

Hanno Ehrler

Werkkommentar Gerhard Stäbler: „O Muro“

Aufnahme der Uraufführung, Kunstschacht Katernberg, 25.5.1993

Mitschnitt WDR, Nr. **3244891**

Musik 1 Teil A (Gläser), ca. 1'00'' frei, dann unterlegen

„Mit irisierender, extremer Ruhe“ betitelte Gerhard Stäbler den ersten Teil seiner Komposition „O Muro“, „Die Mauer“ von 1992, eine Auftragskomposition des Westdeutschen Rundfunks. Das Stück beginnt, indem die Musiker, eine Sängerin und zwei oder drei Schlagzeuger, nach der Partitur auf Wassergläsern streichen. Für diese Aktion gilt folgende Spielanweisung:

Sprecher --- 0'34''

Im Teil A sind unterschiedliche Einsatzabstände durch weiße und schwarze Noten markiert. Dabei folgen nach weißen Noten sehr lange Einsatzabstände, nach schwarzen kurze beziehungsweise ziemlich kurze. Dauern von Einsatzabständen sollten verschieden sein, wobei auch berücksichtigt werden muß, daß das Spiel auf Gläsern seine eigene Zeit braucht. Schwarze Noten sollten dort, wo sie in der Partitur vertikal koordiniert sind, gleichzeitig einsetzen, weiße Noten dagegen können im Einsatz deutlich variieren.

Da die Tondauern nicht exakt definiert sind, notierte Gerhard Stäbler sie mit Strichen. Dadurch gewinnt das Partiturbild zeichnerischen Charakter. Die wenigen Noten und die waagerechten Striche ergeben ein flächiges Bild, das mit dem Klangeindruck korrespondiert. Denn die Töne der Gläser verschmelzen zu flächig wirkenden Klangfeldern.

Diese Klangfelder tönen allerdings zerbrechlich, durchscheinend, brüchig, so als hätten sie feine Risse, winzige Perforationen, eine körnige, unebene Oberfläche. Dieser Eindruck entsteht durch den spezifischen Gläserklang. Er setzt mit etwas Verzögerung ein und reagiert höchst sensibel auf kleinste Unregelmäßigkeiten des Streichens mit dem Finger - besonders im Pianissimo, das Stäbler vorgeschrieben hat. Denn dem Komponisten geht es gerade um diese Unwägbarkeiten, um die Fragilität des Klangs, unterstützt auch durch die Stimmung der Gläser auf E, Es, Fis, und G, was leicht unruhige, sanft scheppernde Dissonanzen erzeugt. So erreicht Stäbler trotz des eigentlich einfachen Materials dieser Musik ein recht komplexes, differenziertes Klanggebilde.

Musik 1 kurz hoch

Bei einer Aufführung von „O Muro“ befinden sich große Eisblöcke im Raum, die langsam schmelzen. Sie hängen über Blecheimern, Metallschalen oder ähnlichem, denn Gerhard Stäbler betont im Vorwort der Partitur, daß das Geräusch der herabfallenden Wassertropfen auf jeden Fall deutlich zu hören sein soll. Daher sind die mit den Gläsern erzeugten Klangflächen von einem unregelmäßigen, manchmal schnellen, manchmal nur sporadischen Aufplatschen der Wassertropfen durchlöchert. An einigen Stellen des Stücks wird auf den Schmelzprozeß durch An- und Abstellen von Rotlicht Einfluß genommen. Der Grad jedoch, in dem diese Geräusche das Gläserklangfeld

perforieren, ist von Aufführung zu Aufführung verschieden und hängt von der Raumakustik und auch der Raumtemperatur ab.

Musik 1 weiter, ausblenden bei 5'08'' vor Einsatz Gesang

„O Muro“ besteht aus mehreren, in sich homogenen Teilen, die mit den Buchstaben A bis H bezeichnet sind. Die Gläserpassage ist Abschnitt A, der erste Teil des Stücks. Es folgen ein Gesangssolo, Schlagzeugabschnitte mit Tremoli auf der kleinen Trommel, mit Woodblocks und liegenden Stahlplatten als Klangkörper sowie ein Tonbandteil mit dem Klang zerbrechenden Glases. All diese Abschnitte sind miteinander verzahnt. Sie werden unabhängig voneinander ausgeführt, aber sie überlappen sich nach einem ausgeklügelten System. Jeder Abschnitt behält dabei seine Eigenständigkeit und bleibt auch trotz wechselnder Dichte des Gesamtklangs stets klar erkennbar. „O Muro“ ist ein mehrschichtiges Gebilde aus homogenen Klangflächen.

Musik 2 Teil C (Tonband mit zerbrechendem Glas), ca. 3', bei 20'50'' bis 24'50''

Der Titel „O Muro“, „Die Mauer“, ist das Programm des Werks. Mauer-Assoziationen begleiten die Musik auf Schritt und Tritt. Zum Beispiel kann die Flächigkeit des Klangs als eine Art Mauer gedeutet werden, genauso das Partiturbild, das an eine Zeichnung von übereinandergeschichteten Steinen denken lässt. Durch den Titel mag man auch die verwendeten Materialien wie Stahlplatten und Glas in diese Richtung deuten. Eindeutig wird die Thematik durch den Einbezug zweier Texte des brasilianischen Schriftstellers Pedro Terra. Beide handeln von Mauern, von äußeren wie von inneren, von Begrenzungen, Eingrenzungen und Beengungen als Metaphern für Unterdrückung und Unfreiheit.

Musik 3 Teil B1 (Gesang), bis 5'18'', ca. 0'30'' frei, dann unterlegen

Sprecher --- 1'52''

... und als die Erde, die den Traum und den Kristall nährte, sich erschöpft dem Feuer der Sonne und der Wüste ergab und die Bewegungen des Lebens allmählich abnahmen und der Schatten der Menschen - denn schon damals waren wir nur noch Schatten - diesen aschfarbenen Ton erwarb, den wir jetzt angenommen haben, da begann die Mauer zu wachsen. Nicht an Höhe, war sie doch damals schon hoch genug, um das schmutzige Dach der Nacht zu berühren und uns des Horizonts vollständig zu berauben, sondern an Umfang, an Stärke, und an ihren Steinen und ihrer Asche erstickte der vom Körper benötigte Raum. 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 Betrübissen zu nähren. Massiv und finster rückte sie gegen uns vor. Sie verschlang den Leib des Ältesten, verdünnte mit ihrem Feuer die Luft, die wir atmeten. Jeden Morgen stellten wir den Verlust eines weiteren Gebietes fest: Enger war der Gang, kürzer der Tag, schmaler die Pritsche. Alles war von der Substanz der Mauer durchdrungen. Alles hatte sich verschlossen. Die Schuhe verweigerten den Weg, die Kehle hielt Wörter zurück, die Türen wurden nach und nach zu Wänden, die Zeit verunstaltete die seit dem Entstehen der Mauer stets geschlossenen Fenster zu

Eisengittern der Todesangst. Wir begannen, die Mauer an den Fuß- und an den Handgelenken zu tragen, von der Mauer zu träumen, die Mauer zu sehen in den Gesichtern unserer Wächter, in den Augen unserer Kinder ...

Musik 3 Teil B1 (Gesang) weiter, bis 9'00'', unterlegen

Der Text von Pedro Tierra wird im portugiesischen Original intoniert. Die Sängerin setzt mit ihrem Part während der leisen Gläserklänge ein. Etwas später hat sie eine längere Solopassage, begleitet nur von den Tropfen geschmolzenen Eises, die auf den Boden prallen.

Musik 3 Teil B1 (Gesang) ausblenden bei 10'00''

Wie im ersten Teil der Komposition mit den Gläserklängen und wie in den Tonbandpassagen verwendet Gerhard Stäbler auch im Gesangssolo, ein reduziertes musikalisches Material: eine Aneinanderreihung kürzerer melismatischer Phrasen, die rhythmisch recht gleichförmig sind und einen ruhigen Fluß ergeben. Aber genau wie bei der Gläserpassage zu Beginn des Werks läßt ein kompositorischer Eingriff das Klangergebnis des Gesangsparts zu einem komplexeren Gebilde werden. Gerhard Stäbler verzichtet auf eine hundertprozentige Tonhöhen-Fixierung und gibt der Sängerin folgende Anweisung:

Sprecher --- 0'58''

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 Quarten 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.

Diese Art der Singstimmenbehandlung garantiert ein differenziertes musikalisches Ergebnis. Darüber hinaus bleibt auch die Zeitgestaltung in gewissen Grenzen der Sängerin überlassen. Das beeinträchtigt allerdings nicht die Textverständlichkeit des Gesangs. Wer Portugiesisch beherrscht, kann den Worten Pedro Tierras und ihrer Botschaft durchaus folgen.

Auf andere Weise integrierte Gerhard Stäbler den zweiten Text von Pedro Tierra in die Musik. Er übersetzte das Gedicht „Rosa“ in Morsecode, und dieser Morsecode bestimmt dann rhythmische Strukturen des Stücks.

1. O-Ton --- 0'47''

Text der nicht erscheint wird subkutan aufgehoben in der Melodie, ist da, Kunstgriff, den man nur nennen kann, Aufladung des Geschehens mit bestimmter Bedeutung. Derjenige der sich näher beschäftigen will, den weise ich auf diese Gedicht hin, was Inspiration gibt, wird niemand wahrnehmen können. Oft wird vorgeworfen hört man gar nicht, soll man

nicht, kann den Hinweis geben, daß es zu dieser düsteren Beschreibung der Mauern es gibt noch etwas anders und das steckt dahinter.

Sprecher --- 0'56''

Ohne Plan werden wir
durch eine bewaffnete Stadt wandern.
Sollten unsre Hände sich berühren,
fliehe nicht, mögen

deine Finger in meiner Hand
gegen Abend
nicht nur das kalte Eisen
der Granaten bewahren.

Sollte Müdigkeit kommen,
widerstehe nicht, lehne
deinen erschöpften Kopf
an meine Schulter.

Und die zärtliche Geste
möge deine Augen baden
im flüchtigen Licht
von Meteoren im Meer.

Aber wenn die Ermattung
einen Zweifel bringt,
so schlag deine unergründlichen Augen auf
und gewahre ringsum

die verwundete Stadt.
Höre im Halbdunkel
das lautlose Keimen der
ausgestreuten Saat auf der Straße.

Im Mund des Volkes reift
still und zielstrebig eine Pflanze,
die ihre endlich befreite
Blüte öffnet...

Musik 4 Teil B2 (Rhythmuspassage), ca. 1'30'', 19'30 bis 21'00'', letzter Trommelschlag

Gerhard Stäbler verwendete Morsecodes als Basis für musikalische Strukturen zum ersten Mal 1990 beim Ensemblestück „Den Müllfahrern von San Francisco“. Während er „O Muro“ komponierte, war er bereits dabei, diese Technik weiterzuentwickeln und außer mit dem Morsealphabet auch mit anderen Zahlenreihen zu arbeiten.

2. O-Ton --- 1'24''

In den letzten Jahren hab ich dann Zahlenreihen ausgewürfelt, teilweise fotografiert, an einem bestimmten Ort alle Zahlen aus einer Speisekarte oder alle Zahlen die auf Werbung bei Autos stehen, oder Geburtstage notiere, Hausnummern, Telefonnummern und so weiter, und diese Arbeit mit diesen Zahlen hat sich dahin entwickelt, daß ich im Moment mit x-beliebigen Zahlenreihen arbeite, die trotzdem, nämlich durch die kompositorische Definition sehr kompakt und sehr untergründig aufgeladen Zusammenhänge schafft. Es kommt mir nicht darauf an jetzt ne Einheitlichkeit in der traditionellen Weise, daß alles festgefügten Ort von Anfang an hat, sondern es ist ein Hilfsmittel, und gleichzeitig stiftet es ne Garantie für eine Stringenz, die dann für die spezielle Komposition Sinn macht.

Die Verwendung von Zahlenreihen als Basis kompositorischer Arbeit fügt sich nahtlos in die Tradition der abendländischen Musikgeschichte. Durch Zahlensymbolik und Zahlen- beziehungsweise Reihen-Komposition konstituieren sich Sinn, Ausdruck, Bedeutung und Gehalt der resultierenden Musik.

Zahlenreihen dienen einerseits der musikalischen Sinnstiftung überhaupt und andererseits der Aufladung der Musik mit Semantik, nicht selten sogar ganz direkt. Johann Sebastian Bachs religiös besetzte Zahlensymbolik wäre ein Beispiel dafür, ebenso die Musik des 1939 geborenen Nicolaus A. Huber, Gerhard Stäblers Kompositionslehrer. Huber spricht in Bezug auf viele seiner Werke von „konzeptioneller Rhythmuskomposition“.

Sprecher --- 0'29''

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 Rhythmusträgern. Dadurch emanzipiert sich der Ton von seiner bloßen, „naturwüchsig“ erscheinenden harmonischen und melodischen Gestaltbildungsfunktion. Harmonik und Melodik erhalten neue Ausdrucksperspektiven.

Die Struktur der Musik konstituiert sich über den Rhythmus, und diesen benutzt Huber als Träger von Semantik. Er nimmt Rhythmen von Liedern aus der Arbeiterkultur, die oft zu erkennen sind, und schafft damit unmittelbare Bezüge zwischen den Liedertexten und der Musik. So gelingt ihm die Integration von Semantik ins abstrakte Klingende, oder anders gesagt, die Verankerung einer konkreten gesellschaftspolitischen Aussage in musikalische Struktur. Hubers Musik kann daher als eine explizit politische betrachtet werden.

Ähnlich versteht Gerhard Stäbler sein auf Zahlenreihen basiertes Komponieren. Auch ihm geht es um die Verknüpfung des Klangs mit Semantik. Aber Stäbler arbeitet verzweigter, mehrschichtiger, indirekter als Huber. Zum Beispiel verhindert er durch die Verschlüsselung der Worte in Morse-codes oder Zahlenreihen eine unmittelbare Identifikation des Textgehalts. Diese gelingt nur mittels mehrschichtiger Assoziation.

Musik 5 Teil F, Beginn Gesang, ca. 1'05'', bei 27'45'' bis 28'50'', direkt vor Glas

Stäblers Interesse gilt dem Thema von „O Muro“. Mauern, Begrenzungen und Beengungen als Metaphern für Unterdrückung und Unfreiheit. Das möchte er musikalisch fassen, denn Komponieren ist für ihn mitnichten eine Tätigkeit im Elfenbeinturm.

3. O-Ton --- 0'46''

45'00'' Außerdem hat Musik sehr viel mit den anderen Sinnen zu tun, mit Sehen, Fühlen, Riechen, ich möchte das nicht eingrenzen auf Musik, Schwerpunkt auf das Hörbare legen, aber gleichzeitig die gesamten Sinne einbezogen wissen. Für mich ist Komponieren wichtig als Medium der Kommunikation, Musik wichtig als Medium über das Wesen der Existenz nachzudenken und das auch zu bearbeiten.

Im Fall von „O Muro“ läßt Gerhard Stäbler die Musik mit einer gesellschaftspolitischen Aussage auf. Er benutzt Pedro Tierras Texte für eine musikalische Reflektion über die Utopie, die Ketten einer unfreien Gesellschaft zu sprengen, um zu einer besseren zu gelangen; das diese eine gleichberechtigte, demokratische und im eigentlichen Sinne sozialistische ist, geht aus Pedro Tierras Gedicht „Rosa“, mit dem Stäbler sich identifiziert, hervor.

Komponieren ist für Gerhard Stäbler stets auch eine gesellschaftspolitische Arbeit, und „O Muro“ ein Beispiel dafür. Musik solle die Sinne und das Bewußtsein öffnen, sagt Stäbler, für möglichst unverstellte, von Hochglanzdesign und Schönrederei freie Blicke auf die Realität. Und sie solle Vorschläge und Denkansätze für eine gerechtere, weniger kapitalistische, freundlichere Gesellschaft initiieren.

4. O-Ton Stäbler --- 2'06''

Prinzipiell hat Musik immer was mit Politik oder gesellschaftlichen Fragen zu tun, Ausprägung an der Oberfläche verschiedener Arten von Musik ändert sich von Zeit zu Zeit, kann mal sehr agitatorisch sein, plakativ, man muß in bestimmten Zeiten Musik verwenden, die direkt etwas transportiert, die man auch direkt als politisch bezeichnen, dann Zeiten wie 90er, die ganz andere Arten erfordern, wo die gesellschaftspolitische Schicht eher nachdenklichen Charakter trägt, das heißt Musik über Zustände nachdenkt und nicht so sehr plakativ auf-rührerisch wirken will sondern eher das Hören anleiten über ganz bestimmte Entwicklungen, Situationen nachzudenken und dann eben Ziele avisiert, die in der Zukunft liegen. Eisler sprach das seine Musik als ein Vorschlag begriffen werden kann, ist für mich auch sehr wichtig, ich will nicht Musik als etwas völlig definitives, abgeschlossenes betrachte, sondern Überlegungen aus meiner Erfahrung, so gut wie möglich formuiert, und dann auch so gut wie möglich übermitteln möchte um sie auch zu diskutieren.

Musik 5 Teil F (Schlagzeug) ca. 2'15'' bei 25'20''

Gerhard Stäbler faßt das Gesellschaftspolitische nicht agitatorisch, sondern mit subtilen Mittel in Musik. Manchmal tritt es an die Oberfläche, wenn man etwa in „O Muro“ den Text der Sängerin zu hören bekommt, dort aber auch nicht kämpferisch, sondern in Literatur gekleidet. Meistens aber haftet es an tieferen Schichten der Musik wie an den rhythmischen Strukturen, die auf Tierras Gedicht „Rosa“ beruhen, aber auch an assoziativen Elementen wie der Flächigkeit der Musik, die wie das Partiturbild an Mauern denken läßt, oder an der Dominanz von insistierend gehämmerten Schlagzeug-Strukturen, die mahnenden Charakter zu haben scheinen und diesen unmittelbar emotional transportieren.

Schließlich wird die Schlichtheit der Elemente von „O Muro“ durch verschiedene kompositorische Verfahren verfeinert und komplexer gemacht. Denn Gerhard Stäbler versteht die Komplexität und die Differenziertheit des Klangs als ein Element, das indirekt Gesellschaftspolitisches in sich trägt.

5. O-Ton --- 1'24''

Wenn man Haltung in unserer Gesellschaft beobachtet, dann wird man sehr oft feststellen, es wird nach Sicherheit getrebt, nach allen Seiten, es gibt nichts zu versichern, Auto angefahren, man hat dann nichts von der Versicherung, auch wenn solche Dinge durch Versicherungen abgemildert wird, auch von Lebensversicherung hat man nichts wenn man tot ist, ja. Ich habe auch in anderen Bereichen festgestellt, daß es eher darauf ankommt sich auf Unsicherheiten einzulassen, einzustellen, dann wird man viel sicherer sein, nämlich die werden eben quantitativ qualitativ sowieso ständig überwiegen. Dieses zum Beispiel in der Musik aufzuheben, zu thematisieren und es auch Hörern in Anführungszeichen zur Diskussion zu stellen finde ich eine politische Angelegenheit.

Komplexität und Differenziertheit von Musik ist für Stäbler ein Mittel, um eben diese Unsicherheit in Musik einzubauen. Der Hörer soll der Musik folgen und gleichzeitig von ihr irritiert und verunsichert werden.

6. O-Ton --- 0'59''

Wenn ich etwas sofort durchschaue oder sehe, aha so ist das, dann brauche ich das gar nicht als Komponist nicht zu bearbeiten, das ist ja schon klar. Also mich interessiert in einem Prozeß des Komponierens selber etwas zu entdecken, an etwas zu arbeiten, was ich selber am Ausgangspunkt noch gar nicht kenne, oder wo ich sehe, da muß ich mehr drüber wissen, das fließt in kompositorischen Prozeß ein. Und diese Art der Auseinandersetzung bedingt ne ganz bestimmte Komplexität, ne ganz bestimmte strukturelle Reichheit im Material und das möchte ich eigentlich nicht missen, möchte es dem Hörer nicht vorenthalten.

Musik 6, auf Ende, ca. 0'30'' frei, unterlegen

„O Muro“ wurde am 25. Mai 1993 im Kunstschaal Katernberg in Essen uraufgeführt, mit der Sängerin Michiko Hirayama und den Schlagzeugern Christian Dierstein, Thomas Oesterdieckhoff und Paulo Alvarez.

7. O-Ton Stäbler --- 0'46''

Raum mit drei verschiedenen Ebenen, zwei einbezogen, Basisebene und erhöhte Ebene und die Bühne selber war mit sechs großen hohen 6m hohen Spiegelwänden eingeteilt, also immer auch unterbrochen, so daß die Bühne mit dem Publikum in Auseinandersetzung gerät, das Publikum sah sich in den Spiegeln, aber immer wieder gebrochen, und die Sängerin stand da, aber die ist auch immer wieder in die Atmosphäre des Raumes, Schlagzeuger sieht man auch teilweise erst in den Spiegelwänden wie sie im Raum verteilt sind, kommen zu Bühne.

Die Präsentation von „O Muro“ gehört genauso zum Stück wie der Klang. So wie bei Akustischen benutzt Stähler beim Optischen ein einfaches Mittel, die Spiegel, um ein mehrschichtiges Ergebnis zu erzielen. Die Zuhörer sehen die Instrumentalisten spielen, aber durch die vielfältigen Spiegelungen wird die Orientierung erschwert. Die Irritationen des Optischen geht Hand in Hand mit der Differenziertheit des Akustischen.

„O Muro“ wirkt wegen seines schlichten, einfachen Materials und wegen der Aufteilung der Komposition in klar erkennbare Abschnitte zunächst recht plakativ. Aber daneben stehen die mehrschichtige Verschränkung dieses Materials, die innere Reichhaltigkeit der Strukturen und die subkutane Fragilität des Klangs. Mehrschichtig vermittelt sich auch die Aussage des Stück, das Nachdenken über „die Mauer“, über Begrenzungen und Einengungen, die durch Pedro Tierras Texte in den politischen Kontext von Südamerikas Geschichte gerückt wird: direkt mit dem Gesang und indirekt mit der subkutanen Verankerung in die musikalische Struktur. „O Muro“ ist eine Gratwanderung zwischen Einfachheit der Großform und Komplexität der Feinstrukturen, ein Balanceakt, der es ermöglicht, den intendierten gesellschaftspolitischen Gehalt der Musik kompositorisch glaubwürdig zu vermitteln.

8. O-Ton --- 0'57''

Diese Schichtung von Reichtum und Oberflächenspannung finde ich wichtig, erste Reizung des Hörer sollte durch ne relativ überschaubare formale Anlage möglich sein, Reizung nicht unbedingt daß man sofort drauf springt das gefällt mir, sondern ne Reizung sich weiter auseinanderzusetzen oder gewisse Schockwirkung oder emotional unaussprechbare Wirkung zu erzeugen, das finde ich wichtig, dann solle es zumindest die Möglichkeit besteht, weiter reinhören und andere Schichten und Aspekte eines Themas wahrnehmen kann, entdecken kann.

Musik 6 weiter bis Schluß

E N D E