

Jürg Frey

Material

1 Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt a. M. 1985, S. 247. ↑

2 John Berger, *Begegnungen und Abschiede*, München 1993, S. 191. ↑

3 a.a.O., S. 197. ↑

Es gibt diese sehr große Kiste, in der alles drin ist, was wir zum Komponieren brauchen: Tonhöhen, Dauern, Instrumente, Pausen und alle Arten von Stille, alle elementaren Farben und Tönungen und alle vokalen Möglichkeiten. Verschiedene Gründe lassen uns einseitig in diese Kiste hineingucken, so daß wir nur einen Teil des Inhaltes wahrnehmen, etwa weil wir andere Kompositionen, die es schon gibt, im Kopf haben, weil wir eine gewisse Vorstellung haben von dem, was Musik zu sein hat oder weil wir von Ansichten über richtig und falsch geprägt sind. Wir können den Inhalt dieser Kiste als unser Material bezeichnen. Mit der Zeit lernen wir immer mehr vom Inhalt dieser Kiste kennen. Gleichzeitig finden wir uns immer besser in dieser Kiste zurecht, indem wir lernen, was wir daraus brauchen können und welche Teile mehr für andere sind.

Wenn wir aus Distanz auf die 50er Jahre zurückblicken, begegnet uns ein anderer Materialbegriff. Das Material bestand aus den verschiedenen musikalischen Parametern, so daß Tonhöhen, Dauern, Lautstärken und Instrumentierung in Reihen angeordnet werden konnten. Die Komponisten haben dieses Material geordnet, um nachher damit zu komponieren, um dieses Material in den Griff zu bekommen und damit Klänge, Konstellationen und musikalische Verläufe zu gestalten. Es wäre keinem seriellen Komponisten in den Sinn gekommen, seine Listen und Tabellen, seine Materialaufstellungen, schon als Stück zu bezeichnen. Man konnte sie gar nicht spielen, denn es gab hier Tonhöhen ohne Dauern, es gab Dauern ohne Tonhöhen und Klangfarben ohne Tonhöhen und Dauern. Wenn sie gespielt worden wären, wären es sofort nicht mehr diese Tabellen gewesen, die Tonhöhen wären zu Klängen und Melodien geworden, die eine Klangfarbe, eine Dauer und eine Lautstärke haben. Material war hier etwas, das noch vor dem Klingenden, noch ohne Klang, Dauer und Farbe geordnet wurde.

Von Cornelius Cardew gibt es ein Stück aus den frühen 60er Jahren, mit dem Titel *Material*. Die Partitur sieht aus wie ein Klavierstück. Bei der Interpretation beschäftigt man sich dann mit der Instrumentation, man trifft Entscheidungen über Lautstärken und Tempi und trifft vielleicht eine Auswahl aus dem umfangreichen Material. Das Stück stellt also das Material zur Verfügung, aus dem das Klingende erarbeitet wird. Das Material ist aber hier etwas Gestaltetes, denn Tonhöhen und Rhythmen sind schon da. Man kann sich eine Interpretation vorstellen, die sehr stark von dem abweicht, was das Material suggeriert. Das Tempo ist variabel, übermäßiges Rubato kann verwendet werden, jede Note kann ausgelassen werden, Akkorde können gebrochen werden, das Stück kann beliebig lang dauern, und die

einzelnen Abschnitte können von jedem Spieler individuell in beliebiger Reihenfolge gespielt werden. Eine solche Interpretation entfernt sich sehr weit vom Ausgangsmaterial und wäre durchaus im Sinne von Cornelius Cardew.

Wenn wir uns im seriellen Materialdenken das Material gar nicht vorstellen können, da es in seine einzelnen Parameter zerlegt ist, haben wir hier eine andere Ausgangslage: Material ist hier eine Vorlage, die man nun bearbeiten kann, und Cardew bezeichnet den Zustand vor dem Erklängen als Material. Es ist schon Gestaltetes da, das nun als Ausgangsmaterial für weitere, auch sehr weitgehende gestalterische Eingriffe dient.

Der bildende Künstler Stefan Gritsch hat unter anderem Arbeiten gemacht, die dreidimensionale einfache Formen sind, rechteckige Klötze, teilweise auch Kugeln. Ich erinnere mich an blaue, an rote und an verschiedene moränenlandschaftfarbig bemalte Körper. Ein Blick in den Katalog sagt einem dann, daß es sich hier nicht um bemalte Objekte handelt. Die Materialbezeichnung im Katalog heißt: Acrylfarben. Erst nach einigem Stutzen realisiert man, daß es sich hier also nicht um ein Holzstück handelt, das bemalt worden ist, sondern um Farbe selber. Diese wurde Schicht um Schicht in eine Paßform eingefüllt, dort ist sie eingedickt und fest geworden, und am Schluß ist dieser Acrylblock entstanden. Der Abstand vom Material zum Stück ist hier verblüffend gering und wird unter anderem durch Entscheidungen über die Wahl der Farben und über die Größe der Behälter hergestellt, in die die Farbe schichtweise zum Trocknen eingefüllt wird.

Von George Brecht gibt es in seiner Sammlung *Water-Yam* ein Stück, das auf einer kleinen Karte notiert ist, und den Titel *Table* trägt. Unterhalb des Titels liest man, worum es in diesem Stück geht: Table. Das Stück heißt *Table* und ist ein Tisch. In gleicher Weise gibt es auch die Stücke *2 Umbrellas*, *Suitcase* und *Thursday*. Aus der Aufführungspraxis der Fluxusbewegung, aus der diese Stücke stammen, kann man sich vorstellen, daß man mit diesen Gegenständen nun etwas macht. Man verwendet sie für eine theatralische oder klangliche Aktion, ähnlich wie wir in Cornelius Cardews Stück Material als Vorlage benutzen können, um ein Stück zum Klingen zu bringen. Ihre radikale Form zeigen die Stücke von George Brecht aber, wenn die Karte nicht als Anweisung für Aktionen gelesen wird, wenn also das Material nicht benutzt wird, um etwas darzustellen oder zu gestalten, sondern wenn der Gegenstand das Stück selber ist: der Tisch, die zwei Regenschirme, der Donnerstag. Es gibt sie und sie sind da. Die Aufführung wäre das Dasein des Tisches. Das Material ist das Stück selber und der Abstand zwischen dem Material und dem Stück existiert wohl nur in unserem Kopf.

Das Material an sich gibt es nicht. Das serielle Materialdenken nimmt die einzelnen Parameter, und als einzelne Parameter wissen wir nicht, was sie sind, da wir Lautstärke nicht losgelöst von Klangfarbe und Dauer denken können. Und sobald wir die einzelnen Parameter zusammensetzen, haben wir einen Klang und damit einen Inhalt, eine Idee. Das Materialdenken in den letzten Beispielen geht immer von etwas Vorgefundenem aus: der Klang der Pauke ist etwas, das es schon gibt, die Acrylfarbe ist etwas, das schon jemand hergestellt hat, die Farbe wurde gleichsam schon von jemandem komponiert, der Tisch ... oder das cis des Horns, das Flageolett des Violoncellos, der Schlag auf die kleine Trommel. Jede Sache, auch

die einfachste, weist, sobald wir sie hören oder sie uns vorstellen, ein Minimum an Gestaltung auf.

Auf der einen Seite haben wir also das Material, das man zwar denken kann, aber eine Vorstellung, wie es klingen soll, gibt es nicht, da das Material noch in einem Zustand vor der sinnlichen Qualität ist. Auf der andern Seite steht das Material als das fertige Objekt, der Tisch von George Brecht zum Beispiel, und dazwischen gibt es alle möglichen Orte, an denen sich ein Komponist befinden kann. Hier irgendwo, in diesem Feld, beginnt er mit seiner Arbeit, und als Komponieren wird dann diese Strecke bezeichnet, die er zurücklegt, um am Schluß eine Komposition zu haben. Eine Hornquinte zum Beispiel kann dabei Ausgangspunkt für ein Werk werden, eine Quinte kann aber auch schon das Stück sein, etwa in LaMonte Youngs *Composition 1960 No. 7*, die bekanntlich aus den Tönen h und fis besteht. Beide Male ist der Weg vom Material zur Komposition und der Abstand zwischen Material und Komposition prägend für die Erscheinung des Stückes. Als Komponist kann man also mit einem Bewußtsein für diesen Abstand arbeiten und mit einem Bewußtsein für die Inhaltlichkeit des Materials. Gerade dieses letzte Bewußtsein hat ja zu einer Arbeitsweise geführt, die das Aufbrechen dieser inhaltlichen Besetzung als Voraussetzung zum Komponieren betrachtet.

Ich möchte das einfache, eindeutige Material hören. – Es gibt die Augenblicke, in denen wir das Material ohne diese Inhalte zu hören vermögen. Material, das unter dem Gesichtspunkt seiner Verwendbarkeit, seiner Vergesellschaftung, seiner Weiterentwicklung und Brechung, auch seiner Verwendung durch andere Komponisten, gesehen wird, kann nicht als Material selber gesehen werden. Diese Gesichtspunkte verunmöglichen den Zugang zum einfachen, eindeutigen Material. Wenn sie aber wegfallen, wissen wir zuerst nicht, was wir vor uns haben und wo wir sind. Es ist ein Ort, an dem wir dem elementaren Klang begegnen und der uns das Gefühl gibt, das Material komme irgendwo oder nirgendwo her. Das Material scheint hier zuerst nichts zu sein und der Ort unbrauchbar. Aber es ist gerade dieses Material und dieser Ort, die ich suche und die meine Arbeit ermöglichen. Es ist jedoch schwer, an diesen Ort zu kommen. Es gelingt selten, oft bemerkt man im Nachhinein, daß man nahe daran war. Es ist die Demut gegenüber dem Material, das Aufgeben von kompositorischen Ideen, die uns in die Nähe dieses Ortes führen können. »Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst, geht dir der Wunsch, den du gar nicht hast, in Erfüllung«¹, beschreibt der Schriftsteller Robert Walser diesen Sachverhalt. Kein Kraftakt und keine Willensbezeugung bringen uns dahin – und auch das Nichtstun führt in die Irre. In einem Text beschreibt John Berger diesen Vorgang mit seinen Worten: »Es genügt nicht, durch das Fenster zu schauen. Auch wird dich keine Autobahn dorthin bringen. Niemand kann dir die Richtung sagen, denn du weißt nicht, wonach du fragen sollst. Auf dieser Reise ist ein vielbetreter Pfad eher eine Warnung als eine Ermutigung. Zugleich muß der Ort nicht unbedingt verlassen oder wild sein. Er könnte direkt neben dem Platz sein, wo der Bäcker normalerweise sein Auto abstellt. Die Kunst besteht darin, per Zufall dort anzukommen. Dann überrascht du den Ort und der Ort überrascht Dich.«² Es geht in diesem Text um Photographen, die Aufnahmen von französischen Dörfern gemacht haben und Berger beschreibt, wie sie ihren Ort gefunden haben: »Diese Photographen in den über hundert Gemeinden um Belfort sind nicht mit dem Motorrad gefahren. In ihrer Imagination haben sie etwas Schwierigeres

unternommen. Sie haben ästhetische Gewohnheiten hinter sich gelassen, das Malerische, das Romantische, das Exotische und die Kategorie des Banalen. Ohne Ausnahme hat ein jeder gewußt, wann er an der Stelle angelangt war, die ihn angezogen hatte. Und sie haben ihre Photos gemacht, die besagen (als wäre die betreffende Stelle der unbestreitbare Mittelpunkt der Welt): Du bist hier. Und hier finden wir weder Schönheit noch Harmonie, noch irgend eines unserer menschlichen Tröstungssysteme.«³

Was wir hier finden, sind ein Material und eine Arbeitsweise. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, das Material zu erfahren jenseits der Belastungen, die es durch kompositorische, geschichtsphilosophische und gesellschaftliche Kategorien erfahren hat. Hier wird die Möglichkeit beschrieben, daß man durch diesen ganze Umbau, der das Material belastet, hindurchschauen kann. Diese ganze Hülle, die vermeintlich zum Material gehört, und die ja nicht nur die Töne umfaßt, sondern auch Techniken, Verfahrensweisen, Bedeutungen, diese Hülle verschwindet, sie fällt ab und die Wirklichkeit des Klangmaterials wird erfahrbar. Die Wirklichkeit des Klangmaterials beschreibt eine Existenz, die gerade nicht auf etwas anderes verweist, und das Material verschwindet nicht in oder unter solchen Verweisen. Das Material hat eine sinnliche Gegenwärtigkeit, und davon geht sein Reichtum aus. Bedeutungen, Inhalte sowie kompositionstechnische Denkkategorien zerstören diesen Reichtum. Die Schönheit dieses Reichtums kann man nur erkennen, wenn man sich auf die Ebene des Materials begibt. Wenn du nicht überlegen zu sein wünschst, so beginnt das obige Zitat von Robert Walser, und es bedeutet auch, den Gedanken aufzugeben, daß das Material dazu da ist, um benutzt zu werden, um damit etwas zu machen und ein Stück herzustellen. Dieses Material scheint gewöhnlich. Dieses Material ist still. Es ist nicht originell, da originelles Material immer von seiner Originalität sprechen muß. Dieses Material spricht nicht, es ist da.

Neben der Wirklichkeit der Klangmaterialien gibt es auch eine Wirklichkeit der Arbeiten des Komponisten. Hier geht es um das Machen. Es wird bestimmt, wann und wie lange das Material erklingen kann. Es wird bestimmt, in welchem Verhältnis die Materialien zueinander stehen und es gilt Entscheidungen zu fällen, die die Materialien in Bezug zum Ganzen sehen. Es braucht eine zur Wirklichkeit der Klangmaterialien adäquate Wirklichkeit der Komposition. Beide zusammen schaffen die Wirklichkeit des Werkes und damit die Wirklichkeit des Erlebens. In meiner Arbeit bleibe ich an diesem Ort, wo das Material seine Sinnlichkeit bewahrt. Ich nehme es nicht weg, um damit etwas zu machen. Es gibt keine kompositorische Absicht, es gibt keine Formeln, keine geistreichen Überlegungen, keine »menschlichen Tröstungssysteme« also, die uns hier weiterhelfen.

Es kann sich aber auch nicht nur um das Präsentieren des Materials handeln. Präsentation ist zeigen, auf die Wirklichkeit hinweisen. Präsentieren ist geschmäckerlich. Es ist die Angst, sich dem Material auszusetzen. Es ist auch die Angst, durch Eingriffe die Qualität des Materials zu zerstören. Sicher gibt es Sensibilität gegenüber dem Klangmaterial, aber man muß Ängstlichkeit und Sensibilität auseinanderhalten. Präsentation bedeutet, das Material von seinem ursprünglichen Ort wegzunehmen und jetzt zu zeigen. Die Vorhaben, die zur Präsentation führen, lenken vom Wesentlichen des Materials ab. Wenn man jedoch die Gedanken an Präsentation aufgibt, fallen diese Vorhaben und Systeme in sich

zusammen. Dann entfaltet das Material seine Präsenz.

Ich präsentiere das Material nicht. Ich verwende das Material. Ich nehme viel oder wenig davon, ich wiederhole es, mache es zurecht auf die richtige Länge und Breite, um zu hören: das gibt es, und so ist es. Es gibt eine Verwendung für das Material. Verwenden betont das Machen, und durch das Machen bekommt man das Ganze. Dann kann man dem Material bei seinem Klingen zuhören. Meine Arbeitsweise ist nicht originell oder besonders. Dadurch werden auch keine besonderen Kompositionsmerkmale an den Stücken erkennbar. Eine originelle Arbeitsweise verweist immer auf ihre Originalität. Die dabei auftretenden Kompositionsmerkmale haben etwas Schwatzhafes und wollen von ihrer Wichtigkeit und Richtigkeit überzeugen. Meine Arbeitsweise ist klar, einfach und zweckgerichtet. Sie soll die Schönheit, die vom Material ausgeht, erlebbar machen. Sie kann es ermöglichen, den Sinn und die Sinnlichkeit zu erleben und eine Komplexität der Empfindungen hervorzurufen, die vom Material und seiner Anordnung ausgehen.

In dieser Situation fragen wir uns, welchen Stellenwert Kompositionstechnik haben kann. Wir stehen der Wirklichkeit immer neu gegenüber und es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise wir Erfahrungen von früher brauchen können. Es gibt hier keine bekannte Technik, die uns weiterbringt. Wenn wir eine Erfahrung von früher in diese Situation einbringen, zerstören wir die Situation und wir bringen uns um die Möglichkeit, direkt in diesem Moment und dieser Situation entsprechend zu arbeiten. Aber wir besitzen erworbene Kenntnisse, die hier doch zugegen sind. Wissen und Fähigkeiten sind da, und wir müssen sehen, in welchem Verhältnis sie zum Gegenstand, zu der Wirklichkeit der Arbeit, dem Komponieren, stehen. Meine Aufmerksamkeit richtet sich darauf, dieses Wissen und diese Fähigkeiten verfügbar zu halten, offen zu halten für den Gegenstand, nahe und erreichbar, aber doch auf einer tieferen Ebene, so daß sie die Sache nicht berühren oder gar vereinnahmen. Manchmal kann dabei etwas entstehen, das so klingt, als ob es schon immer dagewesen wäre. Die Klänge haben aufgrund ihrer Entstehung keinen zusätzlichen Selbstbehauptungswillen und sie verzichten auf ein Rechtfertigungsvokabular. Wenn sie da sind, haben sie Eindeutigkeit und Klarheit. Es gibt ihr Erscheinen, ihre Dauer ohne Variation, ohne Entwicklung, ihre Dauer ohne Komposition. - Wenn sie nicht da sind, ist hier Stille.

Beim Hören von Musik gibt es zwei Arten von Erleben. Die eine Art wird gefördert von einer Musik, die uns veranlaßt, unsere Aufmerksamkeit auf einzelne Phrasen und Teile und ihre Anordnung im Ganzen zu lenken, auf Details in der Instrumentation und in der Stimmführung zu achten und die Abfolge der einzelnen Teile sowie ihr Verhältnis zum Ganzen zu erfahren. Wir erleben Musik, ein Hauch mag durch unseren Körper ziehen. Es gibt die besonderen Momente, in denen wir erfaßt werden von einer einzigartigen Berührung, die hervorgerufen wird etwa durch eine harmonische Wendung, durch ein Detail der Instrumentation oder durch einen Augenblick der Ruhe in der Musik. Und dann gibt es die Erinnerung an diese glücklichen Momente, in denen wir von Musik berührt worden sind.

Eine andere Möglichkeit, Musik zu hören, geht von Stücken aus, in denen der Komponist das Entwickeln von Teilen, die wie Ursache und Wirkung zusammenhängen, verlassen hat und durch andere, ebenso komplexe

Gestaltungsmöglichkeiten ersetzt hat. Oft wird diese Musik als Unterschied zwischen Klang und Stille wahrgenommen. Wenn diese Musik einzelne Teile hat, sind diese gerade nicht auseinander entwickelt oder kontrastierend miteinander verknüpft. Die einzelnen Teile scheinen eher durch eine unsichtbare Linie voneinander getrennt zu sein, und die Kompositionsmerkmale, die zu ihrem Vorhandensein geführt haben, bleiben unsichtbar. Das bedeutet, jeder Teil muß mit einem neuen Einfall von vorn beginnen, ist nicht dialektisch mit dem vorhergehenden verbunden. Es gibt dann nur die Teile, die aus dem jeweiligen Klangmaterial geschaffen wurden, und diese Teile bringen die Identität des Stückes hervor.

Bei dieser Musik haben wir nach dem Konzert oft nicht die Erinnerung an Momente besonderer Intensität. Die Situation ist nicht von Erinnerung geprägt. Es gibt zwar auch das Gefühl, daß die Musik vorbei ist, aber gleichzeitig spüren wir, daß diese Musik nicht den üblichen Eindruck hinterlassen hat. An Stelle der Erinnerung an einzelne Situationen spüren wir eher eine deutliche Manifestation des Lebens. Leben steht hier nicht im Sinne von Lebendigkeit, von Tätigkeit, von dieses tun und jenes lassen. Es ist eine reichere Erfahrung, die man hier machen kann. Es ist auch nicht einfach eine Idee. Eine Idee erscheint mir als ein zu enger Begriff in unserem Bewußtsein. Es ist die Tatsache, daß man am Leben ist, die uns in diesem Augenblick glücklich macht. Es ist das Gefühl, ich bin hier und es gibt das Leben. Dies ist eine eindeutige Empfindung, gleichzeitig ist sie sehr komplex.

Diese komplexe Empfindung geht nicht nur von den Klängen aus. Die Stille bestimmt diese Empfindung mit. Es gibt die Stille vor den Klängen, nach den Klängen, und zwischen den Klängen. Diese Stille kann sich ausdehnen, sie kann Körperlichkeit annehmen und die Klänge können diese Körperlichkeit verstärken. Es gibt auch die Stille, die nur da ist, weil es Klänge gibt. Sie kommt mit den Klängen nicht in Berührung. Sie wird erahnbar, weil Klänge immer entstehen durch das Ziehen einer Grenze zwischen ihnen und allem andern. Diese Stille kann sich zeitlich nicht ausdehnen, manchmal schimmert sie durch die Klänge hindurch. Es gibt auch die Stille in den Klängen. Dann liegt der Klang da, still aber hörbar.