

Die Welt in meinem Kopf

Zur Musik von Luc Ferrari

Max Nyffeler

In den späten 1960er Jahren arbeitet Luc Ferrari an einer Komposition, die er später *Presque rien no. 1* nennen sollte. »Fast nichts«: Das sind sparsame Natur- und Menschenlaute, aufgenommen an einem schönen Sommermorgen an einem einsamen Strand auf der kroatischen Insel Korčula und komprimiert zu einem minimalistischen Tonbandstück von knapp 20 Minuten Dauer. Es ist Wahrnehmungskunst vom Feinsten, das trennscharfe, wirklichkeitsgetreue Abbild eines Ausschnitts der akustischen Umwelt. Das Geschehen ist zum Greifen nahe herangerückt und frei von jeglichem subjektiven Ausdruck. Eine persönliche Handschrift manifestiert sich allenfalls in der raffinierten Auswahl und Montage der Klänge. Die Darstellung erfolgt aus der Perspektive des kühl-distanzierten Beobachters, der sich darauf beschränkt, eine gegebene Situation zu protokollieren. Der Höreindruck ist der einer akustischen Slideshow. So etwas gab es bis dahin nicht; Vorbilder sind allenfalls im Hyperrealismus in der Bildenden Kunst zu finden, wie er damals vor allem in den USA gepflegt wurde. Heute gilt *Presque rien no. 1* als eine Ikone der elektroakustischen Musik.

Luc Ferrari, der nach dem Krieg zunächst Klavier bei Alfred Cortot und Komposition bei Arthur Honegger und Olivier Messiaen studiert hat, stößt 1957 zum Kreis der Komponisten um Pierre Schaeffer, dem Pionier der *Musique concrète*. In der 1958 von Schaeffer gegründeten *Groupe de recherches musicales (GRM)* erlernt er den Umgang mit den damals noch schwerfälligen Aufnahme- und Wiedergabegeräten, und nun konzentriert er sich ganz auf die neuen technischen Verfahren der Analyse, Transformation und Montage von Klängen. Die technischen Apparate werden zu seinem Kompositionswerkzeug, er arbeitet auch für den Film und macht Sendungen für Radio und Fernsehen. Das herkömmliche Partiturschreiben tritt erst einmal in den Hintergrund. Ferrari wird zum Medienkünstler. Die späteren Grenzüberschreitungen in seinem Schaffen in Richtung Hörspiel, Multimedia und Klanginstallation haben hier ihre Wurzeln. Auch seine Zusammenarbeit mit Turntable-Musikern und Live-Elektronikern in den 1990er Jahren – was sind deren Praktiken anderes als eine Fortsetzung der Experimente mit manipulierten Grammophonplatten, die er in der Frühzeit der Gruppe machte?

Luc Ferrari, der Chronist des flüchtigen Lebens

Mit der 1963/64 entstandenen Tonbandkomposition *Hétérozygote* – der Titel verweist auf die Verbindung von beiläufig eingefangenen Geräuschen und musikalischen Gestaltungsprinzipien – beginnt sich Ferrari von der auf die Klangobjekte fixierten Ästhetik Schaeffers zu lösen. »Eines Tages bin ich aus Gründen, die ich nicht näher erläutern

möchte, losgezogen mit einem Tonbandgerät, das nicht mir gehörte. Ich bin herumgerast, nicht weit, aber viel, und habe Aufnahmen von Dingen aus dem Leben gemacht«, sagte er in bewusst vagen Andeutungen zur Entstehung des Stücks. Er wird zum Baudelairschen Flaneur, und *Hétérozygote* zum Prototyp seines »anekdotischen Komponierens«: Unvorhergesehenes, Zufälliges wird eingesammelt und zu einer nach künstlerischen Gesichtspunkten gestalteten neuen Wirklichkeit verdichtet. Der flüchtige Alltag hält Einzug in die Musik. Darin steckt zweifellos auch ein bisschen Cage, doch anders als dieser beharrt Ferrari hier auf der Kategorie der Form und damit auch auf der traditionellen Idee des Werks, selbst wenn es nicht mehr durch eine Partitur definiert, sondern direkt auf Tonträger fixiert ist. *Hétérozygote* steht am Anfang einer neuen Entwicklung, und das einige Jahre später entstandene *Presque rien no. 1* ist nur der logische Schritt hin zu einer radikalisierten Form der Darstellung.

»Jeder kann das machen«, meinte Ferrari zu seinen Arbeitstechniken. Was ein Understatement sein dürfte. Seine Aufnahmeverfahren sind zwar denkbar einfach und benötigen bloß ein transportables Tonbandgerät mit Stereomikrofon und Kopfhörer, doch die Auswahl und Verarbeitung des Aufgenommenen geschieht auf außerordentlich raffinierte Weise. Großer technischer Aufwand war nie seine Sache, und deshalb heißt auch das Studio, das er nach seinem Weggang von der *Groupe de recherches musicales* 1972 gründet, Studio Billig. Manpower geht vor Maschinenpower. Als Kontrollinstanz fungiert eine hochentwickelte kompositorische Intelligenz, der künstlerische Zugriff auf das Material erfolgt mit technischer Präzision und kritischem Ohr und einem ausgeprägten Gespür für das Eigenleben des Klangs. So werden aus akustischen Realien verfeinerte ästhetische Gebilde.

Intimität und Öffentlichkeit

Auf *Presque rien no.1* folgen später noch vier weitere Stücke in dieser Werkreihe. Die Grundvoraussetzung, Aufnahmen im Freien und im nichturbanen Milieu sowie die Einheit von Raum und Zeit, wird langsam aufgegeben. In *Presque rien avec filles* mischt er 1989 eine Frauenstimme dazu, in *Presque rien avec instruments* (2001) ein Ensemble von 15 Spielern. In der Veränderung der Konzeption über 33 Jahre hinweg spiegelt sich der Wandel der allgemeinen Ästhetik. Während die ersten beiden Stücke mit ihrem reduzierten Hyperrealismus und ihrer Narrativität in der damaligen Neuen Musik noch wie Fremdkörper wirkten, fügen sich die späteren bruchlos ein in die postmodernen Tendenzen, Materialien unterschiedlichster Herkunft in einen einheitlichen ästhetischen Raum zu integrieren.

In *Presque rien no. 2* zeigt sich eine Besonderheit von Ferraris Denken. Das Stück stellt wie das erste ein Naturbild dar, nur ist es diesmal eine nächtliche Situation. Zu den geheimnisvollen Geräuschen und den Rufen der Nachtvögel hört man die Flüsterstimme des Komponisten, der seine Hör-Gänge im Dunkeln live kommentiert. Ein intimer Monolog in freier Natur. Die Intimität der Situation ließ ihn lange zögern, das Stück überhaupt zu veröffentlichen. Er wollte mit seinem Mikrofon die Nachtlandschaft beschreiben, doch die Nacht sei in seinen Kopf eingedrungen und hätte von ihm Besitz ergriffen, sagte Ferrari später zu dieser eigentümlichen Erfahrung. »So ergibt sich eine zweifache Beschreibung: Die innere Landschaft verändert die äußere Nacht und stülpt ihr die eigene Wirklichkeit über.« Die Welt entsteht neu im Kopf, worauf auch der Zusatz im Werktitel hinweist: »Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple« (So setzt sich die Nacht in meinem multiplen Kopf fort). Später werden sich solche multiplen Abbildungsprozesse zu multimedialen Raumkompositionen erweitern, in denen sich vergangene und gegenwärtige Realitäten durchdringen. So in *Cycle des souvenirs*, einem Installationsprojekt, an dem Ferrari 1995 zu arbeiten beginnt. In dessen Überlagerung von visuellen und akustischen Prozessen erblickte er eine Analogie zu den zerebralen Prozessen, bei denen die Gehirnströme ein komplex verästeltes Geflecht von Bildern und Gedanken hervorrufen.

Bei aller Reflexivität ist Luc Ferraris Musik extrovertiert. Eine heitere Bejahung der Welt spricht aus ihr, ihr wahrnehmungszentrierter Sensualismus ist mediterran eingefärbt. Eine der französischen Sprache verwandte Leichtigkeit, gelegentlich auch eine spielerische Ironie, halten alles in der Schwebelage, was in plumpe Eindeutigkeit abrutschen könnte. Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit treibt Ferrari auch mit seiner eigenen Person, indem er unterschiedliche Angaben zu seinem Geburtsjahr macht. Eine raffinierte Erotik umgibt manche Werke wie ein diskreter Parfümhauch, und manchmal tritt sie auch explizit in Erscheinung. »Ich liebe die Welt, und ich liebe die Menschen«, sagte Ferrari 1972 in einem Interview zu seinem multimedialen Werk *Allo, ici la terre*, dessen erster Teil die Schönheiten der Erde und dessen zweiter Teil ihre Gefährdungen und Zerstörungen zum Thema hat. In dieser »ökologischen Musik«, uraufgeführt im gleichen Jahr, in dem der Club of Rome seinen Bericht *Die Grenzen des Wachstums* veröffentlichte, verwandelt sich die Perspektive, die in den früheren Werken auf den Wahrnehmungsprozess gerichtet war, in eine politische Sicht auf die Welt.

Histoire du plaisir et de la désolation: Melancholie des Begehrens

Im 1982 in Paris uraufgeführten Orchesterwerk *Histoire du plaisir et de la désolation* – Ferrari hat das Komponieren für Instrumente nie aufgegeben – richtet sich der Blick auf einen anderen wichtigen Aspekt des menschliche Daseins. Das französische Wort ›plaisir‹ besitzt ein weites Bedeutungsfeld. Neben dem alltäglichen Vergnügen meint es auch im weitesten Sinn die Freuden des Lebens und der Liebe, mithin elementare geistig-sinnliche Bedürfnisse des Menschen. Das Stück umkreist also das uralte Thema vom glücklichen Leben und seiner Kehrseite, der Verzweiflung und Trostlosigkeit (désolation). Für den Antimetaphysiker Ferrari ist das eine rein diesseitig-immanente Angelegenheit. Himmel der Lust und Hölle der Verzweiflung gehören beide der Sphäre der Sinnenwelt an – wir befinden uns in der mediterranen Welt des Don Juan und nicht in der nach Transzendenz strebenden von Faust. Und setzt man Ferraris *Histoire* mit den beiden anderen Werken dieses Abends in ein Verhältnis, so steht sie der politisch-existenziellen, von Hoffnungslosigkeit gezeichneten Haltung Zimmermanns näher als Messiaens christlichem Glauben an eine Erlösung im Jenseits.

Die drei Sätze des Werks gehen pausenlos ineinander über. Die variierenden Repe-titionsmuster, die seine mehr experimentellen Arbeiten kennzeichnen, sind auch hier unüberhörbar. Eine Polarität der Kräfte – Ferrari spricht auch von Dualität – hält das Stück gleichsam permanent unter Strom. Im ersten Satz manifestiert sie sich in der auf die gesamte Klangerscheinung überspringenden Dauerspannung zwischen den Tönen E und B. Es ist das Tritonus-Intervall, der ›Diabolus in musica‹ – der Satztitel ›Harmonie du diable‹ wird wörtlich genommen. Im zweiten Satz setzt sich nach den Worten des Komponisten die Spannung fort in der Dualität von ›Plaisir‹ und ›Désir‹: dauerndes Vergnügen und plötzliches Begehren. Letzteres ist durch fünf zitathafte Einschübe gekennzeichnet, von denen jeder einer bestimmten Frau gewidmet ist. Der Satz endet mit einem katastrophischen Zusammenbruch. Im folgenden ›Ronde de la désolation‹ wird die Illusion einer von gesellschaftlichen Zwängen freien Liebe endgültig zerstört. Eine hell instrumentierte melodische Textur prallt immer wieder gegen düster-aggressive Klänge, die der Komponist als »großen Mechanismus, der alle Macht an sich reißt«, umschreibt. Das prekäre ›Plaisir‹ wird von der ›Désolation‹ aufgesogen, und die resignativen Schlusstakte scheinen zu sagen: Ja, so ist es.

Max Nyffeler war Musikredakteur beim Bayerischen Rundfunk und beim Schweizer Radio DRS; 1991–1998 war er Künstlerischer Leiter des Musikverlags Ricordi in München. Er arbeitet als freier Journalist mit Schwerpunkt Neue Musik, u. a. für den BR, WDR, SWR, die FAZ und die NZZ und betreibt den Blog: beckmesser.de.