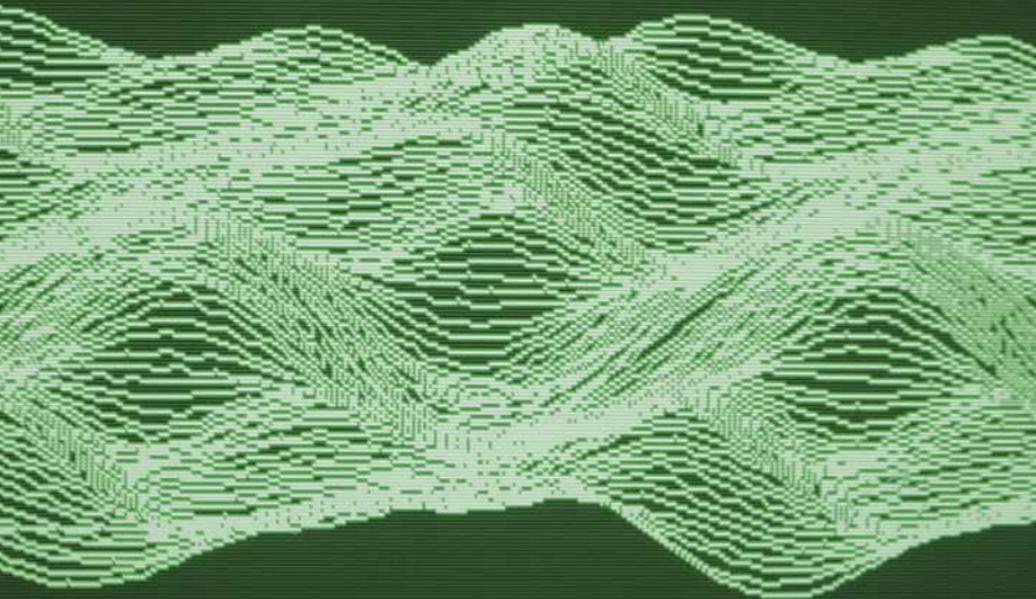


**KIRSTEN REESE**  
**THE LIGHTEST WORDS**



# Kirsten Reese

## *the lightest words had the weight of oracles*

**Christian Grüny**

**Light sounds from a clunky machine**

Über Kirsten Reeses *the lightest words had the weight of oracles*

Das Versprechen der Klangsynthese war vollkommene Kontrolle gepaart mit größtmöglicher Freiheit. Jenseits der Bindung an das instrumentale Repertoire der Tradition sollten der Gestaltung von Klängen keine Grenzen mehr gesetzt sein, wobei gerade in den deutschen Studios für elektronische Musik der fünfziger Jahre nicht die Phantasie, sondern die Kontrolle im Vordergrund stand. Mit der Befreiung des Klangs würde, so schien es, auch eine Befreiung von der Materialität der Klangerzeugung einhergehen: Zwar waren zur Klangsynthese ganze Studios voller Elektronik notwendig, aber im Klang selbst würde nichts mehr von dieser Herkunft erkennbar sein, sondern nur noch der kompositorische Wille. Dass die damaligen technischen Möglichkeiten weder vollständige Kontrolle erlaubten noch den Klängen ihre Materialität austreiben konnten, änderte nichts an diesem Versprechen. Heute, wo beliebige Klänge an den Geräten erzeugt, gesampelt, bearbeitet und wieder ausgespuckt werden können, die

eh jeder zu Hause hat, scheint es endgültig eingelöst zu sein – womit es aufgehört hat, interessant zu sein.

Der Fairlight CMI markiert in etwa die Mitte dieser Entwicklung: ein kommerziell hergestellter Synthesizer, der möglichst benutzerfreundlich gestaltet war und einige wichtige technische Neuerungen anbot, namentlich das Sampling. Angesprochen fühlten sich allerdings nicht mehr die Komponist\*innen der Stunde, die längst zu ihren Orchestern zurückgekehrt waren, sondern Popmusiker\*innen, die sich überdies den hohen Preis leisten konnten. Bei aller Flexibilität gibt es seitdem doch so etwas wie einen Fairlight-Sound, einen etwas angerauten, explizit synthetischen Klang, der einen Teil der Popmusik der achtziger Jahre geprägt hat. Die Musik jener Tage ist heute wieder omnipräsent, aber der Fairlight selbst wirkt wie etwas, das vor allem von archäologischem Interesse ist.

Dass diese Einschätzung nicht ganz stimmen

kann, beweist nicht zuletzt Kirsten Reeses Stück. Trotzdem fällt heute an dem doch nur wenige Jahrzehnte alten Synthesizer anderes auf als damals, etwa die materielle Seite einer veralteten Technik, die riesigen, lauten Diskettenlaufwerke, der Bildschirm mit Lichtgriffel (!), die klappernde Tastatur, das klobige Keyboard. Überdies bemerkt man aus der heutigen Perspektive nicht mehr, was er alles kann, sondern eher seine Limitationen, weniger das vermeintlich Universale, sondern das dann doch ziemlich Charakteristische – was nicht schlecht zu der Distanz passt, die uns von den seriellen Kontrollphantasien trennt.

Man muss diese Geschichte erzählen, wenn man sich Kirsten Reeses Stück nähert, denn es arbeitet mit genau diesem Charakteristischen, dessen Wahrnehmung sich seiner und unserer historischen Situation verdankt. Auf der Bühne ist das nicht zu übersehen, aber auch die Aufnahme enthält eine Art klanglicher Realisierung der Materialität des Instruments, wenn am Anfang und an zwei weiteren Stellen die Geräusche seines Einrichtens (Laufwerke, Computertastatur) eingespielt werden. Diese Klänge haben eine gewisse Analogie zu den Tastengeräuschen beim Klavierspiel, dem hörbaren Bogenstrich bei Saiteninstrumenten oder den Klappengeräuschen einer Klarinette, unterscheiden sich von diesen aber dadurch, dass sie in keinem erkennbaren inhaltlichen Verhältnis zu den eigentlich „gemeinten“ Klängen stehen und insofern nicht wirklich *concrète*, sondern ziemlich abstrakt sind. Das ist

vielleicht auch der Grund, warum das Stück sie zwar kurz aufscheinen lässt, sonst aber keinen Gebrauch von ihnen macht.

Der Fairlight als Instrument zeigt sich vor allem in typischen klanglichen Eigenheiten, die allerdings denkbar weit von dem Sound seines Einsatzes in der Popmusik entfernt sind: von reinen Sinustönen und raueren Klängen, die nach Lo-fi-Technologie klingen und bisweilen wie technische Störgeräusche, zu rotierenden oder klingelnden Tonloops, die sich in höheren Lagen in flirrende oder rasselnde Töne verwandeln und bei denen das Gerät programmierte Samples oder Sequences spielt, die so klingen, als würde es selbst das Kommando übernehmen. In einigen Passagen hört man ein Knacken beim Anschlag, das so wirkt, als müsste jeder Ton durch das Durchbrechen einer Barriere erreicht werden, bei der man nicht genau weiß, ob sie elektrisch ist oder aus einer brüchigen Substanz besteht.

Die E-Gitarre bleibt demgegenüber in ihrer Klanglichkeit fast die ganze Zeit unverändert, mit einem cleanen Sound, der an Jazzgitarristen erinnert, aber vom tonalen Material sehr abstrakt bleibt; nur in zwei Teilen bekommt sie einen dumpf-verhaltenen, sphärischen Effekt, den man eher dem Synthesizer zuordnen würde. In der Regel aber bemerkt man im Kontrast zum Fairlight hier durchgängig den Klang des Anschlags und damit die reale Situation der Klangerzeugung: Man hört nicht nur die Töne, sondern immer auch das Spielen des Instruments. Vor allem fällt dies etwa bei den Unisonostellen am An-

fang auf, bei denen Sinustöne und Gitarrenklänge fast verschmelzen, aber doch einen verschiedenen Beitrag zum Gesamtklang leisten. Davon abgesehen wirkt die Klanglichkeit des Synthesizers um einiges widerborstiger, man könnte sagen materieller als die der Gitarre.

Was wir hören, sind dreizehn manchmal sehr kurze, weitgehend ruhige Miniaturen, exemplarische Situationen der Begegnung zwischen Gitarre und Synthesizer, wobei die verschiedenen Klänge des letzteren jeweils den Rahmen setzen bzw. den Grund legen. Über weite Strecken scheint die Gitarre die Klänge des Fairlight zu kommentieren und manchmal das tonlich zu entwickeln, was in ihnen angelegt gewesen sein könnte, ohne dass es eine wirkliche klare Entsprechung gäbe; manchmal wechseln diese Positionen, wobei der Fairlight eher repliziert als kommentiert. Insgesamt bleiben die Rollen aber insofern sehr klar verteilt, als der Synthesizer vor allem Klänge und Klangfelder liefert, während die Gitarre sich in melodischen und harmonischen Gesten bewegt, die sich manchmal zu längeren zusammenhängenden Passagen verbinden und kaum dynamische Ausschläge aufweisen (für die ist der Fairlight zuständig). Sie bilden die Konstante des Stücks, den stabilen Pol.

Auch hier gibt es eine Ausnahme etwa in der Mitte, bei der der Fairlight ein Stück solo spielt, und zwar „liedhaft“. Es ist allerdings eine etwas gespenstische Liedhaftigkeit, denn das klangliche Spektrum reicht von recht klaren Tönen in der Höhe über

dumpfe, dunkle Klänge in der mittleren Lage bis zu einer Tiefe, in der der Klang sich zu einem leisen Summen oder Fiepen verliert, das in keinem erkennbaren Verhältnis zum angeschlagenen Ton steht. Zudem hört man jeden Anschlag als leises Knacken, so dass der Gesamteindruck der einer leicht defekten und melancholischen Geisterorgel ist, deren Spiel immer auch eine Klangfarbenmelodie ist.

Insgesamt ist das Stück von einer ruhigen Ziellosgigkeit und einem beharrlichen immer wieder neu Ansetzen. Bei seiner Darstellung unterschiedlicher Klangwelten und Konstellationen will es trotz des Eindrucks formaler Strenge doch nirgends hin. Es drängt sich nicht auf, es bleibt unaufgeregt und lässt den Synthesizerklängen ihren Raum, ohne ihrer Faszination zu erliegen. Wie wir ihn hier vorgeführt bekommen, könnte auch der Fairlight ein klassisches Instrument sein, dessen klangliche Eigenarten nicht eigenartiger sind als die eines der alten Instrumente, an die wir seit Jahrhunderten gewöhnt sind, und der noch nicht ausgelotete Möglichkeiten der Gestaltung besitzt. Schönbergs Frage in Bezug auf die Verbreitung der Zwölftontechnik könnte man auch auf den Fairlight CMI beziehen: „Ja, komponieren sie denn auch damit?“ Kirsten Reese jedenfalls tut es.

Christian Grüny

## Light sounds from a clunky machine

On Kirsten Reese's *the lightest words had the weight of oracles*

The promise of sound synthesis was total control paired with the greatest possible freedom. Beyond being bound to the instrumental repertoire of tradition, sound composition was to be no longer subjected to limitations. But in the German electronic music studios of the 1950s, the focus was on control, not the imagination. The liberation of sound seemed like it would also bring about a liberation from the materiality of sound production; entire studios packed full of electronics were required to create sound, but nothing about these origins would be recognizable in the sound itself, only the compositional will. The fact that the technical possibilities of that time neither allowed for total control nor were capable of ridding the sounds of their materiality did not change this promise. Today, where any kind of sound can be generated, sampled, edited, and spewed out on the devices that everyone has at home anyway, it seems to have been finally fulfilled—which is why it is no longer interesting.

The Fairlight CMI marks roughly the middle of this development: a commercially produced synthesizer designed to be as user-friendly as possible and to offer some important technical innovations, in particular, sampling. But the composers of the day, who had long since returned to their orchestras, no

longer felt like their interests were being addressed. Pop musicians who could afford the exorbitant price did, however. Given all the flexibility, something like a Fairlight sound has existed ever since, a slightly roughened, explicitly synthetic sound that pervaded some of the pop music of the 1980s. The music of that era is again omnipresent today, but the Fairlight itself looks like something that piques mainly archaeological interest.

Kirsten Reese's piece demonstrates, not least, that this assessment is not entirely accurate. Even so, the merely decades-old synthesizer gives off a different impression today than it did then, i.e. the material side to an outdated technology stands out: the huge, noisy floppy disk drives, the monitor with a light pen (!), the rattling keys, the bulky keyboard. Moreover, from today's perspective, no one pays attention any longer to what it can do, but focuses instead on its limitations, less on its supposed universal qualities and more on its particular characteristics—which isn't a bad match for the distance separating us from the fantasies of serial control.

This background story has to be explained when approaching Kirsten Reese's piece because it deals precisely with these characteristic qualities, which are perceived as a result of the Fairlight's and our

historical situation. On stage, this cannot be overlooked, but the recording itself also contains a kind of sonic realization of the instrument's materiality when the sounds of operating it (drives, computer keyboard) appear in the beginning and twice again later on in the recording. These sounds are in a certain way analogous to the sounds of playing a piano keyboard, the audible bow stroke of stringed instruments, or the sounds of a clarinet's keys, but differ from these in that they have no discernible relationship to the actual "intended" sounds and therefore are not really *concrète* but, rather, quite abstract. This may also be the reason why they appear briefly in the piece, but are otherwise not made use of again.

For the most part, the Fairlight demonstrates its qualities as an instrument in typical sonic idiosyncrasies, which, however, are rather far removed from the sound of its application in pop music. This ranges from pure sine tones and rawer sounds reminiscent of lo-fi technology and at times of technical noise interference, to rotating or ringing sound loops, which turn into shimmering or rattling tones at higher ranges, and where the device plays programmed samples or sequences that sound as if it were taking over the controls itself. In several passages, a cracking can be heard during keystrokes, which makes it seem as if achieving every tone required breaking through a barrier, where it's unclear whether it consists of an electronic or a physically brittle substance.

The electric guitar, on the other hand, maintains a similar, clean sound reminiscent of jazz guitarists almost the entire time, but at the same time remains very abstract in terms of tonal material. Only in two sections does it take on a dull-reverberant, spherical effect, which one would tend to ascribe to a synthesizer. As a rule, however, in contrast to the Fairlight, the sounds of the strings being plucked and therefore the actual act of sound production is evident here throughout: not only are the sounds heard but the playing of the instrument is also always apparent. This is mainly evident in the unison passages at the beginning, where the sine tones and guitar sounds almost merge, but still contribute to the overall sound in varied ways. Apart from that, the synthesizer sounds much more rebellious - one might say, more material, than the guitar.

What we hear are thirteen sometimes very brief, mostly tranquil miniatures: exemplary situations of encounter between guitar and synthesizer, where in each case the latter's various sounds set the framework or basis. The guitar appears to be commenting on the Fairlight's sounds during long passages, and at times to be developing tonally what might have existed within them without the presence of a really obvious counterpart. At times these positions change, with the Fairlight replying to the guitar rather than commenting on it. Overall, however, the roles remain in this sense very clearly apportioned, as the synthesizer delivers mainly sounds and sound fields, while the guitar operates within melodic and

harmonic gestures that sometimes combine into longer contiguous passages and rarely evince dynamic fluctuations (the Fairlight is responsible for these). They provide the piece its constants, the stable pole.

An exception also exists here near the middle when the Fairlight plays a solo piece, and specifically in a "song-like" way. But this song-like quality is somewhat spooky because the tonal spectrum extends from very clear tones in the high ranges to dull, dark sounds in the middle ranges, to low ranges where the sound is lost in a quiet droning or cheeping that has no recognizable link to the keys pressed. In addition, each stroke sounds like a soft cracking, creating the overall impression of a slightly defective and melancholic phantom organ whose playing is also a perpetual tone-color-melody.

As a whole, this piece evinces a quiet aimlessness and insistence in approaching things anew. Yet in its portrayal of varied sonic realms and constellations and the impression of formal rigor it conveys, it does not seek out a specific destination. It is not intrusive; it remains unflustered and creates a space for the sounds of the synthesizer without being overly fascinated by them. As performed for us here, the Fairlight could also be a classical instrument whose sonic characteristics are no more idiosyncratic than those of one of the old instruments we have known for centuries; its compositional possibilities still remain untapped. When he was told about how widespread the twelve-tone technique had become, Schoenberg asked a question that might also be applied here: "But are they actually composing with it?" In any case, Kirsten Reese is.



Kirsten Reese hat in ihrem *Portrait des Pianisten als junger Mann* mit dem Pianisten Klaus Steffes-Holländer eng zusammengearbeitet. Doch das sechsteilige, inszenierte Bild des jungen Pianisten ist keine Biographie des Interpreten, sondern eine Metakomposition aus Gedankensplittern, Zitaten, Musik, Aktionen und Videosequenzen, eine Folge von Assoziationen, die sich langsam ineinander schieben oder überlagern.

In diesem 2014 uraufgeführten Stück, das in der Live-Aufführung auch szenische Elemente beinhaltet, bildet der Flügel das Zentrum der Komposition, er ist Bewegungs- und Bedeutungsraum. In diesem Raum ist der Pianist mit sich und seinen Erinnerungen allein. Er horcht in sich und in den Flügelraum, er spielt Musik und hantiert mit allerlei Dingen, er spricht mit sich und spricht durch andere, die er zitiert. Diese intertextuelle Struktur wird angereichert mit der Live-Erzeugung von Geräuschen, die in medialisierter Form verfremdet werden und den Klangraum erweitern. Das Netz der Verweise ist demnach nicht nur auf Prätexte bezogen, sondern in kommentierender Weise auch auf den eigenen Werktext. Dieser autoreflexive oder „metakommunikative Aspekt“ (Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich

u. Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 1-30, zit. S. 28) findet sich zudem in den wörtlichen Zitaten, entsprechend Thomas Bernhards *Gehen*: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“

Nach einer tastenden, suchenden, dabei allusionistisch „Neue Musik“-Assoziationen hervorrufenden Introdution, beginnt der Pianist im zweiten Teil des Stücks das Klavier mit Heu zu füttern, ein Verweis auf die Ära des Fluxus auf der Grundlage von La Monte Youngs *Piano Piece for David Tudor #1* aus dem Jahr 1960. Gleichzeitig sind unter dem Flügel auf einem Fernsehmonitor Youtube Videobilder junger Klavierspieler von heute zu sehen, die La Monte Young aufführen. Danach zündet der Pianist eine rote Friedhofskerze an und spielt auf den Tasten weiter, wobei der Klang des Anzündens, des Feuers und des Ausblasens in der medialen Einspielung aufgegriffen wird und verfremdet als elektronische Komposition präsent bleibt. Am Ende dieser Passage wendet sich der Pianist wieder dem Klavierinnenraum zu. Mit einem goldfarbigen Luftballon streicht er behutsam über die Saiten, so dass leichte, ätherische Flageolettklänge entstehen. Dazu ruft eine Stimme Erinnerungen ins Gedächtnis, die sich auf Gegenwart und Zukunft beziehen. In der Musik klingen diese Worte nach, auch der Luftballon bleibt vorhanden. Er wird schließlich vom Pianisten aufge-

blasen, bevor dieser wieder „heftig, aggressiv“ in die Tasten greift. Ein Hämmern mit dem Luftballon auf den Saiten bleibt als Klanggeste übrig und wird mit dem Aufblasgeräusch kombiniert. Dem Pianisten wird dabei offenbar zu kühl, denn er zieht sich zum Abschluss der Szene schnell und hastig eine Dau-nenjacke über („80er Jahre Adidasjacke!“ wird in der Partitur vorgegeben).

Der dritte Teil des Stücks beginnt mit dem Geräusch eines Pingpongballs, den der Pianist auf verschiedene Stellen des Flügels prallen lässt. Mit den Zitaten aus Bernhards *Untergeher* aus dem Lautsprecher, der im Inneren des Flügels steht (gesprochen von Martin Schwab) wird schließlich ein Verhältnis zum Metier des Pianisten aufgerufen, das bei Bernhard die Verehrung des Meisters (Glenn Gould) mit der Einsicht des eigenen Scheiterns verbindet. Da der Pianist Klaus Steffes-Holländer noch immer spielt, dürften die herbeizitierten Befindlichkeiten und Gefühle auf ihn nicht zutreffen. Dennoch färbt das Zitat die Art und Weise, in der das Publikum die Ereignisse auf dem Konzertpodium wahrnimmt. Ähnlich verhält es sich mit den Geräuschen des Pingpongballs, die die Klaviertöne komplementär begleiten. Sie treten zum Abschluss der Passage wieder in den Vordergrund, weil im Klavierinnern mit Pingpongballen ein „Saitenflirren“ erzeugt wird. Dazu erklingt wie eine Zuspitzung das Bernhard Zitat von der Fürchterlichkeit einer Konzerttätigkeit. Der imaginäre Monolog legt sich nun über die Konzertsituation, wobei das Publikum als Adressat

angesprochen wird. Erneut entsteht eine reflexive Schleife, die kaum ihren Ausgangspunkt oder ihr Ende findet. Im Prozess der Rezeption generiert das Publikum individuell geprägte Bedeutungen, die sich auf das Porträt des Pianisten als junger Mann beziehen, ohne das Bild festzulegen.

Im nächsten Abschnitt des Stücks wird der vier-te und fünfte Teil verknüpft. Der Pianist beginnt mit „stummen Cs“ und Clustern, bis Klänge eines Waldes zugespielt werden, die sich mit den verfremdeten Tontrauben mischen. Der Wald ist allerdings nicht nur medial vermischt, sondern auch real auf der Bühne, in Stellvertretung durch kleine dünne Birkenstöcke, mit denen der Pianist einen „Lieblingsklang“ auf den Wirbeln spielt.

Während sich der Spieler weiße Karnevalshand-schuhe anzieht, erklingt ein kurzer Ausschnitt einer aufgenommenen Improvisation des Pianisten, der in die nachfolgende virtuose Passage überleitet: verdichtete und überlagerte Allusionen an neue Klaviermusik der 1960er Jahre und an von dem Pianisten als junger Mann viel gespielte Werke, unter anderem Beethoven Fragmente. Im letzten Teil des Stücks umkreist der Pianist sein Instrument mit hör-baren, festen Schritten, es erklingen weitere, durch-aus gegensätzliche Zitate von Bernhard und Nadezhda Tolokonnikova aus dem Flügel-Lautsprecher. Der Pianist breitet eine goldfarbene Rettungsfolie über dem offenen Flügel aus, musikalisch steht am Schluss der Komposition eine „Arie“, eine einfache, improvisierte Melodie, die der Pianist spielt und

in der Live-Aufführung mitsummt (ein Verweis auf die *Goldbergvariationen*, eine Erinnerung an Glenn Gould?). Die Melodie wird elektronisch begleitet, zunehmend verfremdet und geht in synthetische Klänge über, die noch nachschwingen, während sich der Pianist unter den Flügel legt.

## Christa Brüstle

### Intertextuality in *KSH - Portrait of the Pianist as a Young Man*

Kirsten Reese worked closely together with pianist Klaus Steffes-Holländer on her *Portrait of the Pianist as a Young Man*. The image of the young pianist presented in six parts is, however, not a biography of the interpreter but a meta-composition of aphorisms, citations, music, actions, and video sequences—a sequence of associations that slowly merge together or overlap.

In this piece, which was first performed in 2014 and also includes theatrical elements when presented live, the instrument forms the center of the composition; the piano serves as a space for actions and semantic projections. Within this space, the pianist is alone with himself and his memories. He listens to himself and to the piano, he plays music and busies himself with all sorts of things, he speaks to himself and speaks through others whom he quotes. This intertextual structure is enriched by live-produced sounds, which are often transformed electronically

Obwohl sich das Stück nacherzählen lässt, bilden die musikalischen, textlichen, visuellen und aktionsbezogenen Versatzstücke keine narrative Struktur. Bedeutung wird in der Wahrnehmung der Rezipienten konstituiert.

and expand the sound space. The network of associations is therefore not only related to pre-existing texts, but also to its own score in an annotative way. This auto-reflexive or "meta-communicative aspect" (Manfred Pfister, "Konzepte der Intertextualität") also extends to the literal citations, in keeping with Thomas Bernhard's *Gehen*: "In essence, everything that is said is a citation."

Following a tentative, searching introduction that evokes "New Music" associations, the pianist begins the second part of the piece by feeding the piano hay, a Fluxus-era reference based on La Monte Young's *Piano Piece for David Tudor # 1* from 1960. At the same time, Youtube videos of young piano players today performing La Monte Young can be seen on a television monitor located under the piano. The pianist then lights a red-colored grave candle and continues playing the keys while the sound of the lighting, the flame itself, and blowing

it out remains present as electronically processed sound. At the end of this passage, the pianist turns his attention again to the piano's interior. He gently strokes the strings with a golden balloon, thereby producing airy, ethereal harmonics. A voice recalls memories referencing present and future. These words reverberate in the music; the balloon also remains present. The pianist finally inflates it before diving into the keys again in a "violent, aggressive" manner. A hammering with the balloon on the strings remains as a sound gesture and is combined with the sound of inflating. The pianist apparently feels too cold here, because he quickly and hastily puts on a down jacket at the end of the scene (the score specifies "an Adidas jacket from the 1980s!").

The third part of the piece begins with the sound of a ping-pong ball the pianist is bouncing at various spots on the piano. Quotations from Bernhard's *Untergeher* coming from a speaker inside the piano (spoken by Martin Schwab) eventually invoke a relationship to the profession of the pianist, which, in Bernhard, links the worshiping of the master (Glenn Gould) to the realization of one's own failure. Given that pianist Klaus Steffes-Holländer is still playing, the emotions and feelings called to mind presumably don't apply to him. Nevertheless, the quote colors what is further happening in the piece; ideas arise that the audience links to what is going on on the concert podium. This is also true for the ping-pong ball sounds that accompany the piano tones in complementary fashion. These are foregrounded at

the end of the passage when a "fluttering of strings" is generated inside the piano with ping-pong balls. A Bernhard quote on the "terribleness" of performing in concert functions as an intensification. The imaginary monologue addresses the audience and is superimposed on the concert setting. Once again, a reflexive loop is created that barely finds its starting point or end. In the process of reception, the audience generates individually defined meanings that reference the portrait of the pianist as a young man, without defining the image.

In the next section of the piece, the fourth and fifth parts are linked together. The pianist begins with "muted Cs" and clusters until sounds of a forest are added that are mixed with the electronically distorted clusters. The forest, however, is not only conveyed medially but also in actuality on stage in the form of small thin birch sticks the pianist uses to play a "favorite sound" on the tuning pegs.

During a short excerpt of a recording of an improvisation of the pianist, the player dons white carnival gloves, leading into the virtuosic passage that follows, with condensed allusions to new piano music of the 1960s and works played frequently by the pianist as a student, including superimposed Beethoven fragments.

In the final part of the piece, the pianist circles around his instrument with audible, firm steps; quotes from Bernhard and Nadezhda Tolokonnikova can be heard on the piano speaker. The pianist spreads a gold-colored space blanket over the open

piano. The composition ends with an "aria", a simple, improvised melody the pianist plays and, in a live performance, hums (a reference to *The Goldberg Variations*, a reminder of Glenn Gould?). The melody is duplicated electronically, increasingly distorted, and transformed into synthetic sounds that can still be heard while—an image of feeling secure—the pia-

nist lies down under the piano.

Although the composition can be retold in this manner, the musical, textual, visual and action-related elements do not form a narrative structure. Meaning is constituted in the perception of the recipient.

## Bernd Künzig und Kirsten Reese im Gespräch über

### *KSH – Portrait des Pianisten als junger Mann*

**B.K.** *KSH – Portrait des Pianisten als junger Mann* spielt in mehrfacher Hinsicht nicht nur mit theatralen Ebenen, sondern bezieht sich vielfach auch auf die Literatur. Bereits der Titel des Stücks verweist auf die literarische Selbstreflexion des frühen Romans von James Joyce *Portrait des Künstlers als junger Mann* oder auf Dylan Thomas' *Portrait des Künstlers als junger Hund*. Jugendliche Literaturerfahrungen mit der Lektüre von Thomas Bernhards Künstlerroman *Der Untergeher* spielen eine wesentliche Rolle und werden mit musikalischen Erfahrungen und Erinnerungen verknüpft. Es entsteht ein komponiertes Portrait, das dem Pianisten auch einiges an darstellerischen Leistungen abverlangt, die zwischen Wirklichkeit und Fiktion hin- und herchangieren.

Das Stück führt ja im Titel das kryptische Kürzel „KSH“. Wenn man dann an den Interpreten denkt, lässt sich dieses Kürzel aufschlüsseln – Klaus Steffes

Holländer ist der Pianist, der in diesem Titel schon angesprochen wird. Es kommt häufig vor, dass Musik für bestimmte Interpreten geschrieben wird. Wie ist es hier, ist dies ein Widmungsstück oder ist es eigentlich mehr, ist es auch ein Portrait von „KSH“? **K.R.** Es ist ein Widmungsstück, aber darüber hinausgehend habe ich eng mit Klaus zusammengearbeitet, indem er mir etwa Improvisationen geliefert hat. Ich hatte ihn gebeten tageweise, an hintereinanderliegenden Tagen während seiner normalen Tätigkeit als Pianist, ein paar Minuten zu improvisieren und das für mich aufzunehmen, damit ich dann daraus Material entwickle. Wenn man mit und für jemand anderen arbeiten würde, würde etwas ganz anderes entstehen. Aber vor allem geht es hier um die methodische Vorgehensweise, dass überhaupt die Person, als Pianist, als Künstler und als Mensch, Ausgangspunkt für eine Komposition ist.

Die zweite Anknüpfung war (ausgehend von

dem Konzert mit Bernhard-Bezug, in dessen Rahmen die Komposition uraufgeführt wurde) Thomas Bernhards *Der Untergeher*, ein Roman der Ende der '70er, Anfang der '80er herauskam und kursierte und – ich kenne KSH schon sehr lange – der von uns beiden gelesen wurde, als wir noch jünger waren und uns mit Themen des Interpretentums und Künstlertums – sag' ich jetzt mal ein bisschen pathetisch – beschäftigt haben. Wie ist das Verhältnis des Pianisten zu seinem Instrument, dies ist ein grundlegendes Thema für das ganze Stück, das bei Bernhard ja sehr zugespitzt beschrieben wird – in meiner Komposition wird es aktualisiert und theateralisiert durch Texte, Klänge und Aktionen (die, insbesondere in der Studioaufnahme, wiederum über die Klänge repräsentiert sind).

**B.K.** Thomas Bernhard ist vom Duktus her unverkennbar. Kannst du noch etwas zu den anderen Texten sagen?

**K.R.** Ein Text stammt von Natascha Kampusch, die ihre schreckliche Gefangenschaft ja in einem autobiografischen Buch beschrieben hat. Beim Wiederlesen von Thomas Bernhard hatte ich das Gefühl, dass alles sehr auf die Zeit damals bezogen ist, also auf die achtziger Jahre, und dass es daher eine Aktualisierung braucht oder eine weichere, eine andere Stimme dazukommen sollte – eigentlich auch eine weibliche Stimme. Es gibt ein sehr schönes, sehr beeindruckendes Zitat von Kampusch, in dem sie beschreibt, dass sie an ihrem zwölften Geburtstag einen Pakt gemacht hat mit ihrem älteren 18-jäh-

rigen Ich. Sie sagte, wir müssen es beide schaffen – sie hat also quasi ihre erwachsene Persönlichkeit angesprochen im Vorgriff. Ich finde es faszinierend, dass man auf so etwas kommt, wenn man zwölf Jahre alt ist. Darum geht es ja auch in diesem Stück, was ist schon „angelegt“ in jüngeren Menschen, wie setzen sie sich mit bestimmten Fragen auseinander. Bei ihr war die Lebenssituation natürlich extrem, kaum vorstellbar, aber Thomas Bernhard verhandelt auch eine extreme Situation – und irgendwo dazwischen ist die Kunst, sage ich mal etwas lapidar, aber natürlich ist es nicht lapidar gemeint. Ein weiterer Text, eigentlich nur ein paar Sätze, stammen von Nadezhda Tolokonnikova von Pussy Riot, als sie sich im Gefängnis auch in einer extremen Situation befand, sie spricht wiederum davon, dass auch diese Erfahrung sie eigentlich weiterbringen würde. Wenn man das alles jetzt so benennt, wird es plötzlich sehr explizit – ich verstand diese Sätze aber als Aussagen, die für sich stehen können. Es interessiert mich sehr, inwieweit man solche Passagen in eine Komposition einbringen kann, ohne dass sie erklärt werden. Vielleicht fragt man sich als Hörer\*in woher das eigentlich kommt, oder man hat ganz andere Assoziationen dazu.

Dann gibt es noch einige Mini-Einsprengsel, die von Klaus selbst stammen, der nämlich den *Untergeher* beim Lesen mit Bleistiftnotizen am Rand kommentiert hat, und diese Notizen von ihm als 20-jährigen habe ich zusammen mit den von ihm angestrichenen Zitaten aus dem *Untergeher* eingebracht.

**B.K.** Du sprichst von Extremsituationen, die zusammen gebracht werden. Bei Thomas Bernhard, das Buch heißt nicht umsonst *Der Untergeher*, geht es natürlich auch um das Scheitern. Kunst machen oder Kunst produzieren, als Musiker auftreten, ist mit einem hohen Risiko verbunden, es ist wie ein Drahtseilakt. Deine Komposition ist eine Herausforderung für den Pianisten, weil er Texte zu sprechen hat, er muss auch agieren, schauspielerisches Talent einbringen. Handelt es sich um einen Versuch, den Pianisten selbst an seine Grenzen zu führen, vielleicht ans Scheitern?

**K.R.** Es geht nicht darum, das Scheitern vorzuführen, aber doch darum, das, was beim auf-der-Bühne-sein sonst im Inneren vorgeht, nach außen zu bringen. Das Scheitern oder dieses innere Mitsich-kämpfen kriegt man ja normalerweise nicht mit, und man soll es auch nicht mitkriegen. Es kann etwas sehr persönliches sein, Texte zu sprechen, etwas Nahes, vor allem wenn man dies sonst nicht macht, dafür keine Form hat wie ein Schauspieler. Dieses Nahe, das unter anderem durch die Stimme hineinkommt in ein Stück, finde ich interessant.

**B.K.** Die Komposition bringt verschiedene Mittel, man kann auch sagen verschiedene Medien, zum Einsatz, das Klavierspiel, die Textebene und die Elektronik. Wie ist diese Mixtur zu verstehen?

**K.R.** Es geht um eine Erweiterung des Klavierraumes in einen virtuellen (Klavier-)raum – dafür steht die Elektronik. Ich habe Passagen, die Klaus improvisiert hat, und eigene Improvisationen elektronisch

bearbeitet, wodurch ein anderer Raum entsteht – manchmal auch ein tatsächlicher Raumeindruck, wenn Klänge durch die Fokussierung über die Mikrofone lauter sind als natürlich.

**B.K.** Wenn wir auf das musikalische Material zu sprechen kommen, also die tatsächlichen Noten, die der Pianist spielt, wie sind Klaus' Improvisationen eingegangen, wie sind die kompositorischen Anteile verteilt?

**K.R.** In vielen meiner Kompositionen gehe ich aus von existierendem Material, sei es dokumentarisches Material oder „found sound“ – hier sind dies quasi die Improvisationen. Einige Fragmente, oder Überlagerungen von Fragmenten wie in der „Arie“ am Schluss, sind original eingegangen – ganz übernommen ist aber nur eine Passage, das hört man dann auch und soll es auch hören. Ich hatte Klaus auch gebeten, seine „Lieblingsstücke“ zu spielen, aber ohne Noten, in einer Art Erinnerungsversion, dahinter steht wieder die Frage, was sich ablagert in einem Musiker, z. B. von den Stücken, die man viel geübt und gespielt hat. Bei diesem Erinnerungsmaterial hört man Anklänge an die Essenz der Stücke, aber da ich alles nochmals am Computer manipuliert und sehr viel wieder verworfen und wieder reingenommen habe, bleiben die Transformationen übrig.

Eine andere Ebene hat mit Geräuschen und Objektklängen zu tun. In einer Passage mit Pingpongballen hängt zwar die Idee mit Klaus' Sportbegeisterung zusammen, löst sich aber komplett von

der konkreten Person. Hier habe ich mit Ping Pong Bällen im Klavier improvisiert, und daraus das Klaviermaterial, die Tonhöhen, generiert, zum Teil sehr virtuose Passagen. Es entstehen tonale Überschneidungen oder Abweichungen – also eine klassische kompositorische Arbeit mit ähnlichem und entferntem Material.

**B.K.** Ist das Stück jetzt so personalisiert, dass es eigentlich nur Klaus spielen kann, und haben wir mit dieser Studioproduktion nun sozusagen die perfekte, zu Ende gebrachte Aufnahme, das finale Stück, als eine Art Hörstück, Hörspiel vor uns – oder geht die Komposition wieder ins Konzertleben ein?

**K.R.** Also – jetzt, im Augenblick, ist es natürlich das perfekte Stück! Nein, im Ernst, es soll ins Konzertleben eingehen – es soll nicht nur als mediales Hörstück existieren, ich halte es sowieso für die angemessene, aktuelle Form zeitgenössischen

Komponierens, wenn andere Formate und Medien sich integrieren in das kompositorische Werk. Es ist auch gerade das Unabgeschlossene, was mich interessiert: was passiert, wenn man ein bestimmtes Stück oder eine musikalische Erfahrung wieder ausgräbt. Ich würde Klaus fragen und einbeziehen, aber es wäre natürlich interessant zu sehen was passiert, wenn die Komposition jemand anders spielt. Musik verändert sich mit der Zeit, und mit den Erinnerungen. Im Video in der Live-Aufführung sind Ausschnitte zu sehen von Youtube Fassungen von Fluxus-Stücken der 1960 Jahre – die auch eingehen in die Geräusche-Ebene der Komposition – die heute von jungen Pianistinnen und Pianisten aufgegriffen werden, es ist faszinierend, was jüngere Menschen aufnehmen von der Tradition. Diese ganzen Fragen fügen noch weitere Schichten zu den Kompositionen hinzu.

## Bernd Künzig and Kirsten Reese in conversation about *Portrait of the Pianist as a Young Man*

**B.K.** *KSH – Portrait of the Pianist as a Young Man* plays in many ways with theatrical elements and refers on multiple occasions to literature. The title of the piece itself refers to the literary self-reflection of the early novel *Portrait of the Artist as a Young Man* by James Joyce or to its parody in Dylan Thomas' *Portrait of the Artist as a Young Dog*. Reading experiences of Thomas Bernhard's novel *Der Unterge-*

*her* play an essential role and are linked to musical memories and experiences. The result is a composed portrait alternating between reality and fiction.

The title of the piece features this cryptic abbreviation, KSH. But if one thinks about the performer, this abbreviation can be easily understood – Klaus Steffes-Holländer is the pianist addressed in the title. It often happens that music is written for spe-

cific performers. Is the title meant as a dedication or is it actually more, is the piece a portrait of KSH? **K.R.** It's a dedication, but beyond that, I have collaborated closely with Klaus. One of his contributions were improvisations: I asked him, for several days in a row during his normal activities as a pianist, to improvise for a few minutes and to record it so that I could develop material from these improvisations. If I had worked with and for someone else, the outcome could have been completely different. More importantly, it's about the methodical approach based on the premise that the person, as a pianist, as an artist and as an individual, is the starting point for a composition.

The second point of departure was (based on the concert centering Thomas Bernhard, in which the composition was premiered) Bernhard's *Der Untergeher*, the novel, published in 1983, that Klaus and I both read when we were younger (I have known Klaus for a very long time), when we were 'pondering' - so to say - subjects to do with being interpreters and artists. The relationship of the pianist to his instrument is a fundamental theme for the whole piece, and one that is described very intensely by Bernhard - in my composition, it is updated and theatricalized by texts, sounds, and actions (which are again represented by the sounds, especially in the studio recording).

**B.K.** Thomas Bernhard's style is unmistakable. Can you tell me some more about the other texts?

**K.R.** A text by Natascha Kampusch, who de-

scribed her terrible imprisonment in an autobiographical book. Upon rereading Thomas Bernhard I felt that everything was very much related to that time, the eighties, and that it needed an update or even a different, a more subtle voice - a woman's voice. There is a very beautiful, very impressive quote from Kampusch, in which she says she made a pact on her twelfth birthday with her 18-year-old self. She said, "We both have to make it" - she basically addressed her grown-up personality in advance. I find it fascinating that it is possible to grasp something like that when you are only twelve years old. That's also what the piece is about: what is already "invested" in younger people, how do they deal with certain questions? Of course, her situation was extreme, hardly imaginable. Another text, of a few sentences only, comes from Nadezhda Tolokonnikova from *Pussy Riot*, who also found herself in an extreme situation, in prison. She in turn talks about how this experience could turn into something productive, inspiring, in her development. If you describe the circumstances, it suddenly becomes very explicit - but I understood these sentences as statements that can stand for themselves. I'm very much interested to know the extent to which such passages can be incorporated into a composition without being explained. Maybe as a listener you ask yourself where these sentences actually come from, or you build completely different associations to them.

Then there are very short passages that come

from Klaus himself, who wrote comments by hand in the margins of *Der Untergeher*. I incorporated these notes of him as a 20-year-old along with the quotes he had underlined.

**B.K.** You're talking about extreme situations - with Thomas Bernhard, the book is not called *Der Untergeher* by chance, it is also about failure. Making art or producing art, performing as a musician is associated with a high risk; it is like walking on a tightrope. Your composition is a challenge for the pianist, because he delivers a text, and he must also act. Is it an attempt to push the pianist to his limits?

**K.R.** It's not about demonstrating failure, but rather about externalizing the experience of "being-on-stage", which is otherwise internal. The audience doesn't normally witness failure or internal fights. It can be very personal to recite a text, something very close, especially if you are not used to it, if you are not trained as an actor. It is about this intimacy, which comes in the piece, among other things, through the voice.

**B.K.** The composition brings different means, one can say also different media, into action: the piano playing, the texts, and the electronics. How is this mixture meant to be understood?

**K.R.** It's about extending the piano space into a virtual (piano) space - that's where the electronics come into play. I electronically edited some passages improvised by Klaus and some of my own improvisations, creating a different space - sometimes an actual spatial impression when sounds are loud-

er than usual through the focus of the microphone.

**B.K.** Speaking of the musical material, the actual notes played by the pianist, how were Klaus' improvisations incorporated, to what extent do they contribute to the composition as such?

**K.R.** In many of my compositions I start from existing material, be it documentary material or "found sounds" - in this case the pre-existing material was the improvisations. Some fragments or overlays of fragments as in the "Aria" at the end, are original - but only one passage has been carried over integrally, where this becomes recognizable, like a quote. I also asked Klaus to play his "favorite pieces", but without scores, in a kind of memorized version. The question that lies behind that is: what settles in a musician's mind from the pieces he or she has practiced and played a lot? With this "material from memory", you hear echoes of the essence of the pieces, but since I have manipulated everything on the computer and discarded a lot of material and then taken it back in again, the aspect of transformation is predominant.

Another element has to do with noises and sounds generated by objects. In a passage with ping-pong balls, the idea has to do with Klaus' enthusiasm for sports, but is completely detached from the concrete person. Here I improvised with ping-pong balls in the piano, and from this I generated the piano material, the pitches, sometimes very virtuosic passages. This creates tonal interferences or discrepancies - that is, a classical composi-

tional work with similar and more distant material.

**B.K.** Is the piece so personalized that only Klaus can play it, and that with this studio production we now have the perfect recording, the final piece, as a kind of sound-art-composition, an audio play – or is the composition heading towards a concert life?

**K.R.** Well – right now, it's the perfect piece of course! No, seriously, it should be brought to a concert life – for me integrating different formats and media is the appropriate form of contemporary composition, not only for media pieces. It is also

precisely the unfinished that interests me: what happens when you dig out a particular piece or a musical experience again. It would be interesting to see what happens if the composition is played by someone else. Music changes with time, and with memories. The video in the live performance of KSH includes excerpts from YouTube versions of Fluxus pieces of the 1960s – which are taken up today by young pianists. It is fascinating what young people absorb from a tradition. All these questions add even more layers to the compositional process.



## **Texte in KSH –**

### *Portrait des Pianisten als junger Mann*

Mein eigenes Leben lag vor mir wie ein leuchtender Zeitstrahl, der weit in die Zukunft reichte. Ich selbst stand auf Ziffer zwölf. Weit vor mir aber sah ich mein eigenes 18-jähriges Ich. Groß und stark, selbstbewusst und unabhängig wie die Personen in meinem Roman. Mein zwölfjähriges Ich bewegte sich auf dem Strahl langsam nach vorne, mein erwachsenes Ich kam mir entgegen. In der Mitte reicheten wir uns die Hand. Die Berührung war warm und weich und gleichzeitig fühlte ich, wie sich die Kraft meines großen Ich auf das kleine übertrug.

Natascha Kampusch 3096 Tage Ullstein 2012

Sie brauchen sich keine Sorgen zu machen, ich schätze strenge Rahmenbedingungen und schätze ebenfalls Erfahrungen. Ich habe ein lebhaftes Interesse daran, wie ich mit alledem fertig werde. Mehr noch: Ich frage mich, ob ich diese Erfahrung in eine für mich produktive Richtung lenken kann. Ich sehe etwas, was mich in der Entwicklung vorantreibt.

Nadezhda Tolokonnikova and Slavoj Žižek *Comradely Greetings:  
The Prison Letters of Nadya and Slavoj Verso* London New York 2014

## **Texts in KSH –**

### *Portrait of the Artist as a Young Man*

My whole life stretched out before me like a shining beam of time that extended far into the future. I stood on the number 12. Far out in front of me I saw my 18-year-old self. Big and strong, self-confident and independent like the characters in my novel. My 12-year-old self moved slowly forward along the beam, while my grown-up self came towards me. In the middle, we each reached for the other's hand. The touch was warm and soft, and at the same time I felt the strength of my grown-up self being transferred to my younger self.

Don't waste your time worrying about giving in to theoretical fabrications while I supposedly suffer "empirical deprivations". There's value to me in these inviolable limits, in my being tested this way. I'm fascinated to see how I'll cope with all this, how I'll channel it into something productive for my comrades and myself. I'm finding inspiration in here, ways of evolving.

Das Mozarteum war eine schlechte Schule, dachte ich beim Eintreten in das Gasthaus, andererseits gerade für uns die beste, denn sie hat uns die Augen geöffnet.

Glenn ist der Triumphator, wir sind die Gescheiterten, dachte ich im Gasthaus.

Der Steinway, dachte ich im Gasthaus stehend und mich umsehend, war gegen die Meinigen gerichtet.

Ich hatte sie überrumpelt, dachte ich, mich im Gasthaus umsehend.

Übrigens habe ich seit fünfzehn Jahren kein Klavier mehr angerührt, sagte er, dachte ich im Gasthaus, unschlüssig, ob ich rufen sollte oder nicht.

Eine Konzerttätigkeit ist das fürchterlichste, das sich vorstellen lässt, gleich was für eine, spielen wir Klavier vor einem Publikum, ist es entsetzlich, spielen wir Geige vor einem Publikum, ist es entsetzlich, ganz zu schweigen von der Entsetzlichkeit, die wir zu ertragen haben, wenn wir vor einem Publikum singen, dachte ich.

Mir war die Tatsache, dass ich über fünfzehn Jahre Tag und Nacht Klavier gespielt und es in dieser Übung schließlich zur ganz und gar außerordentlichen Perfektion gebracht habe, immer eine Waffe nicht nur gegen meine Umwelt, sondern auch gegen mich selbst gewesen.

The Mozarteum was a bad school, I thought as I entered the inn: on the other hand, for us it was the best, because it opened our eyes.

Glenn is the victor, we are the failures, I thought in the inn.

The Steinway, I thought while standing in the inn and looking about, was aimed against my family.

I caught them unawares, I thought as I looked around in the inn.

By the way. I haven't touched the piano for the last 15 years, he said, I thought in the inn, uncertain whether I should call out or not.

A concertistic life is the most horrible imaginable, no matter whose, it's awful to play the piano before an audience, not to mention the awfulness of having to sing before an audience, I thought.

For me the fact that I played the piano for 15 years day and night, and because of this practice finally achieved a thoroughly extraordinary degree of perfection was always a weapon not only against my surroundings but also against myself.

Thomas Bernhard *Der Untergeher* Suhrkamp 1983

Reinhold Friedl

## *inyib* – Zufall und Bedeutung

*inyib* wurde am 6. 7. 2002 im Podewil Berlin, Zentrum für aktuelle Künste, als Kompositionsauftrag des Berliner Senats für kulturelle Angelegenheiten von *zeitkratzer* uraufgeführt. Bei der vorliegenden Aufnahme handelt es sich allerdings nicht um einen Mitschnitt dieser Uraufführung, sondern um eine rekonstruierende Studioproduktion mit den Instrumentalklängen von sechs Musikern: Alexander Frangenheim, Kontrabass; Reinhold Friedl, Klavier; Franz Hautzinger, Trompete; Ulrich Krieger, Saxofon; Melvyn Poore, Tuba; Luca Venitucci, Akkordeon. Die Live-Elektronik (Max/Msp) programmierte Thomas Seelig.

Die Musiker sitzen im Raum verteilt. Die Klänge, die sie produzieren, werden mit Hilfe live-elektronischer Effektwege moduliert, verstärkt und per Lautsprecher wiedergegeben. Kirsten Reese entwarf zur Auswahl der Klänge eine rekursive Konstruktion: sie bat die beteiligten Musiker, mit ihren Instrumenten jeweils eine Palette spezifischer Sounds für sie aufzunehmen. Ihre Wunschliste umfasste sechzehn Instrumentalklänge: tiefe, mittlere und hohe Töne in verschiedenen Varianten, insbesondere aber persönliche Spezialklänge der Musiker, mehr oder weniger geräuschhaft oder mit besonderen Spieltechniken hervorgebracht. Die Klangbeschreibung war bewusst unpräzise, genaue Tonhöhen oder -dauern

wurden nicht verlangt. Die dann aufgenommenen Klänge bildeten so etwas wie ein persönliches Panoptikum der musikalischen Eigenheiten und Präferenzen der einzelnen Musiker.

Diese Sounds fanden nun ihren Weg zurück in die Partitur, die die Musiker anwies, diese – ihre eigenen Sounds – live zu spielen. Allerdings wurden die dann erklingenden Sounds in Echtzeit in den Computer eingespeist und dort von automatisch aufgerufenen Effekten akustisch moduliert. Für diese elektronische Live-Bearbeitung entwickelte Kirsten Reese über sechzig verschiedene Modulationen, die den Einzelklängen zugeordnet wurden.

Damit aber nicht genug: die Musiker waren zudem beauftragt worden, Field Recordings aus ihrem Alltag zu erstellen. Drei Kategorien waren vorgegeben: persönliche Alltagsgeräusche wie beispielsweise Zähne putzen, Kaffee trinken und Geschirre gekloppt, Klänge aus der lokalen Umgebung und Medienmitschnitte, z. B. aus dem Fernseher. Die abgelieferten Aufnahmen verflocht Kirsten Reese mit weiteren Klängen, die sie über eine merkwürdige Zufallsoperation im Internet entdeckte: Sounds, die nach Eingabe der Musikernamen in Suchmaschinen auftauchten.

Die Synchronisation all dieser Klangfamilien, der Instrumentalklänge mit ihrer live-elektronischen Bearbeitung und den zugespielten Field Recordings

erfolgt über eine gemeinsame Timeline. Die live gespielten Instrumentalklänge, deren elektronisch modulierte Varianten und die vorgefertigten Zuspiele bilden ein akustisch und räumlich vielschichtiges – über fünfzehn im Raum verteilte Lautsprecher projiziertes – Netz, in dem sich das Publikum frei bewegen darf. Kirsten Reese hat so eine Konzertsituation geschaffen, die man heute mit dem Attribut „immersiv“ (in eine virtuelle Realität eintauchend) versehen würde.

Mithin gewann auch das Visuelle an Präsenz: Auf den Bildschirmen der drei Computer erschienen Webseiten der „Netz-Alter-Egos“ (im WWW gefundene Namensdoubles) der Musiker, die sich mit dem Wechsel der Effekte weiterschalteten.

Kirsten Reese betont, dass sie sich bei der Komposition von *inyib* mit Aspekten von Internetmusik und vernetzter Musik auseinandersetze, obwohl in dem Stück selbst keinerlei technische Vernetzung stattfindet: weder die Instrumentalklänge noch andere Sounds beeinflussen sich gegenseitig. Eine Interaktion mit dem Internet oder zwischen den einzelnen Computern findet nicht statt.

Stattdessen reizte sie die damals neue, verblüffend reichhaltige Verfügbarkeit von Soundfiles und O-Ton-Sammlungen im Internet. Sie bediente sich – zufallsgesteuert – aus diesen Klangdatenbanken in doppelter Weise: Zum einen führten syntaktische Zufälligkeiten – das Suchen mittels Eingabe der Musikernamen in Suchmaschinen – zu einem Sammelsurium an gefundenen Klängen, die semantisch

kaum mit den eingegebenen Suchbegriffen zu tun haben. Zum anderen dienten die Musiker selbst als „Zufallsgeneratoren“, sie stellten Klänge zur Verfügung, die die Komponistin selbst nicht absehen konnte. Klänge jeglicher Natur und Provenienz werden in der Komposition schroff gegen einander gestellt, heterogene Klangschichten komponiert.

Vertraute Kirsten Reese auf die Bedeutung, die entsteht, wenn sie die Bedeutungen der Einzelklänge ignoriert? Auf die fröhliche Freiheit des willkürlichen Vernetzens? Betrachtet man die Klänge, die sie ausgewählt hat, genauer, erscheinen sie alles andere als willkürlich ausgewählt.

Wir Musiker empfanden es geradezu als übergriffig, nach unseren „typischen“, „neuesten“ „Spezial-“ oder „Lieblingssounds“ zu fragen. Und nicht nur danach zu fragen, sondern sie sich gleich in Form von Aufnahmen liefern zu lassen. Ist das Arbeitsverweigerung einer Komponistin, die sich vor ihrer ureigsten Aufgabe, der Auswahl des klingenden Materials, drückt? Und ist die Verwendung dieses zwingend heterogenen Sammelsuriums an Geräuschen und Klängen nicht dem musikalischen Material ange-tane Gewalt? Wir stellten also das aus akustischen Intimitäten bestehende Material naturgemäß etwas zögerlich zur Verfügung und fürchteten uns ein wenig vor Willkür. Schließlich baut *zeitkratzer* bis heute auf die individuelle Klangkontrolle des einzelnen Musikers: keiner soll da irgendetwas spielen. Körperlich empfundenes In-der-Musik-Aufgehen und der damit verbundene Spaß am Spiel sind Programm.

Kirsten Reese aber setzte nun dieses elaborierte Klangmaterial rücksichtslos uns unbekanntem klangverfremdenden Maschinen aus, damit es von vorab komponierten Max-Patches verwandelt, in seltsam-neuer akustischer Form wieder erklingt. Loops, Hall oder Echo konfrontierten die Musiker zudem mit ihren eigenen Klängen, deren Schönheiten, Eigenheiten, aber auch Fehlern. Diese Übergriffigkeit in Form von Vermischung von Privatem und Professionellem – schließlich konnten wir unsere eigenen Klänge und Umgebungsgeräusche durchaus noch erkennen – führte zu einer seltsam distanzierten Spielhaltung: Zurücklehnen und zuhören und immer wieder fetzenhaft erkennen, was da wer eingebracht hat. Ein distanzierteres Sich-verlieren im Spiel: keiner riskiert ein falsches Sforzato, das sich in Echoraum oder Loop vervielfältigen könnte: lieber ein Klang zu wenig oder zu zart, als mit eigenen Unzulänglichkeiten konfrontiert zu werden.

Das Resultat ist eine doppelte klangliche Verschmelzung des Ensembles: keiner will herausragen und die heterogene Klangmischung gefährden. Weder die Verschmelzung mit der live-elektronischen Klangschicht, – die ja auf den live gespielten Klängen beruht – noch die Verschmelzung mit den vermeintlich zufällig gegoogelten Klangereignissen; Ich erinnere mich: wir waren stolz auf den Titel *inyib*, – einem indigenen Wort aus dem Nordosten Australiens für „kratzer“, das uns eine polyglotte Geschichtlichkeit verlieh, die wir nicht hatten. Sie fußte auf früher Googlei: Die Komponistin hatte

nach „scraper“ gesucht und dieses wunderschöne Wort *inyib* gefunden.

Eine De-Konzeptualisierung des reduzierten Hörens: Nicht Willkür im Sinne Pierre Schaeffers in Form vorsätzlicher Ignoranz gegenüber der Bedeutung aufgenommener Klänge, sondern Willkür im Sinne zufälliger Konfrontation von Bedeutungen. Und die Suche nach Klängen mit Hilfe von Bedeutungen, die sich dann im Bedeutungsdschungel verlieren. Handelt die Meta-Message dieser Konstruktion von der Bedeutungslosigkeit der Bedeutungen? Ist es egal, was da inhaltlich gesagt wird? Oder zeigt sich umgekehrt ein Vertrauen darauf, dass sich immer Sinnvolles ergibt? *inyib* ist nicht organisierter Klang, es ist die Organisation texturaler Heterophonie: wie treffen sich fixierte und gespielte Klänge, wie treffen sich gespielte Klänge und elektronischer Effekt, wie treffen sich live gespielte Klänge und live gespielte Klänge, wie interagieren die Musiker mit ihrer internalisierten Musikalität, ihren automatisierten Zusammenspielmechanismen? Wie treffen sich elektronischer Effekt und fixierte Klänge? Ablauf und Länge des Stückes stehen fest, die Feinheiten variieren und changieren ...

Selbst der Zufälligkeit der Klangu Auswahl sind deutliche Grenzen gesetzt. Kirsten Reese schrieb: „Beim Eingeben von ‚scraper‘ (vom Namen des Ensembles *zeitkratzer*, abgeleitet: timescraper) war das anders: ‚scraper‘ ist (neben einem Lautwerkzeug der Käfer) ein Oberbegriff für ein steinzeitliches Werkzeug, daher erschienen viele Seiten mit archäologi-

schen Themen aus allen Gegenden der Welt. Und die Assoziationen – hämmern, kratzen, schlagen: unregelmäßig regelmäßige Geräusche – passten gut zum Klangbild der Komposition.“

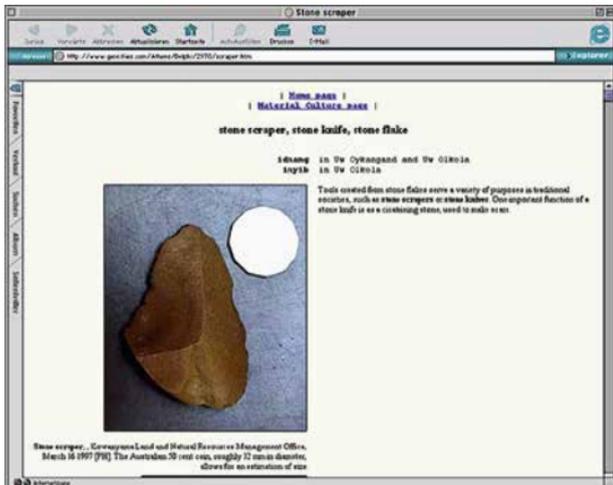
Das ist klassische Materialsuche. Man begibt sich irgendwohin und sucht irgendetwas und nimmt schließlich, was einem gefällt. Offensichtlich entschieden hat am Schluss in einem Meer an möglichen Klängen und Geräuschen das Ohr der Komponistin. Denn einen Bezug zu den Suchbegriffen transportieren die ausgewählten Sounds kaum – es sei denn, der Suchbegriff selbst gibt eine klangliche Konnotation schon vor: kaum erstaunlich, dass „kratzen“ interessante akustische Ergebnisse brachte.

Betrachtet man auch die ausgewählten Instrumentalklänge genauer, kann man erahnen wie sie ausgewählt wurden aus den vielen von uns abgegebenen Sounds: mir scheint, dass Kriterien wie maximale Unterscheidbarkeit und starke Charakteristik, Wahrnehmbarkeit eine Rolle spielten: verstärkte Atemgeräusche des Saxophons, Klappern des Inside-Pianos, tiefes Blubbern der Tuba. So charakteristisch wie die nach der Eingabe von „Luca“ gefundenen Funksignale einer sogenannten „counting station“ der U.S. Armee in der Nähe von Frankfurt.

Fragen lässt sich nun, ob die vorliegende sorgfältige Produktion des Stückes – im Studio realisiert – eine Version dieses vielfältigen Stückes ist, und nicht doch ein neues? Ich würde sagen: Nein. Obwohl selbst Fixed Media atmet es in der scho-

nungslosen Konfrontation von Fixed Media mit Live-Elektronik und Instrumentalspiel die Leichtigkeit der ungenauen Flexibilität. Auch wenn die Details – nicht die Dramaturgie: die ist fest – nun nicht mehr zu ändern sind. Und auch nicht der ironische Schluss, der einer Frauenstimme anvertraut wird: „Es kann losgehen“. Nun könnte alles wieder von vorne beginnen ...

Browserseite 2003 mit  
Suchergebnis zu "scraper"



Reinhold Friedl

*inyib: Chance and meaning*

*inyib* was premiered by *zeitkratzer* on July 6, 2002, at Podewil Berlin. The track on this CD is not a recording of the premiere, but instead a studio production with instrumental sounds contributed by six musicians: Alexander Frangenheim, double bass; Reinhold Friedl, piano; Franz Hautzinger, trumpet; Ulrich Krieger, saxophone; Melvyn Poore, tuba; Max Riefer, percussion; Luca Venitucci, accordion. The live-electronics were programmed in Max/Msp by Thomas Seelig.

The musicians sit spread out across the space. The sounds they produce are modulated using live-electronic effect loops, amplified and played back over loudspeakers. Kirsten Reese came up with a recursive construction for selecting the sounds: she asked each of the musicians taking part to record a palette of specific sounds on their instruments. Her wish list included 16 instrumental sounds: deep, mid-range and high notes in different variants, but, in particular, the musicians' own special

sounds, noise-based sounds or sounds employing special playing techniques. The description of the desired sounds was deliberately vague; no exact pitches or durations were stipulated. The recorded sounds then formed a kind of personal panopticon of each individual musician's musical peculiarities and preferences.

These sounds now found their way back into the score, which instructed the musicians to play them – their own sounds – live. However, the sounds they played were fed in real time into a computer and modulated acoustically using automatically activated effects. For this live electronic processing, Kirsten Reese developed more than 60 different modulations, which were assigned to the individual sounds. But that's not all: the musicians were also tasked with making field recordings from their everyday lives. Three categories were requested: personal everyday noises such as, for example, that of teeth being cleaned, coffee being drunk and the clattering of crockery; sounds from the immediate surroundings; and sounds of media, for example, the television. Kirsten Reese combined the recordings she received with other sounds that she discovered on the internet using a strange random operation: sounds that came up in search engines after musicians' names were entered.

The synchronisation of all these sound families, of the instrumental sounds with their live-electronic processing and the added field recordings, takes place according to a shared timeline. The live in-

strumental sounds, their electronically modulated versions and the pre-prepared playbacks form a complex acoustic and spatial mesh, projected via 15 loudspeakers distributed about the space, in which the audience can move about freely. In this way, Kirsten Reese has created a concert installation that would today be dubbed "immersive". The visual aspect also gained prominence: the screens of the three computers showed websites of the "online alter egos" (name twins found on the internet) of the musicians, which switched further as the effects changed.

Kirsten Reese stresses that when composing *inyib*, she was engaging with aspects of internet music and networked music, even though no form of technical networking takes place in the piece itself: neither the instrumental sounds nor any other sounds influence each other. No interaction occurs with the internet or between the individual computers.

Instead, she made full use of the then new availability of sound files and original sound collections on the internet. She helped herself – in randomised manner – to these volumes of audio data in two ways. On the one hand, syntactic coincidences led to a hodgepodge of found sounds that have barely anything to do semantically with the search terms that were entered. On the other, the musicians themselves acted as "random generators"; they made available sounds that the composer herself could not predict. Sounds of every character and origin are juxtaposed abruptly; layers of sound are

composed that are heterogeneous in themselves.

Did Kirsten Reese rely on the meaning that arises when she ignores the meanings of the individual sounds? On the breezy freedom of arbitrary networking? If we take a closer look at the sounds that she has chosen, they seem to have been selected on anything but an arbitrary basis.

We musicians felt it as almost intrusive to ask about our "typical", "newest", "special" or "favourite" sounds. And not only to ask about them, but even to collect them in the form of recordings. Is this a case of a work-shy composer shirking the task most intrinsic to her vocation: the selection of musical material? And doesn't using this necessarily heterogeneous assemblage of noises and sounds constitute an adulteration of the musical material? So we were naturally a little hesitant in providing this intimate acoustic material and a little afraid that it would be used arbitrarily. After all, to this day, *zeitkratzer* is predicated on the individual control of each musician over their sound: no one is meant to play just anything. Our philosophy is about physically feeling our immersion in the music and experiencing the enjoyment of playing that goes along with it.

But Kirsten Reese now ruthlessly exposed this worked-out acoustic material to sound-modifying machines that were unfamiliar to us, turning pre-composed Max-patches into strange, new acoustic forms. Loops, reverb and echo also confronted the musicians with their own sounds: their beauties,

their characteristics, but also their mistakes. This intrusion, mixing the private with the professional – after all, we could still recognise our own sounds and ambient noises – led to a strangely dissociated attitude to playing. Leaning back and listening and repeatedly recognising, in bits and pieces, who had contributed what where. Losing ourselves in our playing at a distance: no one risks playing a wrong sforzato that could be multiplied in an echo chamber or loop; rather a sound too few or too gentle than be confronted with one's own inadequacy.

The result is a double acoustic fusion of the ensemble: no one wants to stand out and endanger the heterogeneous sound mixture: neither the fusion with the live-electronic layer of sound – which is based on the sounds played live – nor the fusion with the purportedly random googled sound events. I remember: we were proud of the title *inyib* – an indigenous word for "scrapper" from north-eastern Australia that gave us a polyglot historicity that we didn't possess. It resulted from previous googling: the composer had looked for "scrapper" and found this beautiful word *inyib*.

A de-conceptualisation of reduced hearing: not arbitrariness à la Pierre Schaeffer in the form of deliberate ignorance regarding the meaning of recorded sounds, but arbitrariness in the sense of a random confrontation between meanings. And the search for sounds using meanings that then become lost in the jungle of meaning. Is the meta-message of this construction about the meaninglessness of

meanings? Does it matter what kind of content is conveyed? Or, conversely, does it show a confidence that some kind of meaning is always produced? *inyib* is not organised sound; it is the organisation of textural heterophony: how do fixed and played sounds combine, how do played sounds and electronic effects combine, how do live sounds and live sounds combine, how do the musicians interact with their internalised musicality, their automatised mechanisms for playing together? How do electronic effects and fixed sounds combine? The structure and duration of the piece are predefined; the subtleties vary and change ...

Even the randomness of the sound selection is also subject to clear limits. Kirsten Reese wrote: "When entering 'scraper' (derived from the name of the ensemble *zeitkratzer*: timescraper), it was different: 'scraper' (besides being the noise-making organ of beetles) is an umbrella term for a type of Stone-Age tool, which is why a lot of pages cropped up about archaeological subjects from every region of the world. And the associations – hammering, scratching, hitting: irregular regular noises – fitted in well with the musical character of the composition."

That is the classic way of looking for material: you go somewhere and look for something and, in the end, take what appeals to you. Obviously, what made the final decision amongst this sea of possible sounds and noises was the ear of the composer. For the selected sounds barely convey any relationship

to the search terms – unless you are being guided by more or less evident criteria: it is not very astonishing that "scraping" turned up interesting acoustic results.

If the selected instrumental sounds are examined more closely, it is possible to conjecture how they were chosen from amongst the sounds we delivered: it seems to me that criteria such as maximal distinctiveness and strong characteristics, perceptibility play a role: amplified breathing sounds from the saxophone, rattling from the inside-piano, deep gurgling from the tuba. As characteristic as the radio signals from a so-called "counting station" of the US Army near Frankfurt that were found after entering "Luca".

One could now ask whether the present studio production of the composition is a version of the piece or, in fact, a new piece altogether. I would say: no. Although it is itself fixed media, in its stark confrontation of fixed media with live electronics and instrumental playing it breathes the lightness of imprecise flexibility. Even if the details – not the dramaturgic structure; that is predefined – can no longer be changed. And nor can the ironic ending, which is assigned to a woman's voice: "Ready to go". Now, everything could start all over again ...



Weitere Informationen und Bildmaterial zu den Werken unter: [www.kirstenreese.de](http://www.kirstenreese.de)

**Kirsten Reese**, aufgewachsen im Rheinland, in Hongkong und den Philippinen, studierte Flöte, elektronische Musik und Komposition in Berlin und in New York. Eine hervorgehobene Rolle in ihren Werken für elektronische Medien und Instrumente sowie intermedialen Installationen spielen raum- und wahrnehmungsbezogene und performative und narrative Aspekte. Einen Schwerpunkt bilden Kompositionen mit dokumentarischem oder Archivmaterial, Arbeiten, die die Aura und Historizität von medialen Instrumenten thematisieren und Kompositionen, temporäre Installationen und Audiowalks

für Landschaften und den urbanen Außenraum. Zahlreiche Stipendien und Preise und Aufführungen bei internationalen Festivals (Eclat, Wien modern, Heroines of Sound, Kunstfest Weimar, Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Borealis, Spor Festival u.a.). Seit 2005 unterrichtet Kirsten Reese elektroakustische Komposition an der Universität der Künste Berlin.

**Sebastian Berweck** ist einer der profiliertesten Pianisten und Performer für experimentelle zeitgenössische Musik. Er hat über 220 Stücke ur- und erst-aufgeführt, von denen die meisten ihm gewidmet sind. Sein Repertoire besteht fast ausschließlich aus neuesten Stücken, die oft einen großen Körpereinsatz

satz erfordern, Elektronik einsetzen oder die kein anderer spielen will. Er ist promoviert, Mitglied von stock11 und lebt in Berlin.

**Seth Josel**, gebürtiger New Yorker, studierte an der Manhattan School of Music in New York und der Yale University. Seit 1986 Solokonzerttätigkeit in zahlreichen Ländern West- und Osteuropas sowie in Japan, Kanada und in den USA und Solist bei namhaften Festivals. Über 100 Werke brachte Josel zur Uraufführung, er beriet und arbeitete mit zahlreichen Komponisten zusammen (Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Tristan Murail, Phill Niblock, James Tenney u.a.). CD-Einspielungen mit Ensembles und Orchestern, Solo-CDs bei CRI, O.O. Discs und Mode Records. 2014 erschien *The Techniques of Guitar Playing* im Bärenreiter Verlag.

**Klaus Steffes-Holländer** studierte Klavier an der Musikhochschule Köln bei Aloys Kontarsky und in Paris als Stipendiat des DAAD mit Claude Helffer und Gérard Frémy. Seine weitere Ausbildung erhielt er bei Paul Badura-Skoda. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen u.a. Internationaal Gaudeamus Concours Rotterdam, Klavierwettbewerb Girona und Wettbewerb für zeitgenössische Klaviermusik in Sitges/Barcelona (Erster Preis). Seit 1995 ist er Pianist des *ensemble recherche*. Verschiedentlich arbeitete er mit Jazzgruppen und frei improvisierenden Formationen zusammen. 2014 gründete er zusammen mit Joachim Haas das Duo *Haoka* (Klavier – Live-Elektronik).

**zeitkratzer**, 1997 gegründet, vereint neun Musiker, Licht- und Tontechniker aus verschiedenen europäischen Städten. *zeitkratzer* profitiert dabei von den avancierten und einzigartigen instrumentellen Fähigkeiten der Musiker, ihrem Umgang mit Technologie und Elektronik und ihren unterschiedlichen musikalischen Backgrounds: neue oder improvisierte Musik, experimenteller Rock und Pop, Noise, Ambient, Folkmusik. Kontinuierliche Kollaborationen mit herausragenden Komponisten und Musikern sowie Konzertauftritte bei zahlreichen renommierten Festivals u. a. in Madrid, Rom, London, Wien, Budapest und Berlin.

**Kirsten Reese** grew up in the Rhineland, in Hong Kong and the Philippines and studied flute, electroacoustic music and composition in Berlin and New York. Her works for electronics/media and instruments and audiovisual installations were presented at international festivals (Eclat, Wien modern, Heroines of Sound, Kunstfest Weimar, Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Borealis, Spor Festival). Her works focus on site-specific and performative aspects, they use 'found sound' and documentary audio material and reflect Reese's interest for media history and the aura of historical electronic instruments. Another focus lies on compositions, installations, and audiowalks for urban and rural landscapes. Since 2005 Kirsten Reese has taught electroacoustic composition at the University of the Arts in Berlin.

**Sebastian Berweck** is one of the leading pianists and performers for experimental contemporary music. He has premiered over 220 works, most of which have been dedicated to him. His repertoire consists almost exclusively of new works, often incorporating body actions and electronics. He acquired a PhD on re-performing electroacoustic music and is a member of stock11.

**Seth Josel** has become one of the leading instrumental pioneers of his generation. As ensemble player and soloist he has been involved in the first performances of more than one hundred works and

has collaborated and consulted closely with leading composers of our time. Three solo CDs feature American music (New World Records, CRI, O.O. Discs). Josel is coauthor of *The Techniques of Guitar Playing* (Bärenreiter Press).

**Klaus Steffes-Holländer** studied piano at the Musikhochschule Köln under Aloys Kontarsky and in Paris with Claude Helffer and Gérard Frémy. Numerous prizes and awards, including. Internationaal Gaudeamus Concours Rotterdam, Girona Piano Competition and Contemporary Piano Music Competition in Sitges / Barcelona (first prize). Since 1995 he has been pianist of the ensemble recherche. On various occasions he has collaborated with jazz groups and free improvising formations. In 2014 he founded the duo Haoka (piano - live electronics), together with Joachim Haas.

**zeitkratzer**, founded in 1999, gathers nine musicians, light and sound engineers living in different European cities. zeitkratzer benefits from the advanced and unique playing techniques of its musicians, their acquaintance with electronics and technologies, and their varied backgrounds: new or improvised music, experimental rock and pop, noise, ambient, folk music. zeitkratzer regularly performs at renowned festivals from Madrid, Rome and London to Vienna, Budapest and Berlin.

