

KAY KALYTTA

Jörg Geirisch

Musik als Kunstform, als Form der Realitätswahrnehmung und Interpretationsvariante, die häufig auch genre- und medienübergreifend agiert, verwiesen sei auf John Cage, der z.B. analoge Kompositionsprinzipien aus der Musik in seine Vorträge und Texte, auf literarisches Gebiet also, übernahm (*Silence*, 1954), gehört seit langem schon zum zeitgenössischen Expositionsinventar. Übliche Ausstellungsbeiträge, wie Klangskulpturen, Musikinstallationen, Soundscapes, etc., bietet Kay Kalytta jedoch nicht an, sondern reine Tracks, durchkomponierte Musikstücke, die aber ebenso zu einem konzeptionellen Bestandteil werden können. Im Rahmen einer Ausstellung legt er Wert auf Experimente, die die Beteiligung des Publikums am Prozess der Klangformung einschließen. Das sich spielerische Ausprobieren an einem Mischpult versteht er als interaktives Angebot der Mitarbeit und als Einflussnahme auf die Gestaltung der beiden »ausgestellten« – besser: zur Verfügung gestellten – Musikstücke *Zwischenwelten* und *Wasserräume*, und damit die Schaffung neuer temporärer Klangbeispiele. Partiturskizzen und Arbeitsblätter bieten eine visuelle Ergänzung, besonders da bei den Kompositionen – die mit der klassischen Notenschrift nicht mehr darstellbar sind – mit einem spezifischen, ganz individuellen Zeichensystem gearbeitet wird, das eben auch graphisch interessant ist. Bei konzertanten Aufführungen kommt eine weitere Form der Bildhaftigkeit hinzu: das Sichtbarmachen des Entstehungsprozesses von Klängen. Musikalische Bewegungsabläufe als dramaturgisch gestaltetes, theatralisch-gestisches Element können so eine Einheit von akustischer und optischer Ästhetik bilden.

Kay Kalytta forscht nach Klängen, sammelt sie und experimentiert mit ihnen. Naturgeräusche (Wind, Vogelstimmen, Blätterrauschen, etc.) und Radiogeräusche (Kurz-, Mittel- und Langwelle) aufnehmend, mit Naturmaterialien (Holz, Wasser, Tannenzapfen, etc.) und Instrumenten (vorwiegend perkussiven) spielend, ist er auf der Suche nach Klangwellen, ob natürlicher oder elektronischer Herkunft. »Die Welt ist Klang« sagt Joachim-Ernst Berendt. Gerade auch das Unwiederbringliche, das Zufällige einer Momentaufnahme, wie das Mikrofon, das aus Versehen ins Wasser fällt, sich letztlich aber schlüssig in ein Stück einfügen lässt, gehört dazu. Die Arbeitsweise von analogem Aufnahmeverfahren und digitaler Bearbeitung gilt nicht als Dogma, es entstehen auch rein elektronische Kompositionen, wesentlicher ist dabei eine sinnvolle, zweckgebundene Nutzung der jeweiligen Vorteile. Analog – steht für die direkte haptische Auseinandersetzung mit dem Material und das Einmalige des Augenblicks, inklusive individueller Abweichungen und Einflüsse. Das Zerschneiden eines Stück Papiers ist authentischer, einfacher machbar als am Computer generiert und auf Grund des menschlichen Faktors nicht identisch wiederholbar. Digital – bedeutet primär Arbeitserleichterung durch die Nutzung der technischen Möglichkeiten, statt z.B. manuell Tonbandschnipsel aneinanderzukleben, und das Erzielen einer besseren Klangästhetik. Gleichzeitig geht es um das Vermeiden von formalen technoiden Spielereien. Seitens des Rezipienten bedarf es natürlich eines aufmerksamen Zuhörens, seine Konzentration wird eingefordert und die Problematik einer Welt ständiger Klangberieselung ins Bewusstsein gerückt. Ein zentrales kompositorisches Moment kreist deshalb, ganz im Sinne Cages, um das Hörbarmachen der Stille. Dies gelingt durch die Intensität der Auseinandersetzung mit dem Klangmaterial und die Reduktion auf den musikalischen Kern, wie das räumliche und zeitliche Wirkenlassen der einzelnen Tonschwingungen und das Ausbilden der Klangflächen. Titel wie *Wasserräume*, *Gartenklang* oder *Bells in a Room* verweisen in ihrer bildhaften Sprache auf den musikalischen Inhalt und lassen schon leise einen konzeptionellen Hintergrund anklingen, der auf der intensiven Beschäftigung mit philosophischen, wie auch naturwissenschaftlichen Denkansätzen (Stephen Hawking, Henning Genz, Gerold Baier, etc.) basiert. Die Stücke sind zwar durchkomponiert, bieten aber Bearbeitungsfreiräume und Variationsmöglichkeiten für unterschiedliche Besetzungen und Konstellationen, was Anzahl und Art der Instrumentierung betrifft. Der kreative künstlerische Austausch zwischen den Musikern ist dabei ebenso wichtig, wie die nicht beeinflussbaren Reaktionen des Spiel- und Hörumfeldes (Geräuschkulisse, Publikumsverhalten, etc.). Die Betonung legt Kay Kalytta auf das »Spielen« von und mit Musik, um so dem Interpreten, wie dem Publikum die Möglichkeit zu geben, sich den Stücken auf ihre Art anzunähern, dem Menschen bei der Suche nach seinem, ihm eigenen Ton zu helfen.

Part. T.B. Tam

0,00 38
| 0 Cis II
PP

1'00 45 Vibrasl. 55
| Mmm | 0 A

2'00 15 28 52 PP
| 0 Bb | |||| | ||||

3'00 24
| 0 e

4'00 40 54
| |||| |

5'00 40 47 50 55 58
| 0 0 0 0 | 0 A
Tam Edge mf | | | | PP

6'00 25 33 55
Ind. Bels | | |
mf

7'00 20 45
Tam reiben | 0 0 0 | 0 A
Stop PP

8'00 10 28 50
| 0 Fis | 0 Bb |
Tam Schwingen

9'00 23 42
Pl. Glode | 0 g

10'00 36 50
| 0 Fis |
Tam 1x anschlagen PPP

Piano

1 Silber 23 25 H

2 15 Bb III in ke mean 28

3 7 15 gong Reihe. 24 hoch

4 mittel 20 sizzler Song mit Finger

5 hoch 17 sizzler

6 hoch 20 cis' 8 8

7 Song Reihen 28

8 hoch 10 22

9 hoch 10 26

10 hoch 26

11 dann mit gong Reihen

12 sizzler mittel 10 hoch 25 mittel

13 sizzler 10 0 0 0 !! !! !!

Piano

30 sizzler

38 flachgerichte

46 III mit 54 hoch

40 mittel gage mf 58 A

38 cis''' mittel 55

45 A 45 sizzler 50

36 42 g 50

36 A Fis hoch 46 sizzler hoch

45 Bb 55

55 mit 55

0 0 0 in !!

10 Cis'''