

Zum kreativen Potential des Fehlers

Statements von KomponistInnen und MusikerInnen

Es ist schon längere Zeit offensichtlich: Aus Fehlern kann man Kapital schlagen. Vielleicht weniger in Banken, wo mitbarer Münze zurückzuzahlen ist, was Pleiten zur Folge hat, sondern zu förderst als künstlerische, musikalische, klangliche Wertbildung. Dass sich daraus allmählich eine neue »Ästhetik des Fehlers« mit eigenen Gesetzen, Regeln und Fehlern zu entwickeln scheint, die bei den jüngeren Generationen in der Komposition ebenso eine Rolle spielt wie bei Improvisationsprojekten oder beim DJing, ist zu einem aktuellen Phänomen geworden. Wir befragten einige MusikerInnen und KomponistInnen danach, was für ein kreatives Potential sie dem Fehler beimessen – und erhielten erstaunliche Antworten. Sie stützen allesamt die These, dass der Fehler – nicht nur künstlerisch – als positiver Wert wahrgenommen wird. (Die Redaktion)

Annette Krebs

Annette Krebs, Jg. 1967, Musikerin, Klangkünstlerin, Improvisatorin, Komponistin (Präparierte Gitarre, Objekte, Elektronik, Lautsprecher), lebt in Berlin, erforscht in ihren Stücken die Ästhetik und Spannung zwischen Klängen und Geräuschen, Aktion und Stille und die Möglichkeiten einer dramaturgisch freien, sehr abstrakten Musik.

Ich denke über das Thema Fehler eigentlich selten nach, nachdem ich lange Zeit daran gearbeitet habe, in der Musik die Begriffe »richtig« und »falsch«, »gut« und auch irgendwie »böse«, die mir vor vielen Jahren während meines Studiums an der Musikhochschule beigebracht wurden, wieder zu vergessen und zu verlernen.

Natürlich bemerke ich Fehler, die daraus entstehen, dass ein Stück einfach nicht richtig geübt wurde, und die Partitur daher wirklich falsch gespielt wird. Aber dies fällt, finde ich, unter die Kategorie langweilige, uninteressante Fehler, die die Musik in den meisten Fällen eher stören.

Als ich nach meinem Studium nach Berlin kam, besuchte ich ein Konzert im Berliner Dom, eine Aufführung der Marienvesper von Monteverdi. Ich mag das Stück sehr gerne und es wurde perfekt aufgeführt. Während dieser Aufführung entwickelte sich in mir auf einmal der (natürlich nur ganz abstrakte, sinnbildliche) Wunsch, das die Aufführung unterbrochen würde, zum Beispiel durch irgendein äußeres Ereignis; das ein Teil der Kirche einstürzte (wobei natürlich niemand zu Schaden käme!), den Chor und die Instru-

mentalisten in verschiedene Splittergruppen aufteilte, die daraufhin durch diese Überraschung aus der eingeübten und erwarteten Harmonie, dem kompositorischen System der Renaissancemusik ausbrechen müssten, dass eine überraschende, aber sehr gespannte kreative Stille entstünde, dass dann Cluster entstehen würden, Rest-Partikel der Komposition zu hören wären, unterbrochen durch Zufallsereignisse, durch den Klang herabfallender Notenblätter oder kleiner Steine und Altteile, die sich zu den Klängen der MusikerInnen gesellen würden, dass ein ganz unerwarteter und interessanter Spannungszustand zwischen der Vorgabe der auskomponierten Partitur auf der einen Seite und der Unmöglichkeit, sie in der vorgeschriebenen Form weiterhin einzuhalten andererseits, entstünde.

In dieser Zeit begann ich, meine Musik zu entwickeln, die Gitarre so umzustimmen und zu präparieren, dass »Fehler« beim Spielen zwangsläufig waren, damit all die Töne und Tonabfolgen, die ich so lange geübt hatte, Pattern, Bewegungsabfolgen, die sich in meine Hände, Ohren und damit auch in mein unterbewusstes musikalisches Denken eingepägt hatten, nicht mehr funktionieren konnten. Ich begann, traditionelle Stücke mit einem Vierspur-Rekorder zu zerlegen, mit anderen MusikerInnen zusammen zu spielen, mit diesem neu gewonnenen Material zu improvisieren, diese Musik, die noch zum Großteil zufällig entstand, aufzunehmen, zu analysieren, zu diskutieren, zu vergleichen, zu üben. Damit weiterzuarbeiten, sie weiterzuentwickeln, sie zu reproduzieren ...

Aus dieser Mischung aus bewusst eingefädelten Unfällen, »Fehlern« beim spontanen Spielen, bei Geübtem, vorher Gedachtem und Gelerntem und Zufallsmaterial konnte ich eine Musik auswählen, finden und erfinden, die mich sehr interessierte. Ohne das Provokieren von manchen manuellen Fehlern beim Spielen, die ich gleichzeitig aufgenommen, dokumentiert und analysiert habe, hätte ich manches Klang- und Geräuschmaterial wohl nicht gefunden.

Nun sprach ich von manuellen Spiel-Fehlern, die durch konstruierte instrumentale Voraussetzungen provoziert werden, und interessant sein könn(t)en. Nachdem ich mein Instrument und mögliche Klang- und Geräuschmaterialien erforscht hatte, verschob sich mein Interesse auf das Verarbeiten vorher erforschter Klangmaterialien, die ich beim Spielen beherrsche, und auf die Provokation und das Zulassen von spontanen, zufälligen musikalischen Entscheidungen innerhalb eines Stückes.



Foto-Essay *Dem Fehler sei Dank!* von Arne Reinhardt, Foto 8.

Ich lasse in meinen Solostücken oft Raum für Unvorhergesehenes, Variiertes (das jedoch innerhalb des formalen Gesamtverlaufs aufgefangen werden muss), und bin dazu bereit, in einem Improvisationskonzert zusammen mit Musiker/innen, die ich noch nicht gut kenne, »Fehler«, auch unerforschtes Material, das mir in diesem Moment in den Sinn kommt, zu spielen, mich aus meinen eingeübten Strukturen herauszubewegen, um ein (falls es gut geht) neues, übergeordnetes Ganzes und Gemeinsames zu erreichen. Auch bei dieser Art der Provokation von Zufällen und möglichen Fehlern finde ich es jedoch wichtig, das eigene, bekannte Material nicht ganz zu verlassen, sondern eher prozentual vorsichtig zu öffnen, um Wahllosigkeit und freundliche Bodenlosigkeit, »Pling-Plong-Style«, zu verhindern.

Während ich versuche, diesen Text über das Thema Fehler zu formulieren, merke ich, dass das gerade gar nicht so einfach geht, da ich mich längere Zeit in den USA aufgehalten habe, nur englisch gesprochen habe, und immer noch manches in der englischen Sprache denke, so dass die Formulierungen, die ich denke und verwende, im Deutschen falsch sind, da sie nicht richtig übersetzt werden können. Manche Fehler können insofern interessant sein, als sie sowohl die Grenzen eines betreffenden (Sprach-, Musik-) Systems, als auch einen kurzen Einblick dessen, was außerhalb dieser definierten Grenzen liegt, aufzeigen.

Verschiedene lose Gedanken, die mir in den Sinn kommen: Kann man das konstruierte oder spontane Abweichen innerhalb eines Regelsystems durchgehend als »Fehler«, im Sinne von »zu vermeidender Handlung« bezeich-

nen? Ein Gegenargument: Dann müsste man ja die oft eher langweiligen, irgendwie toten »Fugen im Bach-Stil«, die von Musikstudent/innen unter Beachtung aller Regeln geschrieben werden, als »richtig« und damit als gut bezeichnen – ich denke, auch einmal falsch zu schreiben klingt oft viel interessanter und lebendiger. Aus vielen »Fehlern«, Abweichungen von einem bestehenden Regelsystem könnte sich, insofern die Fehler freundlich aufgenommen, angehört und durchanalysiert werden, ein eigener musikalischer Stil entwickeln.

Ich sitze in Leipzig, in irgendeinem Cafe, und warte auf einen Freund, mit dem ich mich gestern missverstanden hatte und den ich gerade besuchen möchte. Vielleicht war der Entschluss hierher zu fahren ein großer Fehler, da er gar nicht zu Hause ist. Andererseits kann ich hier nun diesen Artikel über die kreativen Potentiale von Fehlern beenden und finde diese Kombination an Ereignissen doch interessant.

Wahrscheinlich kommt es bei allen »Fehlern« nur darauf an, in welcher Zeit sie geschehen, ob sie gerade zufällig mit anderen Fehlern gut zusammenpassen, ob es langweilige oder interessante Fehler sind, und wie sie weiterentwickelt werden. Ein gutes Argument für das Zulassen von Risiken und Fehlern ist auf jeden Fall das Vermeiden von träge dahinfließender Gewohnheit und Langeweile, denke ich.

Orm Finnendahl

Eigentlich wäre es jetzt ganz einfach, sich in den Diskurs über den Fehler einzuklinken: Fehler ist in den Künsten zumeist positiv kon-

Orm Finnendahl, Jg. 1963, Komponist und Professor für elektronische Komposition an der Musikhochschule Freiburg, besonderes Interesse an der Entwicklung netzbasierter bzw. open source-basierter Arbeitsformen zeitgenössischen Komponierens und Musizierens.

notiert, als letzter Rest subversiven Verhaltens, als Fehler im System, Sand im Getriebe, dem Behaupten individueller Freiheit zur Negation, einem Aufbäumen und Stemmen gegen den Systemzwang. Das der Kunst eigene Privileg, sich keinem allgemeinverbindlichen Nutzen unterwerfen zu müssen, ermöglicht die Einbeziehung des Fehlers in sämtliche vorstellbare Handlungen. Aber ganz so einfach ist es für mich nicht. Der Begriff des Fehlers ist ausgesprochen dialektisch. Einerseits führt sein Auftreten zu einer Verstärkung von Kontingenzen: Er zeigt, dass es auch anders geht. Andererseits ist eine verstärkte Kontingenzen dafür verantwortlich, dass die Identifizierung des Fehlers erschwert wird. Der Fehler bringt sich also insbesondere bei inflationärem Gebrauch selbst zum Verschwinden. Das finde ich mitunter sehr faszinierend.

Stefan Streich, Jahrgang 1961, Komponist, lebt und arbeitet in Berlin, besonderes Interesse für installative, Performance- und multikünstlerische Projekte sowie neue Musik im Alltag (Kleingartenanlage).

Geht man von einer vertrauten (also wenig kontingenten) Umgebung aus, tritt der Fehler zwar scharf hervor, ist aber als solcher eher uninteressant, da er trivial zu erzielen ist. Erst wenn der Fehler wiederholt wird, sich dabei eventuell Muster ergeben, die ihn systematisch erscheinen lassen und damit seine Fehlerhaftigkeit in Zweifel ziehen (ohne diese Zweifel aber ganz auszuräumen!), wird es für mich interessanter.

In einer unvertrauten Umgebung dient der bewusst eingesetzte oder in Kauf genommene Fehler als Indiz: Ist es gelungen, einen Fehler in einer solchen Umgebung erkennbar zu machen, bedeutet dies zugleich, dass das Fehlerfreie als Entscheidungshorizont erkennbar wurde. Der Fehler dient also der Verdeutlichung einer Grenzziehung, die Identität und Nichtidentität unterscheidet, oder schlicht der Manifestierung einer gelungenen Kontingenzenreduktion.

In meiner kompositorischen Arbeit spielt daher ein reflexiver Gebrauch des Fehlers eine große Rolle. Oft gibt erst der Fehler einem System die Würze, dient beispielsweise als Pointe: Ein vermeintlicher Fehler löst sich unter einem anderen, als dem suggerierten Betrachtungswinkel in eine fehlerfreie, wenn auch unerwartete und damit originelle Lösung auf. Dies sehe ich in großem Kontrast zum in neuer Musik weitverbreiteten bloßen Vorführen eines fehlerfreien Systems, in dem der Komponist im selbstdefinierten Schrebergarten frei herumspaziert, ohne die Beschränktheit dieses Spazierens zu thematisieren. Dabei können die Zäune des Schrebergartens durchaus auch aus vermeintlichen Fehlern errichtet werden, dies ändert nichts an der Sache und ist noch lange keine Kunst.

Soll Komposition ein pointiertes Verhältnis zur Welt, gedacht als alle möglichen Vorstellungen und Konstruktionen der Betrachter,

aufbauen, so ist es in meinen Augen gerade die Ambivalenz des Fehlers, die es uns ermöglicht, eine Gelassenheit gegenüber ihrer Vieldeutigkeit zu gewinnen, die etwas anderes sein möchte als Gleichgültigkeit. Solche Äußerungen halte ich allerdings nicht für unproblematisch. Vielleicht verbirgt sich hinter ihnen auch nur eine schlecht maskierte manirierte Koketterie, die genauso fragwürdig ist, wie die Koketterie mit dem Fehler selbst.

Stefan Streich

Das kreative Potential des Fehlers? Gibt es das? Wenn ja, ist es relevant und wo könnte es liegen? Wie kann ich dieses Potential nutzen? Gibt es überhaupt Fehler beim Komponieren? Letztere ist die rhetorische Frage, die nun zum Textanstieg natürlich kommen musste, denn Möglichkeiten zu Fehlern beim Komponieren gibt es bekanntermaßen in rauen Mengen und in ganz unterschiedlichen Bereichen.

Es passieren beispielsweise Unfälle in der Arbeitsumgebung: Ein falscher Algorithmus verbiegt den Verlauf, ein Übertragungsfehler bei der Reinschrift gebiert kleine Monster und die falsche Taste auf dem Computer löscht, transponiert oder verschiebt ganze Passagen in der Zeit. Mit einem ungleich schwerwiegenderen Fehler habe ich es allerdings zu tun, wenn ich während der Arbeit bemerke, dass die kompositorischen Mittel der Idee des Stückes nicht gerecht werden oder dass gar die ganze Konzeption nicht stimmig ist. Welcher Fehler wo auch immer passiert und wie ich ihn auch immer bewerte: Um ihn als solchen überhaupt zu erkennen, braucht er »das Richtige« als Gegenüber. Es muss also ein Regelsystem existieren, gegen das verstoßen wurde. Einen Fehler zu finden heißt somit zu allererst, ein System erkannt zu haben. Und damit ist der Fehler zwar ärgerlich, aber potentiell korrigierbar.

Spannend wird die Sache in dem Moment, in dem ich beginne, darüber nachzudenken, ob es möglich und sinnvoll ist, einen versehentlichen Regelbruch zuzulassen und das System aufzubrechen in der Hoffnung, damit vielleicht ein neues zu generieren. Das kann harmlos sein und bei einem willentlich nicht-korrigierten Schreibfehler lediglich ein bisschen Würze erzeugen: Vor Jahren hatte ich einem Freund einmal aus Jux in seine fast fertige Reinschrift eines Ensemblestücks unbemerkt irgendeinen Ton in einen leeren Takt geschrieben. Als ich ihm kurz darauf den Scherz gestand, amüsierte er sich köstlich und lies die Note stehen.

Der Versuch aber, einen konzeptionellen Fehler zu »legalisieren«, scheint gefährlich. Er kann die Basis eines Stücks bedrohen und in der Folge vielleicht die ganze gerade entstehende Arbeit in Frage stellen. Der Reiz und eine Chance allerdings, ein installiertes System dann nicht gänzlich zu verwerfen, sondern es so grundsätzlich aufzubrechen, liegen natürlich darin, dass der Vorgang noch einmal genauso grundsätzliche Fragen aufwirft und der Arbeit eine neue, unbekanntere Richtung geben kann. Das kann gelingen. Es gibt also offensichtlich Fehler, die in ihrem Abweichen ganz überraschend »richtig« sind.

Neben solchen »systemkritischen« Fehlern scheint es mir aber auch solche zu geben, deren kreatives Potential vor allem darin liegt, dass sie mich ein bestimmtes System überhaupt erst erkennen lassen. Manchmal habe ich den Eindruck, als würden irgendwo im komplizierten Geflecht der vielen verschiedenen, ineinandergreifenden Abläufe während des Komponierens »unbekannte« Systeme entstehen. Wie durch Kurzschlüsse zwischen dem konkreten Klang- und Zeitmaterial, dem kompositorischen Handwerk und meiner spezifischen Arbeitsweise. Diese Unbekannten zeigen sich dann in dem Gefühl, dass die entstehende Musik ein Eigenleben entwickelt und Regeln ausbildet, von denen ich bisher noch gar nichts wusste. Durch versehentliche Regelverstöße werden sie spürbar.

Der analytische Blick von außen könnte bestimmt genauer zeigen, was da passiert. Ich selbst bekomme es nicht zu fassen. Im Prozess des Komponierens selbst weiß ich allerdings sehr genau, ob ein Fehler kreatives Potential besitzt oder in mir freisetzt. Denn am Ende verlasse ich mich auf die eigene Authentizität. Wenn ich beim Komponieren ganz bei mir bin, Fühlen und Denken nicht getrennt sind und ich ganz dem folgen kann, was da ist

oder sein will, scheint es keine Fehler zu geben. Oder besser: Fehler die entstehen, weil ich mich bei der Arbeit verlaufen hatte und außerhalb des mir bekannten Systemknäuels geraten bin, bilden im Moment ihres Entdecktwerdens ein vollwertiges Material, weil sie Nachrichten von ganz nah und ganz weit her bringen.

Solche Authentizität ist – systemimmanent – nicht wirklich steuerbar: Ich kann zwar jemanden oder etwas als authentisch empfinden, ich kann es aber für mich selbst im Jetzt nicht wollen. Ich kann es nur sein. »Authentisch-Sein-Wollen« ist so paradox wie »Nicht-Denken-Wollen«. Eine Aufforderung wie »Sei authentisch!« ist meist gut gemeint, aber leider so charmant unsinnig wie »Fühle dich nicht beobachtet!« Letztlich geht es um eine Art Urvertrauen zu den Kanälen, durch die Kunst entsteht. Der einzig wirklich schwere Fehler, der mir beim Komponieren passieren kann, ist der, nicht dem zu folgen, was ich als »richtig« oder »wahr« mehr spüre, als weiß. Das ist oft genug alles andere als eindeutig und schon gar nicht beweisbar, aber es gibt »Fehler-Momente«, die äußern sich darin, dass mir das Ergebnis meiner Arbeit plötzlich sehr fremd ist. Ich wollte etwas »Besonderes« und schon wurde es »falsch«. So einfach ist das manchmal. Aber genau an dieser Stelle kann ich den Fehler tatsächlich kreativ nutzen, weil durch ihn etwas aufgerissen wurde: Ich sehe mich mit einer neuen Situation konfrontiert und finde mich in einem unbekanntem Raum wieder (ein neues System?). Das empfinde ich als ungeheuer aufregend und richtig und lasse mich gerne von der entstandenen Energie forttragen.

Mit diesen Vorgängen spiele ich sehr bewusst. Sie haben immer etwas mit der Authentizität im Moment und im Allgemeinen zu tun, mit der generellen Spannung zwischen



Foto-Essay *Dem Fehler sei Dank!* von Arne Reinhardt, Foto 9.

dem Wollen und dem So-Sein. Am Ende ist vielleicht genau dieses Wechselspiel von Vertrauen und Kontrolle, von Intuition und Berechnung, von »Trial and Error« nicht nur ein Bestandteil, sondern geradezu der Kern von Kreativität.

Sabine Ercklentz

Sabine Ercklentz, Musikerin und Komponistin (Trompete, Elektronik), lebt und arbeitet in Berlin, arbeitet im Grenzbereich von Improvisation und Komposition und beschäftigt sich mit der Erforschung von Trompetenklängen im Spannungsfeld von Ton und Geräusch.

Die Video-Musikperformance *Videobrücke Berlin Stockholm* (5 Punkt 1)¹ ist ein gefaketer Audio- und Video-Live-Stream. Entstanden im Auftrag des EMS für die *Art's Birthday Party 2008* im Moderna Museet in Stockholm, ist sie ein Resultat der Zusammenarbeit mit Andrea Neumann. In unserem Duo Ercklentz/Neumann (seit 2001) arbeiten wir mit Material, das zum Großteil aus geräuschhaften Instrumental- und Elektronikklängen besteht und unter anderem durch die Ästhetik elektronischer Musik wie etwa Glitch beeinflusst ist. In unseren Kompositionen untersuchen wir das ästhetische Potential von Klängen, die innerhalb eines konventionellen Musikverständnisses als fehlerhaft und unerwünscht wahrgenommen werden. Für die Performance erschien es uns reizvoll, Klangmaterial, welches wir normalerweise offensichtlich der Sphäre des »Unerwünschten« und »Fehlerhaftem« entwenden, zum Teil »under cover« als Übertragungsfehler getarnt, in der Komposition zu verwenden.

Unsere Idee für die *Videobrücke* war es, eine Performance zu entwickeln, die mit der Ästhetik digitaler Störungen spielt und gleichzeitig die Erwartungshaltung des Publikums an ein Live-Stream-Event reflektiert. Das Publikum in Stockholm sollte glauben, ein Konzert mit Andrea Neumann vor Ort zu verfolgen, während ich live in Bild und Ton aus Berlin zugeschaltet bin. In Wirklichkeit hingegen musizierte Andrea Neumann zu einer vorbereiteten DVD. Mein Auftritt im Tesla war bereits einen Monat zuvor aufgezeichnet und die für einen Stream typischen digitalen Audio- und Bildstörungen nachträglich in das Video eingearbeitet worden. Da wir zu Beginn der Performance eine möglichst perfekte Illusion aufbauen wollten, folgen die gefälschten digitalen Ton- und Bildstörungen einer sich steigernden Dramaturgie. Anfangs vereinzelt und unregelmäßig auftretend, verdichten sie sich zu einem fast surrealen Störungsgewitter, an dessen Ende der Fake durch den Auftritt von Andrea Neumann im Video und meinem live auf der Bühne in Stockholm aufgelöst wird. Obwohl zu Beginn für den Besucher nicht erkennbar, folgt die Performance dabei einer klar strukturierten Komposition. Die »Improvisati-

on« Andrea Neumanns ist in Timing und Materialwahl auf meine bereits aufgezeichnete Performance samt den darin eingearbeiteten »Störsounds« abgestimmt.

Die klangliche Nähe von digitalen Störgeräuschen und dem Sound unseres Duos stellte sich bei der Entwicklung der Musik jedoch auch als Schwierigkeit heraus. Normalerweise verwende ich häufig live-elektronisch bearbeitete Trompetenklänge. Um jedoch in dieser Performance eine Differenzierung von Trompetensound und »digitalem Störgeräusch« für den Hörer zu ermöglichen musste auf bearbeitete Trompetenklänge verzichtet und das Klangmaterial auf wenige akustische Klänge reduziert werden.

In der Post-Produktion des Videos führte das gezielte Hervorrufen von etwas scheinbar Zufälligem paradoxerweise zu bisweilen sehr komplexen Arbeitsvorgängen. Das vermeintliche Datenübertragungschaos besteht aus bis zu drei übereinander liegenden und zuvor in mehreren Schritten editierten Audiotracks, wobei für die Echtheit der gefälschten Tonstörungen das genaue Zusammenspiel von Bild und Ton zentral ist. So werden digitale Sounds, die ohne Video als abstrakter Klang gelesen werden, erst in der Synchronität mit einer »Bildstörung« zu einem Übertragungsfehler umgedeutet.

Einerseits um die Echtheit der Tonfälschung bemüht war es andererseits unser Anliegen, die »fehlerhaften« Klänge immer auch als gleichwertiges musikalisches Material in der Komposition zu behandeln. Die Besucher hatten also theoretisch die Möglichkeit, die digitalen Geräusche nicht nur als Störung oder abstrakte Musik, sondern auch als Störung und abstrakte Musik wahrzunehmen. Tatsächlich war ich während der Aufführung überrascht, dass das Publikum dem Fake anscheinend bis zuletzt geglaubt hat. Für mich waren die »Störgeräusche« zu wohlklingend, als das sie hätten zufällig – also echt – sein können. Das Publikum aber, durch die gesamte Inszenierung und die zusätzliche Bildebene auf die falsche Fährte gesetzt, schien die zugrunde liegende Komposition nicht lesen zu können bzw. zu wollen.

Im Nachhinein können wir uns natürlich die Frage stellen, ob wir vielleicht zu perfektionistisch vorgegangen sind. Obwohl durch Geräusche und »klangliche Abfallprodukte« in der Wahl unseres musikalischen Materials inspiriert, sind Andrea Neumann und ich in unsere Musik generell um ein hohes Maß an Kontrolle bemüht und versuchen, die zum Teil schwer reproduzierbaren Klänge in klar artikulierten Formen zu ordnen. Für zufällige Momente, die durch Fehler verursacht wer-

1 In Zusammenarbeit mit Stefanie Ressin, die die digitale Bildbearbeitung gemacht hat.

den, und überraschende Ereignisse ist daher in der Aufführung unserer Musik kaum Raum. Während der Planung der Performance bereitete uns die Vorstellung, das Publikum ganz bewusst an der Nase herumzuführen, ein besonderes Vergnügen. Die Besucher sollten tatsächlich glauben, Zeugen einer völlig missratenen Aufführung zu sein, um dann zeigen zu können, dass das vermeintlich Fehlerhafte in Wirklichkeit detailliert geplant und aufgeführt worden ist – wir also von Anfang bis Ende alles unter Kontrolle hatten.

Nichts wäre in unserer Vorstellung daher schlimmer gewesen als ein Fehler während der perfekt geplanten Aufführung. Doch während der Generalprobe hing plötzlich die DVD im Recorder und das Bild auf der Leinwand fror für einen kurzen Moment tatsächlich ein. Während Andrea Neumann und ich erschrocken dachten, was machen wir nur, wenn so etwas bei der Aufführung passiert, blieb dieser Moment für alle anderen völlig unbemerkt. Der echte Fehler war zwischen den gefälschten Fehlern nicht identifizierbar und änderte im Ergebnis für den Zuschauer nichts.

Harald Muenz

Fehler? Was denn für Fehler?? Ich liebe Fehler!!! Trotz größtmöglicher Rigueur mache ich eigentlich dauernd welche. »Fehler« stehen planvollem Vorgehen als Überraschungen, an die man selber nicht denken würde, dialektisch gegenüber. Dabei gibt es aus dem Kontext akzeptable und inakzeptable Fehler. Für einen Fehler unseres herrschenden Systems halte ich es, »Fehler« mit Schwäche, Makel oder Stigma gleichzusetzen. »Fehlen« bedeutet nicht, alles komplett zu missen, sondern es »fehlt« eben an etwas, das meist *von außen* her erwartet wird; unerfüllte Erwartungen müssen keine enttäuschen sein.

Es fällt mir schwer, mich vorbehaltlos auf eine Seite zu schlagen: Weder wehre ich den Begriff »Fehler« für die Kunst von vornherein (als) ideologisch ab, noch will ich mich pauschal für oder wider die Akzeptanz von »Fehlern« im Kunstwerk selbst aussprechen. In meiner künstlerischen Arbeit gibt es ganz unterschiedliche kompositorische Ansätze, so dass von Stück zu Stück die Kriterien dafür wechseln können, wo der Begriff »Fehler« Sinn hat, und was er jeweils bedeutet. »Fehlen« kann selbst zu einer Kategorie werden, die dem kreativ-forschenden Umgang, der Arbeit an der Wahrnehmung, also dem Komponieren zugänglich ist. Das macht es schwierig, sich einseitig auf eine Möglichkeit des »Fehlens« zu verlassen.

Geht es zum Beispiel um »Fehler« im kompositorischen Zusammenhang, handwerkliche Fehler in der Umsetzung oder solche der klanglichen Realisation? Heute treffen wir in der Mehrzahl auf glatte, sogenannte »gut funktionierende« Kunst- und Musikprodukte; in Konsequenz hat sich unsere Wahrnehmung ins Unbarmherzige hinein verengt, dem das bruchlos Perfekte nicht nur zur schieren Selbstverständlichkeit, sondern zum einzig Akzeptablen geworden ist. Die Welt will Hochleistungsathleten, nicht nur bei der Olympiade, sondern auch in der Musik. Dieser sportlichen Erwartungshaltung als Komponist ohne Fragen entgegenzukommen, finde ich zunächst einmal künstlerisch inakzeptabel, zumal sie zumeist Marketinggründe hat. Haben makellose, »fehlerfreie« Darbietungen nicht auch etwas Unheimliches an sich? Kunst ist kein Sport und unerfüllte Selbstverständlichkeiten führen nicht immer zu Enttäuschungen.

Wenn man, wie ich, der Überzeugung ist, Künstler sollten vor allem an der Wahrnehmung und nicht einer Konsumindustrie zuarbeiten, dann bedeutet Komponieren Dinge erproben, von denen alle Beteiligten erst nach einigen Aufführungen erfahren werden, wie sie zu nehmen sind. Auf Nummer sicher zu komponieren und bloß zu präsentieren was man von vornherein hundertprozentig einschätzen kann, bleibt bares Kunsthandwerk, dem jeglicher neugierig-forschende Aspekt fehlt.

Apropos Handwerk: Ich möchte »Fehler« in keiner Weise zum schöpferischen Dreh- und Angelpunkt zurecht mystifizieren und zitiere *nicht* John Cage als Kronzeugen herbei. »Fehler« kreativ umzuwerten sollte nicht mit kompositorischem *laissez faire* verwechselt werden. Es gehört leider zum dünnhäutigen Arsenal so mancher businessorientierten Kollegen, sich zu brüsten wie sehr man »aus dem Bauch heraus« komponiere, um dieses Herumpantschen dann auch noch als den »menschlichen« oder »künstlerischen« Faktor zu verkaufen [sic]. Die bedeutsame Grenze zwischen Improvisation und Komposition sollte nicht vertuscht werden. Kompositorisches Unvermögen, das Schlendrian zum Prinzip erhebt, ist nichts als dreiste Marketingstrategie. Die Qualitäten gewissenhaften Komponierens können vom Improvisieren nicht aufgewogen oder ersetzt werden.

»Fehler« klingt etwas schulmeisterlich; in meinen Arbeiten bis ca. 2004 habe ich mehrmals bewusst Unschärfen mit einkomponiert – im Sinne bestimmter »Fehl“-Stellen, die ihrerseits Web»fehler« im Gefüge provozieren. Wo etwas »fehlt«, hat ein anderer Mensch – Interpret, Zuhörer – die Freiheit, in

Harald Muenz, Jg. 1965, Komponist, Performer, besonderes Interesse für Sprechkompositionen (Trio Sprechbohrer), Live-Elektronik, elektroakustische Musik, interdisziplinäre Projekte (Bildende Kunst, Literatur, Theater, Performance, Phonetik, Ethnologie, Botanik ...) mit Künstlern und Nicht-Künstlern, lebt in Köln.

Institut Ludwig van Beethoven



MAURICIO KAGEL KOMPOSITIONSWETTBEWERB

15. - 19. 02. 2010

Einsendeschluss: 1. 10. 2009

info: www.mauricio-kagel-kompositionswettbewerb.com

Verantwortung etwas Eigenes einzusetzen. Dagegen empfinde ich Koketterie mit dem Statement »da haben mir meine Regeln nicht mehr gefallen, dann habe ich sie halt aufgegeben« als ein Eingeständnis fehlender Selbstdisziplin. Wo ein Künstler sich der Rolle seiner kompositorischen Technik bewusst ist, wird willkürliches Herausspringen aus einem (ja immerhin selbstgeschaffenen!) Rahmen müßig. Natürlich mag jeder tun, was er oder sie für korrekt [sic] hält, aber statt bewusster Sprunghaftigkeit kann man Ergebnisse auch zulassen – oder einen brauchbareren Untergrund (er)finden.

Es muß – nicht nur, aber auch – kompositorische Konstruktionen geben, die davon leben, dass sie »in sich« geschlossen und »schön« im Sinne eines perfekt geschliffenen Juwels sind, das keine »Unreinheiten« erträgt. Solche Hochblüte der Perfektion ist selten und hat mit dem erwähnten Athletentum nichts gemein. Manche mögen diese Austernhaftigkeit ruhig als »steril« oder »unzugänglich« abtun, kompositorisch kann für mich hermetische Reinheit in der Tat »Schönheit« in sich bergen, nicht durch Vorwegnahme eines tatsächlich erreichbaren Zustandes, sondern als Quadratur des Kreises, die außer im Kunstwerk in der Welt eben nicht zu verwirklichen ist – Perlen eingeschlossen.

Institut fuer Feinmotorik

Eine weiße Wand. Schön gestrichen, ordentlich – doch siehe dort, ein Fleck! Ein Fehler, den der Maler gemacht hat? Oder ein Fehler von mir, denn: Ist es tatsächlich ein Fleck oder sieht es nur so aus? Bloß ein Schatten?

Eine weiße Leinwand. Bunte Flecken, Linien, ein Gemälde. Aber da, sagt der Maler und zeigt darauf, hat er einen Fehler gemacht. Dieser Fleck ist zu dunkel, zu groß, drängt sich zu sehr in den Vordergrund. Nein, stimmt nicht. Ich selbst hatte den Eindruck, dass diese Stelle im Bild zu gewichtig sei, aber der Maler sprach von einem anderen Fehler: Ein Linienmuster, das sich etwas zu weit links befand. Gemessen an der Vorlage, die er verwendete. Ein Fehler in der Abbildung, der mir gar nicht aufgefallen wäre. Nehmen wir das Gemälde, wie es ist, und ziehen davon das Gemälde, wie es sein soll, ab, dann bekommen wir die Differenz zwischen Ist und Soll: den Fehler.

Oder nehmen wir die befleckte Wand, ziehen von ihr die weiße Wand ab, dann bleibt nur der Fleck. Nehmen wir ein beliebiges Medium, bilden beliebige Information darin ab, dann können wir ganz analog die Fehlernatur dieses Mediums nutzen, um neue Muster zu gewinnen. Methoden werden wichtig, mit denen die potentielle Kreation des Fehlers beeinflusst werden kann – statistisch zum Beispiel, Stichwort Zufall.

Um den Fehler in seiner nackten Form für ein gegebenes Medium extrahieren zu können, müssen wir aber in der Lage sein, die Differenz zwischen Ist und Soll formal zu bestimmen. Andernfalls bleibt uns nur, uns von den erfahrenen Fehlern und gefühlten Differenzen inspirieren zu lassen, um daraus eine neue, intuitive Ausdrucksform zu gewinnen, die den Fehler imitiert – ihn als Fehler imitiert, oder aber das Fehler-Imitat in einen neuen Kontext zu rücken versucht, wo es vielleicht, vom Verweis auf das ursprüngliche Medium befreit, Eigenständigkeit beweisen mag.

Das in unserem Falle klassische Beispiel ist die Schallplatte. Üblicherweise wird, einfach

Institut fuer Feinmotorik = Marc Matter, Daniel van den Eijkel, Florian Meyer, Mark Brüderle und variable Gäste, Stammsitz: Bad Säckingen/Schwarzwald, siehe das Porträt S. 44 in diesem Heft

gesagt, das Nutzsignal per Schallplatte zum Plattenspieler transportiert, wobei das Nutzsignal aber auf dem Weg dorthin sich mit allerlei Störsignalen vermengt. Kratzer und Materialabweichungen, Abnutzungen und Anhaftungen hinterlassen ihre Spuren ebenso im Medium wie die ursprüngliche Prägung. Zieht man nun das Nutzsignal vom Resultat ab, so erhält man das initiale Instrumentarium des Instituts für Feinmotorik. Der nächste Schritt war eine Erweiterung dieses Instrumentariums, die in der Reduktion lag – nicht mehr der Fehler des Mediums erzeugt primär den Klang, sondern das Fehlen des Mediums öffnet den Raum für eine neue Kultur, die das Knacksen der Schallplatte nur noch als Mythos kennt, aber als ihren Vorfahren feiert.

Der weitere Verlauf der Geschichte entspricht dem bekannten Muster. Die Verteidigung des neuen Raumes, seiner Grenze, nimmt dogmatische Züge an. Keine Schallplatten mehr. Keine Nachbearbeitung, kein Schnitt, kein Overdubbing. Reine Authentizität. Eine Bevölkerung des beruhigten, nach-revolutionären Raumes findet statt, unter anderem erfährt die Compact Disc innerhalb des Instituts für Feinmotorik ihre zweite Geburt als rauschfreies Nachfolgemedium der Vinylplatte. Allenthalben beginnt wichtig zu werden, muss stimmen und passen, Methoden werden erfunden und perfektioniert. Wenn am Anfang eine Dokumentation der vinyl-immanenten Zusatzgeräusche, die im Rahmen der Einführung der CD verschwinden würden, steht, so bildet den Schluss im Rahmen des Versuchs, verwechselbar zu werden, ein definiertes Instrumentarium, mit dessen Hilfe definierte Musik produziert wird. Eine immer deutlicher werdende Notation dessen, was als Fehler oder fehlerhaft betrachtet wird, kristallisiert sich heraus. Aber diese neuen Fehler sind nicht so wie die alten Gründungsmythos-Fehler: Sie sind böse, gefährlich – kurz: zu vermeiden. Und damit wären wir am Ende dieser Episode, die ihren Ausweg aus der Erstarrung erst noch finden muss. Die einen sagen, es muss weiter perfektioniert werden, die anderen wollen einen

Bruch, neue Möglichkeiten, eine Überschreitung bestehender Grenzen. Jede Seite wirft natürlich der anderen Fehler vor. Und letztlich wird einer dieser »Fehler«, diesmal in Anführungszeichen geschrieben, einen Weg aus der Situation weisen. Vielleicht auch nur deshalb, weil er aus diskurspolitischen Gründen und im gruppenspezifischen Prozess so sehr ins Extrem getrieben und mit so übertriebener Vehemenz vertreten wird, dass er im besten Falle zugleich als neuer identitätsstiftender Grund dient und eine neue Ausdrucksform an ihm anschließen kann.

Lässt sich der Fehler als Quell kreativer Prozesse domestizieren? Lässt er sich provozieren? Falls ja, ist es dann noch ein Fehler? Was ist denn ein Fehler? Wäre denn, setzt man die Definition des Fehlers als Differenz von Ist und Soll, das Fehlen von Fehlern bei gleichzeitigem Hoffen auf solche, als Fehler zu betrachten? Nach dem Motto: Der Fehler ist, dass da kein Fehler ist? Dann stellt sich aber die Frage nach der objektiven Natur des – oder vielmehr eines – Fehlers. Altmodisch ausgedrückt, muss der Fehler an sich als nichtig betrachtet werden: Er besteht als Urteil, ist also relativ und standpunktspezifisch. Möglicherweise dient er sogar einem Interesse. Fehler können immer nur Teil eines Systems sein. Der Kratzer auf der Schallplatte existiert nicht ohne Schallplatte und Plattenspieler und der Zweck dieses Systems besteht in der Wiedergabe von Tonkonserven, die prinzipiell mit einem Sollwert verglichen werden kann. Die Wahrnehmung des Kratzers durch den Hörer fügt der Existenz des Übertragungsfehlers nichts hinzu, das Urteil ist bereits durch das Tonwiedergabesystem gefällt. Die Abweichung vom kanonischen Urteil bildet jedoch eine neue Ebene, auf der dem Fehler ein Mehrwert beigelegt wird, Interpretationsspielräume ausgetestet werden können, und der Fehler zum positiven Wert wächst. Auf dieser Ebene mag dann eine Fehlerkulturindustrie mitsamt Fehlerkulturtheorie gedeihen. Schlussendlich muss gefragt werden: Wem nützt der Fehler? ■

Foto-Essay *Dem Fehler sei Dank!* von Arne Reinhardt, Foto 10.

