DER POPSONG UND SEIN DOUBLE
zu Peter Tillessens *Quodlibets*

von Clemens Krümmel
2019

Spiele ich Gitarre, dann frohlockt der Underground
Aber gleichzeitig Gitarre spielen und singen –
Das will mir nicht gelingen.

Foyer des Arts, „Gleichzeitig? Das kann ich nicht" (1989)

Der Aufbau der von Peter Tillessen arrangierten Aufführung mit dem Titel „Whatever" erscheint bestechend einfach: Zwei Musiker*innen, die sich selbst auf der Gitarre begleiten, sitzen auf einer Bühne und singen zwei Lieder. Dies tun sie aber nicht nacheinander, sondern gleichzeitig. Das Besondere ist nun, dass die beiden verschiedenen Einzellieder, der Gleichzeitigkeit zum Trotz, erkennbar bleiben, da sie einer gleichartigen rhythmischen und harmonischen Struktur folgen. Es entsteht ein fast fugenhaft ziseliert wirkendes Wechselspiel, wie man es von balladesken Harmony-Duetts aus der Folk- oder Country-Musik kennt. Aber es kommt auch immer wieder zu Momenten und Passagen, in denen einzelne Phrasen kurzfristig dissonant aneinander entlangschrammen, es kommt zu Überlagerungen, die es momentweise unmöglich machen, beiden Liedern zu folgen. Die eine, Leyla Beck Wester, singt „Frankie" von Connie Francis (1959), der andere, Winley Marazzi, „I Was The One" von Elvis Presley (1956). Beide Songs werden von den Musiker*innen mit kurzen gesprochenen Einleitungssätzen („This song is about...") begonnen, und auch dabei treten schon erste Überschneidungen auf. Dann beide *Melodien* „übereinander" zu hören, fällt bemerkenswerterweise nicht so schwer wie das durch gleichzeitiges Singen zweier Lied*texte* geschaffene Moiré der *Worte* zu entschlüsseln. Kleine Verzögerungen im rhythmischen Schema fallen auf, werden vom pop-erfahrenen Hören aber als spontane und durchaus genretypische Delays hinterm Beat verbucht und verlieren sich wenige Augenblicke später, wenn sich der Rhythmus wieder klärt. Schnell stellt sich der überraschende Gedanke ein, dass hier offenbar gelingt, zwei verschiedene Songs zu einem zu verschmelzen, ohne dass sie ihren individuellen Charakter verlören. Und gleich darauf mag man sich früherer Begegnungen mit der Frage nach auch für Laien einfach erkennbaren strukturellen, stilistischen, harmonischen und melodischen Ähnlichkeiten erinnern, wenn man über die Jahre seines Lebens etwa immer wieder den für große Teile der Popmusik fundamentalen einfachen Blues-Schemata begegnete.

Der Titel „Whatever" ist einerseits die freie Übersetzung des wohl im Mittelalter erfundenen, im Barock blühenden Kompositionsschemas des „Quodlibet" (von dem in diesem Band an anderer Stelle genauer die Rede ist). Zum anderen klingt es aber auch nach neuerem Netspeak („like, whatevs?"), oder zumindest nach etwas Gegenwärtigerem, als wenn man es shakespearisch als „As You Like It" übersetzt hätte. Das geistesgeschichtlich Signifikante des Begriffs „Quodlibet" als Begriff aus der westlichen Bildungsgeschichte des (Konstrukts des) freien Willens ist das eine, das andere wäre, das Wort „whatever" wie von Kurt Cobain in „Smells Like Teen Spirit" daseinsmüde genölt („Oh well, whatever, nevermind") oder wie von in der Echokammer des eigenen Popgedächtnisses zu vernehmen. In beiden Verweisen (und wohl auch in noch anderen denkbaren) geht es um eine behauptete Freizügigkeit – wie auch immer es euch gefallen mag, macht einfach, passt schon. Dass das in Wirklichkeit keineswegs

so einfach ist, ahnt man. Das erstaunliche Ineinandergreifen der Musikstücke muss Methode hinter sich haben. Und tatsächlich verdankt eine solche Aufführung ihre Existenz der von dem Künstler Peter Tillessen über viele Jahre erst selbst und dann auch mithilfe von zehn internationalen Musikern betriebenen mühseligen Suche nach „matches" innerhalb eines von ihm bestimmten „Pools", den US-Popmusik-Charts. Tillessen, der sich als Künstler unter anderem durch eine große Begeisterungsfähigkeit auszeichnet sucht mit einem hohen Grad an Besessenheit nach Stücken, die strukturell und harmonisch so verwandt miteinander sind, dass sie sich für Überlagerungen eignen. Die passenden Stücke, die sich aus einer kumulativen Strukturanalyse ergeben, sollen eben nicht nur passen, sondern auch „Pop" sein, das heißt durch ihre Präsenz in den historischen Charts ein höheres Maß an objektiver Bekanntheit besitzen.

Neben der beschriebenen Performance (mit dem Ordnungstitel „Project Nr. 132") hat Tillessen noch weitere Varianten des Quodlibet mit ähnlichem Aufbau, aber anderer Besetzung und Instrumentierung und mit anderen Liedern und popmusikalischen Stilen organisiert und arrangiert. So spielt in einer anderen Arbeit dieser Werkreihe dieselbe Band gleichzeitig die Stücke „So Lonely" von The Police (1978) und „With Or Without You" von U2" (1987) – was nur in der Überlagerung als Video und nicht live möglich ist. Die Doppel-Soli treten sonst zunächst als Live-Ereignis in Erscheinung – und setzen ihr Publikum durch die Bemeisterung der Gleichzeitigkeit in Staunen –, um danach von Tillessen in Form unterschiedlicher Video-Arrangements in ausstellbare Versionen verwandelt zu werden, die das Gleichzeitige visuell je anders übersetzen. Und so gibt es für das eingangs geschilderte Doppel mehrere Fassungen, beide in zeitlich distanzierendem Schwarzweiß: die eine, die sich nur auf der Website des Künstlers findet, in der die beiden Musizierenden in einer oberen und unteren Bildzone getrennt spielen und singen, eine, in der die Darbietungen nebeneinander auf zwei Screens und eine weitere, in der sie einander in der Optik eines Bildschirm-Streifenrasters im gleichen Bildfeld überlagert zu sehen sind.

Nun gibt es heute viele zeitgenössische bildende Künstler*innen, die auf ganz verschiedene Weise ein emphatisches Verhältnis zu populärer Musik verbindet – sie bekennen sich entweder als Fans und/oder hinterfragen diesen Fan-Status, transformieren sich zu nerdhaft Wissenden oder bauen (Pop-)Musik in ihre Produktion ein, indem sie Ästhetiken populärer Musik appropriieren und/oder selbst zu Musikmachenden werden. Neben der bösen Ahnung, mit der Popmusik solle etwas möglichst Gefälliges und schon von einer Mehrheit Akzeptiertes angeeignet werden, um den stets schwelenden Verdacht des Elitären zu löschen, der sich auf alles Künstlerische richtet, kursiert in der Kunstkritik klischeehaft, aber dadurch doch noch nicht ganz abwegig, ein anderer Erklärungsversuch für das Pop-Musik-Kunst-Phänomen. Er basiert auf der Vermutung, es handle sich hier um den aktuellen Ausdruck eines die Zeitalter überdauernden Neidverhältnisses: Die bildende, also vor allem an Bild und Objekt orientierte Kunst im herkömmlichen Verständnis blicke schon seit jeher voller Missgunst auf diejenigen, die mit der Unmittelbarkeit ihrer Stimme und ihrer Musikinstrumente scheinbar mühelos und auf wie Abruf an die Fantasie und die Herzen der Menschen zu rühren vermögen.

Popmusik steht in dem Ruf, Massen von Zuhörenden bewegen zu können. Ein Vermögen, das zwischen Musizierenden und Publikum ein hoch affektives, im günstigen Fall sogar wechselseitiges Live-Verhältnis schafft. Und das zudem noch meist direkten Ausdruck in von der Bühne aus sichtbarem Mitnicken, Mitwippen, Mitklatschen und Mitsingen findet – sofortige Wirkung, sofortige Belohnung. Musik wird wegen dieser Wirksamkeit gerne mit Körperlichkeit assoziiert, während bildende Künste eher dem „Kopf" zugeschrieben oder gar negativ als „verkopft" denunziert werden. Als gehöre der Kopf nicht zum Körper, und es ist ja auch der Kopf, der mitnickt.[1] Diese Einzelmenschen wie Menschenmassen erfassende, unter einem gemeinsamen Rhythmus

1 Charles Mingus: „Noddin' Ya Head Blues" (Jazz Workshop, Inc., 1975, Text von Ellen Joy Johnson), meine Lieblingsfassung auf „Three or Four Shades of Blues" (Atlantic, 1977).

synchronisierende Wirkungsmacht von populärer Musik muss Künstler*innen zu denken geben, die sich auf ganz andere, vermitteltere oder statischere Präsentationsweisen verlegt haben. Sowie man an heutige künstlerische Beispiele für popmusikaffine Praktiken denkt, erscheint einem die Trennung von „fine arts" und „performing arts" insofern obsolet, als das Performte, zum Videoloop gerundet, heute fester Bestandteil des auf „objecthood" getrimmten Ausstellungsbetriebs ist. So dass man die beiden Kunstfelder („live" und „Konserve"), aus einer bestimmten, selbst historischen Perspektive, schlicht als zweierlei Bezugnahmen auf die gleiche charismatische Macht des Spektakels sehen – oder anerkennen kann, dass Popmusik im „post-medium"-Zeitalter am ehesten den Impulsantrieb eines „Immediums" zu garantieren scheint. "Wie es euch gefällt" – das könnte auch die bündigste Definition von Pop sein. Die Exkursion in wildes, dissonantes Terrain können auch vorsichtigere Menschen genießen, solange, wie im Pop, die Rückkehr in die Struktur garantiert scheint. Diese Rückkehr erscheint beim Gesang, der dem musikalischen Hören die Ebene des Wort- und Satzverständnisses hinzufügt, besonders abenteuerlich. Leonard Bernstein bezog sich 1958 auf die historische Praxis des Quodlibet bei der sanglichen Überlagerungsstruktur in Puccinis Oper "La Bohème", als er kommentierte: „Somehow you don't mind the jumble of different *sung* words, they are swallowed up in the beauty of the harmony".

Music Plus Music

Peter Tillessen konstruiert Ereignisse, zu deren komplexen Vorausbedingungen zählt, dass es bei Popmusik internalisierte Konventionen der *Produktion* – genretypische Muster, die sich durch endlose Wiederholung ins Habituelle schleichen – und der *Rezeption* – Grade mentaler und körperlicher Immersion und Identifikation – gibt, die überhaupt in ein Wechselspiel mit den von ihm inszenierten, durch Verdopplung und Überlagerung erzielten Irritationen treten können. Erst durch den Bezug auf Bekanntes und die Darbietung des Regelhaften manifestiert sich Abweichung auf sinnfällige Weise, die Regel begründet die Ausnahme. Die Irritation, von der hier die Rede ist, ist alles andere als beliebig, Tillessen platziert sie gezielt an bestimmten Stellen zwischen Produktion und Rezeption. Sie zielt nicht auf brachiale Dissonanz, ihre Sprache ist eher die einer subtilen Differenz, die Geistesgegenwart fordert und eventuell auch fördert. Die Figur der Überlagerung adressiert dabei fast automatisch eine Reflexion zeitgenössischer Wahrnehmungsgewohnheiten, denn die musikalische Inszenierung ist kein von gesellschaftlicher Wirklichkeit isoliertes Kunststück, sondern ruft bei Musizierenden und Publikum Momente aus der persönlichen Vorgeschichte ihrer Medienkompetenz ins Bewusstsein. Erlebnisse der Überlagerung akustischer und visueller Wahrnehmungen dürften sich für die meisten schon seit einiger Zeit vornehmlich auf Multimedia-Erfahrungen der Gleichzeitigkeit gründen (vor demselben Computer höre ich Musik, lese dabei gleichzeitig eine Nachrichtenwebsite, mir wird rechts oben das Eintreffen einer Mail gemeldet, während ich auf einer Bild-im-Bild-TV-App die Nachrichten höre und sehe), die formale Konsequenz des arbeitsweltlichen Multitasking sind. Wahrnehmungspsychologische Experimente haben gezeigt, dass bei dieser Gleichzeitigkeit deutlich messbare Qualitätsverluste bei allen überlagerten Einzeltätigkeiten festzustellen sind – und doch haftet der Gleichzeitigkeit divergenter Wahrnehmungen ein Hauch von Zukunftsversprechen an, utopische Ideen eines synästhetischen Menschen, der sich angesichts stetig sich verschärfender Anforderungen mental und körperlich als Anpassungsgewinner bewähren soll und muss. Und diese bei weitem nicht immer positiv bewertete Herausforderung ruft Peter Tillessen bei beiden Seiten, bei Musiker*innen und Zuhörer*innen auf. Denn nicht nur das Publikum muss sich bei seinen Arrangements Mühe geben, möglichst „zweispurig" wahrzunehmen und diese Wahrnehmung zu verarbeiten; auch das Spielen „gegen den Strich" des in unmittelbarer Nähe Musizierenden ist nicht ohne Tücken – auch wenn es im Prinzip nur eine Steigerung des eigentlich ansatzweise immer gegebenen Anspielens gegen äußere Faktoren (Hustende, raschelnde, tuschelnde und unpassend klatschende Konzertbesucher, aber auch andere Ablenkungen) ist. Festzuhalten ist hier noch, dass es Peter Tillessen offenbar nicht um Dissonanz um der Dissonanz willen geht, nicht um die Affirmation des Krachs, wie ihn die histori-

schen Futuristen propagierten, nicht um das ja immer noch zahllosen strengen Regeln (Ereignis- und Wahrnehmungsregeln) folgende Tutti einer „freien" Kollektivimprovisation. Er hat sich für seine experimentellen Arrangements mit der chartsgeprüften Popmusik (durchaus in Nachbarschaft zum Ekstatischen der zelebrierten Entgrenzung durch Wiederholung) einen Ort des Gewohnten und Vertrauten ausgesucht und ausgestaltet, an dem alle Beteiligten von Moment zu Moment intuitiv oder bewusst Beobachtung und Selbstbeobachtung praktizieren und ihren Fokussierungspunkt in wechselnder Tiefenschärfe lokalisieren können.

Die Kinderstube und der Konzertsaal

Wer Peter Tillessens Quodlibets erlebt, trifft nicht nur auf die Möglichkeit zu einer Meditation über das Medium des Popsongs, kann nicht nur seine eigene Wahrnehmung über das überraschend genusshafte Erleben ihrer Defizienz besser kennenlernen, er oder sie wohnt in der Überlagerung auch einer strukturanalytischen Auseinandersetzung mit den intersubjektiven und sozialen Differenzen bei, die unter anderem die inhärente Harmoniesucht des alltäglichen Musikkonsums wie mit Händen greifbar werden lässt. Wie in der hier exemplarisch vorgeführten Mikroarchitektur der Kollaboration zwischen den Aufführenden und den Zuhörenden gelten auch im so genannten Alltag auf offene oder verdeckte Weise zahllose Regeln und Umgangsformen, deren Vernünftigkeit selten in Zweifel gezogen wird. Dazu gehört es, in einer Gesprächssituation den Anderen oder die Andere „ausreden" zu lassen, zu warten bis das Gegenüber seine Botschaft so weit vorgetragen hat, dass sich eine Zäsur anbietet, die der anderen Seite Gelegenheit zum Antworten, Fragen stellen, selbst reden bietet. Was erwachsenen Menschen intuitiv (?) wie eine selbstverständliche Respektbezeugung und zugleich auch als Ausweis eines kommunikativen Erwachsenseins erscheint, was vielleicht ja tatsächlich eher ein habituell gewordener taktischer Aufschub des rhetorischen Ego-Interesses, ist Kindern oft nur über den Weg einer mit Liebeserweisung bzw. Liebesentzug betriebenen kulturellen Imperativ-Eintrichterung beizubringen. Wenn in Familien oder auch anderen konvivialen Gruppen „mal wieder alle durcheinander reden", ist das meist ein zwar nicht kurzer, aber irgendwann doch vorübergehender Stresszustand. Der durch Aufwendung von Autorität, also einer sich aus der Gemengelage signifikant erhebenden lauteren Einzelstimme beendet werden kann, durch die der Umgang seine verlorene Form zurückerhält. Das Stimmengewirr, das Durcheinander stimmlich vertretener partikularer Geltungsansprüche, die dissonante Gleichzeitigkeit der mit der sonischen Kraft der Körper vertretenen Interessen vieler Einzelner hat in sozialen Systemen historisch unterschiedliche Stellen zugewiesen bekommen.

In der Klangkunst war es etwa der Pianist Glenn Gould (der bekanntermaßen sein Spiel im Studio wie im Konzertsaal stets mit der zweiten Stimme seines körperbetonten Mitbrummens überlagerte), der sehr früh in seiner weniger bekannten Eigenschaft als Autor der radiophonischen Klangkunst-Hörstücke seiner in den 1960er und 70er Jahren verwirklichten „Solitude Trilogy"[2] großen Wert auf die Prinzipien der Überblendung und Überlagerung legte, wenn er etwa die Stimmen einer Folge von Interviews scheinbar ohne viel Respekt vor der Einzelstimme übereinander schichtete. Was gerade in der Beschränkung auf die evokativen Möglichkeiten des Akustischen die Bedeutungsschwere einer sprachkritischen Großgeste erhielt, da man passagenweise keine der beiden überlagerten Schichten verstehen konnte. Im Konzertsaal hatten sich durch die mangelnde Kinderstube, die John Cage mit dem provokativen attentiongetter seiner Komposition 4'33" unter Beweis gestellt hat, historisch wichtige Differenzierungen der Aufführungssituation ergeben, als er 1952 durch unerwartete und kritische „silence" am Ort der Musikperformance peripheres Hören und Wahrnehmen strategisch aufwertete – und auch und gerade das „Störgeräusch" zur Musik erklärte. Ausgangspunkt dieses seines berühmtesten Kopfverdrehers war aber sei-

2 Vgl. Glenn Gould's Solitude Trilogy. Three Sound Documentaries (The Idea of North, The Latecomers, The Quiet in the Land), Canadian Broadcasting Corporation 1967–77, CBC Records 1992.

ne Experimente mit dem schalltoten Raum, bei denen er so weit irgend möglich alle externen Geräusch- und Klangquellen verbannte und selbst da noch auf eine Welt des Klanges stieß: und dies war keine „Welt des Schweigens" (Max Picard, 1948) mehr, sondern eine Welt der Überlagerung zweier Grundklänge: "(...) I heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation."[3]

Teil der durch die Fokussierung der Identifikation auch körperlichen Faszination von Tillessens Arbeiten, die das Quodlibet mit präziser Bestimmtheit ausstattet, ist also vielleicht auch das forcierte Aufrufen einer grundlegenden Überlagerungsqualität aller Wahrnehmungen. Und den Konzertsaal sucht er durchaus bewusst als Gegensatz aus – als Weiheort eines seit der Romantik etablierten hochkulturellen Konzentrationskults um Werktreue, Virtuosität, absolutes Gehör, die Kunst und nichts als die Kunst.

Una voce poco fa, ...

In der kunstvoll arrangierten Koexistenz zweier differenter Werke in einer gleichen Raumzeit, entstehen musikalische Vexierbilder von großer Faszinationskraft. Wenn wie bei Tillessens Doppelsoli keine Seite die Oberhand gewinnt, kommt zusätzlich eine Frage der Wertschätzung ins Spiel: Die Musizierenden halten sich (für die Länge eines Popsongs) in einem hochkonzentrierten Erfahrungsraum auf, der ihnen zu gleichen Teilen Sturheit in der Konzentration auf ihren eigenen Vortrag und Respekt gegenüber dem Vortrag des/der Anderen abverlangt. Sie müssen einem gemeinsamen Rhythmus folgen (der bei einigen Varianten durch ein Metronomklicken über Kopfhörer an die Beteiligten gesendet wird), sie müssen die andere Stimme hören, ohne sich von ihr beeinflussen oder ablenken zu lassen, sie müssen ihre Lautstärke der des Gegenübers angleichen, sie sollen aber auch eine gültige und zugleich autonome Interpretation ihres Lied(teil)s abliefern. Ganz zu schweigen von der zu tolerierenden Subtraktion eines Teils der Aufmerksamkeit zugunsten der Darbietung des/der Anderen – schließlich haben wir es mit Künstlerpersönlichkeiten zu tun. Die genauere Abwägung der autorschaftlichen Verhältnisse in den Aufführungen und deren Überführung in eine (als Videoinstallation) ausstellbare Werkform reiht sich allerdings zwischen den vielen anderen Fragestellungen ein, die Tillessen scheinbar spielerisch in ein paar Minuten zu evozieren vermag. Bei seinen Aufführungen gibt es nicht nur wahrnehmungsreflexive Erfahrungen zu sammeln, nicht nur über Herkunftskontexte der gefundenen „matches" zu spekulieren, die nach festgelegten formalen Kriterien ähnlichen, aber einander tatsächlich fremden Songs begegnen sich als auf inhaltlicher Ebene konkurrierende, aber durch die Schönheit von Melodie, Stimme und Rhythmus wieder versöhnte Wesen eigenen Rechts.

---

3 Mit dem durch Überlagerung willentlich Unverständlichen hat sich Cage dann weiter methodisch beschäftigt, wie etwa bei seiner 1958-59 mit David Tudor konzipierten Arbeit „Indeterminacy" mit ihrem prolongierten Einflusskampf zwischen Klang- und Textelementen. Wobei die aus dem aleatorischen Kompositionsprinzip entwickelte „indeterminacy", Unbestimmtheit, eine interessante Variante zum Begriff „Quodlibet" liefert. Vgl. John Cage / David Tudor, „Indeterminacy – New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music. Ninety Stories by John Cage, with Music, Folkways FT 3704.