

**D**aß der Begriff Crossover, bezogen auf Kompositionsstile, einen etwas antiquierten Beigeschmack für mich hat, könnte an der (immer noch weit verbreiteten und selbst gewählten) Beschränkung der Arbeitsbereiche des Komponisten liegen. Dabei kommt man um dessen Verankerung in der Realität nicht herum: Realität ganz im naiven Sinne – der uns im Alltag umgebenden Dinge, Beziehungen, Strukturen, Verhältnisse, die auch mit den durch uns durchlaufen können: das Design einer Kaffee-Packung, das Layout einer Illustrierten, die Stile der gerade aktuellen Jeans-Mode, die politischen und ökologischen Probleme, die akustische Beschallung, der Freundlichkeitsterror der Radiostimmen, der städtische oder ländliche Schall .... Es wäre mal wieder an der Zeit, an die Erweiterung des Aufgabenbereichs des Komponisten zu erinnern. Das breiteste Arbeitsbild eines Komponisten, seine Zuständigkeitsbereiche, seine Verantwortungen, seine Wirkungsmöglichkeiten beziehungsweise Wirkungslosigkeit sind immer auch Gegenstand der Selbstbestimmungen eines Komponisten. So, wie der »bildende Künstler« für die visuellen Übersetzungen von Realitätserfahrung zuständig ist, so ist der Komponist zuständig für deren Übersetzungen ins Akustische sowie der dazu gehörigen Erarbeitung der entsprechenden Formprozesse. Da spielt es keine Rolle, ob das Material aus dem von den Meisterkomponisten überlieferten Materialkanon stammt, ob er sich mit der Pop-Musik, der urbanen Klangwelt, einer Baustelle, einem Schlagbohrer, den Geräuschen eines Konzertpublikums vor Konzertbeginn auseinandersetzt, sich elektronischer Klangmöglichkeiten bedient, die akustischen Qualitäten von Alltags-Objekten abtastet, die Möglichkeiten der traditionellen Instrumente weitertreibt, die Toilettenspülung im ICE akustisch analysiert, die Strukturen und materialen Qualitäten der elektronischen Warnsignale, die komplexen Tonhöhenbündel und -bewegungen beim Quietschen eines aufgehängten Pontons, das komplexe rhythmische Klangfeld einer raschelnden Plastiktüte untersucht oder das akustische Ablauf-Protokoll eines anspringenden Kühlschranks erstellt. Es gibt unendlich viele (natürlich auch nicht-akustische) Ansatzpunkte für die Übersetzung von Realitätserfahrungen ins Akustische. Wann daraus Musik wird und wann sound design oder Klangfolklore, ist eine andere Frage (analog zur bildenden Kunst und dem Unterschied von Kunst und Kunstgewerbe).

Die Verankerung des Komponisten in der Realität hat Folgen für die Materialkonzeptionen. Grundsätzlich bin ich der Auffassung, daß bei ständig sich verändernder Realität auch die

Michael Maierhof

## Anker in der Realität

Die andere Dimension eines Crossover

Materialerforschung und -sondierung, sogar Materialerfindung und die Initiierungen der dazu gehörigen Formprozesse, prinzipiell nie abgeschlossen sein wird. Es wäre armselig für die Konzeption einer experimentellen Musik, wenn man in den 60er und 70er Jahren den Abschluß der Materialerforschung diagnostizieren müßte und es jetzt nur noch um die Konstellierungen eines vorhandenen Materialkanons in neuen Wahrnehmungssituationen ginge. In meinem täglichen Umgang mit den Instrumenten und Objekten überrascht mich immer wieder die Unendlichkeit der Möglichkeiten, die sich auftun. Aber auch grundsätzlich möchte ich die Objektwelt, hier Objekte mit akustischen Eigenschaften, als unabschließbar denken, und das zu tun ist doch eigentlich das Privileg der Kunst.

Natürlich kann man feststellen, die Materialexperimente sind von den Tonhöhen zunehmend in den Bereich der so genannten Geräusche verlagert worden. Das heißt aber doch nicht, daß damit ein Ende der Entwicklung erreicht ist. Jetzt fängts doch erstmal richtig an, die Möglichkeiten explodieren aufgrund des Komplexitätszuwachses. Die komplexen Klangstrukturen (oft pejorativ Geräusch genannt), nun zu differenzieren, in Teilbereichen zu kontrollieren, interessante Konstellationen, Binnenstrukturen zu isolieren, neu zusammensetzen und daraus unter ganz neuen Voraussetzungen Musik zu erzeugen: ein riesiges neues Feld, allein in dem, was sich da an Materialstrukturen auftut. Gerade in unserer urbanen akustischen Realität gibt es so viel an komplexen Klangstrukturen: zum Beispiel von Motoren/Maschinen/akustischen Multiplikationen und komplexen Überlagerungen und damit viele Ansatzpunkte für akustische Kommentare, kurzzeitige Umprogrammierungen der akustischen Realität, Gegenwürfe usw. ... Die Herkunft des Materials aus der Realität bereitet einem so wahrnehmenden Musiker/ Komponisten bereits gleichzeitig die Ebene der Kommunikation mit seinem Hörer, beide teilen im besten Falle den zeitgenössischen Alltag und sind damit zumindest schon mal auf einer grundsätzlich möglichen Wellenlänge. Vermittlungsprobleme tauchen da erst später auf.

Daß die neue Musik so große Vermittlungsprobleme hat und im Moment mehr die

Vermittlung gefördert wird als die Produktion von aktueller, neuer Musik, die von sich aus in der Realität angekommen ist, ist eigentlich das offene Eingeständnis der Krise der neuen Musik, offensichtlich sogar schon in der Einschätzung der Politiker und Funktionäre. Wo bleibt da eigentlich die Diskussion unter den Komponisten? Vielleicht wäre auch für die Musik eine »Ästhetik des zeitgenössischen Alltags« angebracht (wie bereits in der Literatur und in der bildenden Kunst und Kunsttheorie begonnen), jenes »Alltags«, der den Bezugsrahmen für die Produktion von aktueller experimenteller Musik bildet und nicht nur die tradierten Musiken und akademischen Denkräume mit ihren Eigengesetzlichkeiten, die sich nach draußen in die Gesellschaft oft kaum noch vermitteln lassen.

Mir gefällt die sehr einfache Definition von Kunst wie sie der Künstler Gabriel Orozco einmal geliefert hat: »Die Kunst regeneriert die Wahrnehmung der Realität«, es sei also Aufgabe der Kunst, an der Wirklichkeit ein kleines bißchen zu drehen und sie dadurch wenigstens für eine kurze Zeit anders wahrnehmbar zu machen, etwa in den Schutzräumen der Muse-

en, der Konzerthallen oder in neu besetzten Räumen, irgendwo im öffentlichen Raum, wo dann zum Beispiel die Realitätsübersetzungen, -verschiebungen, -drehungen in aller Fokussierung und Konzentration wahrgenommen werden können.

Möglicherweise ist dies der letzte Rest von Freiheit der Kunst, mit der in einer zweckrationalen Welt die Notwendigkeit von Kunst zu rechtfertigen ist – einmal abgesehen von den utopischen Qualitäten, die Kunst immer haben muß. Aber vielleicht ist dies schon eine utopische Qualität: So zu tun, als könnte man an der Realität kurzzeitig »drehen«, weil eine künstlerische Arbeit sie uns für einen Moment anders wahrnehmen läßt. In solch einem weitest möglichen Bild des Komponisten verflüchtigt sich das Thema des »Crossover« ganz von selbst. Aktuelle Musik auf dem »Stand der Zeit« zu produzieren, ist längst nicht mehr das Monopol der Komponisten als derjenigen, die Musik notieren. Was die Materialerforschung und -erneuerung betrifft sind da viele der Improvisatoren, der Elektroniker, der Laptop-Musiker den meisten Komponisten bereits einige Schritte voraus. ■

## Cover Versions von Matthias Kaul und Wolfgang Kahle

Mit dem Titel *Cover Version* bezeichnet Percussionist und Komponist Matthias Kaul seine neueste CD und bezieht sich damit explizit auf die gängige Praxis einer Neuinterpretation von Songs aus der Rock- und Popmusik. Tatsächlich sind es die Bezüge zur entsprechenden Musik der sechziger-, siebziger- und frühen achtziger Jahre, die sein Album durchziehen. Freilich auf sehr ungewöhnliche Weise, denn die sieben Kompositionen haben mit der simplen Wiederverwertung originaler Songvorlagen nichts zu tun. Sie knüpfen vielmehr an jenen scheinbar marginalen Elementen wie Hall oder Nebengeräuschen an, die jedoch ganz wesentlich zum spezifischen Sound der Rock- und Popmusik beitragen. Diese greift Kaul auf, isoliert sie als Klangidee von ihren ursprünglichen Kontexten und macht sie in einem Prozeß der Relektüre zum Ausgangspunkt seiner eigenen Klangerkundungen, die er mithilfe eines umfangreichen Arsenal an traditionellen Instrumenten, objets trouvés und elektronischen Zuspielungen realisiert. Hierdurch gewinnen die Soundelemente ein faszinierendes Eigenleben, werden zu Kristallisationspunkten von Kauls gestalterischer Fantasie und lassen – freilich in stark gewandelter Form – die Ära der Schallplatte unter geänderten Vorzeichen wieder aufleben.

Da klingt als roter Faden immer wieder das Knistern einer häufig gehörten Vinylplatte, Feedbacks und Verzerrungen machen sich selbstständig, schaukeln sich zu Klangschichtungen auf, übermäßige Verhallungen gewinnen ein Eigenleben, werden zu metallischen Schwebungen, kaum mehr identifizierbare Fetzen von Blues geistern durch die Klanggewebe. Jedes der sieben Stücke wird damit zu einer abwechslungsreichen Klangreise, deren vielfache Bezugspunkte – etwa die Beatles, Donovan, David Bowie oder Jimi Hendrix – in Titeln wie *America no Miracle* oder *Rigby, Father Mackenzie, a Face in the Jar and some lonely People* blitzartig auftauchen und zu musikalisch ungemein spannenden Gebilden geformt werden, in denen die Soundästhetik der Rock- und Popmusik gleichsam aufgehoben und auf eine neue Ebene überführt worden ist.

Dieser Gedanke greift von der Musik selbst auch auf die Gestaltung der »Verpackung« über, die von dem Künstler Wolfgang Kahle im Format einer Doppel-LP-Hülle gestaltet wurde, auf deren aufklappbarer Innenseite die CD steckt. So wie Kaul den Sound unter die Lupe nimmt, spiegelt Kahles Design die Ästhetik der Schallplattencovers mit all ihren produktiven Einfällen und Geschmacklosigkeiten und schafft durch einzelne Worte Korrespondenzen zwischen den auf der Innenseite platzierten Bildern und Kauls Titeln. Man muß dem Label Berslton zu einer außergewöhnlichen Veröffentlichung gratulieren, zu einem in musikalischer wie visueller Hinsicht höchst sinnlichen Kunstwerk.

Stefan Drees