

Gordon Kampe (Essen)

Dialog und Geste. Vermutungen über Konstanten in der Musik von Dirk Reith

Als langjähriger Leiter des Instituts für Computermusik und elektronische Medien (ICEM) an der heutigen Folkwang Universität der Künste in Essen ist Dirk Reith als Entwickler von Software sowie als Forscher auf dem Gebiet des computergesteuerten und algorithmischen Komponierens hervorgetreten. Was erscheint also naheliegender, als sich bei einer Betrachtung seiner Musik ebenfalls auf technische Details zu konzentrieren? Jedoch: Nicht selten setzen sich Texte zu elektroakustischer Musik – gerade auch aus der Feder der Komponisten – in erster Linie mit solchen technischen Details auseinander, bevor sie überhaupt in einem zweiten Schritt auf die Musik selbst und deren Ästhetik zu sprechen kommen – ein Umstand, den der Musikjournalist Björn Gottstein vor einiger Zeit in seinem *Limburger Manifest* als »siebte Todsünde« geißelte: »Ja, die elektronische Musik ist eine technisch begründete Kunstform. Und damit sollte das Thema eigentlich erledigt sein.«¹ Um an dieser Stelle nicht derselben Sünde zu verfallen, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele aus den vergangenen drei Jahrzehnten versucht werden, Konstanten im Werk Dirk Reiths aufzuspüren und zu verfolgen.

I. Dialog – Bewegung – Geste

Die erste vermutete Konstante kann mit dem Begriff des »Dialogs« umschrieben werden. Dass der Akt des Dialogisierens in verschiedensten Ausprägungen im Werk Reiths bedeutsam ist, wird bereits durch einen Titel wie *Dialog* (1993/99) aus *Mécanique mon Amour* für Altsaxophon und Elektronik (Film ad libitum) nahegelegt. Dazu schreibt der Komponist in einem Werkkommentar:

»*Dialog* ist eine musikalische Auseinandersetzung mit unserer ›Maschinenwelt‹, die in der heutigen, von der Informationsverarbeitung geprägten Zeit

1 Björn Gottstein, »Die sieben Todsünden der elektronischen Musik. Limburger Manifest«, in: *Dissonance* 114, Juni 2011, 4–6: 5.

Gordon Kampe

scheinbar zunehmend bedeutungsloser wird. Dialog ist somit auch eine ›Liebeserklärung‹ an die Region Ruhrgebiet, die ohne die Maschinen nicht das wäre, was sie heute ist.«²

Auch andere Titel zeugen vom Dialog als einer grundlegenden Kategorie von Reiths Denken, beinhaltet doch z. B. auch der Titel *Resonanzen*³ ein dialogisches Moment, nämlich das »Zwiegespräch« zwischen einem in den Raum entsandten Klang und seinem Widerhall. In diesem Sinne können auch die beiden Tonbandkompositionen *Feedback Version 1* und *Feedback Version 2* aus dem Jahr 1983 aufgefasst werden, da ein Feedback, also eine Rückkopplung, gewissermaßen die elektroakustische Form des Selbstgespräches darstellt: »Rückkopplung (oder Selbsterregung) entsteht, wenn ein Teil der Ausgangsspannung einer Verstärkerröhre wieder dem Eingang zugeführt wird – ein sich ständig wiederholender Prozeß [...].«⁴

Die Idee des Dialogs mit einem Gegenüber, ob mit einem Menschen, mit einem Konzert- oder auch einem historischen Raum und dessen politischen Implikationen, mit visuellen Medien oder einer Maschine, wird auch in solchen Werken offenbar, bei denen die Titelgebung wesentlich verschlüsselter erscheint bzw. einen anderen kompositorischen Parameter oder eine weitergehende poetische Idee verfolgt: So geht es in dem dreiteiligen Werkzyklus *nested loops*⁵ (1980–84) einerseits um »schleifenartig sich wiederholende und dabei wandelnde Prozesse«,⁶ andererseits steht abermals der Dialog von Mensch und Maschine explizit im Zentrum der kompositorischen Auseinandersetzung:

»Der Computer wird auf zweierlei Art und Weise eingesetzt: zum einen als ›Werkzeug‹ im Kompositionsprozess, zum anderen als Klangerzeuger und klangsteuerndes Gerät für die analoge Klangsynthese. Benutzt man einen Computer im Kompositionsprozess, so entsteht eine völlig neue Art des Kom-

2 Dirk Reith, Werkkommentar zu *Dialog*, im vorliegenden Band, 188f.: 189.

3 Vgl. die Kompositionen *Resonanzen I* (1993) für Flöten und zweikanaliges Tonband sowie *Resonanzen II* (1993) für Flöten und Live-Elektronik.

4 Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert, *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg ²1977, 291.

5 »nested loops« = ineinander verschaltete Schleifen, vgl. dazu auch: Dirk Reith, *nested loops II*, Vorwort, Partitur Edition V, Verlag Pläne, Dortmund 1982, 5.

6 Dieses und das folgende Zitat ebd.

Dialog und Geste

ponierens, es kommt zu einem Dialog zwischen Mensch und Maschine, in dessen Verlauf die Komposition Gestalt annimmt.«

Und letztendlich kann sogar die produktive Zwiesprache mit eigenen Werken als eine Form des Dialogs verstanden werden, etwa in den Tonbandstücken ... *zu fern* und *nahe zu* ... (1992), beides Variationen über das Stück *nahe zu fern* für acht Lautsprecher aus dem Jahr 1987. In der anlässlich der Eröffnung des Design-Zentrums NRW auf Zeche Zollverein entstandenen *Kesselhaus-Suite* (1997) findet sich schließlich auch der innermusikalische Dialog zwischen Klängen unterschiedlicher Natur, der seinerseits aber während der Aufführung wiederum einen Dialog mit der besonderen Atmosphäre des Aufführungsortes stiften soll:

»Die *Kesselhaus-Suite* ist eine Komposition, in der Naturklänge mit abstrakten elektronischen Klangereignissen so harmonisiert werden, dass ein lebendiger musikalischer Dialog entsteht. Darüber hinaus werden elektronische Klänge durch Transformationen im Computer in Naturklänge und vice versa verwandelt, es kommt zu ungehörten Klängen in virtuellen Klangräumen [sic].«⁷

Neben dem Dialog kann sich auch dem Aspekt der »Bewegung« als zweiter vermuteter Konstante von Reiths Schaffen über die Betrachtung der Werktitel angenähert werden, da sie sich gewissermaßen als andere Seite derselben Medaille erweist: Wieder können *Resonanzen I* und *II*, *Feedback Version 1* und *Version 2* oder *nested loops I–III* als Beispiele für Titelgebungen dienen, die sich assoziativ mit dem Begriff der Bewegung verbinden lassen. Und selbst ein recht frühes Stück mit dem so lapidar-sachlichen Titel *Mischen und modulieren von vier Klangquellen im Raum* (1973) für vier Tonbandmaschinen ist ein Hinweis auf diese Konstante in der Musik Reiths. Bewegung sei hier jedoch nicht allein als eine wie auch immer geartete Klangrotation im Raum verstanden, wie sie in der elektroakustischen Musik an der Tagesordnung ist; vielmehr ist damit eine einerseits einheitliche und andererseits zielgerichtete Bewegung beispielsweise eines Klanges oder einer Spielfigur in den Instrumentalparts gemeint. Verknüpft man dieses Verständnis von Bewegung wiederum mit dem Begriff des Dialogs,

⁷ Dirk Reith, Werkkommentar zur *Ouvertüre* aus der *Kesselhaus-Suite*, im vorliegenden Band, 193f.

so kann man durchaus zur Idee einer gestischen Musik gelangen, wie Kurt Weill sie in Bezug auf das Musiktheater einst maßgeblich prägte:

»Nun gehen der Musik bekanntlich alle psychologischen oder charakterisierenden Fähigkeiten ab. Dafür hat die Musik eine Fähigkeit, die für die Darstellung des Menschen auf dem Theater von entscheidender Bedeutung ist: sie kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang auf der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie dann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist.«⁸

Basierend auf dieser Idee des Gestischen⁹ meint Gestus nicht allein die Technik schauspielerischer oder inszenatorischer Interpretation von Sprache oder eine bestimmte Beschaffenheit von Musik, sondern auch das Wechselspiel verschiedener musikalisch aufeinander bezogener, dialogisierender Elemente.¹⁰ Solch gestische Musik kann als ein Sich-Ereignendes auch haptisch auf den Rezipienten einwirken, wobei es möglich ist, dass sich verschiedene Gesten »überlagern, sich zu Komplexen [...] zusammenschließen oder intern in gestische Einzelaspekte gegliedert« sind.¹¹ Weill unterstreicht insbesondere die Idee des Dialogs, der dem Begriff der Geste innewohnt, da er eine gestische Musik fordert, »die die Haltung eines sich äußernden Menschen charakterisiert«. ¹² Gestus kann daher im übertragenen Sinne auch als Transport-

8 Kurt Weill, »Über den gestischen Charakter der Musik«, in: Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitwirkung von Elmar Juchem, Mainz 2000, 83–88: 85.

9 Vgl. dazu Hans Martin Ritter, *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln 1986, und Jürgen Engelhardt, *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*, München 1984.

10 Zur Nähe von Gestus und Dialog, vgl. auch Gertrud Meyer-Denkman, *Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken 2003, 7; vgl. außerdem Gordon Kampe, *Topos – Gestus – Atmosphäre: Studien zur Märchenoper im 20. Jahrhundert*, Saarbrücken 2011.

11 Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg 2006, 192.

12 Wolf Frobenius, Artikel »Gestische Musik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, 40. Auslieferung, Stuttgart 2005, 2.

Dialog und Geste

medium künstlerischer Haltung verstanden werden und nicht nur als musikalisches Ausdrucksphänomen.¹³ Entsprechend hält Tobias Janz in seiner Studie zur Klangdramaturgie in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* fest:

»Entscheidend für das Erkenntnispotential des Begriffs der musikalischen Geste ist, daß in ihm Musik nicht als bloße Struktur akustischer Ereignisse gefaßt wird, sondern der Akzent auf die der Musik eigene, sie erst eigentlich zur Musik machende, Körperlichkeit gelegt wird, die eine grundlegende Voraussetzung dafür ist, daß sich Klang und Struktur in die vielfältigen Spektren des musikalischen Ausdrucks entfalten können.«¹⁴

Auf jene Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten rekurriert auch Gertrud Meyer-Denkman, wenn sie – bezogen auf Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts – unterschiedliche Erscheinungsformen des Gestischen ausmacht: Einerseits führt sie das »optische Eigenleben« der Gesten in Dieter Schnebels *visible music* an, andererseits verweist sie auf die »wortgewaltige« Gestensprache in den Partituren von Hans-Joachim Hespos oder auf die »dramatisierenden« Gesten in Werken Mauricio Kagels, bis hin zu den Gesten der »Verweigerung« in den Arbeiten von Fluxus-Künstlern.¹⁵ Diese Kategorisierung erweiternd und die hier kurz umrissene Idee des Gestischen in der Musik mitdenkend, kann in Bezug auf das Schaffen Dirk Reiths von »dialogischen Gesten« gesprochen werden, da diese, wie oben bereits dargelegt, in zahlreichen Werken bereits über einige Titel auszumachen sind. Im Folgenden sollen nun unterschiedliche Ideen des Gestischen anhand einiger Beispiele diskutiert werden.

13 Janz, *Klangdramaturgie*, 184. Der Semiotiker Manfred Bierwisch führt in diesem Zusammenhang die Idee von der »gestischen Form« als einer »Gesamtheit der emotionalen, affektiven und motivationalen Zustände und Prozesse« an; vgl. Manfred Bierwisch, »Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen«, in: *Sinn und Bedeutung in der Musik*, hrsg. von Vladimir Karbusicky, Darmstadt 1990, 161–178: 161.

14 Janz, *Klangdramaturgie*, 192.

15 Meyer-Denkman, *Aspekte des Gestischen*, 9.

II. Dialogische Prinzipien

Der Werkzyklus *nested loops* wurde oben als Resultat eines Dialogs zwischen Reith und dem von ihm mit Daten gespeisten Computer bezeichnet. Die große Menge an Klängen und Möglichkeiten der Klangverbindungen, die in der Arbeit mit dem von Gottfried Michael König entwickelten Programm *Projekt 1* entstanden, bedurfte einer Auswahl des Komponisten, der so in gewisser Hinsicht das dialogische Prinzip auf den Arbeitsprozess ausdehnte, um überhaupt zu konkreten musikalischen Ergebnissen zu kommen. Diesen Auswahlprozess erörtert Reith – anlässlich des Tonbandstückes *nested loops I* – als Prozess der Bewusstwerdung neuer Qualitäten:

»Nach gewisser Zeit wurde mir allerdings eine neue Qualität bewußt; nämlich eine musikalische Struktur nicht nur als Fragmente im inneren Ohr zu empfinden oder in Form von teilrealisierten Klangabschnitten im elektronischen Studio zu hören, sondern als Ganzes von Anfang bis Ende hören zu können.«¹⁶

Was zunächst so simpel erscheint, erweist sich aber als Zugang, der sich stark vom traditionellen Begriff des Komponierens unterscheidet: »Gewohnt eine Komposition aus Details zusammenzufügen und so zum Ganzen zu kommen, handelt es sich bei der Arbeit mit *Projekt-1* wohl um den krassesten Gegensatz dazu, den man sich überhaupt denken kann.«¹⁷ Somit verändert sich auch die Idee des Gestischen beim Komponieren selbst: Welche Geste auch immer komponiert wird, die Geste des praktischen Kompositionsvorgangs in der traditionellen Herangehensweise ist doch immer gleich oder zumindest ähnlich: Eine Partitur wird geschrieben, ob mit dem Bleistift oder mit dem Computer.¹⁸ Wenn Reith hingegen mit dem Computer in einen Dialog tritt und schließlich Entscheidungen zu treffen hat, dann ist dem Auf-

16 Dirk Reith, »Elektronische Musik und Algorithmische Komposition«, in: *Neue Musiktechnologie*, hrsg. von Bernd Enders unter Mitarbeit von Stefan Hanheide, Mainz 1993, 124–137: 135. Zu weiteren Einzelheiten vgl. außerdem »Was machen die da eigentlich?« Dirk Reith und Thomas Neuhaus im Gespräch mit Stefan Drees über die Arbeit des Elektronischen Studios, im vorliegenden Band, 35–56: 47.

17 Reith, »Elektronische Musik«, 134.

18 Vgl. dazu einige Kurzfilme über Komponisten und ihr Schreibmaterial von Yan Proefrock, im Internet unter: www.papieramusique.tv (Aufruf: 1. August 2011).

Dialog und Geste

schreiben die Geste des Zuhörens vorgeschaltet, die in diesem Falle eine aktive und keine passive, auf reine Rezeption ausgerichtete Geste ist. Dieses verschwimmende Wechselspiel zwischen aktiver und passiver Geste des Musikhörens hat Villém Flusser in einem ganz anderen Kontext sehr anschaulich zusammengefasst:

»Das Hören von Musik ist eine Geste, die sich der empfangenen Botschaft anpaßt, und eben daß sie ihre Form von Botschaft zu Botschaft wechselt ist das Wesentliche und allen diesen Formen Gemeinsame und macht sie zu Gesten des Musikhörens. Die Renaissancegeste der empfangenden Maria bestätigt diese These: Maria horcht, und das heißt gehorcht, sie schmiegt sich der zu empfangenden Botschaft an.«¹⁹

Die Idee des Dialogs zwischen Computer und Mensch ist in *nested loops II* für Klavier und Tonbänder (1982) nicht nur bei der Betrachtung des Kompositionsprozesses offensichtlich:²⁰ Reith unterteilt das Stück in insgesamt sieben Varianten (die »nested loops«), in denen die Interaktion zwischen Solist und Tonband jeweils unterschiedlich gestaltet wird, wobei die Varianten 1 und 4 kein Tonband vorsehen. Exemplarisch seien zwei Dialogmöglichkeiten erörtert: In der Variante 2 übernimmt das Tonband gewissermaßen die Aufgabe des Auslösers – einer fast körperlichen, auffordernden Geste gleichkommend – für die virtuos motorischen Figuren des Klaviers, die schließlich vom Tonband übernommen und sukzessiv übertrieben werden, bis sie sich in eine die Variante 3 einleitende Klangfläche verwandeln. Insgesamt wird die Variante 2 von elf dieser Tonband-Impulse in ungefähr gleichlange Abschnitte bzw. Loops unterteilt, in denen Reith die Motorik des Klaviers ständig anders gestaltet. Abgesehen vom zweiten Abschnitt, spielen alle kurzen Abschnitte mit der Anschlagszahl 28, die sich durch Wechsel von Phrasierung und Gruppierung immer wieder anders zusammensetzt. Dabei fällt auf, dass die Gruppierungen in der Tendenz immer kleinzahliger werden, wodurch der Eindruck eines accelerierenden Prozesses entsteht, der sich dann auch tatsächlich im

19 Villém Flusser, »Die Geste des Musikhörens«, in: Ders., *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 151–159, hier S. 155.

20 Eine Aufnahme der Komposition mit Susanne Achilles (Klavier) und Dirk Reith (Klangregie) findet sich auf der DVD *november music 2007*, Folkwang Hochschule, Essen 2008.

Gordon Kampe

Tonband als Überleitung zur Variante 3 weiter ausdehnt (vgl. Abbildung 1).

Abschnitt:	Anschläge:	Gruppierung der Töne:
1	28	3+2+1+3+4+6+6+3
2	29	2+1+4+2+6+5+3+4+1+1
3	28	4+3+6+1+1+4+1+4+3+1
4	28	6+3+1+3+6+4+1+1+2+1
5	28	5+3+2+3+6+3+1+4+1
6	28	1+1+4+4+1+1+5+5+2+3+1
7	28	4+2+4+2+3+3+3+2+2+1+1+1
8	28	2+1+2+1+6+3+4+3+4+2
9	28	1+3+1+1+4+5+1+2+1+3+2+3+1
10	28	4+2+2+1+3+3+2+2+1+3+1+1+3
11	28	3+4+3+4+3+6+1+2+1+1

Abbildung 1: *nested loops II* (1982), Gruppierung der Töne innerhalb der elf Abschnitte von Variante 2

Wie genau der Dialog zwischen dem Komponisten und dem Computer stattgefunden hat und wer von beiden »Partnern« schließlich wie viel Einfluss auf die genaue Gestaltung z. B. der Permutationen der Gruppierungen hatte, ist im Nachhinein einerseits nicht mehr nachvollziehbar, andererseits aber auch unerheblich für den Rezipienten. Dieser kann jedoch den Inhalt des Dialogs nachzeichnen, der offensichtlich aus einer eingehenden »Unterhaltung« über unterschiedliche Möglichkeiten der Gruppierung von 28 (bzw. 29) Achtelnoten innerhalb einer bestimmten, durch Einschnitte des Tonbandes vorgegebene Zeit bestand.²¹

Auf den ersten Blick ganz ähnlich gestaltet ist die Variante 4, in der das Klavier ohne Tonband eingesetzt wird. Wieder sind thematische Zahlen auszumachen (31 und 25), die jeweils unterschiedlich gruppiert

²¹ Dass Reith im zweiten Abschnitt die 29 der 28 vorzieht, könnte als Abweichung verstanden werden oder bereits als Vorwegnahme der Variante 3, in der die Zahl 29 eine ähnliche Rolle einnimmt wie zuvor die 28.

Dialog und Geste

werden. Die sechs Abschnitte werden nun nicht durch den Einsatz des Tonbandes voneinander unterschieden, sondern sehr deutlich durch Fermaten getrennt. Die oben beschriebene Gestik des Auslösens von Motorik durch das Tonband findet sich auch in Variante 4, hier allerdings eher als Störung der klaviertypischen Motorik, indem zuweilen Akkorde und sogar Cluster die ansonsten einstimmige Linie unterbrechen. Wenn die Töne und Anschläge der Störelemente aus dieser Einstimmigkeit herausgelöst werden, tritt die thematische Zahl dieses Abschnittes (31) wieder offen zu Tage.

Es handelt sich also nicht nur um Störungen im gestischen Ablauf des Stückes, sondern auch um Störungen im Bereich der Struktur. Wie in Variante 2 sind auch in Variante 4 die Dauern der einzelnen Abschnitte nahezu gleich. Waren die Dauern in Variante 2 jedoch sehr genau durch die Einsätze des Tonbandes vorgegeben, wird nun flexibler mit der Zeit gearbeitet, indem Reith durch gerade bzw. aufwärts oder abwärts gerichtete Noten-Verbalkungen dem Pianisten ein ständiges Rubato vorschreibt, das aber – abgesehen von der Angabe des

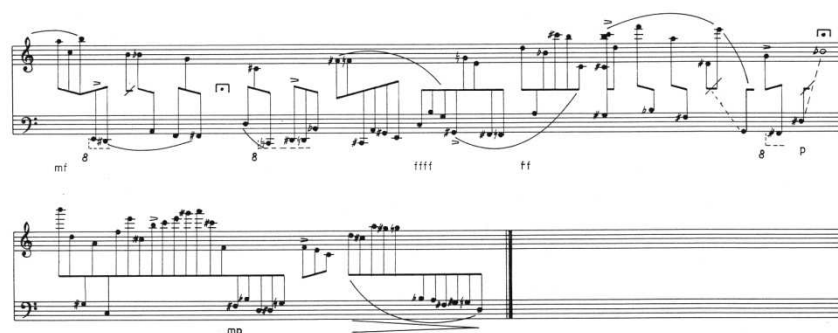


Abbildung 2: *nested loops II* (1982), Ende von Variante 4 mit unterschiedlichen Verbalkungen und Phrasierungsbögen. © 1982 Edition V, Verlag Pläne

Grundtempos (Achtel = 320) – keine weiteren exakten Angaben enthält und so dem Interpreten eine gewisse Gestaltungsfreiheit einräumt (vgl. Abbildung 2). Auch beim Blick auf die Phrasierung fällt ein Unterschied zur Variante 2 auf: Während dort die Gruppierung der Achtelnoten zugleich auch die Phrasierung vorgibt, wird die Phrasierung in Variante 4 zu einem eigenständigeren Parameter, da hier die Phrasie-

rungsbögen auch achtelgruppenübergreifend vorgeschrieben sind. »Übergreifend« kann hier durchaus auch im klavierpraktischen Sinne verstanden werden: Durch die wesentlich größeren Sprünge in Variante 4 ist auch die Körperlichkeit des Interpreten – durch ausladendere Gesten – stärker gefordert als in Variante 2, in der der Tonraum zu- meist noch wesentlich enger gehalten ist.

Tendenziell kann die Zunahme des gestischen Moments im Verlauf des gesamten Stücks nachvollzogen werden. Gegen Ende ist dem Interpreten ein motorisches Modell vorgegeben, das dermaßen außer sich geraten muss, dass der plötzliche Schluss durch das »harte« Zuziehen der Regler am Mischpult des Klangregisseurs die einzige logische Konsequenz sein kann – und gerade durch dieses plötzliche Zuziehen wird die Idee des Gestischen noch einmal sehr deutlich unterstrichen. Auf diesen gestischen Schluss deutet zuvor schon einiges hin, da jede Variante in sich bereits auf eine Steigerung des jeweils zu Beginn eindeutig festgelegten Bewegungsmusters hin ausgerichtet ist. Hinzu kommt, dass sich daneben auch die Idee des Dialogischen steigert. So übernimmt in Variante 7 das Tonband tatsächlich die Rolle eines Dialogpartners, indem es den Klavierklang aufzunehmen scheint, ihn verlängert, Spielfiguren nachahmt oder vorzugeben scheint und zuweilen auch die Gestik des Klaviers rüde unterbricht, um die Motorik immer wieder aufzuhalten.

Schließlich wird der Dialog auf seine turbulente Spitze getrieben und die Rollen werden neu verteilt: Da der Interpret aus einem vorgegebenem Materialkasten sich eine eigene Stimme »komponieren« muss, wird ihm nun jene Rolle zugeschrieben, die zuvor der Komponist im Dialog mit dem Computer eingenommen hatte. Reith beschreibt diesen Vorgang als Regieanweisung in der Partitur: »Die fragmentarischen Modelle sind zu Beginn mehrmals zu wiederholen. Zwischen den Aktionen sind anfangs längere, sich im weiteren Verlauf der Phase verkürzende Pausen zu spielen, im Sinne eines Dialoges in Verbindung mit den Materialien der Tonbänder.«²² Der Komponist zieht sich für kurze Zeit weitgehend zurück und lauscht dem Dialog zwischen Klavier und Tonband – unterbricht ihn jedoch durch das plötzliche Zu-

22 Dirk Reith, Appendix zu *nested loops II*, Partitur, 30.

Dialog und Geste

ziehen der Regler nach exakt vorgegebenen 15 Sekunden und behält damit letztendlich – gerade auch durch die machtvolle Geste des Ausschaltens – die Oberhand über den Verlauf der Musik.

III. Performativer Dialog

Ist in *nested loops II* die Gestaltungsfreiheit des Interpreten noch relativ beschränkt, d. h. auf die Auswahl von vorgegebenem Material fokussiert, so nimmt dieser dialogische Aspekt im 2008 uraufgeführten *Sound Poem* für Mezzosopran und Sound Transducer, das auf dem Gedicht *High Flight* des im Zweiten Weltkrieg gefallenen Anglo-Amerikaners John Gillespie Magee basiert,²³ eine wesentlich größere Rolle ein. Reith betont, dass im *Sound Poem* nicht die Vertonung des Gedichts zentral sei, sondern dass es vielmehr um die »Aufdeckung seiner Struktur« gehe und der Text als »Generator«²⁴ das kompositorische Material liefere. Die von Reith knapp erörterten, vielfältigen Kompositionsprozesse, insbesondere auch die Arbeit mit dem von ihm entwickelten Sound-Transducer-Programm, sind zwar nicht mehr nachzuvollziehen; die Partitur der Uraufführungsinterpretin gibt jedoch einen guten Eindruck von den dialogischen Prozessen, die Komponist und Sängerin gemeinsam für die Uraufführung erarbeitet haben.²⁵

So wird die Solistin aufgefordert »in freier Tonhöhe« das Band zu kommentieren, »so dass die Stimme nie das Band verdeckt«, ²⁶ darüber hinaus soll der Eindruck entstehen, dass »Stimme und Band eine Einheit« sind. Daneben finden sich zudem Anleitungen zu weitgehender Improvisation und Freiheit der Vokalistin, während die Elektronik weniger flexibel gestaltet ist und – ähnlich wie in *nested loops II* – als Dialogpartner eingesetzt wird: »Freie Improvisation mit variablen

²³ Vgl. die Programmnotiz von Dirk Reith im vorliegenden Band, 192. John Gillespie Magees Gedicht wurde 1983 auch in einer sehr populären Version von John Denver auf dessen Album *It's About Time* vertont.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ein Mitschnitt der Uraufführung mit Almerija Delic (Mezzosopran) und Dirk Reith (Sound Transducer und Klangregie) findet sich auf der DVD *november music 2008*, Folkwang Hochschule, Essen 2009.

²⁶ Bei den hier und nachfolgend zitierten Anweisungen handelt es sich um handschriftliche Eintragungen in die Uraufführungspartitur zu *Sound Poem*.

Gordon Kampe

Zischlauten. Immer korrespondierend mit dem Band.« Die Freiheit der Interpretin nimmt im Verlauf des Stücks zunächst immer mehr zu und mündet etwa auf der Hälfte in eine einminütige »Impro«. An dieser Stelle kehrt sich das Verhältnis zwischen beiden Partnern allmählich um: Ein als »Interludio« gekennzeichnete Abschnitt, in dem der Text des Gedichtes erstmals verständlich gesprochen wird, leitet den schlicht mit »Lied« überschriebenen zweiten großen Teil des Werkes ein (vgl. Abbildung 3). Dabei handelt es sich um eine längere solistische Passage der Stimme, die tatsächlich sehr liedhaft gestaltet und in exakten Tonhöhen und Rhythmen notiert ist, wobei die Diktion der Passage mitunter an die Singstimmenbehandlung einiger Lieder Anton Weberns erinnert.

[illegible]

Abbildung 3: Partiturseite mit dem »Lied« aus *Sound Poem* (2008) mit den Eintragungen der Uraufführungsinterpretin. © 2008 Dirk Reith

Wie in *nested loops II*, so folgt auch im *Sound Poem* auf höchstmögliche Präzision eine weitgehende Gestaltungsfreiheit, da gegen Ende des Stückes wiederum über Ausschnitte des präzise ausformulierten Liedes

Dialog und Geste

improvisiert werden soll, wobei sich auch hier eine ähnliche performative Strategie im Umgang mit einer immer expressiver werdenden Musik zeigt: »Immer expressiver werden bis plötzlicher Abriss auf dem Höhepunkt (schlagartiges Zuziehen der Regler)«. Abermals gibt der Komponist – insbesondere bezüglich Dauer und Form – die Zügel nicht gänzlich aus der Hand und konfrontiert zwei auch körperlich starke Gesten miteinander: einerseits den sich immer mehr in das vorgegebene Material steigernden improvisatorischen Vokalpart und andererseits die entschlossene Geste des plötzlichen Regler-Zuziehens auf dem Höhepunkt einer nach und nach außer sich geratenden musikalischen Entwicklung.²⁷

Die exemplarisch an *nested loops II* und *Sound Poem* dargestellten Aspekte des Changierens zwischen präziser Vorgabe und improvisatorischen Momenten, zwischen unterschiedlichsten Formen des Dialogs und schließlich auch der Integration direkter körperlicher Gesten²⁸ sowie einer häufig gestisch gestalteten Motorik in den Instrumentalparts, finden sich auch in zahlreichen anderen Werken Dirk Reiths in immer wieder anderen Ausformungen und stellen daher sicherlich, neben dem Fokus auf rein technologische Aspekten, ästhetische Konstanten seines Schaffens dar. Trotz des ständigen Austauschs zwischen dem Komponisten und seiner Maschine sowie des dadurch zwangsläufig erforderlichen, recht hohen technischen Aufwandes, steht bei Reith eben nicht die von Björn Gottstein beklagte Technikverliebtheit im Zentrum des Schaffens. Die Technik, so dürften die Beispiele gezeigt haben, dient ihm lediglich als Hilfsmittel zur Ausformulierung und Realisierung der Komposition, tritt aber nicht an die Stelle des kreati-

27 Unter dem Aspekt einer sehr direkten und vor allem auch unumkehrbaren Geste könnte übrigens auch der Einsatz des Feuerwerks gegen Ende der *Kesselhaus-Suite* verstanden werden, das so nicht mehr Zugabe und visuelles Event wäre, sondern abermals den beobachteten Konstanten entspräche – hier freilich in einer pyrotechnischen Variante.

28 Die Idee der körperlichen Geste lässt sich, ähnlich wie im *Sound Poem*, auch sehr gut an den Eintragungen der Flötistin Lesley Olson in ihr Aufführungsmaterial zu *Resonanzen I* ablesen, die – nach Aussage der Interpretin – ebenfalls während der Probenarbeit in Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstanden sind. So finden sich in der Partitur einige Hinweise auf die geforderte Vortragsweise, die zumeist gestischer Natur sind, etwa: »Hektik, sehr lyrisch, frech, fragil, eckig, leicht« oder »spielerisch«.

Gordon Kampe

ven performativen Umgangs mit Musik – ganz ähnlich, wie es Gottfried Michael Koenig einst lapidar forderte: »Der Computer hat die Probleme des Komponisten zu lösen, nicht umgekehrt.«²⁹



Abbildung 4: Dirk Reith (rechts) bei der Arbeit am Mischpult im ICEM Studio 1 (links: Thomas Bocklenberg), ca. 1990/91. © Ralf Galberg

29 Gottfried Michael Koenig, »Programmierte Musik – vom Komponisten aus gesehen«, in: Ders., *Ästhetische Praxis, Texte zur Musik*, Bd. 3, hrsg. von Stefan Fricke und Wolf Frobenius, Saarbrücken 1993, 7–11: 11.