

Alvin Curran

»outdoorconcert« – Projekte

(Vom Band: auf Stalaktiten gespielte Musik)

Ich möchte kein Spiel mit ihnen spielen, aber diese Musik ist ein Spiel. Alle Musik ist Spiel. Aber das war ein ernsthaftes Stück Arbeit in den Lourey-Höhlen in Westvirginia, 100 Meilen westlich von Washington DC entfernt. Und es war eine ziemliche Entdeckung für mich, denn ich habe eigentlich immer auf der Erdoberfläche gearbeitet und gegen den Himmel geschaut, besonders aufs Meer hinaus. Aber in diesem Falle befand ich mich 150, 160 Meter unter der Erde und spielte auf dem erstaunlichsten Instrument, auf einer natürlichen Orgel-Tastatur: einem einfachen elektro-mechanischen System, das verbunden war mit Stalaktiten dieser Höhle.

Ich möchte gleich am Anfang klarstellen, daß die meiste meiner Musik, mein musikalisches Denken und meine Praxis auf natürlichen Plätzen und den Klängen dieser Plätze basiert bzw. von ihnen ausgeht, Plätze, die imaginiert werden oder die vorhanden sind. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist das eigentlich nichts neues.

Das führt zu der Frage: Was ist neu? Aber diese Frage interessiert mich überhaupt nicht. Also können wir weitergehen.

Ich begann mich ernsthaft mit Musik zu beschäftigen, nachdem ich mein offizielles Musikstudium an der Yale-University abgeschlossen habe, wo ich das Glück hatte, bei dem bekannten amerikanischen Komponisten Elliott Carter zu studieren. Zu Beginn der 60er Jahre fand ich mich in Rom wieder, als halb Exilierter. Hier begann ich Musik zu machen, indem ich gegen eine Blechbüchse schlug und gegen eine Trompete, die von einem Auto überfahren worden war. Sehr oft habe ich bei diesen musikalischen Versuchen gesungen. Und als das nicht mehr verrückt genug war, begann ich, mich nach wirklicher Musik um mich herum umzuschauen, indem ich alles aufnahm, was um mich herum passierte, wo immer ich mich auch aufhielt. Also habe ich in diesen Jahren alles das systematisch aufgenommen, was ich um mich herum hörte. Ich habe sehr, sehr schöne Atmosphären aufgenommen. Und ich habe sehr, sehr schöne Frösche aufgenommen. Ich habe Leute aufgenommen, die sich lieben. Und ich habe Leute aufgenommen, die versuchten, sich umzubringen. Und ich habe mich im Bad aufgenommen. Das war der Anfang meiner wirklichen musikalischen Laufbahn.

In diesen magischen Klängen des Alltags, auch in den Klängen, die ich nicht einmal

beschreiben kann, die irgendwo am Ende des Universums existieren und die ich nie aufnehmen konnte, liegt die eigentliche Quelle meiner Musik. Zusammen mit Kollegen einer Gruppe, die damals gegründet wurde und die »Musica electronica viva« hieß, suchten wir alle ähnliche, aber sehr individuelle Wege, die uns zu unseren jeweils eigenen Quellen von Musik führen würden. Ich selbst begann mit natürlichen Klängen, aus denen ich eine Reihe von Stücken schuf, Solo-Performances für mich selbst. Und das brachte mich zwanzig, fünfundzwanzig Jahre später zu einem Punkt, wo mich nicht mehr länger die Geräusche der Natur beschäftigten, sondern die Natur selbst.

Bevor wir uns mißverstehen, möchte ich noch eins klarstellen. Was der Übersetzer hier »Geräusche der Natur« nannte, ist für mich wirkliche, wahrhaftige Musik.

Das bringt mich zum Titel meiner kleinen Rede heute, der bedeutet: Musik außerhalb des Konzerts, des Konzertsaaes. Das ist natürlich eines der unterschweligen Themen dieses Projekts hier in Wuppertal, und es ist eines der Hauptthemen meiner eigenen Arbeit und meines eigenen Lebens. Genauso wie für viele Kollegen, von denen einige hier anwesend sind, und für andere Kollegen aus anderen Ländern, die neue musikalische Rituale schaffen für Räume, die in sich selbst Konzerthallen, aber sehr oft ohne Wände sind.

Ich möchte jetzt einige Projekte aus den letzten 25 Jahren vorstellen, die den Verlauf und die Kontinuität meiner eigenen Entwicklung illustrieren. Ich werde nicht alles das vorstellen, was ich jemals gemacht habe, das könnte ich nicht ertragen. Aber ich werde einige Arbeiten vorstellen, aus denen Sie vielleicht verstehen können, wie ich das geworden bin, was ich jetzt bin oder wohin ich gehen möchte. Und wenn Sie eine Vorstellung davon erhalten, welchen Weg ich einschlage, dann wäre ich sehr dankbar, wenn Sie es mir anschließend sagen würden.

Mitte der siebziger Jahre war ich an der Nationalen Akademie für Theater in Rom engagiert. Das waren damals so halb revolutionäre Jahre, und die Studenten dachten, daß meine Anwesenheit etwas in der Schule der Akademie oder in ihrem Leben selbst verändern könne. Aber tatsächlich veränderte sich in meinem Leben alles. Ich mußte Arbeiten für sehr enthusiastische und lebendige Studenten erfinden, die keine Musiker waren. So bin ich auf eine sehr natürliche Art und Weise dazu gekommen, Stücke zu schreiben, die gegebene Situationen verwendeten. Eine der ersten Arbeiten, die ich für meine erste Gruppe von Studenten machte, war ein Konzert, eine Musik allein für Stimmen. Sie schwammen in Ruderbooten auf einem kleinen, sehr, sehr schönen See mitten in Rom, in einem Park, genannt Villa Borgese. Und obwohl ich selbst schon viele Jahre mit Wasserklangen oder all den Klängen, die durch Wasser erzeugt werden, gearbeitet habe, fand ich mich jetzt in der Situation, ein open-air-Ballett auf dem Wasser zu entwickeln, mit echten Enten und all den anderen Klängen, die diesen schönen Park umgaben. Das war wirklich ein sehr bedeutender Anfang für mich, weil ich mich davon löste, natürliche Klänge auf Band aufzunehmen, sondern die Klänge direkt in der Natur, in einem offenen Raum erzeugte.

1982 wurde ich von der Alten Oper in Frankfurt für das Eröffnungskonzert der zweiten Spielzeit engagiert. Die Veranstalter fragten mich, weil sie ein Stück haben wollten, das die Alte Oper selbst als Raum, als Instrument benutzt. Nach langem Nachdenken schrieb ich ein ziemlich freies Stück, das »Monumente« heißt. Ich verwendete dafür

eine sehr einfache Orchestrierung mit zehn großen Trommeln, zwanzig Posaunen, gemischtem Chor, Tonband und anderen Klängen. Die Grundidee bestand darin, das ganze Gebäude von der Spitze bis in den Keller, einschließlich der Fahrstühle, zu nutzen wie auch den Raum auf dem Platz um die Oper herum. Dieses berühmte Gebäude wollte ich durch ein ziemlich ungewöhnliches Ereignis wirklich mit Leben erfüllen: In meiner konzeptuellen Vorstellung sollte das Gebäude gleichsam selbst spielen. Und mehr noch: Ich schuf und verwendete eine Mischung von 76 gleichzeitig gespielten, berühmten lyrischen Opern – kurze Zeit vor John Cages »Europera« -, sowohl von sehr bekannten Opern als auch von solchen, die keiner kennt. Die Konzeption sah auch vor, ganz zu Beginn des Konzertes, mit all den Menschen, die draußen waren, das Opernhaus singen zu lassen, all diese Opern, alle zusammen.

Um etwas vorzuspielen, was ich mit John Cage, einem sehr guten Freund von mir, zusammen gemacht habe, möchte ich eine Serie von Stücken, genannt »Maritime Rites«, vorstellen. Das war ein Auftrag von Public Radio in den Vereinigten Staaten, für das ich zehn Radioprogramme schuf, um die ganze Ostküste von Kanada bis Florida neu zu gestalten. Während der konzeptionellen Erarbeitung habe ich mir vorgestellt, wie Zugvögel diese Küste wahrnehmen müßten, wenn sie all diese Geräusche unter sich hören. Ich benutzte dafür Klänge von Schiffshörnern und Nebelhörnern. Ich möchte ein Stück daraus spielen, in dem John Cage eine Solo-Performance hat. Er wird nur fünf Worte sprechen, u.a. werden zwei besondere Nebelhörner verwendet, die inzwischen nicht mehr in Gebrauch sind, so daß sie eine Art von Klang aus der Vergangenheit repräsentieren, den man niemals wiederhören wird. (Musikbeispiel)

Es wäre nett, in dieser ruhigen Stimmung fortzufahren, aber ich bin ein nervöser Amerikaner. Und ich muß Geräusche machen. Das war ein Beispiel aus den zehn Stücken von »Maritime Rites«. Jedes von ihnen bezieht sich auf einen ganz bestimmten Ort an der amerikanischen Küste und sie bilden ein ganzes Konzert nur aus den jeweils zwei Klängen der Hörner. In diesem Fall haben wir Cages Stimme gehört und ein sehr einfaches, zyklisches Stück aus dem Rhythmus des alle dreißig oder alle fünfundzwanzig Sekunden spielenden Nebel- bzw. Schiffshorns.

Aber diese Arbeit führte bald zu einem anderen, offeneren Gebiet für musikalische Untersuchungen, wieder außerhalb des Konzertsaals. Es entstand ein neuer Typ von Tonbandmusik fürs Radio. In diesen Jahren schuf ich auch in verschiedenen Hafenstädten, in Häfen wie dem von Kiel oder Amsterdam, Stücke für wirkliche Schiffe und wirkliche Hörner. Das waren natürlich sehr komplexe Stücke, an denen sich jeder beteiligen konnte, der wollte, aber es gab dazu auch eine Partitur mit Stoppuhr und genauen Festlegungen.

Ich suchte dann einen Weg, meine tiefe Beziehung zu diesen mysteriösen Klängen von Schiffen in der Nacht und am Tage, von eingebildeten oder wirklichen Schiffshörnern, die man aus der Ferne hört, auf andere Weise musikalisch umzusetzen. Weil ich davon fasziniert bin, habe ich in dieser Richtung weitergemacht und mein nächster Schritt war dann, diese Schiffshörner an Land zu bringen.

Das hier ist keine gute Fotografie: Sie zeigt eine Installation mit Schiffshörnern. Diese großen Hörner sind meist auf Super-Tankern installiert und haben eine Reichweite von

sechs bis acht nautischen Meilen, selbst bei schlechtem Wetter. 1987, zum 750. Geburtstag der Stadt Berlin, bekam ich einen Auftrag für eine Installation mit elf Schiffshörnern. Ich schrieb eine richtige Partitur für diese Hörner, in der Noten vorkamen, die keinerlei Entsprechungen mit dem hatten, was man auf dem Klavier spielen kann. Also mußte ich eine Musik erfinden wie etwa für ein Gamelan-Orchester oder eine andere Art von Orchester mit einer sehr speziellen Stimmung. Wichtig für dieses Stück war noch, daß nichts mit der Hand gespielt oder betätigt wurde. Vielmehr wurde ein Computer benutzt, der die Partitur las und die hier notierten Anweisungen zum an- bzw. abschalten der Hörner umsetzte. Sie hören daraus einen kleinen Ausschnitt, der zugleich auch ein Beispiel für jene Entwicklungslinie in meiner Arbeit ist, die sich mit Wasserklänge und mit See beschäftigt. (Musikbeispiel)

Sie können sich jetzt vorstellen, wie eine Jazzband, gespielt von Dinosauriern, geklungen hätte.

Ich habe also in dieser Richtung weitergearbeitet. Im selben Jahr, 1987, machte ich ein ähnliches Stück in Linz mit 22 Schiffshörnern, die über eine Strecke von eineinhalb Kilometern am Ufer der Donau entlang installiert worden waren.

Das brachte mich in den nächsten Jahren dazu, das Radio als Musikinstrument zu benutzen. Bereits 1985 habe ich ein Stück speziell fürs Radio geschrieben mit dem Titel »1985. Piece for peace«. Das war ein simultanes Konzert von drei heiligen Orten, aus drei Kirchen, einer in Amsterdam, aus dem Frankfurter Dom und einer Kirche in Venedig. Die Klänge von diesen drei Plätzen konnten gleichzeitig im Radio gehört werden, es war Musik für gemischte Chöre, Blechbläser, Schlagzeug und Akkordeon. Die Musiker in den drei Ländern konnten einander nicht sehen und nicht hören, doch sie musizierten gemeinsam. Das Stück basierte also wirklich auf menschlichem Vertrauen wie auch auf planetarischer Geographie.

Ich habe diese Idee in einem Stück von 1988 weiterverfolgt, das sich »Christliche Psalmen« nennt. Es entstand anlässlich des fünfzigsten Jahrestages der Kristallnacht in Deutschland und war für sechs europäische Städte gemacht: Kopenhagen, Amsterdam, Frankfurt – Frankfurt zusammen mit Berlin –, Wien, Paris und Rom. So kam es zu einer ungewöhnlichen europäischen Kooperation, sowohl in technischer als auch in anderer Hinsicht, da sechs Städte zusammenwirkten, damit dieses Stück an einem Abend stattfinden konnte. Ich möchte ein kleines Stück vom Beginn dieser »Christlichen Psalmen« vorspielen. Es beginnt mit Klängen, die ich in Jerusalem an der »Klagemauer« aufgenommen habe, mit besonderen jüdischen Gebeten also. (Musikbeispiel)

Das Stück wird im weiteren Verlauf leider nicht fröhlicher. Ohne daß Sie das Stück weiterhören, haben Sie aber sicher eine Vorstellung, was passiert. Die Klänge kommen simultan zusammen aus ganz Europa, obwohl die Leute einander nicht kennen, sich niemals getroffen haben, einander nicht hören. Die Leute in Kopenhagen hören nicht die Leute in Rom, die Leute in Wien hören nicht die Leute in Paris. Und trotzdem entsteht das, was sie gehört haben, auf Grund einer geheimnisvollen Partitur, die ich gemacht habe.

Ich wollte nur eine Stunde lang sprechen und die Stunde ist um. Ich könnte noch

weitere Beispiele verschiedener Arten von Musik aus meiner Arbeit bringen. Aber ich möchte noch etwas zur »KlangZeit-Bauhütte« sagen, zu einem Projekt, das mit meiner Beteiligung im September weitergehen wird. Ich habe ein Stück mit dem Titel »Call to prayer« geschrieben, das für die im September stattfindende Aufführung in der Laurentius-Kirche von Wuppertal umgeschrieben wird. Das Stück mag naiv sein, es mag simpel sein, aber es ist ernst gemeint, denn es bringt Menschen aus der ganzen Welt und Menschen verschiedener Religionen in diesen Klängen zusammen. Man wird also Anhänger verschiedener Religionen hören: Muezzins, jüdische Rabbis, katholische Priester, Shinto-Priester, Buddhisten aller Art, aber auch amerikanische Indianer und Vertreter anderer Kulturen von Eingeborenen. Es wird also nicht so sein wie in den »Christlichen Psalmen«, daß ganz Europa einbezogen wird, sondern »Call to prayer« ist allein auf diese Laurentius-Kirche bezogen. Ich werde versuchen, die beiden Glockentürme als Klangstrukturen zu benutzen, so daß alle Klänge, einschließlich die der Glocken, aus den Türmen kommen werden.

Transkription eines Vortrages, den der in Italien lebende amerikanische Komponist Alvin Curran im Rahmen des 1. Klangzeit-Symposiums mit Bauhütten-Arbeitswoche vom 14.-20. Juni 1991 in Wuppertal gehalten hat. Wir danken den Veranstaltern und besonders Johannes Wallmann für die Möglichkeit des Vorabdrucks. Die Vorträge und Diskussionen des 1. Klangzeit-Symposiums sollen zu einem späteren Zeitpunkt gesammelt in einer speziellen Broschüre erscheinen.