

Hanno Ehrler
Komplexe Klangräume
 Der Komponist Volker Staub

Gemessen an der menschlichen Lebensspanne hat selbst das jüngste Instrument im Sinfonieorchester ein biblisches Alter. Es ist das Saxophon, das 1846, vor anderthalb Jahrhunderten patentiert wurde. Alle anderen Klangerzeuger des Orchesters sind älter. Sie blicken auf eine mehrhundertjährige Entstehungsgeschichte zurück, ein Entwicklungsprozeß, der im 19. Jahrhundert zum Stillstand gekommen ist. Seitdem existiert das uns vertraute Instrumentarium, welches auch von den heutigen Komponisten ganz selbstverständlich benutzt wird.

Denn jeder, der Musik schreibt, weiß, was klingt, wenn er eine Melodie für die Geige notiert oder ein paar Akkorde für die Holzbläsergruppe setzt. Der Klang der Instrumente ist im Laufe der Zeit ausgefeilt und perfektioniert worden - nach ganz bestimmten Kriterien. Ziel dieses Prozesses war eine strenge Standardisierung der Töne, genauer gesagt der Tonhöhen.

Alle Töne auf einer Geige - und das gilt genauso für die anderen Instrumente - klingen über das ganze Spektrum des Instruments gleich, in ihrem Charakter, in ihrem Schwingungsverhalten und auch in ihrer relativen Lautstärke. Der Klang „Geige“ ist bei jedem gespielten Ton eindeutig zu erkennen, präzise zu reproduzieren und deshalb leicht zu systematisieren: er erlaubt die problemlose Einbindung in die abendländische Gliederung des musikalischen Materials, in die temperierte Zwölftteilung der Oktave.

Aber außerhalb dieses Klangraums, den die abendländische Musikkultur mit ihrem Instrumentarium zur Verfügung hat, ist alles anders.

Musik 1 CD Track 4 „Fünf Stücke Nr. 29“ für 9 Glasglocken --- 10'57''
 0'00'' bis 1'45'' dann unterlegen

Einen Klangraum außerhalb des klassischen Instrumentariums könnte man einen anarchischen nennen, anarchisch im ursprünglichen Sinne des Wortes als ohne Anfang, was hier meint ohne Geschichte. Er ist unstrukturiert und unerforscht, noch nicht von musikalischem Gestaltungswillen besetzt.

In einem solchen Klangraum siedelt die Musik von Volker Staub, denn sie entspringt Klangerzeugern, die der Frankfurter Komponist selbst gebaut hat und die mit den klassischen Instrumenten wenig gemein haben. Komposition „Nr. 29“ zum Beispiel ist für neun abgesägte Korbflaschen geschrieben, die Volker Staub „Glasglocken“ nennt.

O-Ton Staub 1

Diese Glasglocken, das sind alles Korbflaschen, haben Volumen von 5 bis 60 Liter, da hab ich die Böden abgesägt, das Absägen dieser Böden, das war eine ganz schwierige Arbeit, denn die Flaschen sind meist mundgeblasen, daher haben sie unterschiedliche Wandstärken, deshalb kann man sie nicht mit üblichen Glasschneidemethoden zerteilen, all das funktioniert da nicht, ich bin mit den Glasflaschen auch zu professionellen Schleifern gegangen, alle haben gesagt, das kann man nicht machen, dann hab ich eine Sägemethode entwickelt, wo man die Flaschen mit Hand sägt, behutsam vorgehen, teilweise sehr dicke Flaschen, da habe ich einen Tag lang gesägt, und dann ist sie doch noch manchmal kaputt

gegangen, ich habe viele gemacht, 150 bis 160 Instrumente, viele haben einen klar erkennbaren Grundton, die Skala ist extrem mikrotonal, da gab es Flaschen, die sich nur dadurch unterscheiden haben, daß die eine sehr klar ist und die andere sehr schwebend, drei Beispiele ! --- 1'45''

Musik 1

ab ca. 4'10'' bis 6'46'', dann unterlegen

Der Parameter Tonhöhe ist der Dreh- und Angelpunkt musiktheoretischer und kompositorischer Systeme der abendländischen Kultur. Tonhöhen benutzt auch Volker Staub, aber ohne besondere Intention, sondern weil sie aus physikalischen Gründen vorhanden sind. Wie die Glocken im Orchester hat auch eine abgesägte Flasche oder „Glasglocke“ einen Grundton. Aber dieser Grundton kann beim Herstellungsprozeß nicht vorherbestimmt werden. Ist der Boden einmal abgesägt, kann nichts mehr korrigiert oder gestimmt oder abgeglichen werden.

Daß die Grundtöne einer Reihe von solchen Flaschen nicht ins zwölftönige temperierte System fallen, versteht sich dabei von selbst. Aber das ist kaum relevant, denn Tonhöhe dient in Volker Staubs Musik nicht als primärer Parameter zur Konstruktion sinnstiftender Tonbeziehungen.

O-Ton Staub 2

Diese Frage nach dem Tonsystem, die stellt sich nicht, weil jeder Klang in sich abgeschlossen ist, dadurch daß die unterschiedliche Wandstärke haben, haben die oft zwei Grundtöne, oder man hört den Grundton gar nicht, das sind alles einzelne Klangphänomene, weil die Struktur komplex ist, um überhaupt eine Skala zu erstellen, muß man die Komplexität eines Klang extrem reduzieren, man muß ihn zum Tonhöhenklang machen, dann hat man das Gefühl, die Oktav ist zu groß oder klein, das ist falsch, aber hier setzt man immer nur komplexe Klänge in Beziehung, es hat ganz verschiedene Auswahl von Glasglocken gegeben, und es ist immer harmonisch, also die sind ganz verschieden voneinander und trotzdem passen sie zusammen. Wie ich sie alle hatte, habe ich analysiert, habe ich alles analysiert, Schwebungsintensität, Tonhöhe etc, habe die Klänge in Beziehung gesetzt, es ist ungeheuer komplex, man kann mit den Tabellen nicht arbeiten, das ist ist zu komplex, es gibt zehn Parameter, darin zu denken, ist nicht nachvollziehbar, daß ich diese Parameter anlege, das ist nicht zu transportieren. --- 1'46''

Das Ergebnis von Volker Staubs Forschungen lautet: für die Musik auf seinen selbstgebauten Klangerzeugern ist das einzig mögliche System dessen Negierung, nämlich kein System. Jede Glasglocke hat ihre individuelle Charakteristik. Ihr Klang ist von dem aller anderen Flaschen verschieden und ebenso verschieden sind die Klangbeziehungen zwischen beispielsweise Glocke 1 und 2 und Glocke 1 und 3.

Bei den Glasglockenstücken generieren die Abfolge der Töne und deren Zusammentreffen einen Klang, der mit der herkömmlichen Terminologie kaum beschrieben werden kann. Es ist ein musikalischer Raum aus Färbungen, Schwebungen und Schwingungen, aus Dynamikschwankungen und aus perkussiven Elementen durch unterschiedliches Anschlagen der Glasglocken, ein Raum, in dem der Parameter Klangfarbe in den Vordergrund rückt.

Musik 1 Ende

bis Ende

Volker Staub, geboren 1961 in Frankfurt am Main, hat ein Atelier im Frankfurter Vorort Neu-Isenburg. Es gleicht mehr einer Werkstatt als einer Komponierstube. In Schränken und Regalen lagern Materialien, Werkzeuge und die selbstgebauten Klangerzeuger. Sie sind das Ergebnis des Experimentierens mit Instrumentenbau, das Volker Staub 1981 begann, während seines Klavierstudiums an der Darmstädter Akademie für Tonkunst. Dort traf er auf den Kölner Komponisten Johannes Fritsch, der in Darmstadt eine Kompositionsklasse betreute, Volker Staubs Experimente kennenlernte und daraufhin den jungen Tonsetzer zum Kompositionsstudium motivierte.

O-Ton Staub 3

Ich hab dann nach dem Studium für mich ein Privatstudium drangehängt, in dem ich rumgereist bin und Leute besucht habe, die Instrumente bauen, nicht Geigenbauer, sondern eben Künstler. Und da hab ich dann sehr systematisch mal versucht, in USA Instrumentenbauer kennenzulernen, das sind alles hier völlig unbekannte Namen, Aufzählung, Partch, da war ich an ganz vielen Stellen in der USA, Aufzählung, und natürlich auch in Europa habe ich Leute besucht, die diese Arbeit machen, ich habe 60 bis 70 Leute getroffen, Künstler, bildende Künstler, Musiker, Architekten, manche waren auch nur Theoretiker, die über Stimmungssysteme nachgedacht haben. --- 0'59''

Experimentellen Instrumentenbau kann man nicht auf einer Hochschule lernen. Jeder Instrumentenbauer bastelt an ganz Individuellem, das auf die eigenen kompositorischen Ideen zugeschnitten ist - auch Volker Staub, der das Instrumentarium, für das er komponiert, bis in die Mitte der 80er Jahre entwickelt hatte. Dazu gehören neben einigem anderen die Glasglocken sowie Baumstämme und gespannte Stahlsaiten.

Sprecher

Glasglocken - Schon optisch unterscheiden sie sich erheblich. Sie haben unterschiedliche Volumina, sind ballonartig, oval oder zylindrisch geformt, und die Stärke des Glases kann bei einer Flasche zwischen 2 und 10 Millimetern differieren. Die Glocke kann Dellen oder Beulen besitzen, und das Glas kann von mehrere Zentimeter großen Luftblasen durchsetzt sein. Die Glasglocken können mit einem weichen Marimbaschlägel beziehungsweise dessen Stil angeschlagen werden. Es existieren etwa 160 Glasglocken.

Stahlsaiten - Als Saiten werden dünne Klavier-Diskantsaiten der Stärke 13,5 oder 14,5, das entspricht etwa 0,8 oder 0,85 Millimeter, verwendet, die im Raum verspannt und akustisch, gegebenenfalls auch elektroakustisch verstärkt werden. Der freischwingende Teil der Saiten hat eine Länge von etwa 4,5 bis 7 bis 7,5 Metern. Trotz starker Spannung sollte es noch möglich sein, den Grundton beim Anstreichen mit einem Cellobogen hervorzubringen. Die Saite muß hierzu in ihrer vollen Länge schwingen. Bei einer Saitenlänge von über 7 Metern kann der Grundton nur noch als tief vibrierende Impulsfolge unter einem komplexen Klang verschiedener Teiltöne wahrgenommen werden. Für die akustische Verstärkung kommen Resonatoren aus verschiedenen Materialien in Frage. Ich experimentierte mit Resonatoren aus Holz, Eternit, Pappe, Styropor und Stahlblech.

Baumstämme - Um eine gewisse Lautstärke zu erzielen und ein bestimmtes Maß an klanglichen Differenzierungsmöglichkeiten zu gewährleisten, sollte der Durchmesser der Stämme nicht weniger als 15 Zentimeter, ihre Länge nicht weniger als 140 Zentimeter be-

tragen. Jeder der Stämme wird auf zwei Böcken gelagert, deren Auflagefläche mit einem Klotz aus Filz oder hartem Schaumstoff der ungefähren Maße 20 mal 4,5 mal 4 Zentimeter gepolstert ist. Die Böcke tragen den Baumstamm auf seinen Schwingungsknoten, die, von den Enden des Stamms ausgegangen, bei etwa einem Viertel der Gesamtlänge des Stamms liegen. --- 2'25''

Musik 2 CD Track 5 „Nr. 19“, Teil VII für 2 Baumstämme --- 8'58''

0'00'' bis 3'07'', dann unterlegen

O-Ton Staub 4

Bei den Baumstämmen ist es ähnlich, natürlich gibt es Stabspiele aus Holz, aber immer gemacht um einen Ton zu erzeugen, die sind gemacht, um einen Ton zu erzeugen, ein Stück ergibt einen Ton und hier habe ich ein Stück Holz für fünfzig Töne, es ist ein ganz anderes Instrument, das gibt es nicht im traditionellen Instrumentarium. --- 23''

Volker Staub bezeichnet die Baumstämme als „kontinuierliche“ Instrumente, weil die Zahl der Klänge, die auf ihnen erzeugt werden können, theoretisch unendlich groß ist. Der Baumstammklang scheint noch vielfältiger, diffuser und komplexer als die Töne der Glasglocken mit ihrem oft deutlichen Grundton, um den alle anderen Klänge kreisen. Noch mehr also als die Glasglockenmusik entziehen sich die Baumstammstücke einer Systematisierung. Sie kommen Volker Staubs Bestreben nach einer Befreiung des Klangs aus der Systematisierbarkeit, nach seiner Komplexifizierung entgegen.

Der Komponist sucht nach dem klanglichen Potential, das in den Zwischenräumen der existierenden musikalischen Systeme schlummert. Diese Zwischenräume sind komplex, mit herkömmlichen kompositions-technischen oder theoretischen Methoden nicht greifbar, chaotisch, anarchisch. Beim Komponieren behält Volker Staub diesen chaotischen oder anarchischen Charakter des Klangs bei. Er rüttelt nicht an seiner Vielfältigkeit, seiner Komplexität, seiner Einzigartigkeit.

O-Ton Staub 5

Son Baumstammklang würde man als Geräusch bezeichnen, und viele Klänge, die auf der Saite erzeugt werden, würde man vielleicht auch als Geräusch bezeichnen, aber für mich sind das trotz allem keine Geräusche, sondern für mich sind das musikalische Töne, einfach aus dem Grund, weil sie auf Instrumenten erzeugt werden, ich kann sie klar wahrnehmen, ich kann sie in Beziehung setzen, ich kann sie wiederholen, die Instrumente werden gespielt und sie sind auch nicht semantisch, son Flugzeug, was da draußen fliegt, da würde ich selbstverständlich Geräusch zu sagen, also ich will drüber keine Theorie aufstellen, aber für mich, ich denke nicht, ich hole die Geräusche in die Musik, ich denke eher, ich eliminiere, entweder ist es semantisch, dann kann man das einsetzen, wenn ich jetzt gerne ein Flugzeug durch mein Stück fliegen hätte, dann würde ich natürlich Geräusch verwenden, oder sie sind sehr diffus, in dem Moment wo weder das eine noch das andere ist, in dem Moment, wo ich das Diffuse in irgendeiner Weise wegstreife, wenn dieser Moment entsteht, wo ich es identifizieren und wiedererkennen kann, dann ist für mich ein Klang der in der Musik ist. --- 1'20''

Musik 2 Ende

bis Ende

Wie zu den meisten anderen Stücken gibt es auch zum Werk „Nr. 19“ für Baumstämme eine Partitur. Sie ist das äußere Zeichen des Gestaltungswillens des Komponisten, der seine Werke für Glasglocken, Stahlsaiten und Baumstämme genauso konzipiert und niederschreibt, wie er es für klassische Instrumente täte.

O-Ton Staub 6

Bei dem Stück, wo ich an der Saite entlangfahre und ein Ton entsteht, verschiedene Stadien, vibrieren, dann weiß ich einfach wo ich diese Spielanordnung gebe, das dies zu tun mit Wachsamkeit, daß dann genau passiert, was das Stück ist, ist nicht wichtig ob Ton A oder B, spielt keine Rolle, muß Rhythmen aufschreiben, wenn es mir um Rhythmen geht, gibt Stücke die frei sind, gibt Stücke die genau beschrieben sind, damit das Stück als solches verstehbar ist. Es gibt viele Möglichkeiten, elektrisch verstärkt, Resonatoren, verschieden lang, formuliere ich, aber sie muß ein bestimmtes Schwingungsverhalten haben und irgendwie ne bestimmte Länge zwischen 6 und 10 Meter haben und man muß den Grundton anstreichen können. wenn zu stark mit Obertönen, wenn zu schlaff, dann gehen diese Phänomene verloren. damit so stark eingegrenzt, daß es immer dieses Stück wird. --- 2'25''

Die Notation basiert auf einer Klanganalyse. Denn bis Mitte der 80er Jahre stand bei Volker Staubs Arbeit die intensive Erforschung der Klänge seiner Instrumente im Vordergrund: was alles an Klang ist in ihnen verborgen und wie kann man diesen Klang entfesseln, zum Beispiel bei den Baumstämmen?

Sprecher

Ein Baumstamm ist ein „kontinuierliches“ Instrument, das über eine theoretisch unendliche große Zahl verschiedener Klänge verfügt, die durch die Wahl eines besonderen Schlägels oder Schlagflecks aus einem nie vollständig zu hörendem Gesamtspektrum herausgelöst werden können.

Jeder Baumstamm hat einen, manchmal auch zwei tiefste Töne, die als Grundtöne bezeichnet werden können. Gerade bei krummen Stämmen können oftmals zwei Grundtöne im Abstand bis zu einer kleinen Terz identifiziert werden. Über diesen Grundtönen sind sehr unregelmäßige Spektren von Teiltönen aufgebaut.

Erklingt auf dem Schwingungsknoten eines präzise gelagerten Stammes der hellste und kürzeste Klang, der auf diesem erzeugt werden kann, so dominieren an den Enden beziehungsweise in der Mitte des Stammes die tiefsten Frequenzen. Ein kontinuierliches Verändern des Schlagflecks zwischen diesen extremen Punkten erzeugt unzählige klangliche Zwischenwerte. Dieses durch den Schlagfleckwechsel hervorgerufene Klangverhalten kann durch eine entsprechende Schlägelwahl außerordentlich verstärkt oder nahezu aufgehoben werden. --- 1'10''

Die Partitur zur Komposition „Nr. 19“ für Baumstämme unterscheidet sich in nichts von einer üblichen Schlagzeugpartitur. Mit einem Drei-Linien-System gibt Volker Staub einen Tonhöhenraum vom höchsten bis zum tiefsten Ton vor. Zwei weitere Linien dienen den Angaben für die Wahl und

Benutzung der Schlägel. Auf diesen Linien notiert Volker Staub dann ganz konventionell relative Tonhöhe, Rhythmik, Dynamik und Tempo.

Musik 3 CD Track 1 „Weiche Gesänge Nr. 26“, Teil I --- 16'47''

0'00'' bis 1'55'', dann unterlegen

O-Ton Staub 7

Dann arbeite ich sehr viel mit Wiederholung, also Wiederholung ist einfach ein Mittel, Sachen zu zementieren, die an sich nicht besonders zementiert sind, und dann sind das kompositorische Mittel, die den Zusammenhalt zwischen den Klängen bewirken, der aber trotz allem sehr frei ist. --- 20''

In den „Waldstücken Nr. 24“ für Baumstämme, Vogelstimmen und Regenstab werden rhythmische Zellen wiederholt. Es sind signalhafte Figuren, motorisch wirkende Passagen und auch Glissando-ähnliche Teile im Tremolo. Die Glissandi lassen die Klangeigenschaften des Baumstamms gut beobachten, denn sie führen so kontinuierlich wie möglich an der Tonhöhenkala des Holzes entlang. Darüber hinaus wird die Tonhöhenveränderung von einer Klangveränderung begleitet.

Bei Volker Staubs Arbeiten für Stahlsaiten, zum Beispiel bei den „Weichen Gesängen Nr. 26“, die der Komponist oft mit den „Waldstücken Nr. 24“ simultan aufführt, bei diesen Stahlsaitenstücken manifestiert sich das Bestreben nach einem kontinuierlichen Klangraum schon optisch. Die Saite wird quer durch den Konzertsaal gespannt, und der Komponist, oder ein anderer Interpret, fährt mit einem kleinen Tuch behutsam an ihr entlang. Durch den sanften Druck gerät die Saite ins Schwingen.

Musik 3

ca. 3'10'' bis 5'42'', dann unterlegen

O-Ton Staub 8

Ich glaube auch, daß das was ich auf der langen Saite mache, natürlich auch elektronisch erzeugen könnte, und vielleicht instrumentieren könnte. Bei der Saite ist der sehr komplex, man brauchte viele Instrumente, oder man müßte ungeheuer an einem Computerprogramm rumbasteln, bis das so wäre und auch so formbar wäre, nur ich wäre auf diesem Weg nie dazu gekommen, so was zu machen, die Saite als solche ist in sich ein völlig begrenzter Körper, ich habe mich an dieser Begrenzung abgearbeitet, Orchester ist überhaupt kein begrenzter Körper, Synthesizer genauso wenig, insofern wäre diese Arbeit, geistig mit einer Begrenzung zu arbeiten, bis man sich frei bewegen kann, diese Methode, die gibt es da einfach nicht, wenn ich ein Orchester habe, habe ich einen Körper der jahrzehntelang Musik spielen könnte, der alle Möglichkeiten hat, der unendlich ist, aber mit Unendlichkeit kann ich nicht umgehen, ich muß mit was Konkretum umgehen, auch in meinem ganzen Leben, mit meiner eigenen der Verwurzelung im Körper, das ist der Punkt, an dem sich für mich ein Gedanke entwickeln kann, daher ist das ganz was anderes, und wenn die eine Saite so installiert ist, daß sie diesen ganzen Kosmos an Klängen hervorbringt und ich die Spieltechnik entwickelt habe, ist das eine ganz andere Aussage als beim Orchester, denn das weiß jeder, wenn ich einzelne Instrumente addiere und zusammesetze, daß ich dann ein sehr komplexes Gebilde bekomme, hier aber einen Ton, einen Klang, eine Saite, ist ei-

gentlich genau das Gegenteil von Addieren, ich zerlege diesen Klang, ich gehe genau in die andere Richtung, bei dieser Zerlegung, bei diesem Prozeß und der ganz feinen Behandlung entsteht das dann, dieser Reichtum. --- 2'28''

Die Zerlegung des Klanges, sein Erforschen, seine Analyse brauchen Zeit. Volker Staub nimmt sich diese Zeit, in der die Klänge seiner Instrumente Strukturen ausbilden können.

O-Ton Staub 9

Beim Komponieren versuche ich, oder es wird automatisch so, daß es immer Gestalten werden, die Energieverläufe haben und aus bestimmten Einzelteilen bestehen, aber diese Einzelteile stehen nie solchen Verhältnissen zueinander, daß es systematisch oder bedingungslos organisiert scheint, sondern die Zusammenhänge sind so, daß einen Ast hat mit verschiedensten Blättern dran und der Ast als Gestalt empfunden wird, wenn ein Blatt größer oder kleiner ist etc. ändert das die eigentliche Gestalt nicht aber charakteristisch ist, das es winzige Unterschiede gibt, in jedem Teil dieser Gestalt, größer, kleiner, andere Adern, diese Feinheit, die sich dem Betrachter oft entzieht, die findet in den Stücken statt, ganz feine Tonhöhen, ganz feine Dynamik, Überlagerung die Größeres hervortreten läßt. -- - 1'19''

Musik 3 Ende

ca. 9'40'' bis Ende oder VARIABAL, max. 7'00''

Volker Staub schreibt Musik auch für klassische Instrumente, zum Beispiel im Stück „Suarogate“, eine zentrale Arbeit im Schaffen des Komponisten. „Suarogate“ besteht aus zehn eigenständigen Kompositionen für konventionelle oder selbstgebaute Solo-Instrumente, für kammermusikalische Besetzungen und für Vokalstimmen. Die Realisierung des abendfüllenden Werks erfolgt nach einem Verlaufsplan, der angibt, was simultan aufgeführt wird und wann und wie sich die unabhängigen Stücke überlappen. Von „Suarogate“ existiert außerdem eine kleinere Version für Flöten, Stahlsaiten und Schlaginstrumente. Sie besteht aus vier eigenständigen Teilen, unter ihnen Musik für Glasglocken, Baumstämme, Stahlsaiten und für Flöte solo.

Beim Flötenpart nimmt Volker Staub durchaus Bezug auf den zwölftönigen temperierten Klangraum, für den das Instrument gedacht ist. Aber er rüttelt an dessen Begrenzungen. Was in den Noten wie ein System von Mikrotönen aussieht, erweist sich nach Lesen der Anmerkungen zur Partitur als eine diffizil ausgeklügelte Aufweichung der strengen Tonhöhenbegrenzungen, eine Auflösung des klar definierten Tonhöhenraums. Da sind unter anderem vorgeschrieben: Viertel- und Achteltöne, gleichmäßige, langgezogene Glissandi über nur einen Halbton, starke und schwache Vibrati durch eine rollende Zungenbewegung, deren Geschwindigkeit von einer Skala zwischen 0 und 5 bestimmt wird, Luftanteile im Klang, deren Menge von einer Skala zwischen 0 und 5 vorgegeben wird, und weitere Abweichungen vom vertrauten, standardisierten Flötenklang. Der Flötist Eberhard Blum realisierte die komplizierte Partitur.

O-Ton Staub 10

Da hat der Eberhard Blum gesagt mit Viertel- Achteltöne und zusammen mit den Vibrati, die da kommen, das man das keinesfalls auf den Cent genau machen kann, und die Tatsache, daß ich feine Intervalle gewählt, weil ich das Bild von einer Musik im Kopf hatte, für

das ich eine Notation zu finden hatte, die hat vorgesehen, daß eine Tonhöhe viele Gesichter haben kann, daß es kein kontinuierlicher Raum ist, aber zumindest im Bereich als diese Tonhöhe wiedererkennbar, aber innerhalb dieser Wiedererkennbarkeit, die Tonhöhe in einem bestimmten Rahmen bewegen und schwanken kann, da kam es zu dieser Notation. --- 46''

Musik 4 DAT 1 „Suarogate“, kleine Version

3'10'' bis 5'28'' schnell ausblenden --- 2'28''

O-Ton Staub 11

Ich habe ein Buch geschrieben untitled composition, da hab ich eine Sektion analysiert, wo es immer zwei Töne gibt, der eine ist höher der andere ist tiefer, Doppelkreuzen und Doppelb's, Intonationsschwankungen, das Paar ist immer als Paar erkenntlich, rhythmische Proportionen, die nähern sich der Gleichheit an, Beispiele, aber die wird nicht erreicht, Idee der Gleichheit, aberer formuliert sie nie, nur Annäherungswerte, und wenn ich jetzt überlege mit der Saite, die hat einen Ton oder Klang, aber der klingt ja nie, das theoretisch nicht möglich, das sind immer nur Aspekte, die begegnen sich wenn die Saite gespannt ist, wenn ich die anzupfe, unterdrücke ich die Obertöne an bestimmten Stellen, Streichen, unterdrücke ich damit, ist Dämpfen, ich tue immer bestimmte Sachen unterdrücken, am Steg schreiend hoch, nicht in der Mitte, das was ich wahrnehmen kann, das ist nie das Ganze, immer nur Ausschnitte, aber trotzdem verrät mir das etwas über das Wesen dieses Dings, das hält auch Überraschungen bereit, weil das so vielfältig ist. Diese Art von Intensität Feldman ist vielleicht so eine Art von Intensität, die ich in meiner Arbeit suche, Baumstämme, rhythmische Gebilde, da habe viel gelernt von Feldman. --- 2'32''

Volker Staub nennt nur wenige Komponisten, die ihn nachhaltig beeinflusst haben, John Cage zum Beispiel, der ihn ermutigte, sich in den ungewohnten Klangräumen seines Instrumentariums frei zu bewegen, und vor allem Morton Feldman, der den Klang mit anderen Mitteln, aber ähnlicher Intention erforschte wie Volker Staub.

Die materielle Ebene des Klangs, sein ganz Konkretes, die Glasglocken, die Baumstämme und die Stahlsaiten, sind der erste Schritt der Arbeit. Diese Ebene stellt den komplexen, chaotischen, anarchischen Klangraum zur Verfügung, den Volker Staub benötigt.

Der Komponist sortiert dabei nichts aus, im Gegenteil, er nimmt so viel, wie ihm seine komplexen Klangräume bieten. Volker Staub zielt auf das Utopische, auf das Ganze, zum Beispiel, wenn er ein Glissando für die Baumstämme notiert oder wenn er all die Nuancen und Facetten des Stahlsaitentons aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet oder wenn er durch diffizile Spieltechniken den Klang herkömmlicher Instrumente manipuliert.

Schließlich versucht Volker Staub Strukturen zu schaffen - zum Beispiel mit dem Prinzip Wiederholung und mit der Ausbreitung langer Zeiträume, innerhalb derer bestimmte Töne, Klänge und Klangbeziehungen mehrfach erfahren, durchhört und erlebt werden können.

Musik 5 DAT 2 „Suarogate“

53'41'' (nach ID 9) bis 55'10'', dann unterlegen

O-Ton Staub 12

Ich finde, daß das ganz elementare kulturelle Prozesse sind, die ich vollziehe, wenn ich ein Instrument baue, überhaupt nicht zurück zur Natur beinhaltet, beinhaltet immer den Weg von der Natur zur Kultur, indem man was nimmt und das dann behandelt, indem man versucht den Klang, den das erzeugt, wiederholbar zu machen, mit anderen Klängen in Beziehung zu setzen, das iist ganz elementare kulturelle Prozesse, ist ja auch bei allen anderen Instrumenten der Fall, alle habe eine bestimmte Farbe, Töne stehen in in einem Verhältnis zueinander, die wiederholbar sind, das ist bei meinen Instrumenten genauso. Ich finde schon, daß ich Dinge auf den Punkt gebracht habe, zum Beispiel mit der Saite, es ist auf den Punkt gebracht, was so eine lange Saite vermag, es ist ganz klar, die Saite, der Steg, der Resonator, alles extrem nachvollziehbar, als instrumentales Prinzip auf den Punkt gebracht, was passiert, wenn ich eine Saite bearbeite. --- 1'28''

Volker Staub reproduziert mit seiner Arbeit einen Prozeß im kleinen, der im großen die Basis jeder Musikkultur ist: die Eroberung eines Klangraums, aus dem musikalisches Material geschöpft werden kann, und die Entwicklung kompositionstechnischer Verfahren zur Strukturierung dieses Materials.

Dabei geht es dem Komponisten nicht um Innovation, nicht um das Erkämpfen von neuem musikalischen Material; denn schon lange ist alles Hörbare fürs Komponieren verfügbar. Volker Staubs Arbeit kann vielmehr als eine durchaus sinnstiftende Antwort auf die Frage verstanden werden, wie und was man denn heute im Zeichen einer verwirrenden, allumfassenden Pluralität des Komponierens überhaupt noch machen kann.

Sein Werk ist, neben aller Originalität, ein Reflex auf den Prozeß „Komponieren“, weil es grundlegende kulturelle Bedingungen dieses Prozesses thematisiert. Zugleich ist Volker Staubs Musik eine Neuformulierung. Sie hat Aspekte der Tradition, nämlich das klassische Instrumentarium mit seiner Materialbindung abgeschüttelt und neu angesetzt, gewissermaßen eine eigene Tradition konstruiert - mit den Klangwolken der Glasglocken, mit dem komplexen Rhythmus-Spiel auf den Baumstämmen, mit dem schillernd mutierenden Sound einer sieben Meter langen Stahlsaite und mit konventionellen, aber Tonhöhen-manipulierten Instrumenten und Singstimmen.

Musik 5

mindestens bis 59'30'', VARIABAL

E N D E

Sendung: 16.3.1998, BR 2, 22.05 - 23.00 Uhr

Sprecher: Hanno Ehrler, Detlef Gröninger (Zitate), Volker Staub (O-Ton)

Musikeinblendungen

Volker Staub: Kompositionen für Stahlsaiten, Baumstämme und Glasglocken, CD Villa Massimo 9702, LC 5593, daraus:

- Musik 1 „Fünf Stücke Nr. 29“, Teil I, 11´57´´
- Musik 2 „Nr 19“, 8´58´´
- Musik 3 „Weiche Gesänge Nr. 26“, Teil I, max. 16´47´´, var.

- Musik 4 „Suarogate“, Produktion HR 30./31.3.1997, 3´45´´
- Musik 5 „Suarogate“, Mitschnitt HR 1.8.1995, min. 5´50´´, var.