

Hanno Ehrler

„Mit analytischer Klarheit und offenem Herzen“

Der Ort als politische Kategorie des Komponierens

„Heutzutage wissen die meisten Zeitgenossen nicht, daß noch im 20. Jahrhundert nach christlicher Zeitrechnung, das jetzt zu Ende geht, komponiert wurde und wird. Das macht die Position avancierter Kunstmusik fast hoffnungslos, konsequentes Komponieren aber allein schon zu einer enormen nonkonformistischen Leistung. Daß deren Perspektive indes keine private, sondern einzig eine politische sein kann, wird heute, nach Nonos Tod, vielleicht von keinem Komponisten mehr so viszeral und zugleich so reflektiert begriffen wie von Gerhard Stäbler.“¹ Ob allerdings das nonkonformistische Potential kompositorischer Arbeit, das Heinz-Klaus Metzger konstatiert, von mehr als nur marginaler Bedeutung ist, scheint angesichts derzeitiger gesellschaftlicher Strukturveränderungen fraglich. Die grassierende Kapitalisierung verstärkt Tendenzen, die von der Gesellschaft der 70er Jahre, die noch als Gesamtgesellschaft begriffen werden konnte, zu einer immer stärkeren Aufgliederung, Abkapselung und Isolierung einzelner Gruppierungen führt.

Im Roman „Snow Crash“² von 1992 entwirft der US-amerikanische Schriftsteller Neal Stephenson die erschreckend realitätsnahe Vision einer Welt, in der ein solcher Prozeß der Aufgliederung gesellschaftlicher Interessengruppen durch extreme kapitalistische Privatisierung sämtlicher Lebensbereiche ans Ende gedacht ist. Staaten in unserem Sinne existieren nicht mehr. Die Landkarte ist ein bunter Flickenteppich aus einer Vielzahl einzelner Enklaven, von denen die ehemaligen USA nur eine unter vielen sind und die Größe eines Stadtstaats kaum überschreiten. Auf den Territorien dieser Enklaven gelten je eigene Regeln und Gesetze. Gemeinsamkeiten sind auf die Begrenzungen der Staaten zusammengeschrumpft, und die Kommunikation ist rudimentär und dient im wesentlichen der Abgrenzung und Sicherung des Territoriums.

Dies ähnelt in mancher Beziehung der Situation im heutigen Musikbetrieb, der aus solchen Enklaven besteht. Der auf bestimmte Techno-Sounds fixierte Disco-Besucher, der Klassik-Fan mit Regalen voller Bach-, Beethoven- und Brahms-CDs, der mit Totenkopf-Symbolen gespickte Gothik-Hörer, der Barock-Enthusiast, der Dixieland-Begeisterte, der Free-Jazz-Spezialist, sie alle sprechen von Musik, aber kaum noch eine gemeinsame Sprache. Selbst sogenanntes Cross-Over, der Versuch also, Musik unterschiedlicher Zugehörigkeit zu collagieren oder zu vereinen, führt nicht immer zu einer Kommunikation; Cross-Over tendiert vielmehr dazu, eine eigene Enklave zu werden.

Die Arbeit des Komponisten von avancierter Kunstmusik ist daher eine Arbeit innerhalb eines recht begrenzten Bereichs, der Neue-Musik-Szene. Dort gilt Komponieren als völlig selbstverständlich, ist sogar konstituierend für die Szene, die sich über die neuen Kompositionen definiert. Außerhalb jedoch wird Notenschreiben kaum zur Kenntnis genommen. Ein Komponist müßte daher bestrebt sein, die Barrieren der Abkapselung und Nicht-Kommunikation zu überwinden oder zu durchbrechen, erst recht einer wie Gerhard Stäbler, der seine Arbeit als eine dezidiert politische versteht. „Bleibt die einzige Hoffnung: Sand ins Getriebe zu werfen, Bretter vom Kopf zu schieben, zu reißen“³, schreibt Stäbler, der seit langem unermüdlich Wege nach draußen, aus den Begrenzungen der Neue-Musik-Szene

¹ Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer, Vorwort zu Stäbler, Gerhard: Angefügt, nahtlos, ans Heute, hrsg. Von Johannes Bultmann und Hanns-Werner Heister, Hofheim 1994, S. 7.

² Stephenson, Neal: Snow Crash, New York 1992.

³ Stäbler, Gerhard: Sünde. Fall. Beil., in: Stäbler 1994 a.a.O., S. 84.

heraus sucht. „Zunehmend fühlte ich mich von der exklusiven Musikmache angewidert - sei es im Bereich klassischer Musik gewesen oder in der Domäne der Avantgarde - überall wo man hinkam waren auf der Bühne oder im Publikum die gleichen Gesichter zu sehen, ob in Venedig, Köln, Darmstadt oder Amsterdam. Auch die Hochschule war mir zu eng. Ich wollte raus, wollte mehr mit ´normalen´ Menschen zu tun haben, wollte, daß meine Musik, meine musikalischen Aktionen etwas bewirkten oder zumindest mithalfen, etwas politisch zu bewirken.“⁴

Dieser Vermittlungsdrang machte sich zunächst durch konsequente, mit kompositorischem Schweigen verbundene politische Arbeit, durch die Herausgabe eines Kulturmagazins und durch Straßenveranstaltungen Luft. Später begann Stäbler innermusikalische Mittel zu entwickeln, als Versuch, politische Intentionen und Gedanken in musikalischer Struktur zu verankern, sie gewissermaßen ins sinnlich Erfahrbare einzuschmelzen. Deren wichtigstes ist wohl das Komponieren mit Zahlenreihen. Das erste Werk, bei dem er dieses Verfahren konsequent anwendete, ist das Ensemblestück „Den Müllfahrern von San Francisco“ von 1989/90. Morsecodes bestimmen die Struktur der Musik.

Daneben aber gibt es auch äußerliche, direktere Verweise auf Außermusikalisches, etwa die Entstehungsgeschichte einer Komposition, die Stäbler breitwillig erzählt oder sie in Werkkommentaren preisgibt, auch Bezüge auf literarische Werke wie bei „[APPARAT]“, wo die Handlung eines Romans inspirierend wirkte, oder bei den zahlreichen Werken zum Thema „Kassandra“, bei denen Stäblers Interpretation der antiken Figur hochaktuelle Bezüge schafft. Schließlich kann auch einfach ein Werktitel prägnante Hinweise auf die Zielrichtung eines Stücks geben. Dies ist bei „Den Müllfahrern von San Francisco“ der Fall, wo die Widmung, die im Titel steckt und die Solidarität mit einem wenig geachteten Berufsstand sowie benachteiligten Minderheiten ausdrückt.

Zugleich verweist der Name des Werks auf einen bestimmten Ort, was viel mehr bedeutet als nur ein Kolorit. Denn Gerhard Stäbler besitzt ein sensibles Bewußtsein für den konkreten Ort, an dem Musik erklingt und für den konkreten Ort, auf den Musik verweist. Solche Einbeziehung konkreter Räume und Orte in die Musik kann einen Definitionsrahmen für ihren Gehalt darstellen, kann sie über den Ort auf eine bestimmte Situation beziehen. Darüber wiederum können sich gesellschaftspolitische Aussagen verschiedenster Art vermitteln.

Das betrifft zum Beispiel die Aufführungspraxis von neuer Musik. Zeitgenössisches erklingt nach wie vor meistens im Konzertsaal, innerhalb eines Freiraums also, dessen Freiheit um den Preis der Abkapselung von der Realität erkaufte wird. Das mag in vielen Fällen den erklingenden Stücken durchaus dienlich sein, kann aber heute nicht mehr als einzig gültige Präsentationsform von Musik gelten. Schließlich hatte John Cage mit seiner fälschlicherweise oft „stummes“ Stück genannter Komposition „4´33´“ das Störgeräusch im angeblich gegen die Außenwelt abgeschirmten Konzertsaal aufgespürt und emanzipiert. Seitdem bedarf der Raum, in dem Musik erklingt, der Legitimation.

Gerhard Stäbler, der im Rahmen von „Aktive Musik im Ruhrgebiet“ Musik auch veranstaltet, läßt diese meistens außerhalb von Konzertsälen erklingen, balanciert dort das Verhältnis zwischen dem Klang der gespielten Musik und dem jeweiligen Raum, bis hin zur dreidimensional konzipierten, nicht stereo-, sondern quadrophon ausgehörten Aufstellung der Musiker. Klang und Raum gehören für Gerhard Stäbler zusammen; der Gehalt, die Bedeutung von Klängen manifestiert sich im und durch den Raum, in dem sie tönen. „Ich finde es langweilig, wenn irgendwo in einen Raum Aufnahmen von Urwaldvögeln reingepflanzt werden. Es

⁴ Bultmann, Johannes: „...rote Fäden...“, in: Stäbler 1994 a.a.O., S. 117.

piepst und fleucht und krecht auf dem Band, ein 'Ambient', das den Raum in eine andere Situation taucht. Der angebliche Komponist hält sein Mikrophon irgendwo hin und verpflanzt das Aufgenommene zum Beispiel in ein Bankgebäude. Dort bekommt man dann die platte Natur geliefert, und man weiß nicht warum, was das soll. In der Natur sind diese Klänge ohnehin viel angenehmer, viel schöner. Warum also soll ich das beim Geldabheben auch noch hören?“⁵

Unter anderem an solchem Bewußtsein für Örtlichkeiten haften Manifestationen gesellschaftspolitischer Aussagen und Gedanken in Stäblers Kompositionen, an einer raum- und ortsbewußten Präsentation von Musik, viel mehr noch an der Verflechtung bestimmter Orte in der Struktur der Musik selbst. Im Tonbandstück „Karas.Krähen“ von 1994/95 zum Beispiel geschieht dies durch das Klangmaterial. Das Stück ist eine *musique concrète*, komponiert aus Aufnahmen, die Stähler in Japan und Korea machte: „Die Winternächte in Tokio waren zerschnitten von den markdurchdringenden Schreien der Raben, als ich dort Anfang 1994 drei Monate lang Gast der Japan Foundation war. Aufnehmen konnte ich die schockierenden Stimmen der schwarzen Vögel allerdings erst im Sommer, als sie - umhüllt vom hohen Zirpen der Zikaden - wie in gleißendes Silber getaucht wirkten. Dieses im Ohr bannte ich Szenen einer buddhistischen Zeremonie in der koreanischen Hafenstadt Pusan aufs Band, das Rattern einer Nähmaschine auf dem Markt ebenso wie das geschäftige Treiben in Cafés und Restaurants.“⁶ Elektronische Bearbeitung veränderte diese Aufnahmen bis hin zur Unkenntlichkeit, ohne ihnen allerdings die Assoziationen an die Klangwelt zu nehmen, der sie entstammen und mit der wesentliche inhaltliche Perspektiven des Stücks verknüpft sind.

Ähnliches geschieht in „Den Müllfahrern von San Francisco“, wo eine bestimmte Klangerfahrung ins Stück einfließt, aber nicht durch Aufnahmen dieser Klangerfahrung mit dem Mikrophon, sondern durch Abhören und Notieren der akustischen Umwelt an einem präzise definierten Ort. Stähler beschreibt die betreffende Situation in Zusammenhang mit seinen Eindrücken und Erfahrungen aus den USA: „Es weckten mich einmal in San Francisco frühmorgens Müllarbeiter ziemlich jäh, vor allem durch ihren Wagen. Zuerst war ich verärgert, weil er wahnsinnigen Lärm von sich gab, der direkt in meinen Kopf bohrte und im Gehirn verkrampfte. In gut einer Viertelstunde löste sich aber der Krampf, mußte sich lösen, weil ich allmählich von den lauten Klängen des Müllautos derart fasziniert war, daß ich die unfreiwillige Unterbrechung des Schlafens vergaß. Es waren Klänge, äußerst klar konturiert, und immer von ziemlicher Dauer: Geräusche vom hydraulischen Auffahren und Aufklappen der hinteren Luke, und dann, während das Fahrzeug offen war, der Sound einer meist erschreckend reinen großen Terz, die plötzlich in ganz tiefe Frequenzbereiche zusammensackte.“⁷

Diesen Krach meint man am Anfang des Stücks zu hören, umgesetzt in einem bläserdominierten Tonsatz im *Fortissimo* und einem Schlagwerk, das Assoziationen an die metallische Klangcharakteristik eines Müllautos evoziert. Die Rufe der Musiker, ihre quasi „unsanглиchen“ Sprach-Exklamationen unterstützen diese Assoziationen, denn sie klingen wie Zurufe unter den Müllmännern. Diese Klänge währen über lange Strecken des Stücks, wirken daher beinahe enervierend, wie Stäblers Erlebnis es wohl gewesen war.

Eine solche, plakativ scheinende Klangmalerei ist überraschend, in anderen Werken des Komponisten kaum zu finden, andererseits nur ein oberflächliches Phänomen des Stücks. Die Ortsgebundenheit der Klangassoziation, San Francisco und die USA, bildeten Stäblers Ausgangspunkt für eine tieferliegende Beschäftigung mit diesem Land, zu dem der Kompo-

⁵ Gerhard Stähler in einem Gespräch mit dem Autor am 21.2.1999 in Essen.

⁶ Stähler Gerhard, CD-Begleittext edition zkm WER 2056-2, S. 3-4.

⁷ Stähler, Gerhard: Nicht Traum. Traum: Einige Überlegungen zum Komponieren, Ms., S. 9.

nist ein gespaltenes Verhältnis hat. Es verkörpert die Wiege kapitalistisch geprägter Strukturen, eine Ellenbogengesellschaft, gegen die Stäbler mit seinem Komponieren angehen möchte. Andererseits wurde ihm die USA durch etliche Arbeitsaufenthalte und persönliche Kontakte zur zweiten Heimat⁸ und die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kultur somit zur obligaten Aufgabe.

In „Den Müllfahrern von San Francisco“ fließen daher USA-spezifische Phänomene ein, einmal Gedichte der schwarzen Autorin Angela Jackson, die in San Francisco lebt, zum anderen das Gedicht „America“ von Alan Ginsberg, der ebenfalls eine Zeitlang dort wohnte. Jacksons Texte erklingen realiter, werden von den Instrumentalisten gesprochen und geflüstert und dienen als semantische Assoziationsbrocken. Ginsbergs Poem hingegen bestimmt die musikalische Struktur. Stäbler übertrug den Text in Morsecodes und legte diese Morsecodes der rhythmischen Konstruktion des Stücks zugrunde, vollzieht also eine Analog-Digital-Wandlung und benutzt die digitalen Daten zum Komponieren. Das hat eine gewisse Nähe zu seriellen Kompositionsmethoden, spiegelt darüber hinaus die fortschreitende Digitalisierung sinnlicher Phänomene, die mittels Computertechnik immer mehr Lebensbereiche erfaßt und verändert.

Merkwürdigerweise aber hat die zweifache Wandlung einer Information in etwas wesensmäßig Anderes, die Übertragung des Textes in einen digitalen Code und die Übertragung dieses Codes in musikalische Struktur, nicht auch die Abkoppelung der sinnlichen Wahrnehmung des Phänomens zur Folge, wie es bei vielen anderen Werken Stäblers, die mit Zahlenreihen komponiert sind, der Fall ist. Die Musik klingt abgehackt, von Pausen durchsetzt, wie vom Taster eines Morsegeräts dirigiert. Das Wort „America“, das Gedicht von Ginsberg und seine USA-kritische Haltung fließen somit per Morsecode in die Rhythmen des Werks ein und sind für einen Morsekundigen wahrscheinlich sogar partiell verstehbar.

Die Verschlüsselung von Text oder Bedeutung über Zahlen in Musik hat eine lange Tradition; genannt sei nur die hinreichende bekannte Zahlensymbolik im Werk von Johann Sebastian Bach. Auch konstituiert sich die abendländische Musik durch systematische, oft auf Ton-Zahlenreihen beruhende Verfahren, im 20. Jahrhundert etwa bei Zwölftontechnik und serieller Kompositionsweise. Gerhard Stäblers Schaffen steht in dieser Tradition, und studiert hat er bei Nicolaus A Huber, der seine Kompositionstechnik als „konzeptionelle Rhythmuskomposition“ bezeichnet, was auf eine Integration des Rhythmischen in einen bestimmten, vom Komponisten zu bestimmenden Kontext musikalischer Semantik verweisen soll. „Komposition als Rhythmus-Komposition ... ist eine Technik, in der alle musikalischen Phänomene an den im Vordergrund stehenden Rhythmus als Hauptsache gebunden und durch ihn geprägt sind. Tonhöhen werden primär zu Rhythusträgern. Dadurch emanzipiert sich der Ton von seiner bloßen, ‚naturwüchsig‘ erscheinenden harmonischen und melodischen Gestaltbildungsfunktion. Harmonik und Melodik erhalten neue Ausdrucksperspektiven.“⁹ Huber legte solcher Rhythmus-Komposition Folklore oder Lieder aus der Arbeiterkultur zugrunde, um die Semantik dieser gesellschaftspolitisch besetzten Melodien in die eigene Musik einzufügen, zu integrieren, eine gesellschaftspolitische Aussage fest in musikalischer Struktur zu verankern.

Das ist bei Huber nicht selten deutlich zu hören. Anhand der Rhythmen vermag man bestimmte Melodien zu identifizieren und mit ihnen den semantischen Gehalt der entsprechenden Lieder. Gerhard Stäblers Verfahren ähnelt Hubers Integration von Semantischem in musikalische Struktur, aber nur im Prinzip, nicht en detail. Stäbler arbeitet indirekter, verhin-

⁸ Stäbler, Gerhard: Call a Spade Spider a Spade, in: Stäbler a.a.O., S. 90.

⁹ Huber, Nicolaus A.: Über konzeptionelle Rhythmuskomposition, in: MusikTexte 2/1983, S. 5.

dert zum Beispiel durch die Verschlüsselung der Worte in Morsecodes oder Zahlenreihen eine unmittelbare Identifikation des Textgehalts, ebenso eine unmittelbare Identifikation des Ortes, auf den die Musik sich bezieht. Diese gelingt mittels Assoziation.

In „Den Müllfahrern von San Francisco“ ist der Ortsbezug also auf mehreren kompositorischen Ebenen einkomponiert, direkt durch Klangeigenheiten und gesprochene Sprache, indirekt durch die auf Morsecodes beruhende rhythmische Struktur. Das Stück besteht aus einer Mischung dieser Elemente, ist ein Balanceakt zwischen lautmalerisch Konkretem und strukturell stringenter, abstrakter musikalischer Faktur, zwischen sinnlicher Unmittelbarkeit und systematischer Gestaltung der musikalischen Parameter. „Den Müllfahrern von San Francisco“ wirkt wegen der bildhaften Klänge direkter als viele anderen Arbeiten Stäblers, ohne Zugeständnisse allerdings an die Schlüssigkeit des Kompositionsverfahrens. Das Werk ist eine vielschichtige, durchaus gespaltene Auseinandersetzung mit dem Phänomen USA, was man quasi direkt hören kann.

Indirekter bezieht Stäbler in „O Muro“ von 1993 die Musik auf einen bestimmten Ort. Bei diesem Stück für Sopran, Trommeln, Metall, Holz, Glas, Eis und vierkanaliges Tonband ist der Ort kein realer, sondern einer symbolischer, eben die Mauer, die sehr Verschiedenes bedeuten kann. „O Muro“ thematisiert Begrenzungen, Eingrenzungen, Beengungen, wie die der Komposition zugrundeliegenden Texte des brasilianischen Schriftstellers Pedro Terra vermitteln. „Die Mauer entwuchs ihrem Fundament. Sie trieb Wurzeln wie eine Hecke. Nicht, um sich in der Erde zu verankern, sondern um aus ihr die Kraft zu saugen, die uns am Leben hielt. Nicht, um Blüten hervorzubringen, wie der Baum sie unwissentlich hervorbringt, sondern um ihren Panzer aus Steinen und Betrübnissen zu nähren. Massiv und finster rückte sie gegen uns vor. Jeden Morgen stellten wir den Verlust eines weiteres Gebietes fest: Enger war der Gang, kürzer der Tag, schmaler die Pritsche.“¹⁰ Der Ort, um den es hier geht, ist ein innerer, ein Sinnbild der Beschränkung von Freiheit und Bewegungsmöglichkeit, ein Symbol für den Raum, den die äußeren Umstände dem individuellen Leben zugestehen. Die gesellschaftspolitische Perspektive dieses Themas scheint evident.

Gerhard Stäbler setzt das symbolträchtige Thema „Mauer“ in „O Muro“ mit kompositorischer und klanglicher Strenge um. Er benutzt Klänge von gestrichenen und zerspringenden Gläsern, von Schlaginstrumenten und Metallplatten, von Trommeln und Wassertropfen, Leises und Lautes, in jedem Fall aber Deutliches, ein äußerlich karges, gewissermaßen flächiges Klangmaterial. „O Muro ist bar jeglicher äußerer Effekte, ist kahl und dennoch voll Wärme und Energie zum Widerstand, die allein aus der inneren Kraft der Spieler resultiert.“¹¹ Die Bildhaftigkeit dieses Materials spiegelt sich sogar in der teils graphischen Partitur. Das Partiturbild vermittelt Flächigkeit, selbst bei den Gesangspartien, insbesondere aber zu Beginn, wo drei Spieler auf Gläsern streichen. Stäbler möchte dies mit „irisierender, extremer Ruhe“¹² ausgeführt haben, weshalb die Dauern der einzelnen Töne nicht fixiert, sondern nur mit waagerechten Strichen markiert sind. Diese Notation fordert den Spielern eine in Teilen eigenständige Gestaltung der musikalischen Zeit ab, die Modulation der Klangflächen, aus denen das Stück besteht, sowie die behutsame Überlagerung dieser Flächen, etwa des Gesangsparts und der Trommeln.

Im letzten Teil, dem die Anweisung „Voll innerem Widerstand“ voransteht, ist das von Beginn an zu hörende Geräusch von Wassertropfen, die von schmelzenden Eisblöcken rinnen, mitkomponiert. Nach Partiturvorschrift beschleunigt dort die Bestrahlung mit Rotlicht den

¹⁰ Zitiert nach dem Abdruck in der Partitur.

¹¹ Zitiert aus dem Vorwort zur Partitur.

¹² Partitur S. 1.

Schmelzprozeß. Die Tropfen rinnen schnell, dann wieder langsamer, wenn das Rotlicht ausgeschaltet wird und nur die Raumtemperatur den Schmelzprozeß beeinflusst. Das ist ein nur grob steuerbares Klangereignis mit einer eigenen Dynamik. Solchermaßen abgelöst von den differenzierten Handlungen der Musiker gerät es zum mehrdeutigen, Hoffnung tragenden Symbol, einerseits für die Auflösung von Verhärtungen, andererseits provoziert es in Bezug auf das Thema „Mauer“ das Sprichwort: Steter Tropfen höhlt den Stein.

Mauer-Assoziationen begleiten die Musik beim Lesen und beim Hören auf Schritt und Tritt. Aber die kompositorische Feinarbeit Stäblers, die sensible Strukturierung der Klangflächen scheint die Flächigkeit der Faktur in Frage zu stellen, ihr Risse zuzufügen, sie hier und da durchscheinend zu machen. Rhythmische Prozesse im Abschnitt mit den gestrichenen Gläsern zum Beispiel gliedern diesen Teil des Stücks durch viele sanfte Akzente. Ähnlich diffizil komponiert ist das Gesangssolo, das aus der Aneinanderreihung melismatisch gesetzter Phrasen besteht, die zudem in der Tonhöhengestaltung nicht hundertprozentig fixiert sind: „Tremoli und Portamenti rauhen den Fluß des Gesangs auf und stören die notierte ‚Rahmentonalität‘, indem Zwischentöne (auch bei zeitlicher Dehnung) ausgekostet werden können. Gleichso signalisiert der verwendete Begriff ‚Rahmentonalität‘, daß man sich nicht sklavisch an die notierten Tonhöhen halten sollte, sondern beispielsweise kleine Sekunden, verminderte oder kleine Terzen ebenso verengen kann, wie übermäßige Quartan oder Quinten erweitern. Denkbar ist aber auch, etwa die große Sept (letztes Intervall der mittleren Sektion des Stücks) fast zur Oktave hin zu dehnen oder die kleine Terz e-g am Schluß der Komposition in Richtung große Terz aufzuhellen. Solche Prozeduren sollten eine flexible mikrotonale Struktur entstehen lassen, die natürlich klug angelegt sein will, um nicht den Eindruck unreinen Singens zu erwecken.“¹³

Die Ausführlichkeit dieses Zitats soll belegen, mit welcher Präzision Gerhard Stäbler die Details der Komposition überdenkt und definiert, auch dann, wenn sie in der Konkretion dem Interpreten überlassen bleiben. Zugleich dokumentiert diese Anweisung, wie diffizil Stäbler die Flächigkeit des kompositorischen Konzepts aufzurauen, zu differenzieren, zu hinterfragen versucht.

Ähnlich wie bei „Den Müllfahrern von San Francisco“ arbeitet der Komponist auch in „O Muro“ mit Morsecodes, durch die Übertragung von Pedro Tierras Gedicht „Rosa“ in digitale Signale, die dann als Grundlage für die rhythmische Gestalt des Werks dienen. Steht Pedro Tierras Text „O Muro“ für eine eher plaktive Deskription der Begrenzung und Beengnung, so verkörpert das Gedicht „Rosa“, das in der Partitur abgedruckt ist, die Hoffnung, den Widerstand, das beharrlich subtile Durchbrechen der Mauer. Das Peom bestimmt durch seine Transformierung in Morsecodes die Feinstruktur der Musik, die Risse, Brüche, Akzentuierungen und Verdünnungen der flächigen Faktur von „O Muro“ - ein in musikalische Struktur gegossenes Bild des Widerstands, wo unmittelbare Assoziationen und subkutane, im Innern verborgene Zusammenhänge Hand in Hand gehen, komponiert also, wie es in einer Spielanweisung von „O Muro“ heißt: „mit analytischer Klarheit und offenem Herzen“.

¹³ Partitur S. 4.