

Die Welt ist mein Radio, meine Musikhochschule, meine Muttersprache, meine erste und letzte Symphonie, mein Shofar, mein einziges Hörbuch.

Als Kind wuchs ich in den 1940/50er Jahren in Providence, Rhode Island auf. Ich betete nie, bevor ich zu Bett ging – das war kein jüdischer Brauch –, aber ich lag hörend im Bett, aufmerksam lauschend, vielleicht in Erwartung, die Stimme Gottes zu hören; ja, die Stimme Gottes, die über die Mittelwelle Radio-days-Radios kam: Die sagenhaften Indianer, einsamen Jäger, Banditen, Supermen, Green-Hornets, die Amos'n'Andy black-folk Radio Comedy, Gildersleeves, die Blaskapellen Amerikas, und in den Samstagnächten die Guy Lombardo Dance Band mit den hyperarpeggierenden Doppelklavieren; wenn die Sendezeit zu Ende war, hörte ich weiter ein erstaunliches Nachtkonzert von fernen Schiffshörnern aus dem Hafen von Providence und Eisenbahnwaggons, die mit lautem Krachen im nahegelegenen Rangierbahnhof gekuppelt wurden. Das Radio ist eine selbsterklärende Erfahrung; aber die Klänge der Nacht waren etwas anderes. Sie waren ein veritables Konzert – ein nächtlicher Raga – Melodien, Rhythmen, Kontrapunkte, die aus einem Konzertsaal kamen, dessen schiere Größe meine Kinderphantasie zu den Anfängen und ans Ende der Zeit führte. So begann meine lebenslange Liebesaffäre mit Umweltklängen, und meine Reise in sie hinein.

Im späten Alter von achtzehn Jahren entschied ich, ohne auch nur eine Note »ernster Musik« geschrieben zu haben, ein Komponist sein zu wollen. In den nächsten fünf Jahren, unter der inspirierten Führung durch Ron Nelson und Elliott Carter – wurde mir gesagt, ich sei ein Komponist geworden... Aber ein Komponist von was? Ich hatte wirklich keine Ahnung davon, was Musik war, trotz zehn Jahren Klavierunterricht und selbsterlerntem Sopsophon, was für eine Art tödlicher Substanz; ich war ein »Bauerntrottel« aus Trottelstadt. Dazu lebte ich in einer akademischen Festung, einem Ödland, in das selbst der Name von Satie oder Pierre Schaeffers *Musique concrète* oder Cages häretische Umarmung aller klingenden Dinge nie einzudringen vermochten – nie gekannt werden konnten. Serialismus, Milton Babbitts *Set Theory*, Carters metrische *Modulation* und die Akkordwechsel zu Coltranes *Giant Steps* waren die letzten musikalischen Instruktionen, die ich noch brauchen sollte.

1960er Jahre

Im Dezember 1964 fand ich mich in Rom wieder, wo ich seither lebe. 1966 wurde die Gruppe *Musica Elettronica Viva* (zusammen

Alvin Curran

Geständnisse ...

eines als Klangkünstler verkleideten Komponisten

mit Rzewski und Teitelbaum) gegründet, um kollektiv Revolution zu entfachen, indem der musikalische Raum in eine utopische Einheit umdefiniert wurde. Aufgeputscht und inspiriert ging ich umher mit einem Uher-Tonbandgerät und nahm die wirklich Ehrfurcht gebietende, natürliche Musik der Stadt Rom auf, als ob es mein eigener, persönlicher Konzertsaal wäre, meine eigene Sammlung von Klangbildern; die Jagd nach und das Sammeln von Klang war mein täglich Brot, mein Ticket zum Kino Realität, mein Pass zur Avantgarde. Ich machte meine ersten Soundscapes auf Tonband: *WaterColor Music* (1966) und *A Day In the Country* (1967) – beide Werke inspiriert von meiner Weggefährtin, der Malerin Edith Schloss.

Ohne einen wirklichen Job, Geld oder institutionelle Unterstützung konzentrierte ich mich auf zwei Ziele: eine künstlerische und tragfähige Art und Weise zu finden, mein wachsendes Archiv aufgenommener natürlicher Klänge zu nutzen und meine Suche nach dem ultimativen Klangtheater fortzusetzen.

1970er Jahre

Die späten 60er brachten eine »Do-it-yourself«-Kultur hervor; so produzierte ich zwischen 1973 und 1988 eine Reihe von erfolgreichen Solo-Performance-Stücken – alle nur mit vier Revox-Tonbandgeräten geschaffen, in meinem Mansarden-Studio in der Via dell'Orso in Rom... dieser »Hausmacher«-Zugang erlaubte mir, alle meine musikalischen Fähigkeiten in eine einzige Form zu integrieren – eine Kompositions-Performance, die meine Geschicklichkeit im Umgang mit frühen Synthesizern (VCS3 und der Serge Modular), meine Singstimme, ein Flügelhorn, Keyboards, modulare Improvisation und schließlich wohlgestaltete Soundscapes mischten, die ich direkt auf Tonband komponierte. Diese Performance-Stücke (*Songs and Views of the Magnetic Garden*, *Light-Flowers Dark-Flowers*, *Canti Illuminati* und die jetzt von New World Records publizierten Werke) verhalfen mir nicht nur als Künstler zum Durchbruch, sie zeigten mir auch den Weg zu größer angelegten Projekten.

In den späten 70ern kam ich zu der Einsicht, dass das Musiktheater, nach dem ich suchte, 41

nicht auf die Umwelt eingegrenzt werden konnte, die ich geduldig dokumentierte, oder auf Magnetband oder jedes andere dokumentarische Medium... Es – das Theater – spielte sich die ganze Zeit direkt vor meinen Augen, Ohren und meiner Nase ab. Jeder Raum, jeder Platz, jeder »Ort« wurde für mich ein potenzieller Konzertsaal, ein Theater, eine kompositorische Startrampe. Ich begann, im Freien Musik zu machen – eine römische Ruine, Brücke, Fassade, ein See, offenes Feld, Meerhafen, ein Vulkan – und die unvorhersehbaren, unkontrollierbaren natürlichen Elemente meine Szenerie werden zu lassen, Wetter, Blitzschlag, Klang und Akustik.

Eine für mich günstige studentische Besetzung der Nationalen Akademie der Theaterkunst trug mir dort den Job ein, vokale Gruppenimprovisation zu unterrichten, und für ein studentisches Abschluss-Performance-Projekt schuf ich die erste Fassung von *Maritime Rites* (*Riti Marittimi*, 1978) für ungefähr dreißig improvisierende Sänger in Ruderbooten auf dem Laghetto im Park der Villa Borghese in Rom (ein kleines Wassertheater für jedermann, inklusive Enten und Gänse). Die jüngste von zahlreichen Realisierungen dieses Werks wurde im Juni 2012 auf dem See des Central Park beim New Yorker *Make Music Festival* durch achtzig treibende Holz- und Blechbläser aufgeführt.

Der innere Zwang zu komponieren, zu entdecken und zu hören, führte mich dann dazu, eine auf einer konzeptuellen »Idee« beruhende Radioversion der *Maritime Rites* zu machen: den Klang der gesamten östlichen Küste der USA nachzuschaffen ... so wie es ein Zugvogel vielleicht hört. Dieses Projekt für das amerikanische National Public Radio Network war strukturiert in elf Stücke, von denen jedes den Klang eines bestimmten Küstenabschnitts bringt, frei gemixt mit der Solo-Improvisation eines einzelnen Künstlers (Pauline Oliveros, Malcolm Goldstein, Steve Lacy, Leo Smith, George Lewis usw.). Es war mein erstes Werk für Radio, dem viele weitere folgten für Sender in Deutschland, Österreich, Holland, Frankreich und Australien.

1980er Jahre

In *The Walk* (1986) erforschte ich die Stadtgeographie von Berlin – ein DAAD-Projekt in Zusammenarbeit mit dem holländischen Künstler Willem de Ridder: Die Teilnehmer werden dabei, den Instruktionen auf einem Kassettenrekorder folgend, auf eine Ganztages-Klangphantasie-Wandertour geschickt ...

Wiederum in Berlin im nächsten Jahr schuf ich zur Feier des 750. Geburtstages der Stadt

Maritim Rites-Wasserkorso für elf sehr große Schiffshörner – die, ähnlich wie bei Konzerten von Kirchenglocken oder Gebetsrufen von Muezzin, ein 22minütiges Klingen einer quasi-natürlichen Musik über die gesamte Landschaft des Tegeler See waren (eine Zusammenarbeit zwischen der Stadt Berlin und der Zöllner Schiffshorn-Fabrik in Kiel). Zahlreiche »ortsspezifische« Stücke folgten, zum Beispiel: *Tufo Muto* – ein räumliches Konzert in einem alten Tuffsteinbruch in Matera (Audio Box, Rai, 1990); *Hear Wiesbaden Here*, wo ein altes Haus in Wiesbaden seine eigene Geschichte erzählt; von einem alten Steinwall hervorgebrachte Felsenklänge in Koblenz (*Rhinestones/Bigiotteria*, Bundesgartenschau 2012, produziert von Peter Kiefer); *Everybody Dreams Their Own Music* in der Deutzer Brücke, produziert von Peter Behrendsen; und der verrückte Jodler Alois Bucher, den ich spätnachts, allein jodelnd, in einem Bahnhof entdeckte – indem ich ihn ins Zentrum eines Radiostücks rückte: *I Dreamt John Cage Yodeling in the Zurich Hauptbahnhof* (SWR 3, 2005).

Mein erstes Experiment mit einem Mehr-Ort-Werk live für das Radio – das originäre Klangkunst-Medium – war *Nineteeneightyfive: A Piece for Peace* (1984). Noch ambitionierter war *Crystal Psalms* (1988), eine Erinnerung zur fünfzigsten Wiederkehr an die Kristallnacht für sechs Ensembles und Chöre und Tonbandklänge, die in Kopenhagen, Amsterdam, Paris, Frankfurt/Berlin, Wien und Rom lokalisiert waren. Das Stück wurde simultan aufgeführt, ohne dass die Musiker oder Dirigenten jemanden anderes als sich selbst hören konnten – ein allein in blindem Vertrauen gespieltes fünfzigminütiges Werk. Für mich war diese Gelegenheit unter Zusammenarbeit des gesamten EBU Netzwerks ein ganz besonderes Ereignis, das Gesamteuropa in Vor-Internet-Zeiten vereinte.

Von meiner *Klanggeographie* zu Klaus Schönings brillantem *Metropolis*-Projekt (1987) (WDR, Studio Akustische Kunst), das die wichtigsten Städte der Welt allein durch Klang zum Leben erweckte – ein wirklich bedeutendes Statement zum Thema *Stadt und Klang*. In meinem eigenen Werk *Cartoline Romane* standen die herzerweichenden Klänge der Stimmen von Müttern, Vätern, Söhnen, Töchtern, die nachts vom Gianicolo Hügel zum Regina Coeli-Gefängnis hinübrufen, um ihren geliebten Insassen einfache Botschaften zu übermitteln, für die Signatur der Stadt Rom.

1990er und 2000er Jahre

Der Künstler Paul Kerr und ich waren Pioniere der Klanginstallation, als wir 1970 zusammen *The Magic Carpet* schufen. Viel später, in Zu-

sammenarbeit mit Melissa Gould, bei der Ars Electronica in Linz 1991 war mein Beitrag eine Klanginstallation mit menschlichem Singen über achtzig, an der Peripherie von Goulds Licht-Design begrabenen Lautsprechern – eine Lichtreproduktion einer früheren Berliner Synagoge in Originalgröße besetzte einen dramatischen grasigen Raum im Donaupark in Linz und war in jeder Hinsicht ein Werk der »land-art«. Ein urbanes politisches Theater der Erinnerung und Meditation.

In jüngerer Zeit ging ich dann weiter zu Klanginstallationen, für die ich beides schuf: den visuellen und den musikalischen Inhalt. Drei davon waren Aufträge der Donaueschinger Musiktage: 1996 »sperrte« ich im Pavillon im Schlosspark ein Diskklavier mit nur einem Bein »ein« (encaged), auf einem Haufen Heu sitzend (»*The Twentieth Century*«)... 2000 nahm ich, um die 75 Jahre Donaueschingen zu feiern, unverfroren die gesamte Geschichte des Festivals in Aufnahmen und machte einen Sound-Portrait-Remix in Echtzeit – *Toto Donaueschingen*. Die Fassade des Schlosses und die 5000 Quadratmeter Garten verwandelten sich in einen riesigen Lautsprecher-Park für verräumlichte Klänge (selbstgenerierende musikalische DANN). 2006 folgte *Oh Brass on the Grass Alas* mit dreihundert lokalen Amateurmusikern aus Blasmusikkapellen.

Eine besondere Variation des Themas Klanginstallation war ein Konzert, das ich im ZKM Klangdom für die Radio-Tage 2010 spielte. Dieses ausgeklügelte Ereignis bediente sich zweier interaktiver Disk-Klaviere, eines auf dem Boden und das andere über den Köpfen des Publikums hängend. Angeregt durch meine alten Aufnahmen von der Brooklyn Bridge und sie einbeziehend, bringt diese sechzigminütige Performance spontaner Musik, *On Hearing the Brooklyn Bridge Sing in Yiddish*, alle meine Klangträume in einer einzigen, ephemeren Überquerung einer Brücke zum Leben.

Über all diese Jahre habe ich weiter Noten auf Papier komponiert, Stücke für Soloklavier, für Orchester und alles dazwischen. Ich unterscheide nicht zwischen meinen geschriebenen Kompositionen, meinen improvisierten Soli, meinen strukturierten Improvisationen für große Gruppen und meinen aus natürlichen Klängen gemachten Werken. Sie formen ein organisches Ganzes – sie durchdringen einander und hängen gänzlich voneinander ab – und sie sind instinktiv, primitiv und untrennbar. Die Installationen in Donaueschingen illustrieren besonders gut den kompositorischen Gehalt und die Klassische-Avantgarde-Natur meiner jüngeren Klangkunst-Projekte.

Um 1990 wurde Klangkunst zu einer anerkannten Kunstform und zu einer sehr leben-

digen Bewegung. Ich fühle mich als Teil dieser Bewegung, aber ich bin kein Klangkünstler – ich bin ein Komponist alter Schule, der zufälligerweise mit jeder Art von hörbarem Material komponiert. Das ist der »Klang«. Was immer »Kunst« bedeuten mag, für mich ist sie zuerst und vor allem die Kunst der musikalischen Komposition, deren Bedeutung – in letzter Instanz – immer im Kopf des Hörers steckt... auch in des Hörers Auge – damit behaupte ich nicht, Leute, Objekte und Klänge im Raum zu platzieren seien besondere Fähigkeiten – ich habe bescheiden versucht, daraus eine zu machen.

Heute

Letzte Woche, auf dem Weg in der Nähe meiner Wohnung in Rom, um etwas Gemüse zu kaufen, hörte ich, was ich zunächst dachte, es wäre eine kleine Ziegenherde... halluzinierte ich? Dann entdeckte ich einen älteren Mann, der ruhig die Straße hinunterging und bewusst zwei Sätze Ziegglocken schüttelte. Kaum einer nahm Notiz davon. Ich wollte ihm sofort folgen und ihn aufnehmen, aber ich hatte kein Aufnahmegerät, nicht einmal ein Mobiltelefon. Vor zwei Tagen traf ich den Mann wieder. Ich stand da und lauschte, bis er hinter der Ecke verschwand. Wiederum magisch! Die Stadt Rom war mein Solfeggio-, Kontrapunkt- und Orchestrierungslehrer vom ersten Tag an, und ich habe zahllose Aufnahmen ihrer mehr als generösen Musik gemacht! Vokale Bravour und mystische Klänge – sie alle wurden Teil meiner eigenen kompositorischen Sprache; aber dieser Typ, die menschlich-gehende Ziegenherde, stellte alles in den Schatten. Es war eine Stadtklang-Installation ohnegleichen, langsam sich bewegend durch das Hintergrundgeräusch der Stadt, als ob jemand eine hier zu platzierende melodische Linie geschrieben hätte, wie ein magischer, über dem typischen orchestralen Getöse erscheinender Solist, herausgehoben durch quasi-zufällige, nicht-intentionale metallische Impulse im mittelhohen Register – reflektiert von den Pflastersteinen, den Fassaden der Nachbarschaft, Tafelglasfenstern und Autotüren, bis zu fünfhundert Meter weit zu hören – sicherlich eine der besten Klanginstallationen, die ich jemals gesehen und gehört habe. Bravo, bravissimo, Signore Sconosciuto! (Herr Unbekannt). Das ist Stadt-Klangkunst!!! ortsspezifisch, unerklärbar, transzendent, ephemere.

(10. Dezember 2012)¹ ■

(Übersetzung aus dem Amerikanischen: Ulrich Mosch)

1 www.alvincurran.com
Erinnerungen und besonderen Dank an:
Maryanne Amacher, Max Neuhaus, Luc Ferrari, Rolf Julius, Steve Lacy, Hans-Peter Kuhn, Renato Nicolini, Rolf Langebartels, Christina Kubisch, Peter Kehr, Georg Weckwerth, Georg Klein, Peter Ablinger, Clark Coolidge, Melissa Gould, George Lewis, Charlie Morrow, R. Murray Schaffer, Pauline Oliveros, LaMonte Young, Joan Jonas, Trisha Brown, Margy Jenkins, Kristin Jones, Arnold Dreyblatt, Morton Feldman, Alvin Lucier, Robert Ashley, Han Reiziger, Ernst-Albrecht Stiebler, Klaus Schoening, Hans Burkhard Schlichting, Goetz Naleppa, Matthias Osterwold, Armin Köhler, Arsenije Jovanovich, John Zorn, Adachiara Zevi, Pinotto Fava, Pino Saulo, Marcus Gammel, Frank Halbig, Claudia von Alemann, RadioArteMobile-Roma, Achille Bonito-Oliva, Teatro Beat 72, Julia Gerlach, Susan Levenstein, Opera Paese, Luca Spagnolletti, Valentina Valentini, Graham Mc Kenzie, Paul Tai, Giacinto Scelsi und natürlich John.