

Schallnamen

Johannes Kreidler

Zum Komponieren gehört die Reflexion übers Hören. Was hört man denn, wenn man einen Oboenton vernimmt, hier und jetzt, im 21. Jahrhundert, in Mitteleuropa? Mir ist im Zuge meiner musikalischen Arbeit immer mehr zu Bewusstsein gekommen, dass Klänge mit sprachlichem Wissen besetzt, ja zutiefst durchsetzt sind. Beethoven klingt wunderbar, aber es klingt auch nach Beethoven. Ein Klavier klingt schön und klingt nach ›Klavier‹. Sprache geht dem Hören voraus. Am Anfang war das Wort.

Solange neue Klänge gefunden werden konnten, ließ sich dem entgegenweichen. Die ›absolute Musik‹ des 19. Jahrhunderts verdankte sich unverbrauchten Klanglichkeiten wie dem seinerzeit modernen Flügel, der neuen Klarinette, den innovativen Ventilblechblasinstrumenten oder Neubauten wie dem Kontrafagott. Ähnlich entfaltete sich die vollkommen abstrakte Ästhetik Gottfried Michael Koenigs, dem Pionier der synthetischen elektronischen Musik in den 1950ern und 60ern; er hatte Geräte, mit denen sich ganz neuartige Klänge generieren ließen. Die These lautet aber: Das kommt an ein Ende, unverbrauchte Klänge werden äußerst rar, so wie das Periodensystem der Elemente in den letzten Jahrzehnten kaum noch um einen Eintrag reicher geworden ist.

Zuletzt waren da die ›erweiterten Spieltechniken‹ der Neuen Musik, von denen Mathias Spahlinger im Programmtext zu seinem Duo für Violine und Cello *adieu m'amour* 1980 noch schreiben konnte, dass sie »ungewöhnlich« seien, und die Möglichkeiten der digitalen Klangsynthese und -verarbeitung. Doch mittlerweile sind auch die erweiterten Spieltechniken nahezu restlos ausgeforscht, in Büchern katalogisiert, mit allgemeingültigen Notationsymbolen versehen und standardisierter Gegenstand der Kompositionsausbildung. Gleichfalls sieht man im Bereich von Audiosoftware nur mehr die Optimierung und Verfeinerung etablierter Kategorien, Prinzipien, Herstel-

lungsweisen, spricht über kanonisierte Anwendungsgeschichten, weiß um historische und kulturelle Verortungen. Dass ein tatsächlich ungehörter, frischer Klang aus dem Lautsprecher erklingt, davon ist kaum noch zu berichten. Im Pop diagnostiziert Simon Reynolds generell die »Retromania« – man remixed eigentlich nur noch einstige Errungenschaften wieder und wieder.

Je mehr die Klänge also da sind und bleiben, desto mehr werden sie auch versprachlicht, ihr Ziel und Schicksal, die »Tendenz des Materials« ist die Nominalisierung. Musik wird be-sprochen, ein- und ausgesprochen. Paradigmatisch ist das bei den Genres der Popmusik zu beobachten: Ich bin kein Metalexperte, ich habe es schlichtweg im Internet recherchiert und bin auf über 70 verschiedene Metalgenres gekommen; einige Kostproben aus dieser Forschung: Death Doom Metal, Drone Doom Metal, Speed Metal, Heavy Metal, Happy Metal, Japanese Power Metal, Flower Metal, Epic Hollywood Metal, Funeral Doom Metal, Industrial Metal, Slam Death Metal, Technical Death Metal, Symphonic Metal, Opera Metal, Nationalsozialistischer Black Metal, Cyber Metal, Trash Metal, True Metal ...

Kein Metal ohne Genre, keine Band ohne namentliche Bindung. Mit dieser Liste habe ich ein Stück komponiert, das jene Namen in alphabetischer Reihenfolge präsentiert, als *Einleitung in die Musiksoziologie*, und zu jedem genannten Genre wird ein kurzer Schnipsel eines mutmaßlichen Beispiels abgespielt; mutmaßlich, weil ich etwa »Melodic Death Metal« einfach als Suchbegriff bei YouTube eingegeben und den ersten Treffer ohne weitere Verifizierung übernommen hatte – und so mit allen Stilnamen. Es bleibt ja ohnehin die Frage, inwieweit die sprachliche Benennung ästhetisch mit dem Klingenden isomorph ist oder wird – oder eben nicht. Ich arbeite also erst einmal die Schallbezeichnungen heraus, die die Gesellschaft hervorbringt, diesseits der akademischen Musiktheorie (die ja auch für jeden melodischen Sachverhalt eine Bezeichnung parat hat). Neben Metal-Genres wären da auch etwa unzählige House-Stile (Balearic Tribal House, Kwaito House, Microhouse ...).

Eine ähnliche Untersuchung von mir galt den Kundenrezensionen von Fahrradklingeln auf Amazon. Manche Fahrradklingeln kommen da auf über 100 Bewertungen in der Kommentarspalte, in denen ihr Klang beschrieben und diskutiert wird – »Musikdiskurs in a Nutshell« gewissermaßen, anhand eines einzigen Tones.

So finden sich in der Kommentarmasse unterschiedliche onomatopoeische Beschreibungen für den Glockenklang wie »Ding«, »Ting«, »Ring«,

»Bing«, »Ping«, »Pling« – samt der Frage, ob es eigentlich »der Ping« oder »das Ping« heißt, Auseinandersetzungen um die Geschichte, wo doch die früheren »Ritsch-Ritsch«-Klingeln der Meinung mancher Rezensierenden nach effektiver (und schöner) waren als die heutigen Ein-Ton-Klingeln, und Seitenhiebe auf die arroganten Autofahrenden und allzu klingelverliebten Radelnden fehlen nicht. Aus diesem Kommentargold war es ein Leichtes, eine beinahe schon kabarettartige Nummer zu schreiben: *Das ›DING‹ an sich*.

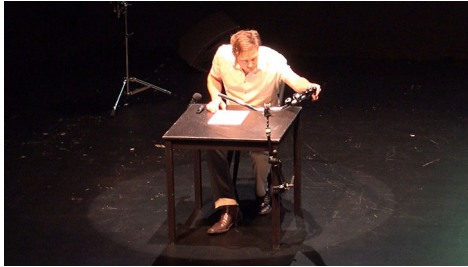


Abb. 1: *Das ›DING‹ an sich*

Komponieren heißt dann also, nicht mit Klängen zu komponieren, sondern auf der Ebene ihrer Bezeichnungen. Über Klang zu sprechen bedeutet, Musik zu machen. Hier wendet sich freilich das Blatt: Das eine ist, bestehende Klang-Namen einzusammeln; wenn ich sie aber anordne, ausspreche und mit Klang selbst zusammenbringe, wird erschaffen. Gott sprach, und die Welt entstand.

Was bei Kunst hierbei noch hinzutritt: Wir nehmen nicht nur eine Bezeichnung, Bemächtigung, Erschaffung von Klang wahr, sondern auch den Akt des Bezeichnens, die Macht über das Material und dessen Widerständigkeit. Die Sprache spricht – vom Intervall zwischen Sprache und Klang. Der ästhetische Modus ist die Autoreflexivität.

2009, am Höhepunkt der Finanzkrise, als die Aktienkurse weltweit in den Keller gingen, habe ich deren grafische Darstellung in Melodien umgeschrieben und diese in die Kinderkompositionssoftware *Songsmith* eingespeist, die gerade auf den Markt gekommen war. Aus jedem Input macht das Spielzeug einen Happy-Sound, und so auch aus den Daten eines ökonomischen Desasters. Es wird hier völlig klar, dass die Musik nicht darauf angelegt war, so besetzt zu werden, wie es in dem resultierenden Video aufgezeigt wurde: Jedem Halbton abwärts bei diesem unschuldig wirken wol-

lenden Gedudel entsprechen Milliarden an verlorenen Dollars. Das ist also keine ›datengetreue‹ Sonifikation, sondern eine musikalische Interpretation durch einen Widerspruch, der real ist: Denn nach der Krise tut man so, als sei nichts gewesen. Krise ist Bestandteil des Kapitalismus, ihre periodische Wiederkehr ist seit Marx' Analyse wieder und wieder eingetreten. Nach der Krise ist vor der Krise. Dazu ein Drumloop.

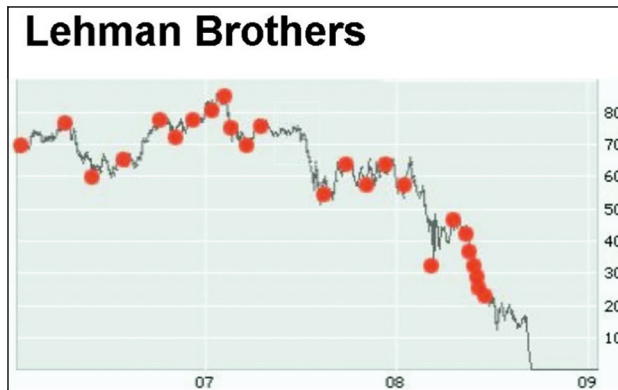


Abb. 2: *Charts Music*

In dem Fall war die Konnotation von Melodie und Börsenkurs qua Simultaneität von Klang und Bild hergestellt. In einem anderen Fall ging performativ die Sprache dem Gehörten voraus: In meinem Stück *Fremdarbeit* habe ich einen chinesischen Komponisten und einen indischen Audioprogrammierer damit beauftragt, Stücke zu komponieren, die so klingen sollen wie Stücke von mir. Dieses Konzept beinhaltet zwei Aspekte: Den der Autorschaft – wer hat das nun komponiert? Es klingt wie meine Musik und doch auch nicht, denn die Kopisten stammen aus anderen Kulturen und Erdteilen und haben jedenfalls mit Avantgarde-Musik sonst nichts zu schaffen. Gegen Geld haben sie ihr Bestes gegeben, aber die Unterschiede waren nicht allein mit Professionalität auszuräumen. Der andere Aspekt ist der von Globalisierung und Ausbeutung, denn da die Subunternehmer in Billiglohnländern leben und arbeiten, war es für mich sehr billig, auf diesem Wege die Partitur hergestellt zu bekommen, während ich selber ein übliches mitteleuropäisches Honorar für den Kompositionsauftrag erhalten habe, das rund zehnmals höher war. Und daran knüpft sich unsere Vorstellung von Wertigkeit von Musik. Im Konzert musste dieses Konzept natürlich mitgeteilt werden, also machte ich eine Moderation vor-

weg. Nun verleiht diese Reihenfolge von Sprache und Musik enorme Macht: Bei der Uraufführung war ich tendenziell sarkastisch und schickte in einem fast schon herablassenden Tonfall voraus, nun höre man eben mal, was die Asiaten versucht haben hinzukriegen – und entsprechend fand das Publikum die Resultate mangelhaft. Bei einer anderen Aufführung dann probierte ich das Gegenteil: Ich präsentierte mit maximaler Wertschätzung, dass wir nun hören dürften, was die fernöstlichen Kunsthandwerker zustandegebracht haben – und prompt fiel das Urteil im Publikum positiv aus.

Ich nenne dieses Phänomen »präpariertes Hören«. So wie Cage das Klavier präparierte, in die Klangerzeugung vorab eingriff, kann man auch das Hören vorjustieren und das wiederum kenntlich machen. Unser Hören ist präpariert und präparierbar. Wir bringen immer schon Konzepte, Erwartungen, eine Rahmung mit, die Präludien der Musik.

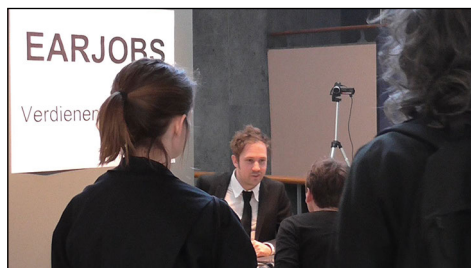
Auf dieser Ebene, der Bewusstmachung vorhandener Bedingungen von Musik, ihrer Herausarbeitung, Gestaltung und Umdeutung, komponiere ich also Musik. Dass Geld dabei ein besonders geeignetes Mittel darstellt, versteht sich: Geld gibt Macht. In *Earjobs* habe ich eine Hörstation eingerichtet, bei der Interessierte damit Geld verdienen können, dass sie Musik hören. Der Clou daran ist, dass sich in den offerierten »Jobangeboten« unter Klassikern der Moderne und aktuellen Werken von Komponierenden der Neuen Musik auch ein Muzak-Titel befindet, der zehnmal besser bezahlt wird als alle anderen Arbeiten. Die Arbeitssuchenden können selber entscheiden, welche Hörarbeit sie verrichten wollen.

EARJOBS

job offerings

every piece is about 5 minutes duration

Sarah Nemtsov: Orpheus Falling.....	0.90 €
John Cage: 4'33"	0.80 €
Johanna Beyer: Music of the Spheres	1.00 €
Muzak (Elevator Music in very bad mp3 quality).....	10.00 €
Traditional African Music (Botswana).....	1.00 €
Olivier Messiaen: Mode de valeurs et d'intensités.....	1.10 €
Teyana Taylor: 3Way.....	0.90 €
Johannes Kreidler: Fremdarbeit.....	0.70 €
Johann Sebastian Bach: Capital and Interest.....	0.90 €
German National Anthem.....	0.70 €

Abb. 3-4: *Earjobs*

Das Publikum ist hier herausgefordert – wie käuflich ist man, und wie wirkt es sich auf das Hören aus, wenn es als ›Job‹ deklariert ist, als Lohnarbeit, nicht als Kunstgenuss? Und wie wirkt sich die schiere Taxierung jeder Musik mit einer Honorarsumme auf unsere Wertvorstellung aus? Zumal man den Wert ja nicht bezahlt, sondern bezahlt bekommt? Hören gegen Cash: Die ›Earjobs‹ generieren allerlei Erfahrungen hierzu.

Hören ist konzeptuell besetzt und wird immer konzeptueller, folglich wird das Komponieren konzeptueller und arbeitet mit Fantasie und ästhetischem Bewusstsein an dem mit, was Musik sein kann. Wo vom Besetztsein zum Besetzen vorgedrungen wird, die Kontexte und vor allem sprachliche Mittel performativ hinzugezogen werden, ist denn allerdings Musik offensichtlich nicht nur im Kopf nicht mehr Klang allein, sondern auch in der Präsentation, der Komposition etwas Multimediales. Auch wenn das Hören der Kern, der Fokus bleibt, oder die Idee von Musik als kulturelle und historische Tatsache den Gegenstand des künstlerischen Interesses bildet, haben wir es mindestens mit einem *erweiterten Musikbegriff*, in der Konsequenz vielleicht sogar mit einem *aufgelösten Musikbegriff* zu tun. Dann wird eigentlich alles zu Medienkunst, die sich aus konzeptuellen Gründen und Hintergründen mal dieses, mal jenes Mediums bedient, und wenn man sich speziell für Musik interessiert, dann macht man *Medienkunst mit Musik*.

In der Natur der Sache liegt dann auch, dass wissenschaftliches Arbeiten dem Ganzen inhärent ist, sei es in der Vorbereitung, sei es als Teil der Performance, in der diese Erkenntnis oder jener Fund gezeigt wird, oder gerade in der Beobachtung der Wirkungen und nicht zuletzt in der Auswirkung wiederum auf das Wissen vom Klang, vom Hören, vom Komponieren, vom Musikbegriff. Jedes konzeptuelle Werk trägt dazu bei, was Konzeptualismus ist und werden kann. Kein Konzeptualismus ohne Konzepte, und kein Konzept ohne Konzeptualismus.