Mikrotopien

Vierzehn, Arten Johannes Kreidlers „Fremdarbeit“ zu beschreiben

von Gordon Kampe

Auf Einladung der Organisatoren des Kongresses „Wirklichkeiten“, der im Sommer 2016 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst stattfand, hielt ich einen Vortrag über einen der „Klassiker“ des Neuen Konzeptualismus, Johannes Kreidlers „Fremdarbeit“. Die Aufgabe war, jenseits des mittlerweile als bekannt vorauszusetzenden Konzepts des Stücks, lediglich auf die erklingende Musik – wer immer sie komponiert hat – einzugehen. Da der konzeptuelle Anteil von „Fremdarbeit“ zudem bereits recht häufig besprochen wurde, unterblieb im Vortrag die Auseinandersetzung mit dem Konzept, zumal das Stück in direktem zeitlichem Zusammenhang mit einer Aufführung stand und das anwesende Publikum folglich bestens informiert war. Vor diesem Hintergrund sollte der Versuch unternommen werden, durch einige analytische Fragmente allein die musikalische Reichhaltigkeit des Stücks kursorisch darzustellen.[1] Dieser Ansatz rief in einer folgenden Podiumsdiskussion einigen Widerspruch hervor, der sich auch in einer in den MusikTexten publizierten Rezension niederschlug.[2] Weniger die Ergebnisse der Analyse wurden kritisiert, als vielmehr die grundsätzliche Idee, die Musik überhaupt einer Analyse zu unterziehen.[3] Johannes Kreidler selbst stellt ja im Moderationstext zu „Fremdarbeit“ fest, dass die Musik auch jenseits des konzeptuellen Rahmens einen eben nicht vernachlässigbaren Eigenwert hat: „But the music is not here just to fill the gaps between the moderation. In fact, it’s the opposite: the moderation is there so that you’ll listen to the music more closely.“

In den folgenden Ausführungen stehen „Vierzehn Arten“, Johannes Kreidlers „Fremdarbeit“ zu beschreiben, im Mittelpunkt. Jede dieser skizzierten vierzehn Arten – oder, vielleicht besser – jeder dieser vierzehn Holzwege –, markiert lediglich ein Desiderat über das Stück beziehungsweise über vereinzelte Aspekte des Stücks nachzudenken. „Alles, was bedeutsam ist, zeigt sich“[4] sagt die Philosophin Sibylle Krämer. Alles, was sich zeigt, kann folglich auch für die Analyse eines Musikstücks bedeutsam sein. Gleich zu Beginn, um Missverständnissen vorzubeugen, sei erwähnt, dass der hier gelegentlich gewählte Ansatz musikimmanenter Analyse keineswegs den ästhetischen Diskurs über Konzepte ersetzen oder angreifen soll, vielmehr geht es um den Versuch einer Ergänzung und Erweiterung desselben. Wenn ein Arzt ein Experiment macht, dann ist das oft nicht gut für den Patienten. Wenn ein Musikwissenschaftler Holzwege beschreitet, dann ist das vielleicht ärgerlich, aber es hängt kein Leben in der wirklichen Welt davon ab. Meines Erachtens ist es gerade daher eine Verpflichtung, jene Holzwege versuchsweise zu beschreiten. In einem im vergangenen Jahr in den MusikTexten[5] publizierten Beitrag habe ich versucht – und der Begriff ist lediglich ein Provisorium – die Idee einer „dissonanten Analyse“ zu entfalten. Kurz gesagt meint „dissonante Analyse“, dass ein Werk beziehungsweise in diesem Fall ein Konzept, so weit wie möglich ohne den „Beipackzettel“, das heißt, ohne Erörterungen und Begriffe der Komponistin, des Komponisten analysiert wird – es sei denn, er gehört konkret zum Stück. In Anlehnung an Harold Blooms Idee einer Topographie des Fehllesens[6] könnte man – da die Möglichkeit des Scheiterns hier geradezu herausgefordert wird – sich an produktiven Missverständnissen, an Dissonanzen erfreuen.

1. Wirkung

Ich habe noch immer das erleichterte Juchzen in einem Radiobeitrag des Theaterkritikers Stefan Keym im Ohr: „Endlich!“, sagte er im Zusammenhang mit einer Aufführung des Performance-und Theater-Kollektivs „Zentrum für politische Schönheit“ im Theater Dortmund, „endlich!“ habe mal jemand um Antworten gerungen und stelle nicht immer bloß Fragen. Er könne nämlich diese Dramaturgen-Floskel, „Theater sei dazu da, um Fragen zu stellen und nicht, um Antworten zu geben“, nicht mehr hören. In diese Richtung geht auch Johannes Kreidlers klare Ansage im Vorfeld der Uraufführung zu „Fremdarbeit“, die womöglich auch im Lichte seiner Idee von der „Präparation“[7] des Hörers verstanden werden kann, nach welcher der Rezipient im Vorfeld beziehungsweise während der Performance von Konzept und Idee

1 Der vorliegende Text basiert inhaltlich auf dem Stuttgarter-Vortrag und wurde lediglich leicht gestrafft.

2 Tilman Richter, Mit der eigenen Krise leben. Gedanken zum Kongress „Wirklichkeiten“, in: MusikTexte 150, 109–110, hier: 110.

3 Dass einige der Beispiele absichtlich übers Ziel hinausschießen, könnte man – wenngleich sie stimmen! – auch augenzwinkernd nachvollziehen, wenn man es kann.

4 Sybille Krämer, Kehrseiten der Performanz. Über die Produktivität der Leerstelle und die Kreativität des Übertragens, in: Performing the Future, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann, München 2013, 163–175, hier: 163.

5 Gordon Kampe, Dissonante Analyse. Versuch über ein Stück von Johannes Kreidler, in: MusikTexte 146, Köln, August 2015, 71–74.

6 Harold Bloom, Eine Topographie des Fehllesens, Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

7 Johannes Kreidler, „Präpariertes Hören“, in: Derselbe, Musik mit Musik, Hofheim: Wolke, 2012, 143–145.

unterrichtet wird, und die Verbalisierung kein Beiwerk, sondern wesentlicher Bestandteil des Stücks ist. Das zentrale Anliegen von „Fremdarbeit“ hat Johannes Kreidler unmissverständlich in der entsprechenden Dokumentation mitgeliefert: „Das Ziel des heutigen Abends muss sein, dass hier keiner mehr die FDP wählt!“[8] Folgt man der unter anderem von Kreidler postulierten Idee, dass politische Musik sehr wohl einen Effekt auf die Realität haben kann9 und ein Gegenbeweis ohnehin nicht beigebracht werden könne, lohnt sich durchaus ein Abgleich mit der politischen Realität. So zeigen die Wahlergebnisse, dass die Partei direkt nach der Uraufführung im November 2009 extreme Verluste in der Wählergunst zu verzeichnen hatte und „Fremdarbeit“ als eines der wirkmächtigsten Stücke der vergangenen Jahre bezeichnet werden darf. Selbstredend geht es in diesem Fall nicht um statistische Belege, aber es geht um die poetische Entfaltung der Idee einer politischen Homöopathie.

2. Transformation

Die Zielvorgabe des Komponisten in der YouTube-Dokumentation, die meines Erachtens zum Stück dazugehört und so auch Gegenstand eines analytischen Versuchs sein kann, habe ich zu Beginn meiner Beschäftigung mit der „Fremdarbeit“ einer eingehenden Analyse, gewissermaßen einer „entsemantisierten Ablingerisierung“ unterzogen, um dem Tonfall sowie der Melodik des Gesagten näherzukommen. Mapping und unterschiedlichste Sonifikationen sind zum einen beliebte Strategien des Neuen Konzeptualismus, weshalb diese Methodik versuchsweise und folglich mit offenem Ausgang auch auf die Analyse konzeptueller Kunst angewendet werden könnte. Zum anderen geschah dies auch vor dem Hintergrund der Ausführungen der Theaterwissenschaftlerin Jenny Schrödl, die in ihrer Studie über „Vokale Intensitäten“ beschreibt, dass gerade die Stimme „im besonderen Maße dafür geeignet [ist], die verschiedenen Dimensionen performativer Ästhetik zu verkörpern. Neben Blick, Geste, Körperhaltungen, Geräuschen, Musik, Rhythmen oder Atmosphären“, so Schrödl, „erscheint die Stimme als ein performatives Phänomen par exellence […]“.[10]

Da sich die akustischen Ergebnisse schwerlich in Worte fassen lassen, sei hier nur das Vorgehen erörtert: Zunächst wandelte ich den Kreidler-Satz mit Hilfe einer einfachen Software in eine Sinuston-Kurve mit einigen Varianten um. Die entstandene einstimmige Melodie – der übrigens die Töne *cis-fis-g* und *a* zum chromatischen Total fehlen – wandelte ich wiederum in eine akkordische Struktur um, die ich als Midi-File in einem Notensatz-Programm entweder als Streichquartett-Fragment oder, mit einer weiteren Software, als algorithmisch instrumentierten Orchestersatz auslesen konnte. Das macht natürlich Spaß. Bringt aber, auf den ersten Blick, keinen Erkenntnisgewinn. Dennoch würde ich das nicht bloß dem Spiel überlassen wollen. In einem kurzen Lexikon-Beitrag zur Ästhetik des Absenz schreibt Ulrike Lehmann: „Indem sich das Kunstwerk der direkten Anschauung entzieht, steigert es die Aufmerksamkeit und visuelle Lust der BetrachterInnen.“[11] Die damit einhergehende Frage wäre, ob dies – in einer auf Akustik gemünzten Umdeutung – auch auf Kreidlers „FDP-Ansage“ gelten könnte und in welchem Aggregatzustand beziehungsweise in welchem Medium Erkenntnis sich ereignen und beschreibbar werden könnte.[12]

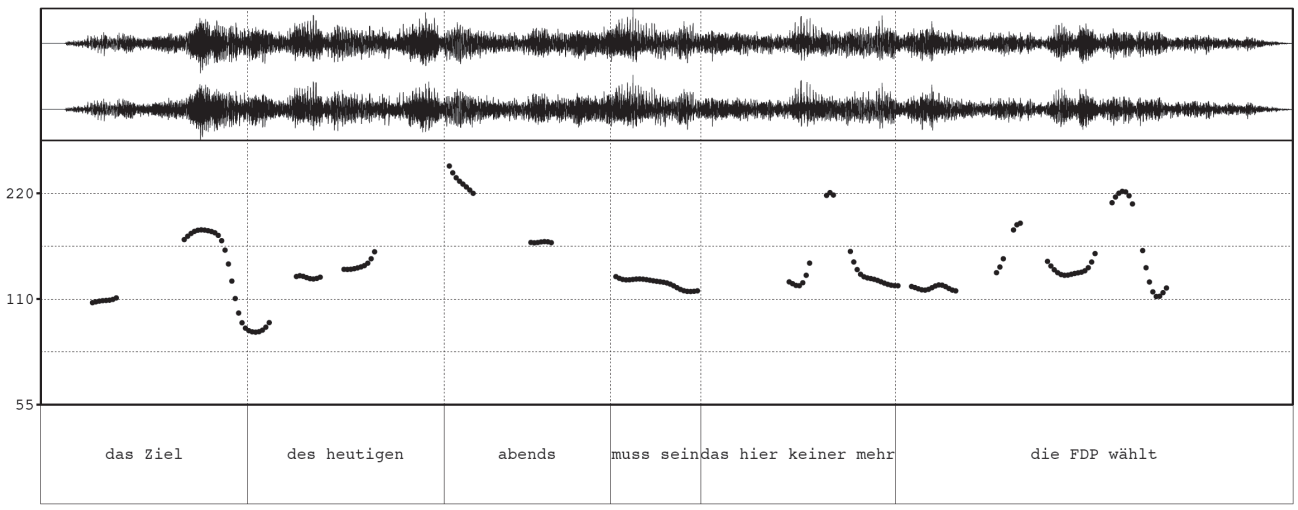
8 https://www.youtube.com/watch?v=L72d_ozIToc, Stand vom 26. September 2016.

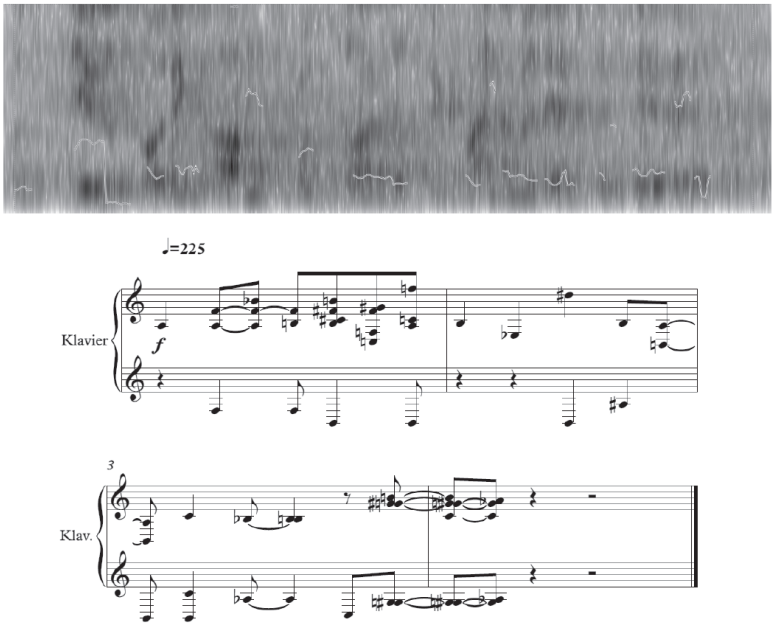
9 Vergleiche dazu: Perspektivwechsel. Eine Korrespondenz zwischen Johannes Kreidler und Sergej Newski, in: Neue Zeitschrift für Musik 5/2016, 26–29, hier: 28.

10 Jenny Schrödl, Vokale Intensitäten, Bielefeld: transcript, 2012, 19. – Zum anderen – dies sei hier lediglich erwähnt und als Desiderat einer weiteren Beschäftigung skizziert – könnte das auch ein Fall etwa für linguistische Forschung sein. So arbeitet etwa die Linguistin Charlotte Wollermann in ihrer Dissertation mit dem aufschlussreichen Titel „Prosodie, nonverbale Signale, Unsicherheit und Kontext“ mit Analysen von Melodie- und Tonfällen jenseits von semantischen Inhalten.

11 Ulrike Lehmann, Ästhetik der Absenz, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, herausgegeben von Hubertus Butin, Köln: Walther König, 2014, 35–39, hier: 9.

12 Vergleiche dazu unter anderem: Ursula Brandstätter, Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen



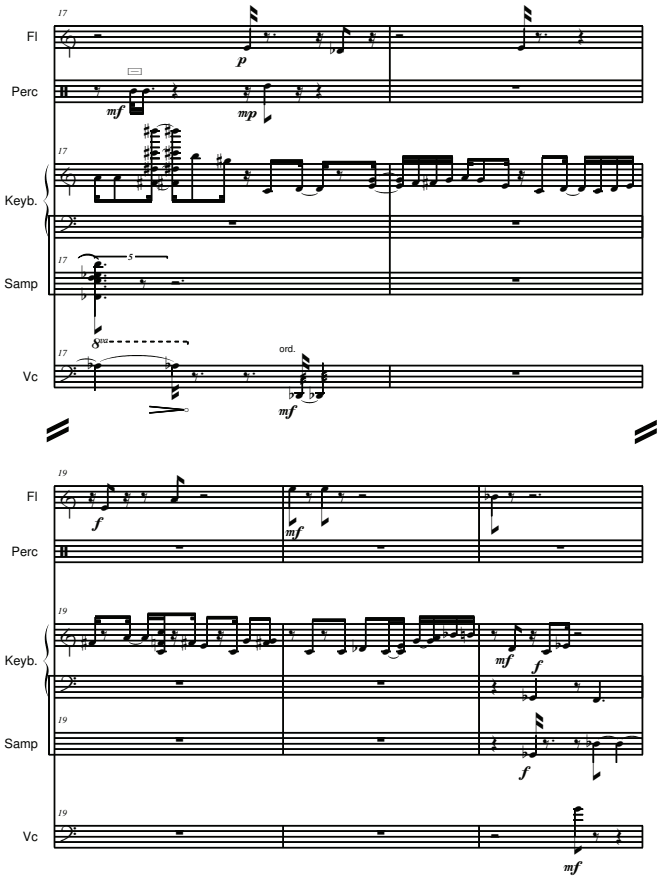


Graphik: Roman Pfeifer

3. Beschädigte Tonalität

Johannes Kreidler weist gelegentlich in seinen Texten darauf hin, dass er tonale Elemente verhältnismäßig selten in seine Stücke einlässt, und wenn, dann eher im Zusammenhang mit einem Stück, das einen größeren konzeptuellen Rahmen aufweist. So kommt das im engeren Sinn von Konzeptmusik eher konzeptfreie Orchesterstück „TT1“ aus dem vergangenen Jahr auch weitgehend ohne Dur-Moll-Tonale Reste aus, während die Tonalität im Orchesterkonzeptstück „Minusbolero“ ja nicht nur unangetastet ist, sondern durch den ausschließlichen Fokus auf die Begleitung geradezu bestätigt wird. Es erschien mir daher sinnvoll, nach tonalen Spuren in „Fremdarbeit“ zu suchen, gleichwohl um den Produktionsprozess wissend – denselben aber ignorierend. Wenn ich das Stück höre, dann höre ich das, was da ist. Und das sind zahlreiche tonale Reste, defekte Gesten, Skalen und Akkorde. Derlei überdreht-defektes Material findet sich, blickt man in die Musikgeschichte zurück, insbesondere etwa in den Zeiten des – verkürzt gesagt – „Neoklassizismus“. Man erinnere sich an die berühmte Paul-Hindemith-Nummer der „Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt“ oder die etwas weniger platten Verrenkungen und Blessuren in zahlreichen Werken Igor Strawinskys et cetera.

In „Fremdarbeit“ gibt es unterschiedliche Formen von Tonalität. Einerseits sind es die zahlreichen Pop-Schnipsel, andererseits aber auch instrumentale Passagen, die nicht

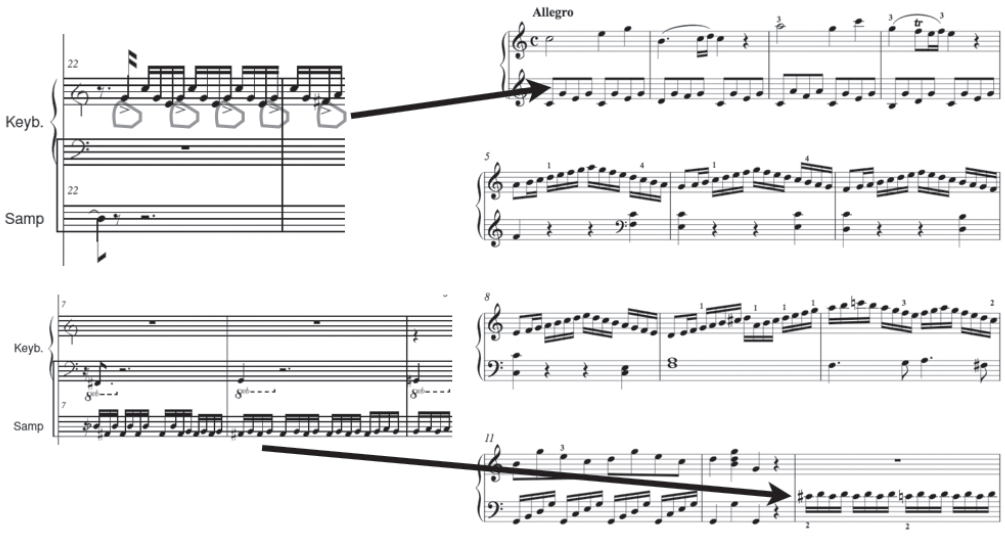


nur in ihrer Harmonik, sondern auch in ihrem Sound tonal sind. Oft ist die Gestik des Klingenden kaum von einem spezifischen Instrument zu trennen. Denn in aller Regel, Ausnahmen bilden hier insbesondere virtuose Dreiklangsbrechungen in zahlreichen Flötenpassagen, werden derlei Passagen vom Keyboard in einem Sound gespielt, der etwa an alte Computerspiele oder Daddelmaschinen aus der örtlichen Pommesbude erinnert. Als marginaler, musikhistorischer Verweis sei hier an den Topos einer beschädigten Diatonik erinnert, der sich häufig in der Musik etwa im Umfeld der ausgehenden Romantik beziehungsweise des erwähnten Neoklassizismus wiederfindet und zuweilen auch eine semantische Aufladung erfährt. In Alexander Zemlinskys Oper „Der Zwerg“ etwa, um ein prominentes Beispiel zu erwähnen, ist die Beschädigung der Tonalität eine Metapher für die ebenso beschädigte, verrottete und dekadente Welt des spanischen Hofes mitsamt seiner bösen Infantin.[13]

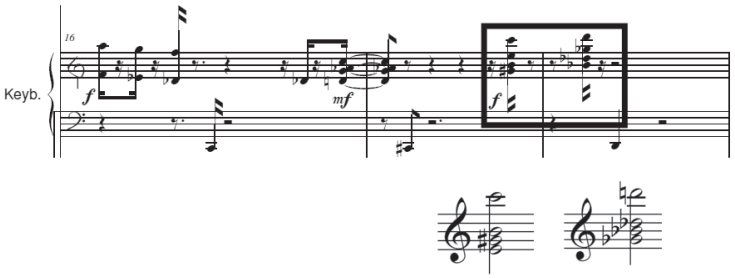
4. Beschädigte Tonalität (gestisch)

Ganz ähnliche tonale Muster, auch hier vollkommen überdreht, finden sich ebenfalls auf der gestischen Ebene. Es bedarf keiner großen Anstrengung, an mehreren Stellen vollkommen aus dem Ruder gelaufene „Albertibässe“

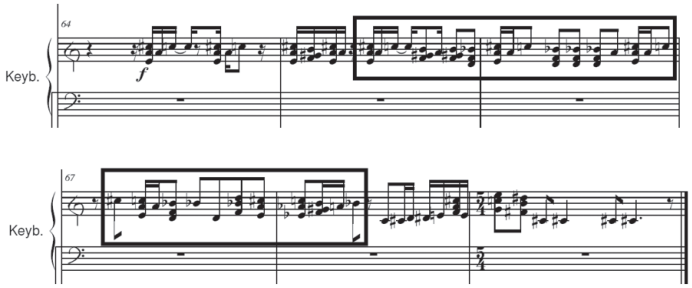
Transformation, Wien: Böhlau, 2013; Andreas Rauh, Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen, Bielefeld: transcript, 2012; Daniele Daude, Oper als Aufführung. Neue Perspektiven auf Opernanalyse, Bielefeld: transcript, 2014; Martin Seel, Die Macht des Erscheinens, Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

13 Vergleiche dazu unter anderem: Gisela Heuer, Die musikalische Gestaltung der Charaktere in der Oper „Der Zwerg“ von Alexander Zemlinsky, Hamburg: [Verlag?] 1989, 47; Gordon Kampe, Topoi – Gesten – Atmosphären, Saarbrücken: Pfau, 2012, 238.

auszumachen, wie man sie ohne Zahl in der Musik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts findet. Die „Fremdarbeit"-Partitur ist voller Anspielungen und Fragmente dieser sehr typischen Gestik, wie man sie paradigmatisch etwa aus Mozarts „Sonata facile" KV 545 her kennt. Die Verbeulung wird allerdings nicht nur durch den Sound des Instruments hervorgerufen, sondern insbesondere durch die in diesem Tempo nur sehr schwierig auszuführende Akzentuierung auf dem jeweils letzten Sechzehntel. Zur klanglichen Verbeulung gesellt sich hier auch eine leichte körperliche Verrenkung, denn dem zweiten Finger, der diese Passage vermutlich spielen wird, ist derlei zunächst fremd. Hier muss der zweite Finger umlernen, will er die physischen Folgen der gestischen Verrenkung vermeiden (siehe Beispiel oben).

5. Ajoutierung

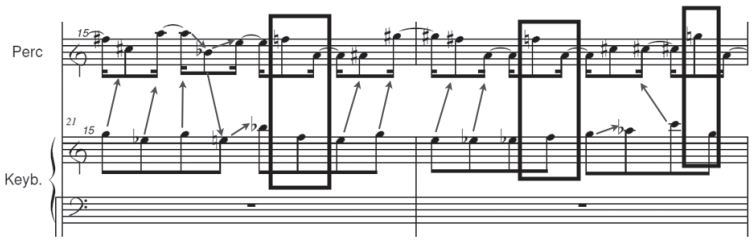
Wenn man die in der Graphik markierten Akkorde – die in der Realität nur den Bruchteil einer Sekunde andauern – in ihre jeweilige Grundstellung bringt, dann fällt auf, dass der Quinte noch der jeweils nächstgelegene Halbton hinzugefügt wird. In der Partitur sind die Akkorde oft in unterschiedlichen Stellungen zu finden, das Prinzip der Halbton-Ajoutierung ist dabei allerdings offensichtlich. Der Aspekt harmonischer Hinzufügungen ist in der Regel der Keyboardstimme vorbehalten und wird recht selten auf das ganze Ensemble ausgeweitet. Es sind verbrauchte und defekte Tonalitäts-Gesten, die jedem Musiker unabhängig von den anderen vorgeschrieben sind und die zumeist in großer Geschwindigkeit und daher kaum wahrnehmbar erscheinen.

6. Kadenzen

Besonders deutlich tritt der Umgang mit Defekten gegen Ende des Stücks zu Tage, betrachtet man die Noten getrennt von ihrer klanglichen und instrumentatorischen Umgebung.

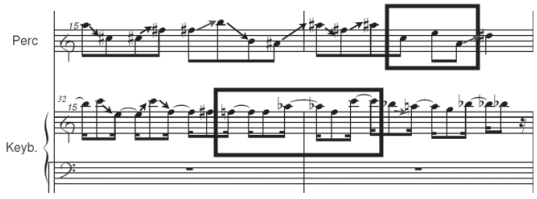
Dort lässt ein exzessiver Wechsel zwischen Dur- und Moll-Akkorden an außer sich geratene harmonische Progressionen Franz Schuberts denken, die sich jeglicher regelkonformer Reihenfolge entledigt haben. Daneben treten auch verkürzte Dominantseptnonakkorde sowie einige neapolitanische Sextakkorde auf. Der Eindruck einer „geschredderten" Tonalität wird zudem durch die einleitende, recht simple Begleitung verstärkt, auf der sich dann die harmonischen Merkwürdigkeiten – die außerdem auch in ihrer rhythmischen Figuration zunächst defekt erscheinen – entfalten können. In Takt 67 will sich das harmonische Gerüst offensichtlich zu einer Art „Schlussgruppe" versammeln, wäre da nicht der vorgeschaltete Fünfvierteltakt, der die Rezipienten aus der sicher geglaubten Coda-Erwartung wieder zurück ins Ungewisse wirft. Dass das *cis*[1] ein Verweis auf den Beginn von Gustav Mahlers Fünfter Sinfonie ist, könnte eine Überinterpretation sein.

7. Intervalle

Nach den Ausführungen zur Harmonik sei das Augenmerk auf die Struktur der Intervallik gelegt. Selbstverständlich ist kaum mehr nachzuvollziehen, mit welcher Methode die exemplarisch gewählte Passage komponiert wurde. Ich ahne algorithmische Kompositionsmethoden, in denen es um Mengen von Intervallen und Mengen von Anschlägen geht, mit denen eine Strecke harmonisch eingefärbt werden soll. Oft und überaus komplex ist dieses Vorgehen bei Komponisten wie Iannis Xenakis zu finden, um nur einen unter zahlreichen weiteren möglichen Beispielen zu nennen. Die Hypothese wäre: Es wird die Entscheidung getroffen, dass innerhalb einer bestimmten Zeit bestimmte Intervalle zunehmen sollen, während andere Intervalle abnehmen, dies kann mit einfachen Operationen vollzogen werden. Besonders kurios ist es – und dadurch wird diese Technik beinahe ad ab-

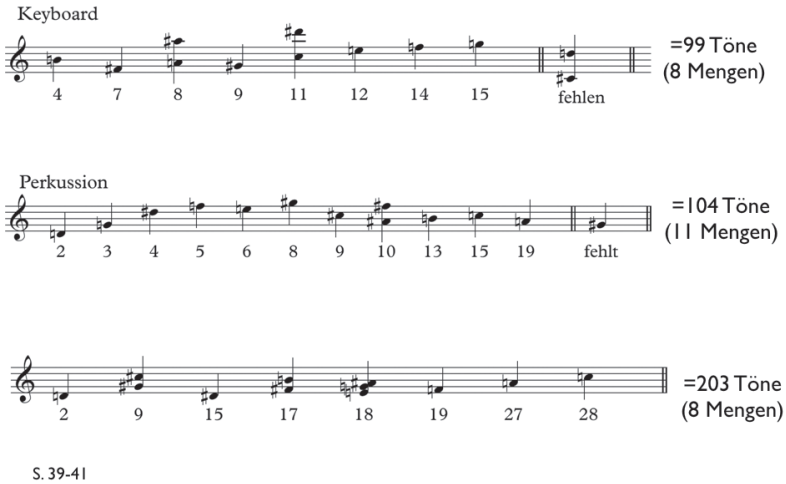
surdum geführt –, dass hier harmonische Progressionen in einer so hohen Lage komponiert werden, dass das Gehör die fein komponierten Strukturen kaum mehr wahrnehmen kann, bleibt doch oft nur das Geräusch der Hämmer und Tasten. Dennoch: Auffällig ist, dass im Verlauf der Strecke sehr viele Tritoni, kleine und große Sekunden sowie Septimen vorkommen – und relativ wenige Oktaven. Diese Verhältnisse drehen sich sukzessive um, und wir haben gegen Ende der Passage mehr Oktaven, Terzen und Sexten – bei einem Blick auf die horizontale Ebene sogar einen f-Moll-Dreiklang.



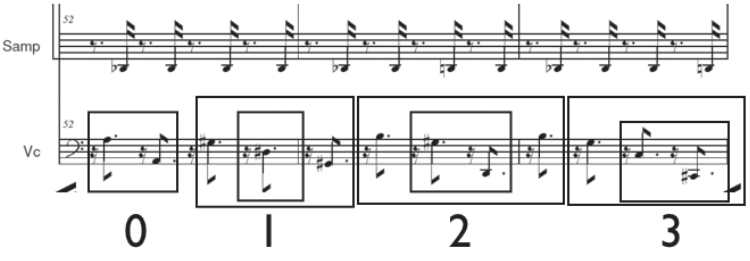
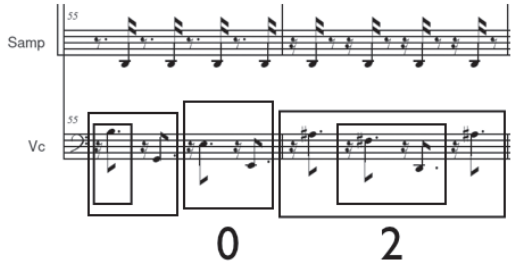
insb. Tritoni, kl. und gr. Septimen, Sekunden – wenig Sexten u. Oktaven



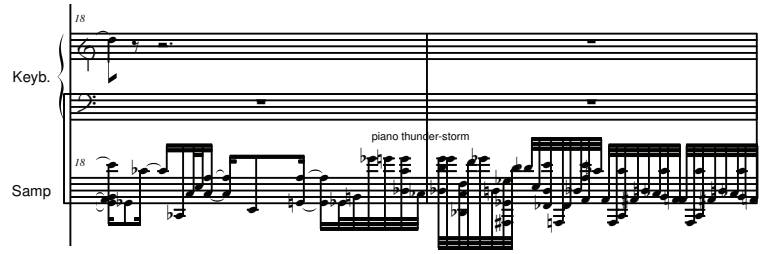
Zunahme von Terzen, Quarten, Quinten

Bei einem näheren Blick auf die gesamte Textur fällt auf, dass zwar alle zwölf Töne der chromatischen Skala vorkommen, allerdings in unterschiedlichen Mengen. Keyboard und Perkussion haben ungefähr die gleiche Anzahl von Anschlägen (99 zu 104 Anschlägen) und ebenfalls in den unterschiedlichen Mengen ist es – da dies beim Hören kaum zu identifizieren sein wird – ungefähr gleich: acht unterschiedliche Anschlagsmengen zu elf unterschiedlichen Anschlagsmengen. (In der Graphik wurde das aufsteigend als Mengen-Reihe angeordnet.) Nimmt man beide Reihen zusammen, so zeigt sich, dass es in der Tat eine bewusste Einfärbung der Textur gibt. Immerhin kommt das *d* fast nicht vor, die Töne *f-a-c*, auch hier womöglich ein tonaler Rest, bestimmen die Einfärbung der gesamten Passage.

S. 39-41

8. Pulse

Ein methodisch ähnlich gelagertes Beispiel findet sich im Bereich der rhythmischen Ausgestaltung, die auch bei anderer Auszählung zu vergleichbaren Symmetrien führen würde. Der gewählte Abschnitt in der Violoncellostimme beginnt mit dem Oktavsprung *a–a*. Zwischen dem nächsten Oktavsprung ist ein weiterer Ton implantiert, ein *dis*. Zwischen dem darauffolgenden Oktavsprung finden sich nun zwei Töne *(gis-d)* und zwischen der nächsten Oktave sind es folgerichtig drei Töne: *c-cis-h*. Sobald die nächste Oktave erscheint, beginnt das Spiel mit den implantierten Tönen wieder von vorne. Hier kann man für kurze Zeit dem Computer beim Rechnen zuschauen, bis diese Regelmäßigkeit kurz darauf im Schutt und Geröll der -zigfach überlagerten Texturen und Schnipsel schon wieder der Vergessenheit anheimgefallen sein wird. Dennoch blitzen immer wieder Verfahren exakt strukturierter Elemente auf. Womöglich handelt es sich hier um einer Art Umkehrung der Idee des stockhausenschen Einschubs, etwa in den „Gruppen“. Dort, wo Stockhausen die Struktur aufbrach, um einen eher freien Einschub zu komponieren, finden sich hier immer wieder strenge Strukturen im unübersichtlichen „Gewurschtel.“ Dazu zählen auch Passagen, in denen kurze Schlagzeug-Ostinati mitunter für Orientierung und Fasslichkeit sorgen.

9. Utopische Notation

Utopische Notation ist weniger spezifisch für „Fremdarbeit“ als vielmehr konstituierend für zahlreiche Partituren Kreidlers. Hier kommt die traditionelle Notation an ihr Ende: Zu viele Samples, zu viele Informationen – da hilft lediglich die Flucht ins notierte Ungefähr, bei dem auch das Notensatzprogramm zur Herstellung einer detailliert les- und nachvollziehbaren Partitur nicht mehr bemüht wird. Im eingangs erwähnten Text über die Möglichkeit „dissonanter Analyse“ bin ich bezüglich dieser

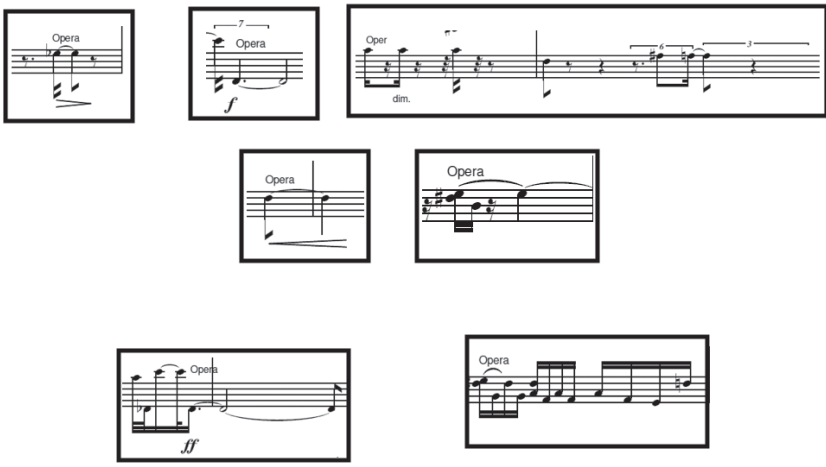


Notationen auf gestische Momente eingegangen, da nach der utopischen Notation nicht selten auch das Instrument selbst utopisch wird und etwa die Klaviatur in der Luft durch gestisch gesteuerte Samples weiter bespielt wird.

In „Fremdarbeit“ spielt weniger der Fake beziehungsweise das utopische Erweitern der Möglichkeiten eines Instruments eine große Rolle: In der oben erwähnten Video-Dokumentation weist Kreidler darauf hin, dass an einer bestimmten Stelle[14] die Noten falsch sind beziehungsweise die Klaviatur des Keyboards an ihr Ende gekommen ist. Gerade dies ist, jenseits des Konzepts, auch aus rein musikalischer Perspektive eine aufschlussreiche Stelle, zumal Kreidler auf seiner Internetseite sowohl das Video mit Live-Musikern – dem Ensemble Mosaik – als auch eine mit dem Computer simulierte Version zur Verfügung stellt. Was dem Computer kein Problem bereitet – er hört auf zu spielen –, ist dem menschlichen Pianisten bewusst: Ich höre gleich auf zu spielen, weil ich keine Tasten mehr habe. Es ist ein bisschen so, wie der psychologische Trick des absichtlichen Fehlers: Komponiert man eine Violinpassage, bei dem man ein plötzliches Abreißen der Linie verlangt, dann könnte man dem tiefen *G* ein *Ges* hinzufügen. Das angesteuerte Ziel ist dann das *Ges*, obwohl der Ton auf einer Violine unmöglich ist. Oder aber, man belässt es beim Zielton und nimmt in kauf, dass das Ende des Instruments auch agogisch als Schluss markiert wird. Trotz der akustisch etwas widrigen Aufnahme ist das auch beim Hören der im Internet verfügbaren Aufnahmen[15] relativ gut nachzuvollziehen. Ernst Surberg, der Pianist des Ensemble Mosaik, spielt ziemlich deutlich auf die Unterbrechung hin.

10. Vorhalt

Mit Vorhalt oder Vorbehalt – es wird bessere Begriffe dafür geben müssen – sind die unterschiedlichen Dauern zahlreicher Samples benannt. Häufig sind die Samples so kurz, dass sie durch ihre spezifischen Hüllkurven lediglich als Sample ausgemacht werden können, man die Provenienz des Samples jedoch nicht mehr verfolgen kann und lediglich der Eindruck eines perkussiven Moments entsteht. Das Stück spielt mit den Möglichkeiten der Dauer von Samples und es wäre ein interessantes Unternehmen, sämtliche Dauern zu analysieren und eine Skala anzufertigen, ab wann ein Sample zu einem Zitat wird. Vorhalt oder Vorbehalt meint hier also: Vorenthalten von Zusammenhang. Der Hörer – ob Country, Pop- oder Klassikkenner –, wird oftmals mit seiner eigenen Enttäuschung konfrontiert, weil das Sample meist doch zu kurz ist, um es zu erkennen, aber doch wiederum zu lang, um es eben gar nicht wahrzunehmen. Ich habe einige als „Oper“ markierte Stellen untersucht und es fällt auf, dass die Samples höchst unterschiedlich gestaltet erscheinen, sie also wie jedes andere musikalische Material bearbeitet werden. So sind sowohl die Dauern als auch die Hüllkurven immer anders. Dass die längste Dauer dabei mit der maximalen Lautstärke einhergeht, liegt bei der Verwendung eines Opernsamples auf der Hand.



11. Blinde Hörflecke

Bezüglich der Samples wurde bereits angedeutet, dass ein Sample im Gegensatz zu einem Geigenton natürlich eine andere Hüllkurve hat. Man hört das digital Abgeschnittene nicht nur deutlich, man kann es regelrecht körperlich nachvollziehen, dass hier der natürliche Ein- und Ausschwingvorgang eines akustischen Instruments abgeschnitten wird. In Anlehnung an Eva-Maria Houben könnte auch von „blinden Hörflecken“[16] gesprochen werden. Die Musikwissenschaftlerin hat diesen Begriff anhand einer Aufnahme der Komposition „gelb“ von Hans-Joachim Hespos festgemacht, bei dem Pausen in der Post-Produktion der Aufnahme direkt in das Klingende hineingeschnitten wurden und so der Eindruck eines „blinden Hörflecks“ entstehen kann. Einen ähnlichen Eindruck hinterlassen gelegentlich auch die Samples in „Fremdarbeit“ und in vielen weiteren Stückes Kreidlers. Unter diesem Aspekt betrachtet, sind diese Samples

14 In der Moderation wird hier darauf hingewiesen, dass einer der angestellten Zuarbeiter Kreidlers sich offensichtlich mit den Beschränkungen einer Keyboard-Tastatur nicht ausreichend auskennt, man also an dieser Stelle kurz unterbrechen müsse, um an der nächsten spielbaren Stelle wieder neu anzusetzen.

15 https://www.youtube.com/watch?v=L72d_ozITOc, Stand vom 26. September 2016 und http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html, Stand vom 26. September 2016.

16 Eva-Maria Houben, gelb. Neues Hören, Saarbrücken: Pfau, 1996, 14.

dann besonders interessant, wenn sie eben nicht als Ausnahme, sondern als Material-Normalfall erscheinen und sich mit „ordinario“ gespielten Tönen und erweiterten Spieltechniken mischen und dabei gleichzeitig nicht mischen, wie dies gleich zu Beginn des Stücks der Fall ist.

12. und außerdem …

Um die eingangs formulierte These zu unterstützen, dass ein Stück wie „Fremdarbeit“ auch als „Musik-Musik“ gehört werden sollte, weil es jenseits des Konzepts „Musik“ zu hören gibt, wurden hauptsächlich Fragmente aus der Partitur herangezogen. Und selbstverständlich muss die Beschäftigung von hier aus weitergehen. Sie muss Aspekte und Methoden der Performanzforschung beinhalten oder Ideen aus der benachbarten Atmosphärenfoschung aufgreifen. Zahlreiche Möglichkeiten aus kulturwissenschaftlichen Kontexten liegen auf der Hand. Überspitzt gesagt: Ein Blick in den Newsletter des Bielefelder transcript Verlags und schon hat man einen Turn, um den sich die „Fremdarbeit“ zukünftig auch wird drehen können.

13. Listen and enjoy …

Dreizehntens schließlich: Man kann das Stück womöglich auch „naiv“ hören und sich daran erfreuen. Die skurrilen Skalen-Bewegungen nachvollziehen, das merkwürdig notorisch Motorische, die elaborierte „Ästhetik des Gewurschtels“ bestaunen, über tonale Defekte und schrullige Kadenzen lachen und den entstehenden Ausdruck der virtuos spielenden Musikerinnen und Musiker studieren. All das, kann man es gar „genießen?“

14. Konzeptstück

Und selbstverständlich kann und muss man „Fremdarbeit“ weiterhin unter dem Aspekt der Konzeptmusik erörtern und die politische Dimension des Stücks darstellen. Man wird das Stück mit anderen, vergleichbaren Konzepten aus dem Bereich der Performance, des experimentellen Theaters, des Dokumentartheaters und auch Tendenzen innerhalb der bildenden Kunst diskutieren. Schließlich müsste „Fremdarbeit“ – intensiver als das bisher geschehen ist – auch im Zusammenhang mit relationaler Ästhetik betrachtet werden. Immerhin geht es in ihr um die Gestaltung von „Mikrotopien“,[17] um das Erschaffen von Räumen, in denen für die konkrete Gegenwart konkrete Handlungsmöglichkeiten angeboten werden. Einer jener „Mikrotopien“ wurde im ersten Beispiel benannt: Die Wahlkabine, in der die FDP nicht gewählt werden soll.

17 Oona Lochner, „Relationale Ästhetik“, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, siehe Fußnote 10, 307–310, hier: 308.