

Sabine Sanio

Musikalisierung der Alltagsgegenstände

Sven-Åke Johanssons Forschungsarbeiten

Sven-Åke Johansson arbeitet als Schlagzeuger schon immer an der Erforschung des musikalischen Universums. Auf der Suche nach neuen Klängen beschäftigt er sich seit langem mit alltäglichen Gegenständen und den Klängen, die sich mit ihnen erzeugen lassen. Diese Erforschung begreift er als eine Musikalisierung der Alltagsgegenstände. Anders als beim herkömmlichen Schlagzeug entstehen dabei oft ganz andere Energien, aber auch andere Emotionen, wenn unbekannte Klangkörper verwendet werden.

Für Johansson besteht die Musikalisierung der Alltagsgegenstände vor allem darin, neue und unbekannte Klänge zu entdecken, die mit ihnen erzeugt werden können. Es sind deshalb meist überraschende, ungewöhnliche Aktionen, die er anwendet, um alltägliche Objekte zu musikalisieren, so auch bei seinem *Kartonage*-Stück. Ursprünglich sind es meist ganz zufällige Umstände, durch die er auf ein Material oder einen Gegenstand aufmerksam wird. Insbesondere probiert er immer wieder die Klänge aus, die sich mit Hilfe eines Cellobogens erzeugen lassen. Denn gerade das Bestreichen mit dem Bogen erzeugt völlig unerwartete Klänge, da diese Form der Klangerzeugung im Alltag relativ unbekannt ist. So ist für uns gemeinhin die Vorstellung, Karton zum Klingen zu bringen, mit dem Gedanken an das Klopfen gegen Kartons verbunden.

Den scharf abgeschnittenen Karton hält er fest, drückt auch mit Fuß oder Knie gegen ihn, um Selbstschwingungen zu vermeiden. Der Klang, der so entsteht, ist gepreßt, wirkt aber voller gestauter Energie. Auf schwingendem Holzboden, Parkett etwa, lassen sich mit diesen Klängen auch enorme Lautstärken erreichen. Die Forschungsarbeit bei dieser Musikalisierung besteht für Johansson vor allem darin, die verschiedenen Parameter zu bestimmen, die für den einzelnen Gegenstand wichtig sind. Dabei verändert der Karton allmählich sein Gesicht, gibt Seiten von sich zu erkennen, die man vorher noch nicht einmal vermutet hätte.

Im Laufe der Zeit hat Johansson eine richtige Methodik bei dieser Arbeit entwickelt. Immer wieder sucht er nach ganz spezifischen Materialien. Dann besteht der nächste Schritt darin, die Parameter und ihre Kombinationen zu finden, die für dieses Material wichtig sind. Auch bei einem anderen Papier-Objekt, den überall verbreiteten Telefonbüchern, ist er so vorgegangen. Solche alltäglichen Dinge reizen



seine Phantasie. Das Spektrum reicht von der Wand aus sämtlichen deutschen Telefonbüchern

bis zur Veränderung der Dicke des Buches durch Umschlagen einer Seite, was zur Veränderung der auf den Büchern geschlagenen Klänge führt.



Diese Forschungsarbeit vollzieht sich für Johansson primär als Arbeit an seinen Performances. Gerade in seinen Solo-Auftritten hat er die Möglichkeit, sich ganz auf ein Material zu konzentrieren und alle Aspekte und Parameter seiner Klanglichkeit zur Präsenz zu bringen. Der nächste Schritt zur Etablierung eines Materials in der musikalischen Praxis ist für ihn ganz folgerichtig die Integration in Ensemble-Aufführungen, bei denen nicht die gleichen Möglichkeiten bestehen, ein Material präsent zu machen. Für diese Integration in Ensemblestücke muß deshalb ein Material schon vertraut geworden sein. Solche Prozesse erfordern Zeit, nicht nur für den Musiker, sondern auch für das Publikum. Dann entsteht allmählich auch das Interesse dafür, wie bestimmte Klänge zusammen mit andern Klängen wirken können.

Auch das visuelle Moment spielt für Johansson eine ganz wichtige Rolle, da sich aus der sichtbaren Aktion auch die Erwartungen des Publikums ergeben für das, was es hört. Nicht zuletzt reizt es ihn dabei, daß bei den neuen Materialien, die er verwendet, die Vorstellungen und Erwartungen an das musikalische Geschehen weitgehend offen sind.

Der letzte Schritt in Johanssons Forschungsarbeit besteht darin, für diese Musikalisierung eine an der üblichen musikalischen Notation orientierte Darstellungsform zu finden. Vielleicht liegt es einfach daran, daß Johansson allmählich auch die Systematik seiner Forschungsarbeit zu genau kennt, vielleicht ähnelt ihm die Arbeit an der freien Entfaltung der Klänge, und an der Musikalisierung und Poetisierung des Alltags heute auch zu sehr einer kleinen Idylle, jedenfalls interessiert er sich seit einiger Zeit immer mehr für die abgebrochenen, verstummenden Klänge, die er auch als eine Zurücknahme der eigenen Subjektivität versteht. Eine Zurücknahme, die dann wirkliche Freiheit bedeuten könnte. Die an den Kartons und den Telefonbüchern erpreßten und geschlagenen Klänge geben eine Ahnung von der inneren Anspannung, die auf ihre Befreiung wartet.

instruktion

for the telephonbookpiece (comp. even-like johannson- halldin)
to use: two telephonebooks from any big city (the vienna
ones are very good, the new-york ones a bit to soft - can
be used though -) the west-berlin ones are since
a long time approved and has been found for a thing to be.
— thickness not under 4,5 - 5 cm., further on two muskostaende
foldable, simple art like hereon the telephonbook
(2x)



through hitting with drumsticks on the books in different
open positions, closed etc. (2, 3 or 4 "heads") appears very
different timbres and pitches, which can be used and varied
in any length.

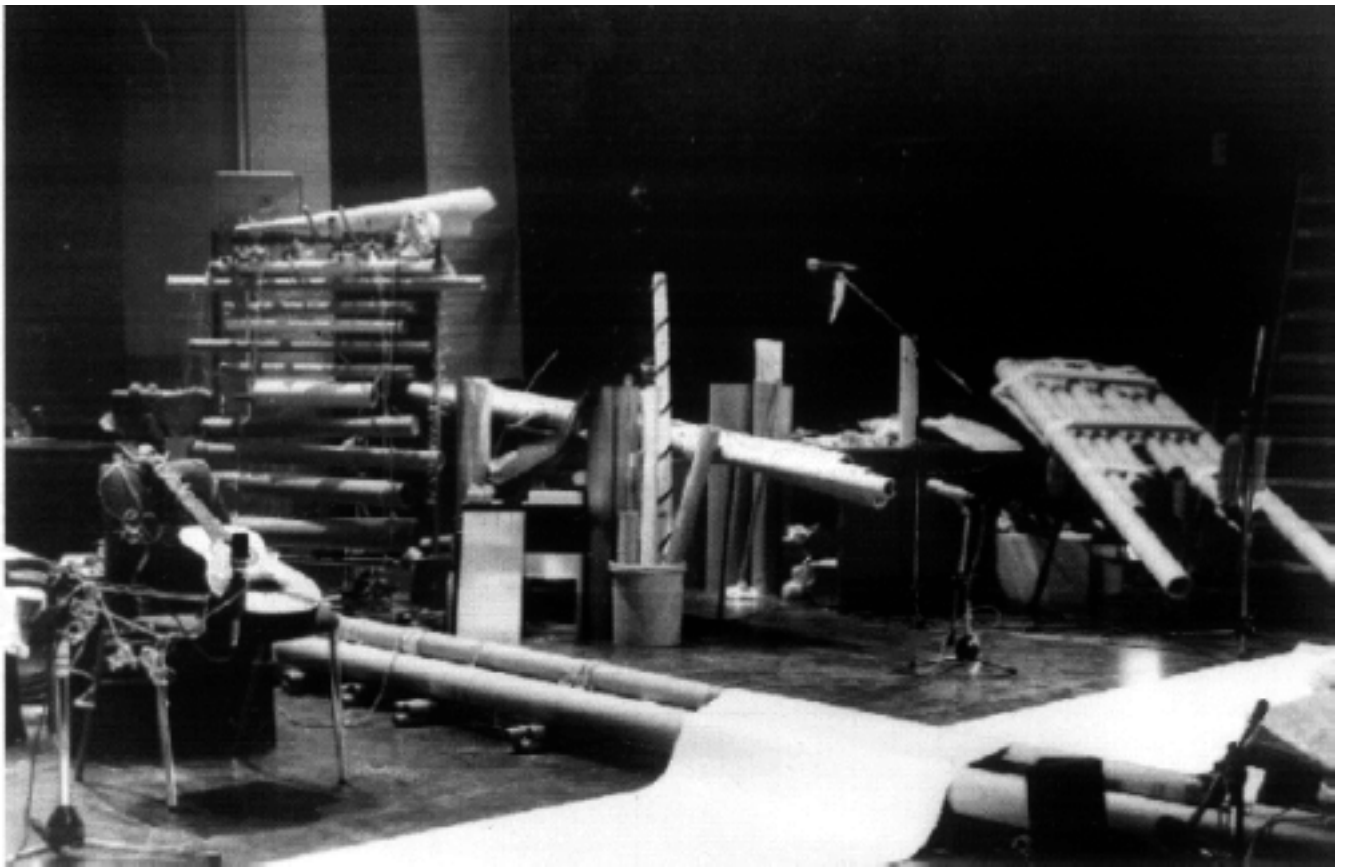
a-8j jan -89

Gisela Nauck

Spanischer Minimalismus aus dem Geist von Fluxus

Die *Paper Opera* der Gruppe *Taller De Música Mundana*

The sound is the medium, the sound is the boss« – sagte Fátima Miranda lachend und Llorenç Barber ergänzt: »Das Papier ist der Protagonist, der Akteur und es ist Inhalt und Thema. Es ist das Papier, das durch unsere Mäuler, durch unsere Körper, durch unseren Atem singt, vorgeführt wird die ihm eigene Dramatik.« Solche respektvolle, herrschaftslos-virtuose Haltung dem Klang-Material gegenüber prägt ganz wesentlich den Charakter und Ausdruck einer *Papier Oper*, die die spanische Gruppe *Taller De Música Mundana* aus Madrid am 1. Juli im Berliner Podewil erstmals in Deutschland aufgeführt hat. Zu dieser Gruppe gehören die Stimmkünstlerin Fátima Miranda, der Komponist Llorenç Barber, die Performer Bartolome Ferrando, Alian Limoges und Markus Breuss. Aus einer Haltung des Freisetzens der Klang- und Ausdrucksqualitäten von Papier aller Art entstand eine so abwechslungsreiche, farbige, sinnliche, spielerische wie bei allem zugleich konzentrierte und behutsame Musik. Zumindest in jener Berliner Version – denn jede Aufführung wird, nicht nur auf Grund der wechselnden Papiersorten, anders. Und auch das ist ein Spezifikum der spanischen Experimentalgruppe: die Lebendigkeit der Performance entsteht aus dem Miteinander-Agieren und dem sensiblen Aufeinander-Reagieren, einen kollektiven, stark improvisatorisch bestimmten Erarbeitungsprozeß vorausgesetzt. »Wir entscheiden uns gemeinsam für etwas, aber jeder hat seine eigene visuelle und klangliche Art das umzusetzen, jeder hat seinen eigenen Plan. Es gibt die großen Teile, die genau festgelegt und strukturiert, zugleich aber auch frei sind. Wir wissen genau, *was* wir tun werden, aber wir wissen vor der Aufführung nicht, *wie* wir es machen werden. Das hängt von der jeweiligen persönlichen Stimmung ab, vom Raum, von der Atmosphäre.« (Fátima Miranda).



Die Bühne ist restlos ausgefüllt mit verschiedensten Papier-Sorten in unterschiedlichsten Formen – und Farben; die Farbe scheint ebenso wichtig zu sein wie die strukturierte Gestalt. Zellophanpapier auf einer Rolle, Seidenpapier, Packpapier, große Zeitungsbögen, Kartonpapier, Sandpapier, Zellophan-Klebeband, lange Papier- und Aluminiumfoliebahnen, aufgeblasene Papiertüten, Telefonbücher, als Schlagzeug angeordnete Tablettts aus Staniolpapier ... Verschiedene Rot- und Brauntöne, gelb, schwarz, weiß, ocker, silber. Auch die Overalls der Performer haben jeweils eine andere Farbe: rot, gelb, weiß, orange,

schwarz.

Eindrucksvoll sind fünf Orgelpfeifengebilde, drei riesengroße aus Teppichkernen, die den Bühnenraum dominieren, und zwei kleinere aus Kleiderstoffkernen im Hintergrund, die auch als Schlaginstrumente benutzt werden. Es gibt dicke Papptrommeln, lange, didjeridu-ähnlich geblasene Rohre und Papiertrompeten. Eingesetzt werden ebenso Fundstücke, winzige akustische Spielzeuge aus Pappe – Vogelstimmen und die im Bauch von »sprechenden« Spielzeugtieren verborgenen »Stimmen«. Hinzu kommen Klänge von ausschließlich mit Pappe präparierten, traditionellen Instrumenten: Flügel, Kontrabaß und Gitarre, deren solcherart verfremdete Klänge das musikalische Treiben mitbestimmen.

Über die gesamte Länge der Bühnen-Rückseite spannte sich ein Vorhang aus Papierbahnen mit unterschiedlicher Oberflächenstruktur, von verschiedener Stärke, Qualität und Farbe. Er ist exemplarisch dafür, wie in dieser Papier Oper Klangmaterial, Szene, Instrumentarium und die dramaturgischen Teile verschmelzen, denn er ist zugleich klangerzeugendes Element und damit Instrument, Bühnenbild und Präludium. Die spanische *Papier Oper* begann mit unsichtbar erzeugten Klängen hinter, auf und mit diesem Vorhang: Knistern, Rascheln, rhythmisches Klopfen, Reiben, Schütteln, dann Durch- und Abreißen, Durchstoßen bis Teile des Vorhangs in Fetzen hingen und die zweite Szene nahtlos folgte.

Dieser scheinbar chaotischen Buntheit und Vielgestaltigkeit der Klangerzeuger liegt jedoch eine systematische Ordnung zugrunde, die bei der Gestaltung der einzelnen Szenen zur Anwendung kommt. Es gibt vier Gruppen von Instrumenten aus und mit Papier: Papiere und Pappen in ihren industriell erzeugten Formen, aus Papier und Pappe gebaute Instrumente, object trouvés wie jene Kinderinstrumente und papp-präparierte traditionelle Instrumente. Hinzu kam bei der Berliner Version in einer einzigen Szene Papier in einer seiner prozessualen Veränderungsformen: nämlich in brennendem Zustand als drei Bücher bzw. Broschüren, die auf je einem Notenständer standen. Bei dieser eigentümlichen Verwandlung fallen Klang, Material, Bewegung, Licht und zudem noch Geruch zu einem künstlerischen – stillen – Ereignis unauflösbar zusammen, im selbständigen Aufblättern der Seiten durch das Feuer, im Knistern, Funkensprühen, Stehenbleiben und Zerbröckeln der verkohlten Seiten und beim zugleich anheimelnden und beunruhigenden Geruch des verbrennenden Papiers.





Deutsche EA der *Paper Oper* im Berliner Podewil, Fotos: Andreas Lüttke

Das Besondere an dieser *Paper Oper*, die insgesamt achtzig Minuten dauerte, ist das sich immer wieder einstellende Gleichgewicht zwischen Klang, Szene und Performance, wobei unter diesem Synthese-Gesichtspunkt die Feuer-Szene zum Höhepunkt wird. In jedem ihrer ineinander übergehenden Teile zwischen circa drei und zehn Minuten Länge bilden Materialien, Instrumente, Objekte und die erforderlichen Bewegungen zur Klangerzeugung charakteristische Szenen – im wörtlichen Sinne Klang-Szenen. »Wir wollten von Anfang an kein Theaterstück machen, sondern der theatralische Aspekt entsteht aus der ›performing energy‹.« (Llorenç Barber). Die Vielgestaltigkeit und Buntheit des Instrumentariums wie auch eine sparsam eingesetzte Lichtregie (teils mit ultraviolettem Licht) verstärken diesen theatralischen Aspekt des Materials. So läßt etwa in der Treppen-Szene – die übrigens, ähnlich der Feuer-Szene, wie ein Zitat aus Fluxus-Zeiten wirkt – die bescheidene Haltung beim Aufstieg des mit einem Stapel Telefonbüchern beladenen Barber seine Person fast vergessen. Entscheidend sind die nach und nach herunterfallenden Telefonbücher selbst, die im musikalischen Kontext sanft-dröhnende Akzente setzen. Und wenn in einigen Teilen durch ultraviolettes Licht auf weißen Papier- und Kleidungsstücken eine Szene mit solcherart weiß-violett-gleißenden »Zeichnungen« überformt wird, sind Material und Menschen tatsächlich gleich-berechtigt geworden.

Zur »Oper« wurde die Performance durch Beteiligung der Stimme: gesungene, minimalistisch rhythmisierte, lange Töne ohne Text von Fátima Miranda, vokale Papierklänge und Klangpoesie durch die anderen Mitglieder der Gruppe. Denn ursprünglich war die *Paper Oper* eine konzertante *Paper Musik*, erdacht 1986 von *Taller De Música Mundana* anlässlich einer Ausstellung mit plastischer Papierkunst in Madrid. Drei Jahre nach der Uraufführung führten vor allem personelle Veränderungen zur Entwicklung der *Paper Oper*. Die Kunsthistorikerin Fátima Miranda begann ihre Stimme auszubilden, Llorenç Barber, Bartolome Ferrando und Fatima gründeten das *Flatus Vocis Trio* zur Aufführung von Klangpoesie, und die Gruppe selbst war es überdrüssig, immer wieder die konzertante *Paper Musik* aufzuführen. Durch Einbeziehung der neuen vokalen Möglichkeiten entstand nun die *Paper Oper*, wiederum auf ähnlicher improvisatorischer Basis wie das Konzert.

Eine zweite Besonderheit ist der durchweg maßvolle und reduzierte Einsatz der so reichhaltigen Mittel, eingeschlossen die jeweils zeitlich knappen, überschaubaren musikalischen Bildungen. Jede Szene bleibt transparent und in jeder steht der Klang eines anderen Instruments im Mittelpunkt, dabei gibt es keine Wiederholung. Zu den eindrucksvollsten gehörte das Trio mit drei strahlenförmig gruppierten, langen Papprohren, deren eine Öffnung jeweils mit chinesischen Schuhen »betrommelt« wird - nur mit diesen entsteht der gewünschte dunkle, weich-dröhnende Klang. In einer anderen erzeugt Sandpapier bei einem mit Händen und Füßen ausgeführten Duo aus minimalistischen Linien eine helle, scharfe, fein-ziselierte Klangfläche. Der präparierte Flügel hat ebenso ein Solo wie Fátima Mirandas durch Zellophanpapier verfremdete Stimme oder eine im ultravioletten Licht weiß-violett schimmernde, lange Papierbahn, der zwei im Dunkel bleibende Spieler ein bewegt-dramatisches Leben verleihen, bis sie schließlich in Fetzen liegenbleibt. Leitmotivisch, wenn auch unregelmäßig fliegen Bündel von zerschnittenen Zeitungen in die Luft, die sich gleich Flugblättern mit nur zu ahnenden Geräuschen über die Bühne und die ersten Zuschauerreihen verteilen, desgleichen Konfetti, das akustisch zarte Regenschauer verursacht. Diese wie auch gelegentlich zerknallte Papiertüten sind die einzigen Aktionen, die sich wiederholen und damit gliedernde Funktion erhalten. Klangsinnlichkeit und Phantasie, performerische und rhythmische Präzision, der Geist von Fluxus und spanischer Minimalismus – der eher dem Klang als der rhythmisierten Zeit vertraut – haben in dieser *Papier Oper* zu einer zugleich bizarren und organischen, lebendigen und spannenden Synthese gefunden.

(Alle Zitate stammen aus einem in englischer Sprache geführten Gespräch mit der Stimmkünstlerin Fátima Miranda und dem Komponisten Llorenç Barber, das anlässlich der deutschen Erstaufführung der Papier Oper am 1. Juli 1996 im Berliner Podewil stattfand.)