

Eckehard Binas

## Steel Cello Ensemble

Industrial music mit selbstgebaute Instrumenten

In der Wirrnis ist jeder Gesang Verheißung. Der Alte Kontinent und dessen Mitte, Berlin zumal, strahlt, glänzt, reizt. Vielleicht jetzt mehr als noch vor 10 Jahren. Vom Neuen Kontinent glauben wir zu wissen, er sei Schmelztiegel von Weltkultur. Auf beiden nun türmt sich das Unlösbare und die airports der big cities spucken ihre Hoffnungen und Sorgen über den großen Teich. So auch Bob Rutman und Daniel Orlansky, beide Musiker und Bildkünstler aus Boston, Kern des Steel Cello Ensembles. Das, was sie mitgebracht haben und veranstalten, trifft auf den Nerv auch ästhetischer Verunsicherung im Hagel computerisierter Musik- und Bildbombardements. Erst das unmittelbar livehaftige Erlebnis der Männer in zurückhaltendem Design bringt die Gewißheit, daß kein Bit Elektronik bemüht wird und dennoch die Klangperformance nicht von dieser Welt zu sein scheint.

Nur zu verständlich also, wie die Journalisten und musisch verwickelte Denkerschaft in den Aktionen der »Exoten« nach dem suchen, was das Aufhellen des Fremden bewirken könnte.

Musik ist Medium für Situationen, Agens ihres Pulsierens und Wachsens. Wenn sie etwas mitteilt, dann über sich selbst, das Eigenleben des Mediums. Musikwissenschaftliche Analytik ergründet zunächst immer das. Musikästhetik betreibt mehr oder minder verschämt das Entwirren verirrter Rezeption.

Widerspiegelung von Weltverkehr, »Großer Industrie« und Wert- und Strukturkrise der Moderne, Geschichte musikalischer und aufführungspraktischer Topoi, das Verhältnis von Atemdruck, Fingerbeweglichkeit und Feinblechernerkunst, die statistische Häufigkeit von Tonika-Endungen im deutschen Volkslied der präindustriellen Epoche, Lockrufe für Viehherden – die Verteilung gemeinschaftlichen Mehrprodukts auf Experten des Jagens, Sammelns, Hortens und bisweilen auch Verschmelzens von Erscheinungen geschickter Handhabung der Stimme und Klangdingern ist ein unglaublicher Bonus, eine inzwischen zäh verteidigte Nische.

Schon beim Versuch, einen Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung zu bestimmen, gehen die Auffassungen weit auseinander. Eine solche Identifikation wird entweder völlig vernachlässigt und statt dessen die mitteleuropäische Kunstmusiktradition beackert oder es werden diverse andere Fachdisziplinen bemüht, Ein- bzw. Ausgrenzungen vorzunehmen. Beiden Polen ist zumeist gemein, da sie unproblematisiert von der ausschließlichen akustischen Erscheinungsweise des Musikalischen ausgehen.

Viel interessanter ist es, sowohl praktisch als auch für die Forschung, dieses Axiom zu verlassen, jenen akademischen Grenzstreifen zu betreten, der in unserem Denk- und Erfahrungshorizont institutionell und arbeitsteilig ausgelassen ist. Sogar solche quasi selbstverständlichen Bindungen des Musikbegriffs an vom Menschen organisierte akustische Realität, oder von Kunst und Musik etwa, wären in Zweifel zu ziehen. Klar, da mit dieser Aufforderung allen inflationären Gegenstandsbestimmungen Tür und Tor geöffnet wäre. Aber die darauf notwendige Rückbesinnung auf Handhabbares dürfte dann mit völlig neuen Gestaltungsfeldern angereichert, Selbstverständliches aufgehoben sein.

Als assoziative Stichworte mögen hier genügen: Wagner – Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik; Blochs »Weltmusik«; die handfesten Schwierigkeiten, »Popmusik« als seriöses Mitglied in die Musikwissenschaftsakademien aufzunehmen; die in eine Defloration kulminierenden Sozialisationsriten auf dem Malayischen Archipel; das Übertönen der Rockband auf der Bühne vom frenetischen Gekreisch des Publikums; Äolsharfen und Performances, Klangskulpturen und Performances und nochmal Performances. Aber um diesen letztlich fruchtlosen Zwist soll es hier ja nicht gehen.

Sondern um eine Gruppe von Männern aus den USA (Boston), die nun bei uns seit geraumer Zeit zu allen unmöglichen und möglichen Anlässen in ebensolchen Räumen ein inzwischen recht großes Auditorium mit seltsamen klingenden Gegenständen verwundert und verzaubert. Ganz so, als hätten sie unter der Vielzahl der verbreiteten Musikinstrumente keine passenden für sich gefunden, streiche(l)n, schlagen, zupfen sie metallene Kunstobjekte, die byzantinischen Segelschiffen entnommen scheinen.

Das Steel Cello gleicht einem Segel, hat eine Fläche von ca. 3 m<sup>2</sup> und wird mit einem Bogen am stählernen Spannseil (im Seemannischen: Staake) zum Schwingen gebracht. In einem anderen »Gerät« (Bow Chime) sind »gestimmte« Stangen befestigt, deren Vibrationen über Resonanzbleche verstärkt werden. Je nach Bedarf und Verfügbarkeit gesellen sich Riesentrommel, 2 bis 3 Meter lange gerade Blechhörner (tibetanische Langtrompeten) und Didgeridus, manchmal auch Posaune und Saxophon dazu. Mit gebündelter Konzentration bauen die 2 bis 6 Musiker meditative, weit ausschwingende, obertonreiche Klang- und Bewegungsarchitekturen, die gleichsam gelassen zwischen einsamem Klagen und filigraner Solistik bis zu voluminösen Geräuschtürmen pendeln.

Bob Rutman (61), der »Vater« der Gruppe, hat seine »Instrumente« selbst erfunden, gebaut und entlockt ihnen als Solist eine erstaunliche Vielfalt an Klängen. Gespielt werden »Kompositionen« ausschließlich von Bob Rutman und Improvisationsstücke der Gruppe, die stark von der momentanen Situation stimuliert sind. »Industrial music« nennen die Musiker ihren Stil. Großstädtisch, gewichtig und massiv, gebändigte Anarchie. Gleichzeitig werden Klänge so weit ausgedehnt, da Mikrostrukturen zum Vorschein kommen, man ins »Innenleben« der Gebilde eintauchen kann. Das Ergebnis ist ein fremdartiger Rausch von Klangwellen, magisch dröhnenden und gewirbelten Tonsäulen, die den ganzen Raum zuspülen, scheinbar grenzenlos.

Aber: Obwohl die Performances des Steel Cello Ensembles einen tiefen

musikalischen Eindruck hinterlassen, verstärkt sich mit jeder Minute ihres Spiels der Gedanke, daß es den Leuten vom Ensemble gar nicht um die Musik, die sie zweifelsohne mit hoher Sensibilität machen, geht. Vielmehr zelebrieren sie den ununterbrochenen Versuch, einen bestimmten mentalen Zustand zu erreichen und die dafür nötige räumliche, zeitliche, sprich: situative Gestalt zu schaffen. Teilzuhaben an anderer Zeit, sich einzuschwingen in einen bedrohten natürlichen Weltorganismus, einen behutsamen Gebrauch zu pflegen mit Material, Gegenstand und dem eigenen Körper, das Herstellen von Harmonie fernab jeglicher Heileweltidyllen – klingende Skulpturen und Klanglandschaften werden daraufhin »instrumentalisiert«, auch wenn das so wahrscheinlich nie auf den Begriff gebracht werden muß. Und ebenso wie vegetarische Ernährung und vermiedene Hektik »Medien« gelebter Philosophie sind, kann art in progress, können die beschriebenen Objekte nur in dieser Transzendenz verstanden werden. Das Setzen auf Exotisches dabei ist so sicher nur sekundär marktwirtschaftlich motiviert. Und nicht nur der Europäer leidet an seiner Sehnsucht nach der Ferne, dem Fremden. Er hat Angst vor ihr, projiziert dennoch die Lösung seiner Probleme, wenigstens eine Entlastung von ihnen, an das andere Raumzeitufer. Dieser Widerspruch dürfte den Reiz des Exotischen ausmachen, und er wird flankiert durch einen weiteren. Im Zeitalter weltweiter Informationsvernetzung und nur wirtschaftlich begrenzter Mobilität ist das Fremde de facto bereits aufgelöst. Nichtsdestotrotz ist es virtuelle Realität und begründet nicht nur die Verwandlung der Seßhaften zu Nomaden. Die vorher absehbare Enttäuschung provoziert dann das heimische Modell in visionärem Mastab.

Bob Rutman baut übrigens an der Prignitzer Reichsbahn-Nebenstrecke (im Nordwesten Brandenburgs) in diesem Sommer einen überdimensionalen Stuhl in die Landschaft.