

Hans Ulrich Humpert

KLANGMATERIALKLANG bei Andreas H.H. Suberg

Bei manchen jüngeren Komponisten, die sich unter professionellen Bedingungen mit elektronischer Musik*), ihrer Realisation und besonderen Ästhetik beschäftigen – und das sind heute zwar nicht alle, die komponieren, inzwischen aber doch ziemlich viele –, war schon immer eine gewisse latente Tendenz zum „speziellen Schaffen“, zum möglichst unverwechselbar Eigen-Kreativen zu beobachten – nicht in der krassen Form vielleicht, wie es zeitweise im Bereich der bildenden Kunst zu beobachten war und ist, wo junge Adepten der Kunstakademien nach einem auffallenden, möglich nur ihrem Namen zuzuordnenden Idiom suchen, welches, wenn es denn zu finden war, in jahrelang anhaltender Variantenbildung immer wieder aufbereitet, umkreist, umgestaltet oder einfach wiederholt wird. Auch in der Musik ist dieses Phänomen beileibe nicht unbekannt, führt aber in der Regel in eine sehr viel weniger „selbst-beschränkt-gelenkte“ Produktion von eng verwandten künstlerischen Produkten, sondern die „Wegessuche“ der jungen elektronisch arbeitenden Komponisten führt eher dazu, daß gewisse während der Studioarbeit sich herausbildende Affinitäten zu technisch/klanglich/strukturellen Kompositionsabläufen in die Bereiche gewisser „Gattungen“ innerhalb der gesamten elektronischen Musikproduktion führen, welche sich etwa als Sprachkomposition, Klanginstallation, Multimedia, live elektronische und gemischt-instrumentale Komposition, „anekdotische Musik“, „akustische Kunst“, „Neues Hörspiel“, Interaktiv- und Animationskunst sowie anderes mehr herausgebildet haben.

Ein in dieser Hinsicht bemerkenswerter und sehr konsequent arbeitender Komponist ist der sich auch als Klangobjektkünstler begreifende Andreas H.H. (Heinz Hugo) Suberg. Der 1958 in Essen geborene und schon früh vor allem mit zeitgenössischer bildender Kunst prägend konfrontierte junge Mann hatte sich während und nach dem Besuch verschiedener Universitäten, Konservatorien und Hochschulen auf seinen Weg der „selbstgelenkten“ (s.o.) Kunstausübung gemacht, auf einen Grenzgang zwischen der bildenden Kunst und der Musik, welcher sich vor allem in der gesamt-künstlerischen Arbeit des *Glasotrik-Ensembles* ausgedrückt hat. Der vermittels GlasKlangObjekten, Klanginstallationen und Videos angestrebte synästhetische Ansatz dieses bereits 1990 von Suberg gegründeten (und seither von ihm künstlerisch geleiteten) Ensembles manifestiert sich, was die kompositorischen Anstrengungen Subergs angeht, vor allem in seinem auf Joseph Beuys fußenden „Materialbegriff“, der ihm sein zu komponierendes Material als „Energie- und Symbolträger“ erscheinen läßt. So beschreibt er seine kompositorische Vorgehensweise am Beispiel der „Expansion von (Glas-)Klangblöcken“ dahingehend, daß diese durch die musikalische Disposition von der Stereotypie eines Materials (im konkreten Fall einer Luftpolsterfolie,

*) Mancherorts wird zunehmend der Terminus „elektroakustische Musik“ für den gleichen musikalischen Gegenstand verwendet – ein Begriff aus der „musique-concrète“-Nachfolge, der seit 1958 die ursprüngliche Bezeichnung ersetzte, als Pierre Schaeffer seine 1951 gegründete Pariser Gruppe in „Groupe de Recherches Musicales“ umbenannte und die Terminologie der „konkurrierenden“ sog. Kölner Schule nicht einfach übernehmen wollte. Der Autor dieser Zeilen, aus ebendieser Kölner Tradition Herbert Eimerts herkommend, bleibt aus vergleichbaren Gründen bei der alten Bezeichnung „elektronische Musik“.

die einen nach bestimmten Regeln zu zerbrechenden Glasstab umhüllt) beherrscht werden, das als Symbol Distanz, Isolierung, Serialität und Werteschutz signalisiert: als sinnliches Resultat der kompositorischen Bemühung wird das haptisch und visuell Erfahrbare auf eine auditive Ebene transportiert.

Es kann als charakteristisch gelten für die kompositorische Auseinandersetzung Subergs (vor allem, aber nicht nur) mit dem Material Glas und seiner Umsetzung synästhetischer Konzepte, daß ihn der Gedanke fasziniert, kompositorische Strukturen aufzuspüren, die sich – sozusagen als Emanationen – hinter geräuschhaften, aber auch rein musikalischen *Fundstücken* verbergen, um solches Ausgangsmaterial für kompositorische Prozesse nutzbar zu machen. Entsprechend diskursiv ist seine Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten von *Klangmaterial* und *Materialklang*.

Wenn auch die Musikgeschichte die Herausbildung verschiedener Gattungen sowie die Anbindung musikalischer Formen an bestimmte Instrumentenkombinationen – wie etwa das Streichquartett, das Symphonieorchester usw. – darzustellen weiß, kann man dennoch grundsätzlich das *Klangmaterial* mit etwas Äußerem, zur Idee Außenstehenden gleichsetzen, während der *Materialklang* etwas Inneres, eine Idee Verkörperndes impliziert: die Entscheidungsfrage nach einem bestimmten Klangmaterial steht also zunächst nicht in einer Korrelation zur kompositorischen Idee, sondern folgt einer gewissen geschmacklichen Beliebigkeit. Ein Komponist kann sich an einer Besetzungsgröße oder Instrumentenkombination berauschen und dieses Klangmaterial zur Verwirklichung eines musikalischen Konzeptes einsetzen – der *Materialklang* aber fordert die kompositorische Auseinandersetzung mit sich selbst, und *Klangmaterial* wird zum *Materialklang*, wenn durch seine Analyse innere Gesetzmäßigkeiten freigelegt werden, die als konstruktive Elemente in eine Komposition einfließen und diese formal wie strukturell richtungsweisend bestimmen. Suberg versteht allerdings solche Postulate keineswegs als Forderung nach Ausschließlichkeit; eher sieht er darin eine Erweiterung der Möglichkeiten und Ansätze zum Nebeneinander der Umgehensweisen und möglicherweise zu ihrer gegenseitigen Durchdringung.

Man kann wohl konstatieren, daß Suberg in vergleichbarer Art und Weise auf sein „vorgefundenes“ musikalisches Material reagiert, wie es seit den 60er Jahren von einigen Komponisten in einer Art ständiger „Materialdiskussion“ vorgedacht und ausgelebt wurde – eines Denkens über kompositorisch genutzte Objekte und Klangkörper, deren energetische Ausstrahlungen es in unterschiedlichst strukturierten und mikroskopisch aus- und nachgehörten Prozessen freizulegen gilt. Der (wiederum aus der bildenden Kunst adaptierte) Begriff des *objet trouvé acoustique*, wie Suberg gelegentlich seine musikalischen *Fundstücke* (s.o.) bezeichnet, zielt direkt auf die Beschreibung eines Phänomens, in dem die „Reflexion der Mittel zur Methodik des Komponierens wird: Das Wirkungsprinzip der expressiven, semantischen, psychophysischen, der haptisch-räumlichen, energetischen, historischen und kulturellen, ja sogar das der institutionellen Eigenschaften des musikalischen Materials – seine Aura – wird strukturell, d.h. nach musikalisch-technischen Komponenten, Kategorien und Äquivalenten aufgeschlüsselt. Das musikalische Material wird vom Komponisten abgetastet und prismaticisiert: als ein perspektivisches Abschreiten musikalischer Erfahrungsbereiche bis hin zu den energetischen Klangprozessen einer *musique concrète instrumentale*.“ *) Oder anders und in Subergs eigenen Worten: Die kompositorische Transformation der durch Analysen freigelegten musikalischen Struktur eines gefundenen,

*) So Eberhard Hüppe über das Materialdenken des Komponisten Helmut Lachenmann

schon bestehenden akustischen Materials – das ist die eigentliche Auseinandersetzung mit Materialklängen. Eine hohe Bedeutung für die kompositorische Arbeit liegt eben darin, Wahrheiten, die hinter dem für uns Wahrnehmbaren liegen, aufzuspüren, um ihren Ursachen und der Frage nach der Wirklichkeit wieder ein Stückchen näher zu rücken. Die Untersuchung des Materials auf seine in ihm angelegte Wirkung, das Aufspüren der Energie, die es verströmt und zusammenhält – das ist die zentrale Frage und gewissermaßen die kompositorischer Anstrengung selber.

Auf solche Weise entstehen, ja wachsen die Kompositionen Andreas H.H. Subergs mit handwerklichen, satz- und studioteknischen, erkenntnis- und informationstheoretischen und etlichen Phantasie-Kunstgriffen gewissermaßen vor den Ohren des Hörers, wenn etwa die vorgefundenen konkreten akustischen Gestalten in ihren sich entwickelnden Transformationen und Neuordnungen allmählich und immer mehr ihren Verweischarakter auf Alltäglichkeiten verlieren und als konstruktive musikalische Klangelemente dergestalt musikalische Struktur bilden und schließlich soweit in ihr integriert erscheinen, daß eine Transformation des Alltäglichen auf eine ästhetische Ebene vollzogen ist. Dabei bedient sich Suberg seit Jahren in souveräner Beherrschung der analogen wie digitalen Technologie, die er in wohlthuend pragmatischer Sicherheit bei den jeweilig zu lösenden elektronischen Klang- und Texturproblemen einsetzt – ohne jene nicht selten anzutreffenden präventösen Eingrenzungen, die gelegentlich beinahe ideologische Verfestigung verraten („ich arbeite grundsätzlich nur analog [respective digital]“, wie so mancher Zeitgenosse formuliert). Und auch in diesem Stadium fortgeschrittenen Einsatzes modernster musikalisch-elektronischer Technik begegnet man allenthalben den tief im Komponisten Suberg sitzenden und von ihm verinnerlichten Arbeitsverfahren der bildenden Kunst, wenn er mit den ihr eigenen unterschiedlichen proportionalen Systemen (beispielsweise des Goldenen Schnitts oder der Primzahlverhältnisse) übergeordnete „Verwebungen“ von homophonen und polyphonen Prinzipien kompositorisch steuert, oder wenn Montageprinzipien der sog. *Grattage* zur Anwendung gelangen (sprich: im elektronischen Studio simuliert werden), in welcher unterlegte, mit mehreren Farbschichten versehene Leinwandflächen teilweise abgeschabt werden, wobei das Relief der Unterlage wiederum zu neuen Texturen führt...

Inwieweit auch dieser so modern, theoriebewußt und konstruktiv-gestaltend wirkende Komponist die Gesamtheit von Kunst und ihre Wirkung auf die zeitgenössischen Menschen im Blick und im Bewußtsein hat, das verdeutlichen Interview-Äußerungen Subergs (von 2004), wenn er etwa auf die Beschreibung, die Darbietungen seines *Glasotrik-Ensembles* seien ein lustvolles Eintauchen in ein Meer von Möglichkeiten, ohne Scheu anmerkt: „Der Entzauberung der Welt müssen die Künstler eine Wiederverzauberung der Welt entgegensetzen“ – seiner Vorstellung nach vermutlich vor allem mit knarrenden, wispernden, kratzigen und sphärischen Glasklängen; denn kaum etwas wie der Aggregatzustand der Fragilität von Glas symbolisiert für ihn so sehr die Zerbrechlichkeit unserer eigenen Existenz. Andererseits führt uns der Zustand des Glases, welches gewissermaßen im ständigen Fluß ist mit seinen welligen, glatten, gebogenen, rauhen, gekrümmten, rissigen... Verläufen, an die Grenzen unserer Wahrnehmung, denn dieser „Fluß“ verläuft so langsam, daß er sich unseren Sinnen entzieht. Und eine Art „Achtung“ vor den im Ensemblespiel eingesetzten Glasobjekten veranlaßt den Komponisten ausdrücklich zu dem Hinweis, daß auf der Bühne niemals etwas „live“ zerstört wurde, daß die Glasobjekte immer wie Instrumente behandelt werden – und wenn einmal Glas zerstört wird, dient dies ausschließlich zur Produktion anders nicht zu realisierender Klangphänomene, zur Herstellung von Materialklängen, aus deren Analyse und elektronischer Transformation neue Klanglichkeit entsteht.

Dem „großen vielfarbigen Glänzen“ des Glases in Kunst und Musik stellt Suberg in seinem Verständnis von Material, dessen synästhetischen Eigenschaften und seiner Aura, die vielleicht schönsten poetischen Äußerungen zum in Rede stehenden Gegenstand für sich an die Seite: „Es ist der Zauber des Glases, zu schützen, ohne einzusperren. An einem Ort zu sein und in alle Richtungen schauen zu können, ein Dach über dem Kopf zu haben und doch den Himmel zu sehen, sich drinnen und draußen zu fühlen, zu gleicher Zeit – eine List, nichts als eine List. Ich setze Teile der Welt unter Glas, weil das ein Weg ist, sich zu retten – dort hinein flüchten sich die Wünsche, in Sicherheit vor der Angst, ein wunderbares durchsichtiges Versteck...“*)

Und so soll am Ende dieses Versuchs, den Grundlagen der kompositorischen Existenz Andreas H.H. Subergs etwas näher zu kommen, dessen dezidierte Überzeugung stehen: Kunst hat mit Wissenschaft nichts zu tun. Kunst ist kein Experiment; es gibt keinen Fortschritt in der Kunst, ebenso wenig wie es Fortschritt in der Sexualität gibt. Um es einfach zu sagen: Es gibt nur verschiedene Wege, sie auf die Beine zu stellen – etwas in Gang zu setzen, was eben zu einer Wiederverzauberung führt; und die läuft über die eigene Faszination mit dem Ganzen...

*) Aus dem Roman „Land aus Glas“ von Alessandro Baricco (deutsch 1998)