

Entbanalisierung des Alltags

Als später Schlagzeugstudent bekam ich das Angebot eines längerfristigen Ausbildungsvertrages an der Hamburgischen Staatsoper. Ich lehnte ab und spielte stattdessen zwei Jahre lang Straßenmusik in Hamburg, wann immer ich Geld brauchte. Die Vorstellung eines Alltags mit seriellen Sicherheiten (jeden Abend der gleiche Weg, jedes Monatsende rutscht der gleiche Betrag auf mein Konto) beruhigte mich. Diese Haltung spiegelt sich tatsächlich auch in meiner Musik wider. Auf der eine Seite gibt es den Improvisator, dessen Konzept es sein kann eben keines zu haben, keine vorbestimmte Ausgangssituation zu wollen oder auch Räume zu bespielen, in denen Instrumente tabu sind und nur das, was sich sowieso im Raum befindet, als Klangerzeuger benutzt wird. Andererseits gibt es den Komponisten Kaul, der versucht, Flüchtiges fester zu halten, scheinbar wiederholbar zu machen. Dennoch: Dinge, die mich im Alltag beruhigen, vermeide ich auch in meinen Kompositionen, also findet man in meinen Partituren zum Beispiel kaum Serielles und wenn, dann eher, um eine besonders gezwungene Situation zu schaffen, als Kontrast zu unkalkulierbareren Klangentwicklungen, die eben unplanbare Überraschungen mit sich bringen.

Ich präpariere auch Instrumente gerne so, dass sie weniger beherrschbar werden, mehr Eigenleben bekommen. Durch meine Beschäftigung mit Improvisation bin ich darin geschult, wach mit solchen Situationen umzugehen und ebenso gibt es in meinen Partituren Platz für die Wachheit der Interpreten. Natürlich muss ich die Instrumente, für die ich komponiere, selbst in die Hand nehmen und sie auf meine Art erforschen. Die Abwesenheit sicherer Kenntnis der Instrumente, dabei aber eine gewisse Routine, Dinge auf den Kopf zu stellen, hilft, neue Klänge zu finden. Der Jagd nach Neuem stehe ich dennoch sehr skeptisch gegenüber. Ich bin zwar bekannt dafür, die Klangwelt um einige Entdeckungen bereichert zu haben, denke aber, dass jeder Klang eigentlich immer neu ist, da sein Umfeld und die Verfasstheit des Hörenden immer anders sind.

In meiner Musik interessiere ich mich oft für die Situationen, in denen sich Klang entwickelt und komponiere diese dann auch mit.

Ausgangspunkt vieler meiner Kompositionen ist daher zunächst ein Klangbild. Aus diesem ersten Bild höre ich dann die weitere Entwicklung der Musik heraus.

Das Rauschen der Heizungsrohre

Diese Art des Hörens reicht bei mir weit zurück. Ich erinnere mich an meine erste musikalische Hörerfahrung: der kleine Kaul, vier oder fünf Jahre alt, sitzt auf dem Fußboden, das Ohr an der Heizung und lauscht den ferneren Chören, gesungen vom dem im Rohrsystem zirkulierenden Wasser. Ich glaubte Stimmen zu erkennen, verstand aber nicht, was sie sagten. Da Informationsdefizite meistens die Aufmerksamkeit erhöhen und mehr Aktivität fordern, erlernte ich so eine aktivere Art des Hörens, eine Art komponierendes Hören. Ich hörte mehr als objektiv geboten wurde. Selbst die Frage nach dem Text der Chöre habe ich mir phantasierend selbst beantwortet. Tatsächlich haben die Heizungsmusiken viel mit der von Menschenhand und Ohr komponierten Musik gemeinsam: wunderbare Klangfarbenmischungen, zauberhafte Lontanowirkungen und die im Rohrsystem auftretende Luft, ruckartiges Stocken des Wasserflusses verursachend, somit viel Konsonantes präsentierend, schulte früh meinen Sinn für die konsonantischen Experimente einiger neuerer Vokalkompositionen.

Ich glaube, dass die meisten Kinder zunächst ein Art komponierendes Hören praktizieren, bis dann ein oberflächlicheres Verständnis von Realität sie dazu verleitet, vieles als angeblich schon einmal Gehörtes einzuordnen und abzutun, also eigentlich nicht mehr hin zu hören, nicht zu horchen. Ich selbst höre und arbeite immer noch so wie vor 55 Jahren, und viele der damaligen Erfahrungen tauchen auch in neuesten Kompositionen von mir wieder auf. In *White Noise'n Colours*, einem Stück für Bassflöte und Talkbox, gibt es eine Passage von zirka drei Minuten weißem Rauschen, das durch die Talkbox in das Flötenrohr geleitet wird und mit Klappenbewegungen und verschiedenen Mundstellungen so modifiziert wird, dass man, wie in der Heizung, glaubt, Vokales zu hören. Erst kürzlich entwarf ich ein Hörstück für den WDR (Studio für akustische Kunst). In diesem Stück *Some Rooms In My Room* taucht das Rauschen der Heizung meines Übungsraumes rondoartig immer wieder auf und ist geradezu eine Klangfolie, auf der sich alle anderen Ereignisse entwickeln. Meine Heizung wird durch in verschieden große Flaschen gesteckte Mikrophone aufgenommen, so werden je nach Resonanzton der Flasche manche Obertöne hervorgehoben,

Zubereitung von Klanggerichten in der Würstchenbude auf dem Wochenmarkt von Luxemburg – oben (Foto: Elisabeth Flunger / Philharmonie Luxembourg)
Aus *Relax* für Sängerin, Schauspieler, zwei Ringer und drei Musiker, Rattenfallen und Tontopfpresse (2006): das Mahlen der Blumentöpfe (mitte) und die drei Kühlschränke als Metamorphosen-Entschleuniger – unten (Fotos: Regine Heiland)

andere fallen weg und in jedem Fall manifestiert sich noch mehr das Vokalhafte des Rauschens.

Eingriffe des Alltags

Für jemanden, der das komponierende Hören praktiziert, kann es kaum eine Trennung zwischen Alltags oder Umweltklängen und so genannter reiner Musik geben. Das Erlebnis reiner Musik ist ohnehin fast nicht möglich. Jede Konzertmusik entwickelt sich auf der Folie der Raumklangbedingungen, also dem Rauschen, den Reflexionen des jeweiligen Konzertsalles, und nahezu alle Musiker entscheiden erst nach Betreten des Konzertraums, wie sie die am Abend zu spielende Musik in dem jeweiligen Raum interpretieren werden. Längere Fermaten wegen des Nachhalls, strafteres Tempo wegen der zu trockenen Akustik und so weiter. Das sind doch letztlich schon Eingriffe des Alltags in die Komposition, der Interpret praktiziert tatsächlich komponierendes Hören ... Manche recht laute Klimaanlage hat meine Soloauftritte als Improvisator zu Duoabenden gemacht, ich integriere dann das Rauschen in meine Musik, beziehe mich dynamisch und tonal auf den Alltagsklang des Raumes.

Solche Folien, nicht nur akustischer sondern auch situativer oder optischer Natur, spielen in meinen Kompositionen oft eine große Rolle. In *Electric Bath* zum Beispiel spiele ich ein einstündiges Konzert in einer mit Wasser gefüllten Badewanne, nebst funktionierender Dusche und so weiter. Als Auftrittsort bevorzuge ich für dieses Stück konventionelle Konzerthallen, da es sich bei *Electric Bath* für mich nicht um ein Musiktheaterstück handelt, sondern um ein Konzert, das sich auf der Folie einer Badezimmersituation entwickelt. Ein situativer Kontrast. In *Delikatessen* für drei Schlagzeuger in einer Wurstbude verhält es sich ähnlich. Eine typische Wurstbude steht auf dem Parkplatz, der Passant kann Klanggerichte bestellen und bekommt sie dann von den drei Schlagzeugern vorgespielt. Eine Umkehrung der normalen Konzertsituation: Manchmal dringen profane Klänge in eine konzentrierte Konzertatmosphäre, hier dringen Konzertklänge in die profane Marktsituation. Virtuose Musiker spielen delikate Klänge in einer schmutzigen, klebrigen, fettverschmierten Umgebung.

Ein weiteres Beispiel für »Nahrungsvertönungen« ist *Mazza*. So heißt ein wunderbares libanesisches Vorspeisenarrangement. Der Kellner bringt bis zu dreißig kleine Schüsseln mit raffiniert gewürzten Kleinigkeiten. Viele der Grundstoffe dieser Mahlzeit sind einem

durchaus bekannt, wirken aber durch die für uns ungewohnte Art des Würzens völlig neu. Diese Idee der *Mazza*, serviert in kleinen Schüsseln, nahm ich als Vorlage für eine Folge von Miniaturen, gespielt von einem Schlag-



zeuger. Ich mischte bekanntere Instrumentklänge mit Stimmklängen oder suchte Klangmischungen von Instrumenten und Alltagsgeräten immer mit dem Vorsatz, den Grundklang stark zu »würzen«, ihn ungewohnt einzufärben.

Trash

Oft kontrastiere ich Trash mit Elementen der so genannten Hochkultur. Ein Verfahren, das man aus Filmen und der Literatur seit langem kennt. In *Electric Bath* gibt es eine Passage, bei der ich aus den Motorklängen einer elektrischen Zahnbürste feine Obertonmelodien herausarbeite, das klingt dann so, als stimme ein tibetanischer Mönch beim Rasenmähen Meditationsgesänge an. In *Kafkas Heidelbeeren* muss der Gitarrist in einem klanglich differenziert ausgehörten Umfeld ein defektes Kabel in seinen Verstärker stecken, das Erdungsgeknatter wird so zu einem fast unerträglichen Kontrast zur zerbrechlichen Umgebung. In *Silence is my voice*, einem Solostück für einen Sänger, ist das Instrument (der Sänger) ein wenig präpariert, denn er hat einen Lautsprecher im Mund. Auf diese Weise können dann Klänge scheinbar aus ihm herauskommen, die unmöglich mit der Stimme zu produzieren, aber durch verschiedene Mundhöhlenstellungen zu modifizieren sind.

Normalerweise sind Soundprozessoren dazu da, die Instrumentalklänge zu verändern, hier ist es umgekehrt: das Instrument ist der Prozessor. Dieses Stück schafft auch eine besondere Konzertsituation, denn kein Hörer erwartet so etwas wie Alltagsklänge aus dem Mund eines Sängers. Es gibt einen Moment in dem Stück, wo wiederum der Alltag des Vokalisten (in diesem Fall das Hantieren mit einer Stimmgabel) komponiert und ins Absurde geführt wird. Der Sänger schlägt die Stimmgabel an, hält sie an sein Ohr und öffnet dann den Mund, aus dem man nun den Stimmgabelklang hört. Ein Bluff, denn es handelt sich um die Einspielung einer Stimmgabel. Die Reaktionen auf diese kleine Szene sind in verschiedenen Ländern sehr unterschiedlich. In den USA wird darüber viel gelacht, in Deutschland eigentlich nicht.

Interessant sind die Reaktionen auf *Timpani Ride*, einer Komposition für Fahrrad und Pauke. Das Fahrrad steht umgekehrt, also auf dem Sattel, und kann mit den Pedalen benutzt werden wie das Rad einer Drehleier. Die Pauke fungiert lediglich als Resonanzkörper für Stimmliches und für eine Saite, die durch das Reifenprofil des drehenden Rades zum Schwingen gebracht wird und auf der Pauke

22 endend dort eine Art Resonanzkörper findet.

Die meisten Klänge dieses Stücks sind jedem durch Fahrradunfälle oder Pannen bekannt. Die komponierte Folge all dieser Pannen bringt den Hörer dazu, selbst der aus dem Ventil entweichenden Luft hochkonzentriert nachzuhorchen, also die Situation als einmalig zu verstehen. Mir berichteten Konzertbesucher auch, dass sie bei ihren nächsten Radtouren ein völlig anderes Verständnis des Radelns für sich entdeckten. Viele Alltagsgegenstände bekommen durch den »Instrumentenstatus« auch eine Mehrwertigkeit im Alltag, die sonst eher in nomadischen Kulturen selbstverständlich ist. Der Mundbogen vieler afrikanischer Stämme entwickelte sich aus dem Jagdbogen, die Schilde der Maasai werden als Schlaginstrument benutzt ...

Relax, eine Art szenische Kammermusik, in der es um die Ovidischen *Metamorphosen* geht, ist durchsetzt mit Alltagsfolien und Geräten. Der Titel resultiert aus der Erkenntnis, dass nahezu alle Verwandlungen gleichzeitig auch Entspannungsvorgänge sind. An der Bühnendecke hängen viele durch Eishaken befestigte Geräte. Wenn das Eis schmilzt, fallen die Dinge unkalkulierbar auf den Boden. In einer solchen Situation ist entspanntes Zuhören kaum möglich. Eine Sängerin tritt auf und bebaut eine große Fläche mit angespannten Mausefallen, legt auf jede Falle einen Tischtennisball und produziert so entspannende Kettenreaktionen. Als *Metamorphosen-Entschleuniger* stehen drei Kühlschränke auf der Bühne und die wunderbaren Motorendreiklänge sind mal Bordun für ein ausgedehntes Flötensolo, mal werden diese Klänge, crescendierend verstärkt, auch solistisch eingesetzt. Als Reminiszenz an die Antike verhaken sich auf einer anderen Ebene zwei Ringer, werfen sich gegenseitig auf die Matte, machen Entspannungsübungen, rezitieren Ovid (bei der UA im bayerischen Dialekt), und so trifft hier der Sporthallenalltag auf den Konzertsaal und die Küche auf eine Art Werkstatt, denn es gibt einen mühlenartigen Apparat mit einem schweren Mahlwerk, in dem Blumentöpfe zermahlen werden, also in einen entspannteren Zustand geraten. Das sind grobe Sounds aus der industriellen Welt. Diesem ganzen unkalkulierbaren Alltagsuhrwerk steht ein Ensemble bestehend aus Querflöte, Gitarre und Percussion mit Drehleier gegenüber. Die Ebenen setzen sich gegenseitig in neues Licht (warum kann man das mit Hörbegriffen nicht formulieren), schaffen sich gegenseitig große Fallhöhen.

Mich beschäftigt oft die Vermengung von Parametern, die eben nicht nur musikalischer Natur sind, wo alles zum verkomponierbaren Material werden kann, nicht nur die Klänge, sondern die Form der Instrumente und Gerät-

schaften und ebenso die Aufführungssituationen. Einige Veranstalter missverstehen meine Projekte und schlagen vor, zum Beispiel *Electric Bath* in einem Theaterraum oder ähnlichem aufzuführen. Ideal ist für ein solches Stück aber ein Ort, in dem normalerweise keine Badewanne auf dem Präsentierteller steht. Passend sind dem entsprechend normale Konzerthallen (sofern sie einen erreichbaren Warmwasseranschluss haben). Angenehm war es für mich aber auch, in dem Foyer einer Luxemburger Bank zu baden.

Einfluss auf den Alltag

Es gibt auch Versuche mit meiner Musik direkten Einfluss auf den Alltag zu nehmen. Als ich von dem Schicksal des angolanischen Vertragsarbeiters Amadeu Antonio Kiowa hörte (er wurde von fünfzig Skinheads überfallen und erschlagen), entwarf ich mit dem Rhythmus und dem Klang des Namens Amadeu Antonio Kiowa ein Konzept, schickte es an alle Schlagzeuger, die ich kannte, und forderte sie auf, ihre Version dieses Stückes zu spielen. Die Gema-Einkünfte aus diesen Aufführungen gingen an die Amadeu Antonio Kiowa-Stiftung. Bei dem Stück handelt es sich nicht um politische Musik, lediglich die Motivation es zu schreiben war eine politische, der Musik selbst liegt die Idee einer Metamorphose zugrunde.

Manche befürchten, dass durch die Vermengung von so genannter Hochkultur und Alltag die Musik banalisiert wird. Mir geht es um das Gegenteil, nämlich den Alltag zu entbanalisieren mit dem fernen Ziel, einem kulturellen Alltag nahe zu kommen. ■

Werkliste Alltag

Majakowski, Percussion und Stimme, 1990 – Ketten Schrott, Schallplattenspieler, Gläser.1

Mazza, Percussion und Stimme, 1997 – orientalisches Vorspeisenarrangement, Gläser Lineal, Telefon, Plastikflasche, Styropor, Gewindestange mit Unterlegscheibe, Brummkreisel.

Timpani Ride, Kesselpauke, Fahrrad und Stimme, 1997.

Amadeu Antonio Kiowa, für Schlagzeug und Stimme, 2000 – Alltagsthema Rassismus.

Doch geleuchtet, Flöte und Percussion, 2000.

Pappe, 2 Schneebesens, 2 Tortenmesser, Styropor.

Vacuum Ritual, Blockflötentrio und 3 Staubsauger 2000.

Pypopoetische Parkmusik, für Ensemble und Feuerwerk 2001 – Komponiertes Feuerwerk.

Listen, this is for You (II), für Drehleier, präparierte Triangeln, 2001 – Elektrische Zahnbürste, Schneebesens.

Electric Bath, für einen badenden Schlagzeuger, 2002 – Badewanne, Dusche, 2

Kämme, Haarwasserflaschen, Gummibänder, Teekessel, zwei elektrische Zahnbürsten, ein Abflussrohr, Thermoskanne, Glasröhrchen für Vanille.

Fools on the hill, Blockflötentrio mit Percussion 2003 – Autofeder an Styropor.

Opium für T, für E-Gitarre, Flöte und Percussion 2003 – Elektrische Zahnbürste, Styropor.

Constant Changes, Constantly Changing für Sprecher(in) in vielen Sprachen und sieben Instrumente, 2003 – zwei Tortenmesser, sechs Keramikmörser, Autofeder an Styropor.

Vacuum Ritual, Version für vier Querflöten 2003 – vier Staubsauger.

Oliver Twist – eine Oper nicht nur für Kinder, 2004 – Schrott, Gläser, quietschendes Kinderspielzeug, Angelspule, Knackfrösche, Tischtennisbälle, kleine Perlen, Autofedern an Styropor.

Radio Days für 2 E-Gitarren, E-Bass, Percussion, vier Röhrenradios, Kopfhörer und Telefonhörer, 2004 – elektrische Zahnbürste, Seifenhalter auf Styropor.

Listen, this is for You, Kona, für Percussion und Feedbackbottle 2004 – Plastikfolie, gelacktes Holz, Karton, zwei Kupferstangen, vier Nadeln.

Sand für Lautpoet, Flöte, Trompete, Gitarre, Schlagzeug, 2004/05 – Keramikmörser, 2 Tortenmesser, Flasche.

Kafkas Heidelbeeren, imaginäres Vokal und Instrumentaltheater, 2005 – acht Feedbackbottles, Staubsauger, ein sehr großer Kochtopf, sechs Telefone, Styropor, Spielzeugautos mit Anstoßumkehrmechanik, Thermoskanne.

Rigby, Father Mackenzie, a Face in the Jar and some lonely People für Percussion, Drehleier und Zuspieldband, 2005 –Wiegemesser, Suppenkelle.

Through the skies, für Percussion und Elektronik, 2005 –Vanillerröhrchen, Styropor.

Fremd. Passagen für 4 Musiker für Flöte, Blockflöte, Kontrabass und Percussion, 2005 – Plastikfolie, lackiertes Holz,, Karton, 2 Kupferstangen.

Dry and dusty für zwei Blockflöten, Bassklarinette, 2005 – Keramikmörser.

Relax für Sängerin, Schauspieler, zwei Ringer und drei Musiker, Rattenfallen und Tontopfpresse, 2006 – drei Kühlschränke, Keramikmörser, Tontöpfe, Tischtennisbälle, vier Aquarien, Abflussrohre.

Delikatessen für drei Spieler in einer Würstchenbude, 2006.

Da kommt es schon wieder! Ein Rondo für Zither und vier Löffel, 2006.

Stubenmusik, in die Ferne geträumt für Zither, 2006 – Wiegemesser, Angelseide, Plastikbecher.

Some Changes für Stimme, Flöte. EGitarre, Perkussion, 2006/07 – Seifenhalter, elektrische Zahnbürste, Gummibänder, Murmeln, Metronom, Kieselsteine.

Having a Ball für Klavier, Schlagzeug, zwei Klarinetten, Horn und ballspielenden Dirigenten, 2008 – Bälle, Gewindestangen auf Styropor, elektrische Zahnbürste, Dosen, Sägeblatt.

Some rooms in my room, 2006 – Der Alltag in meinem Übungsraum (WDR-Erstsendung 2008).