

Gerhard Stäbler

Rückprall

Zum Umgang mit *einmaligen* Gelegenheiten

Bricolage sonor das klingt! Des Französischen nur schemenhaft mächtig, blättere ich im Wörterbuch und finde: *bricoler* = basteln, pfuschen, Zeit verplempern; *bricole* = Rückprall, Gelegenheitsarbeit, Trag-/Brustriemen, wertloses Zeug, Tand; *bricolage* = Basteln; *bricoleur* = Bastler.

Leichter Schauer überfällt mich: Ist unter *bricolage sonor* »klingende Bastelei«, »Klangbasteln« gemeint oder geht es um gewisse Hervorbringungen von »Müsi-Komponisten«, die »Klänge häkeln«? Ist *bricolage sonor* ein up-to-date-Label für Kunsthandwerkelei? Dies vorausgesetzt, sollte man den Begriff schnell ad acta legen.

Versteht man dagegen unter *bricolage sonor* den Umgang mit Klängen von Objekten aus Roh-Materialien (beispielsweise Leder, Holz, Glas, Metall), die – abseits traditioneller Musikinstrumente – eigens zur Klangerzeugung entwickelt werden, oder die Akzeptanz von *objets trouvés* bzw. die Einbeziehung von ungewöhnlichen, überraschenden, auffälligen, absonderlichen oder gar exotischen Sounds als (Basis-)Material kompositorischer Konzeption(en), ergänzte der Begriff konventionelle Kompositionsmethoden und bekäme – hauptsächlich zur musikwissenschaftlichen Klassifizierung? – eine gewisse Berechtigung, obwohl spätestens seit Cage ein Auseinandertüfteln von Klängen gleich welcher Herkunft und Güte überholt sein sollte.

Bricolage sonor so, mit solch *offener* Perspektive im Umgang mit Klängen umzugehen, prägte zweifelsohne die resultierende Musik, hätte Ausstrahlung auf Konstruktion und Struktur und verliehe ihr experimentelle Verve und Beweglichkeit. *Bricolage sonor* bezöge sich dann eher auf die Erweiterung kompositorischer Möglichkeiten, als sie auf eine exklusive, sich auf ein selbstgefertigtes Instrumentarium festlegende und herkömmliche Facetten ausschließende Option zu beschränken...

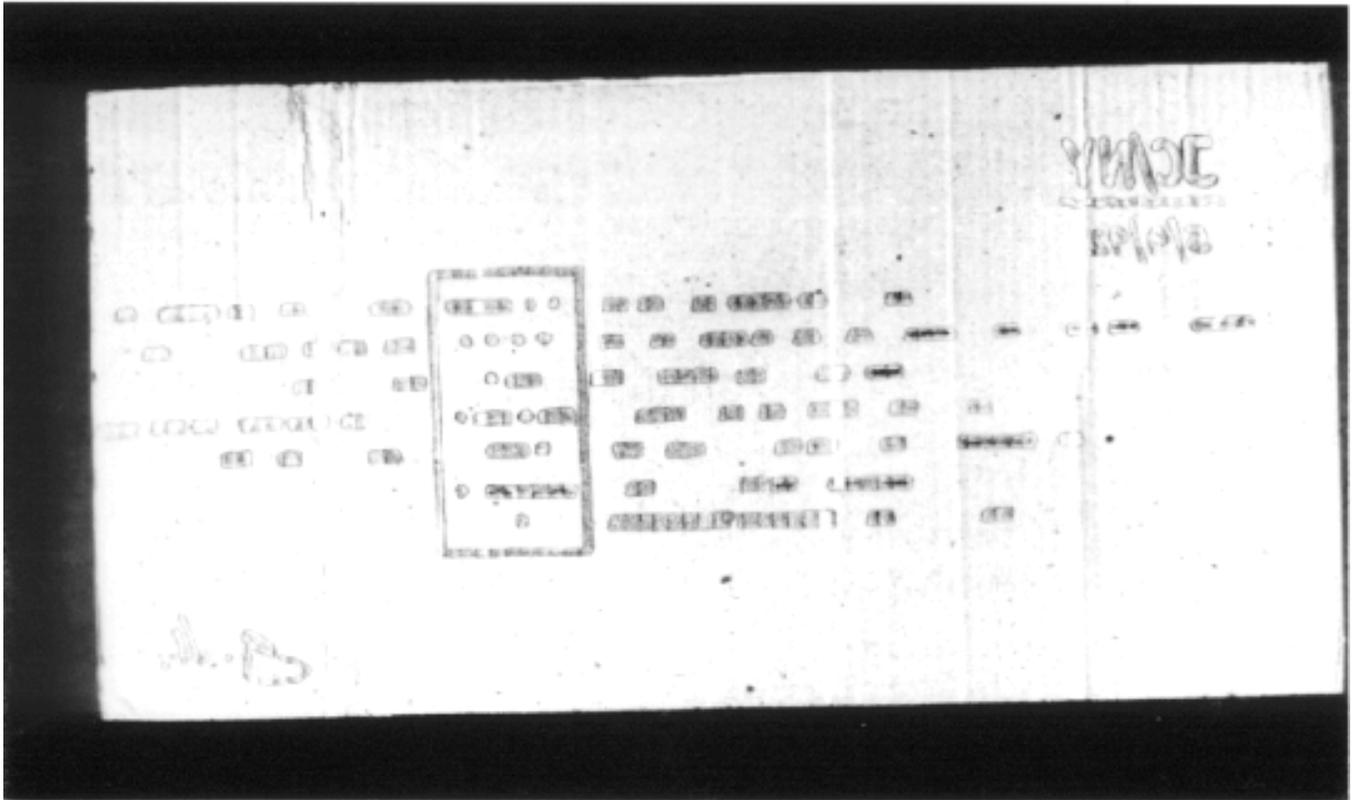
...und rückte die Musik näher an den Alltag, machte sie zeitgebundener, präziser (und stützte damit gewissermaßen ihre ach so »zeitlosen« Flügel). Gleichzeitig wüchse allerdings die Gefahr, Musik mit direkter (außermusikalischer) Semantik übermäßig zu belasten und so die kompositorische Intention undeutlicher erscheinen zu lassen. Und es öffnete auch der Pfuscherei, der Scharlatanerie Tür und Tor, operierte man prinzipienlos mit dem meist visuellen, gleichwohl nicht immer akustischen Faszinosum selbstgebauter oder gefundener außergewöhnlicher Klangkörper und verfiel in (blinden) Aktionismus, um Ideenlosigkeit – bewußt oder unbewußt – zu überspielen.

Bricolage sonor sollte in jedem Falle das Material – ob »gut« oder »schlecht«, »wertvoll« oder »wertlos« – einer kompositorischen Absicht, einer planerischen Stringenz unterordnen und die Legitimation vom Inhalt einer Komposition ableiten.

»Gelegenheitsklänge«, »wertloser akustischer Tand«, Alltagsklänge diverser Provenienz, Klangabfall, die Einbeziehung von Mißachtetem, Vernachlässigtem, klanglich Extremem, Fremdem schafft – kalkuliert eingesetzt – hinter und trotz des direkten Charakters einer ad-hoc-Situation eine prägnante, vielleicht auch harte Konfrontation mit dem musikalischen Jetzt, umgeben von der Aura des Wertvoll-Vergänglich-Einmaligen, vergleichbar der Aktion Yves Kleins 1961 in Paris, bei der er Gold in die Fluten der Seine warf.

Bricolage sonor akzentuierte so – neben der Einmaligkeit von Klängen nichtkonventioneller Instrumente – auch die Spontaneität augenblicklicher Klangerfindungen und rettete die Frische von Happenings, aber auch die begeisternde Besessenheit allegorischer Fluxus-Aktionen der 60er Jahre: *bricolage sonor* als kompositorische Methode entfaltete Kraft auch dann, wenn An-den-Rand-Gedrängtes, Flüchtliges, sonst nur Angedeutetes ins Zentrum gerückt würde, und setzte Gelassenheit und Heiterkeit gegen häufig anzutreffende »Neue-Musik-Verbissenheit«.

Die graphische Komposition *JC/NY* – 1992 in Erinnerung an John Cage geschrieben – bringt nicht-intendierte Klänge, also eine Art »Klang-Abfall«, der aus eigenen oder fremden Tätigkeiten resultiert, uns umgibt, in uns ist, nur von uns selbst oder teilweise (unverstärkt) sogar gar nicht gehört werden kann oder gar tabuisiert ist.



Diese Konditionen reflektierend, durchzieht *bricolage sonor* wie ein roter Faden mehr oder weniger auffällig meine gesamte kompositorische Arbeit: In den offenen Konzeptionen bzw. Kompositionen ab 1968 bis in die Mitte der 70er Jahre stehen hauptsächlich Aktionen mit ready mades (Jahrmarktströten, Spieluhren, Luftballons, Wunderkerzen, Streichhölzer, Sägen etc. [z.B. in *Dämpfe* und *drüber... für acht aktive Schreier*] oder ein Motorrad im Orgelwerk *Mo-PED*) im Vordergrund. In den Werken der Arbeitsphase ab den 80er Jahren erscheinen darüber hinaus *bricoles* mal als selbstgebaute Objekte (z.B. in *Wirbelsäulenflöte* für konventionelle Instrumente und Klangskulpturen des Essener Bildhauers Thomas Rother) oder akustisches Material aus Radio-Werbung und Film (Wochenschauen) (z.B. in *fallen, fallen ... und liegen und fallen*), mal als Walkman-Sounds (in *Zeitsprünge*), Klänge zersplitternden Holzes (in den *Ungaretti-Liedern*), Tropfen schmelzenden Eises (in *O MURO*), Computer- und Druckergeräusche (in *TRAUM 1/9/92*), stinkende Müllsäcke und tropische Düfte (in *Die Nacht sitzt am Tisch*) oder erweitern das Instrumentarium – wie in *Co – wie Kobalt*, bei dem sich der Orchesterklang der akustischen Umwelt öffnet, und üben gleichzeitig Einfluß auf die kompositorische Anlage aus.

Bei *Co – wie Kobalt* erweitert sich der Klang des Orchesters zum Alltag hin, indem »Instrumente« aus der täglichen Umgebung der Musiker in den musikalischen Alltag integriert werden (z.B. Tassen, Blechdosen, Besteck, Holz), um eine Melange aus Maschinellem, groovenden Rhythmen und Morsecodes zu formulieren.

Im Streichquartett *...strike the ear...* manifestieren sich *bricoles* dagegen in Zitate von Demorhythmen, die

während mehrerer Tage in der Umgebung des Hauses im amerikanischen New Haven (Yale University) gegen die Apartheid in Südafrika skandiert wurden, als ich begann, an dieser Komposition zu schreiben, Demorhythmen, die nicht nur Details definieren, sondern ebenso die übergeordnete formale Struktur.

In *Zeitsprünge* für Schlagwerk und Akkordeon formulieren *bricoles* im Prinzip alles: Nicht nur Rhythmus und Form, sondern Tonhöhen, Klangfarbe, Charakter und musikalische Gestik, denn Essenz des Stückes ist das Beiläufige, Alltägliche, das Akustische der Natur wie des artifiziellen Environments. 24 Stunden eines Tages, die Zeit der Entstehung der *Zeitsprünge* und was in ihnen passierte, definieren Klang, Dauer, Einsatz, Charakter und Struktur, protokolliert an verschiedenen Orten der Welt zu jeweils derselben Stunde tagsüber oder nachts. Sie geben – codiert – das »Maß« für Rhythmus und Klang und montieren Erleben und Assoziationen zu einem Compendium von Erscheinungen in der Zeit, das nicht nur bei Zeitverschiebungen auf dem Flug von Zeitzone zu Zeitzone beständig im Fluß ist, sondern auch in der subjektiven Erfahrung »springt« und »springt«.

Stücke wie *X (Februar 1994)*, *O MURO, triumphF, ... schloß die Augen, vor Glück...*, *Xenion* oder *Winter, Blumen* und *news* montieren – so unterschiedlich sie in ihrer kompositorischen Anlage sind – *objets trouvés* (Autohupen, Gabelstapler, Reißverschlüsse, Zeitungen usw.) in die kompositorische Struktur, die im Sinne der entsprechend geplanten Musik diese komplettieren, ergänzen und kontrapunktieren. Da diese *objets trouvés* auf spezifische Weise gebraucht werden, auch im Geist eines Stückes verändert, zielen sie über das bloße Collagieren von fertigen Objekten hinaus, verziehen ihr Gesicht, verrücken ihr Wesen, werden *bricolage sonor* – auf den intendierten Inhalt hin, der ausschlaggebend zur Entstehung der Musik war bzw. ist, vergleichbar den Methoden, die Sergej Eisenstein, René Magritte, Marcel Duchamp, Joseph Beuys oder auch James Joyce in Film, Bild, Objekt und Sprache anwandten.

Das impliziert nicht nur, das kompositorische Gerüst zu erweitern, es mit *bricoles* anzureichern und für Zufälliges, Überraschendes gefügig zu machen, auch anfällig für Tabuisiertes, um der Brechtschen Erkenntnis zu folgen, daß das »Sichere nicht sicher sei«. Es impliziert auch, durch Montage sich fremder Klänge bzw. ungewöhnlicher Klangkombinationen bis hin zum absurden Zusammenbringen unterschiedlichster konträrer Soundquellen und verrückter Klangkonstellationen zum Nachdenken über den Status quo zu reizen, der in unserer zentraleuropäischen Gesellschaft heutzutage vor Behäbigkeit nur so strotzt und das Aufbrechen zu anderen, neuen, veränderten (und hoffentlich besseren) Horizonten vereitelt. Solch *strukturelle bricoles* könnten beispielsweise musikalische Brocken der »Straße« (etwa zufällig aufgelesene »Bettlermusik«) in der Verquickung mit Sambarhythmen und einer aus afrikanischen Riten abgeleiteten Instrumentation sein, um auf dieser Basis mit teilweise äußerst subtilen musikalischen Vorgängen vor einer schleichenden Instrumentalisierung gesellschaftlichen Denkens zu warnen. Beispiel dafür wäre das Trio *Warnung mit Liebeslied* für Harfe, Akkordeon und Glasschlagwerk, dem als Motto die ernüchternd fragende Feststellung aus Christa Woffs Erzählung *Kassandra*, »Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg« ebenso vorangestellt ist wie Sapphos provokativ ins Kreuzfeuer gerücktes Postulat, persönlicher Liebe Vorrang vor einem allgemeinen Hurra für Säbelrasseln einzuräumen: »Einer preist die Reiter, ein anderer Fußvolk, einer viele Schiffe als allerschönstes Gut der dunklen Erde, doch ich: wonach ein Liebender sich sehnt.« Solch *strukturelle bricoles* könnten aber auch ein kompositorisch äußerst vielseitiger Umgang mit Morsecodes sein, die z.B. die Ensemblekomposition *Den Müllfahrern von San Francisco* von 1989/90 prägen, obwohl sie bereits einige Jahre davor in *twillights – Protokolle für Tonband*, dort aber mehr als verschlüsselte Zitate, auftauchen.

A PRESTISSIMO (d.ca. 404-412)

4 *ff*

The image shows a page of a musical score for 'Den Müllfahrern von San Francisco' by John Cage. The score is written for a large ensemble of instruments and includes a text part. The instruments listed on the left are: FLÖTE, OBOE, KLARINETTE, FAGOTT, HORN, TRUMPETE, TRUMPETE II, TROMMEL II, TROMMEL I, TUBA, SCHL. I, SCHL. II, KLAVER, and a section for 'TEXT' and 'AMPHEN'. The text part includes the words 'CALL IT, HANGAR.' and 'CALL IT, HA - LI - VE - LANCE.' followed by 'CALL A SPHERE'. The score is marked 'PRESTISSIMO' and 'ff' (fortissimo). The music is written in a complex, rhythmic style characteristic of Cage's work, with many notes and rests. The text part is written in a simple, rhythmic style, with the words 'CALL IT, HANGAR.' and 'CALL IT, HA - LI - VE - LANCE.' and 'CALL A SPHERE'.

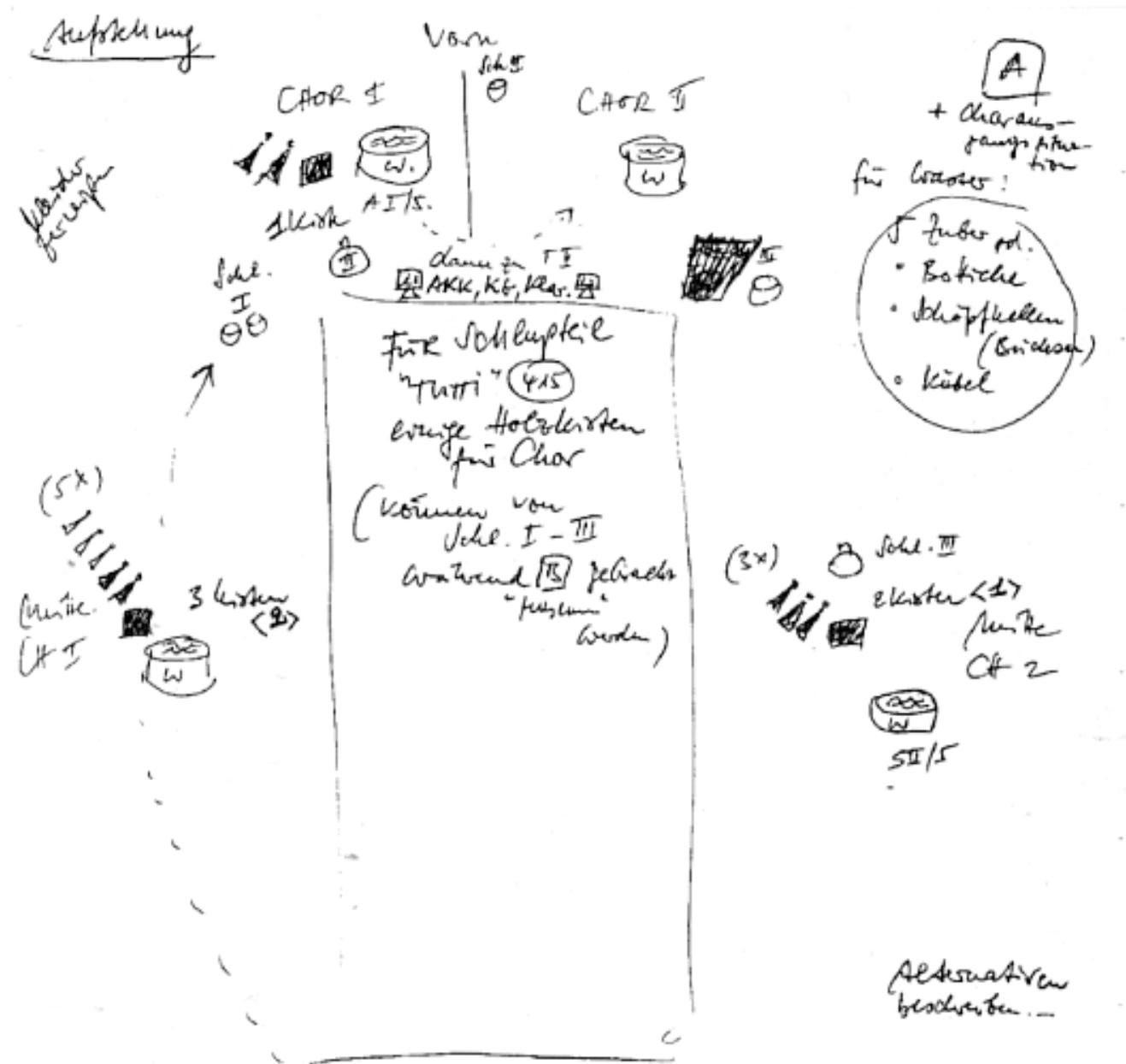
aus: *Den Müllfahrern von San Francisco*

Morsecodes setzen bei *Den Müllfahrern von San Francisco* das Poem *America* von Allen Ginsberg in Rhythmen und Noten, definieren Wechsel der Akkordik und harmonischen Struktur, steuern Instrumentation und Agogik und nehmen Einfluß auf das formale Ganze, halten es zusammen, markieren mit rhythmischen Codes für verschiedene Zeichen der Interpunktion aber gleichzeitig auch Scharniere, in die »Fremdes« eindringt und an der »wohlgeordneten« Gesamtform zert, Fremdes in Gestalt von Anklängen an Musik der sog. »Hispanics«, also einer in der US-Gesellschaft ziemlich schäbig behandelten Minderheit. Noch differenzierter gestaltet sich der Gebrauch von Morsecodes nicht nur in den bereits erwähnten *Zeitsprüngen*, sondern auch in den *Ungaretti-Liedern* für (Mezzo-)Sopran und Schlagzeug, in denen zwei Sprachen – die italienische Originalsprache der Gedichte Ungarettis und die deutsche Übersetzung Marschall von Biebersteins – miteinander interpoliert, codiert und rhythmisch verwoben sind, ein ständig changierendes Kontinuum schaffend zwischen direktem und indirektem (= strukturellem) *bricolage sonor*, aus Idiophonen mit und ohne feste Tonhöhen, zwischen innen (innerer Befindlichkeit) und außen (Außenwelt), zwischen privat und öffentlich.

Gleichwohl erweist sich die Weiterentwicklung bzw. das Ersetzen von Morsecode-Folgen durch lange, teilweise sehr lange Zahlenreihen – irgendwo aufgelesen aus Telefon- und Faxnummern, Geburtsdaten, Hausnummern, Restaurantrechnungen, Zeitschriften etc. – als noch effizienter, was die Flexibilität in der Anwendung auf alle Bereiche einer Komposition betrifft. Diese Zahlenreihen – original, aber auch im Krebs, in der Umkehrung oder im Krebs der Umkehrung gebraucht – zur Grundlage zu machen, garantieren sich ständig und unendlich ändernde Strukturen, bei denen sich dennoch Zusammenhänge erahnen oder Kombinationen von Klangabläufen schaffen lassen, die Vorgänge von verschiedenen Seiten beleuchten oder durch das Überraschungspotential direkter und indirekter *bricoles* das Hören in Richtungen lenken, in die es sich bisher nicht wandte.

Einige dieser Zahlenreihen begleiten mich seit meinen mehrmonatigen Aufenthalten in den USA und Japan in den Jahren 1993/94. Andere kamen hinzu und wurden zur Essenz nicht nur meiner zweiten Musiktheaterarbeit *CassandraComplex* und der kammermusikalischen Studien dazu, sondern auch der breitangelegten, nicht abgeschlossenen Orchesterarbeit *Babylon* sowie der Chorkomposition *APPARAT*, die – vom Roman *Die abwesende Stadt* des Argentiniers Ricardo Piglia inspiriert – mit ihren direkten (Baseballschläger, Wasserzuber, Stoff etc.) und strukturellen *bricoles* tatsächlich auf in der Realität überall anzutreffende »Bricolagen« verweist, mit denen wir maschinisiert werden...

...nicht nur zu »Trag- und Brustriemen« einer egomanen Gesellschaft voller Tabus und Schranken, sondern auch zu willfährigen Zeit-Verplemperern einer heillos wuchernden Kulturindustrie, die – abgesehen von einigen Nischen – in erster Linie *bricoles* zu bieten hat: »wertloses Zeug«, »Tand«, »Pfusch« - und dies in zunehmendem Maß und weltweit.



Alternativen beschreiben...



Skizze zu APPART