

In *Typogravitism* wird ein Text derart ›vertont‹, indem er in Holzlettern gesetzt wird und diese aus verschiedenen Höhen auf eine E-Gitarre fallen; ihre typographischen Formen werden mit Hilfe der Schwerkraft zu klingenden Ereignissen, wenn sie von oben auf die Saiten schlagen und sich in ihnen verhaken, vergleichbar der Maschine in Kafkas *Strafkolonie*, die den Unterteilspruch dem Delinquenten als Strafe von oben in den Rücken ritzt.

In *Fantasies of Downfall* fällt die Kamera selbst, an einer Schnur wie ein Pendel befestigt, auf die Gitarre und nimmt sich beim ›Spielen‹ auf; in *Audioguide* gibt es einen zwanzigminütigen Film, in dem ich mich wieder und wieder in eine in die Luft projizierte virtuelle Klaviatur hineinfallen lasse. Und dergleichen mehr – ein Keyboard, das auf zuvor geworfene Würfel fällt, ein Keyboard, das auf ein anderes Keyboard fällt, auf dem Schachfiguren stehen, eine Gitarre, die auf eine andere Gitarre fällt – das Kadenziale (›kadere‹ lateinisch = fallen) der Musik spielt in einigen meiner Stücke der letzten Jahren mittels der Schwerkraft eine zentrale Rolle. Die Gravitation schafft wahrlich gravitatische Musik.



Typogravitism (2016) – Textvertonung mit fallenden Lettern

Ebenfalls als Teil von *Audioguide* gibt es ein Klavierstück (*weight levels*), bei dem eine Videocollage von Werbesendungen für Waagen zu sehen ist, in der Frauen auf die Waage steigen; gleichzeitig mit jedem Betreten einer Waage im Film tritt die Pianistin auf die Klavierpedale. Hier nun wird die Idee der Schwere übertragen auf das »expressive Gewicht«, das man üblicherweise als Künstler in die Kunst legt, und der Begriff der Schönheit von der Seite beleuchtet, die ihn am Körpergewicht orientiert. Von der Metaphysik zurück zur Physik.

Wiederum abstrahierter habe ich im Orchesterstück *TT1* die klanglichen Prozesse eines fallenden Tischtennisballs in Mikrorhythmik und -intervallik von Klaviersamples übertragen; in dieser Virtualisierung sind dann physikalische Unmöglichkeiten wie ein Fallen nach oben etc. möglich – von der Physik zur Paraphysik.

Schwerkraft ist eine natürliche Kraft, und sie hat einen hohen Grad von Objektivität, menschliche Willkür findet hier gewissermaßen nicht statt, es hat etwas Zwingendes, geht buchstäblich in die Tiefe, auf den Grund, man könnte in dem Zusammenhang sogar emphatisch von der vielbeschworenen »Autonomie« der Kunst reden. Es ließe sich die Schwerkraft auch als eine Art Algorithmus (»Fallgorithmus«) verstehen, der zu einem unvorhersehbar komplexen Resultat führt, und es sind Ergebnisse, die ein Komponist sich womöglich schlicht nicht ausdenken könnte oder Interpretieren so spielen könnten. Im besten Fall bringt der musikalische Würfelwurf einen besonders geglückten Moment zustande, den großen Wurf.

Performance

Um das Beispiel wieder aufzugreifen: Individualität manifestiert und erschöpft sich heute gemeinhin darin, noch einmal den schiefen Turm zu fotografieren, nur mit sich selbst dabei, nach der letzthinnigen Losung »alles ist schon gesagt worden, nur noch nicht von allen«. Die Minimal-Subjektivität des Selfies, die schiere körperliche Vorhandenheit vor Ort wird in ihrer Einmaligkeit zelebriert.

Es hat aber freilich sein Wahres und Widerständiges, die Präsenz eines körperlichen Subjekts, und ist als Kunstform mit der Performance-Art eingeführt. Eine typische Aktion im Theater, bei Frank Castorf: Schauspieler rennen zehn Minuten lang auf der Bühne eine Steigung hinauf und hinunter. Danach »spielen« deren Körper nicht, dass sie erschöpft sind, sie »sind« erschöpft. Der ästhetische Schein wird zugunsten der physischen Wirklichkeit verlassen, letztere wird mit derlei Konzepten erzeugt – Scherben auf dem Bühnenboden, so dass die Mimen wirklich gezwungen sind, auf Zehenspitzen die Bühne zu betreten, laute Hintergrundmusik, die sie überschreien müssen, bis hin zu realem Drogengebrauch auf der Bühne, Gewaltakte, sexuelle Stimulation, etc.

Auch in der Musik hat sich der Instrumentalist von der Rolle des schauspielerhaften Interpreten, der in eine Rolle schlüpft, vielfach emanzipiert. Offene Formen bis hin zur freien Improvisation kamen um 1960 auf, die Körperlichkeit des Musikers wurde produktiv gemacht wie in Holligers *Cardiophonie*, wo der Herzschlag des Instrumentalisten als Metronom fungiert.

Anders als im Theater ist derlei aber kaum ins langfristige kompositorische Repertoire eingegangen, ja die Performancekunst ist im Bereich der Musik wieder merklich zurückgegangen. Lachenmann führte einst die erweiterten Spieltechniken als objektive Träger körperlicher Energie ein: Statt dass Spannung und Entspannung durch Codes von Konsonanz und Dissonanz stattfanden, teilte sich der Armdruck des Spielers direkt akustisch im Kratzgeräusch mit. In den folgenden vier Dezennien sind diese Geräusche aber allseits wieder zum beliebten und nachgerade impressionistischen Repertoire regrediert. Auch ausgerechnet beim Komponisten der »musique concrète instrumentale« selbst, der sich mit der Idee der Botschaft von der realen Energieerzeugung am Instrument profilierte, kippt es wieder in den Illusionismus, wenn in Lachenmanns Oper über das erfrierende Mädchen der Chor Zähneklappern vorspielt, um einen expressiven Effekt zu erzeugen – was im gut beheizten Opernhaus eine Farce ist. Sie klappern nicht mit den Zähnen, sondern schlagen sie kontrolliert aufeinander im Quintolenrhythmus, der in der Partitur längst ausbuchstabiert wurde.

Mich hat Zähneklappern als existenzielle Geräuschtexur ebenfalls interessiert (für die *Split Screen Studies*), aber ich wollte es real haben – ein Opernchor, der das nur vortäuscht, macht auf mich einen lächerlichen Eindruck. Das heißt, ich bin im kalten Berliner Winter auf das Dach meiner Wohnung gestiegen, habe mich ausreichend entkleidet, damit ich wirklich heftig frierte und habe die klangliche Emanation, die selbiger Körperzustand in Form von Zähneklappern hervorbringt, aufgenommen. Um das dann in den Konzertsaal zu transferieren, bedurfte es der Videoaufzeichnung, bei der man die Wirklichkeit der Outdoor-Performance sieht.

Im Musiktheater *Selbstauslöser* wird in einer Szene eine Saite überdimensional zum zehn Meter langen Seil vergrößert, das fast über die ganze Breite der Bühne geht und wie eine klingende Instrumentalschwingung gedreht wird. Ein Performer begibt sich dann in diesen Kreis und bewegt sich periodisch gemäß dem dauernd um ihn rotierenden Seil – anders ausgedrückt: In der Szene wird musikalisches Seilspringen praktiziert.



Selbstauslöser (2019, Volksbühne Berlin) – Springen in der Schallwelle

Das treibt auf die Dauer natürlich den Schweiß, später hängt der Performer sich auch noch sieben Gitarren um, Chorsänger gesellen sich zu ihm in den Ring, bis Fehler nicht mehr zu vermeiden sind, man verheddert sich im Seil, im Ton, unterliegt ihm, scheitert an ihm. Am Ende wird die Szenerie sogar unzugänglich, Geräusch, chaotische Zuckungen, bis zum Knall.



In *Diminuendo by Shame* gibt es ein Video, in dem ich den Klang des Kauens von Gitarrensaiten haben wollte. Nun ergab es sich bei der Aufnahme, dass mir Saitenenden in den Hals gelangten und Brechreiz auslösten. Aus dem Kauen wird ein Würgen und ein Kampf mit den Saiten in der Kehle (bitte nicht zu Hause nachmachen). Hier bringt der Künstler buchstäblich etwas hervor, ein Würgerwerk, das Instrument kitzelt aus ihm neuen Ausdruck heraus.

Eine Art Orchester- und Rezeptionsperformance ereignet sich im bereits erwähnten Konzeptstück *Minusbolero*. Nicht nur das schöpferische Subjekt wird hier konzeptualisiert, auch das der Ausführenden und Rezipierenden. Wo sie sonst eigentlich spielen würden, pausieren die Orchestermitglieder, ihre Performance ist das Nichtstun, die Nichtvorhandenheit ihrer gewohnten und geforderten Leistung. Die schiere Präsenz tatenloser Musiker zeugt von der Absenz der Melodie; stattdessen bleibt allein der Hintergrund, die Begleitung. Eine Probensituation, die automatisch durch diese Vorgabe entsteht, ohne dass man irgendwie theatralisch eine Probensituation mit den Musikern einstudieren müsste – sie *performen* es. Wiederum das Publikum erlebt das Stück als Anruf an die Erinnerung – man singt die bekannte, fehlende Melodie fast automatisch mit, der nicht erklingende Part erscheint als Phantomschmerz, das Stück als Karaoke-Version. Überflüssig wäre jede Mitmach-Aufforderung; die Ergänzungsleistung tritt von selbst ein.

Performance-Elemente suche ich immer wieder in Stücken auf; es ist der Versuch, Realität her- oder herauszustellen: das Ausführen einer Zähltaufgabe am Klavier, bei der man früher oder später unweigerlich Fehler macht und diese die Eigenheit des Stückes und jeder Aufführung ausmachen (*Numbering*); die Verknüpfung von Klang und Nacktheit, wenn beispielsweise ein Pianist versucht, Bachs *Kunst der Fuge* bei gehaltener Erektion zu spielen (*Film 3*); die Unberechenbarkeit einer großen Instrumentenzerstörung, an der auch das Publikum teilnehmen darf (*Audioguide*); sowieso partizipative Momente wie Geldverschenken ans Publikum (*Mein Staat als Freund und Geliebte*), rhythmisiertes Fotografieren des Auditoriums (*Steady Shot*), oder, als paradoxe Partizipation, dem Publikum das Applaudieren zu untersagen (*Mein Staat als Freund und Geliebte*), was manche Zeitgenossen dazu provoziert, genau das zu tun – Applaus nicht aus Zustimmung, sondern als Akt des Missfallens. Alles Dinge, die nicht aufgrund von direkt notierten Instruktionen erfolgen, sondern sich situativ ergeben. Wo ein Reflex ist, kann dann auch Reflexion einsetzen.

Das Subjekt des Autors als Paradigma fürs Publikum

Aus den Beispielen wird ersichtlich geworden sein, wo das Subjekt zurückgenommen (Fremdmaterialien, Schwerkraft) und andererseits gestärkt wird (Konzeptualismus, Performance). Derlei Verschiebungen machen es sichtbar, wenn ausgetestet wird, wo überhaupt Subjektivität stattfindet. Indem man Subjektivität vermeidet, findet man sie abermals – so wie man sagen könnte, dass heute die musikalischste Musik auf Video stattfindet. Wenn Musik eine Eigengesetzlichkeit besitzt, zeigt sie sich am klarsten da, wo sie in fremdem Territorium tätig wird. So das Subjekt, das man von gewohntem subjektivem Walten aussperrt.

Bisweilen mag die Verlagerung anstößig wirken, beim *Minusbolero*, wo gewissermaßen nichts komponiert und auch handwerklich kaum ein Finger gerührt wurde; es blieb manchen Beobachtern nicht verständlich, wie für so etwas ein Kompositionshonorar gezahlt werden konnte. Aber noch stärker unterlaufen – und den Umstand thematisiert – habe ich das in *Fremdarbeit*, wo die Fixierung aufs Autorensjekt derart subvertiert wurde, dass mir immer wieder regelrechte Ungläubigkeit entgegenschlug: Die Geschichte mit dem chinesischen Komponisten und dem indischen Audioprogrammierer wurde angezweifelt, auch wenn niemand einen Grund weiß, warum ich sie hätte lediglich vortäuschen sollen. Ich kann mir dieses Phänomen nur so erklären: Sie können das einfach nicht wahrhaben, die Dislozierung des kompositorischen Subjekts. Wenn ich mich vorne hinstelle und erkläre, dass das folgende Stück, obwohl mein Name firmiert, komplett von fachfremden Hilfskräften geschrieben wurde, dass es meine Musik sei, weil ich sie gekauft habe, will man dem die Anerkennung verweigern, weil es so gravierend den Standards der auktorialen Identifikation zuwiderläuft.

Mittlerweile greife ich die Skepsis auf – die Frage nach wahr oder unwahr lasse ich bei der Aufführung des Stückes absichtlich offen, sie wird zur Frage, was es denn für einen Unterscheid für die Wahrnehmung ausmacht, wenn es sich um eine tatsächliche stattgefundene Aktion handelt, oder doch

nur um eine behauptete. Bei *Fremdarbeit* ist der Ort des Subjekts das Geheimnis, das der Komponist mit ins Grab nimmt.