

Jürg Frey

## MATERIAL

### 1

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, das den Titel *Material* trägt. 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 macht

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 Erklingen 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 oder eine weitere Beschäftigung 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 ziemlich verblüffend. Dieser Abstand ist sehr gering und wird unter anderem hergestellt durch Entscheidungen über die Wahl der Farben und über die Grösse der Behälter, 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* die 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 ist minimal, er existiert wohl nur in unserem Kopf.

Das *Material* an sich gibt es nicht. Das serielle *Material*denken 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 *Material*denken 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 arbeiten mit einem Bewusstsein für diesen Abstand und

mit einem Bewusstsein für die Inhaltlichkeit des Materials. Gerade dieses letzte Bewusstsein hat ja zu einer Arbeitsweise geführt, die diese Inhaltlichkeit brechen will, die das Aufbrechen dieser inhaltlichen Besetzung des Materials als Voraussetzung zum Komponieren betrachtet hat.

## 2

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,“<sup>1</sup> 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 vielbetretener 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 überraschst du den Ort und der Ort überrascht Dich.“<sup>2</sup> 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.“<sup>3</sup>

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 Klangmaterial 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.

### 3

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 wegnehmen und jetzt 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 Schwatzhafte 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 ausgeht.

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.

#### 4

Mir ist aufgefallen, dass es zwei Arten von Erleben gibt beim Hören von Musik. 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, durch einen Augenblick der Ruhe oder durch einen Energieschub, der durch die Musik geht. Und dann gibt es nach dem Konzert 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 hat diese Musik gar nicht einzelne Teile oder verschiedene Abschnitte werden einfach 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. Da diese Teile nicht kontrastierend oder sich auseinander entwickelnd miteinander verbunden sind, bedeutet das, dass jeder Teil mit einem neuen Einfall von vorne beginnen muss und nicht dialektisch mit dem vorhergehenden verbunden ist. 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, weil sie so umfassend ist.

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. Es ist die Stille auf einer anderen Ebene als die der Klänge und 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, eher leuchtet sie nach vorne und in die Tiefe nach hinten, manchmal schimmert sie durch die Klänge hindurch.

Es gibt auch die Stille in den Klängen. Dann liegt der Klang da, still aber hörbar.

