

# [ DIE KÖRPERLICHKEIT DES KLANGS ]

Gordon Monahan spielt Klaviere auf ungewöhnliche Weise. Er stellt sie zum Beispiel auf einen Berggipfel und befestigt Drähte daran, die über fünfzig Meter lang sind. »Alte Klaviere sind mir heilig«, sagt der Kanadier, »ich erwecke sie wieder zum Leben.«

In den Konzert-Performances verwendet er rasende Wiederholungen und neuartige Präparationen, um riesige Klangfelder zu erzeugen. Er sieht sich als akustischer Bildhauer, als »Bauarbeiter des Klangs«.

Monahans liebste Tempobezeichnung: »So schnell wie möglich«.

Der Komponist als Forscher, dessen Laborthema »die Körperlichkeit des Klangs« ist.



JEREMY JONES

GORDON MONAHAN



TERESA HEALY

PRÄPARIERTES KLAVIER VON GORDON MONAHAN (aus »This Piano Things«)

## »MÖGLICHT GROSSE KLANGBEWEGUNGEN«

Ein Interview mit Gordon Monahan

Von Wolfgang Kos

**GORDON MONAHAN,**  
**Toronto/New York**

Präpariertes Klavier

»This Piano Thing«

### GORDON MONAHAN

Der 33jährige Kanadier begann mit einem Physikstudium in Ottawa, bevor er nach New Brunswick wechselte, um Musik zu studieren. Neben Arbeiten für präpariertes Klavier (»Piano Mechanics«, 1984, »This Piano Thing«, 1989) umfaßt Monahans vielfältiges Werk Multi-Media-Installationen und Audioart-Aktionen im öffentlichen Raum. Seine Geräuschinstallation in der Metro von Miami (1988) führte zu Protesten und wurde verboten.

Die Performance »Speaker Swinging«, bei der an Seilen befestigten Lautsprecher in großen Kreisen geschwungen werden, wurde 1989 bei der Ars Electronica in Linz vorgestellt.

Bekannt wurden seine Windklaviere, die er beim Sound Symposium in Neufundland (1983–90) im Freien installierte.

Im Herbst 1990 war Monahan Artist-in-Residence im Bereich Medienkunst am Banff Centre of the Arts.

Nach zwei von der kanadischen Rundfunkgesellschaft produzierten Platten wird 1991 eine CD erscheinen. Monahan ist auch auf der bei Electra/Nonesuch erschienenen Kompilation »Imaginary Landscapes: New Electronic Music« vertreten.

Mit Unterstützung des Canada Council

WK: Sind Sie Komponist oder Forscher?

GM: Je nachdem. Mit Stücken, die konzertante Aufführungen brauchen – wie etwa »This Piano Thing«, bin ich wohl Komponist. Und mit dem präparierten Klavier, das ja für das 20. Jahrhundert längst ein sehr traditionelles Instrument ist, stehe ich auch in einer bestimmten Entwicklung. Aber ich bin wohl auch Entdecker und Forscher, weil ich sehr ungewohnte Klänge und Phänomene anpeile, und zwar mit Instrumenten, von denen man glaubt, sie bereits zu kennen.

WK: Komponieren Sie auch für »normale« Instrumente?

GM: Mein Stück »Piano Mechanics« ist für ganz reguläres Klavier geschrieben. Da gibt es weder Verstärkung noch Modifikationen. Es klingt nur, als wäre es elektronisch verändert worden.

WK: Was spielen Sie zum Vergügen, wenn Sie am Klavier sitzen?

GM: Das Übliche. Chopin, Beethoven, Satie. Ich habe ja eine klassische Ausbildung.

WK: Sie verwandeln das Klavier in eine rasende Maschine. Man glaubt ständig, es gäbe einen Trick. Sehen Sie sich eigentlich Conlon Nancarrow verwandt, der ähnlich unmögliche Klangfolgen auf Walzengestanz hat?

GM: Die Ideen von Cage und Nancarrow waren wichtig für mich. Bei »Piano Mechanics« wollte ich, sicherlich von Nancarrow's Walzenstücken beeinflusst, das Klavier als rationale Maschine betrachten. Der Unterschied zu Nancarrow ist, daß ich mich selbst als Bestandteil der Maschine betrachte.

WK: In einem Interview sagten Sie, Sie fühlten sich »wie ein Bauarbeiter der Musik«.

GM: Ich meine damit, daß Klänge für mich wie Baublöcke sind. Wenn ich live auftrete, arbeite ich sehr physisch und strenge mich sehr an, um möglichst große Klangbewegungen in Gang zu setzen. Mich interessieren

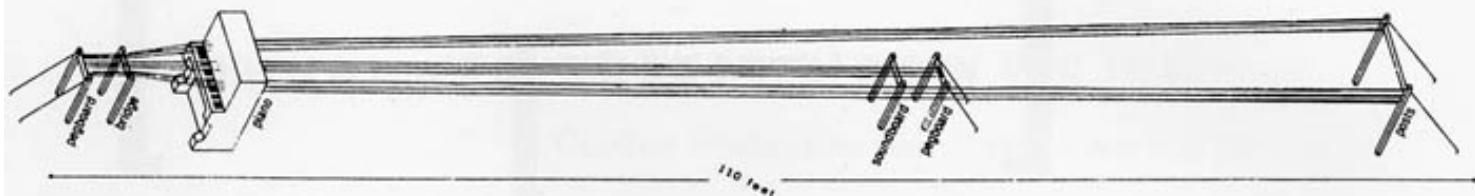
große Architekturen aus Klang; der Klang soll Wolken, Wellen, Trümmer bilden. Ja, ich arbeite am Bau, wenn ich Musik mache.

WK: Mit großen Volumen von Klang zu hantieren, scheint ein alter Komponistentraum zu sein. Manchmal grenzt das an mystische Besessenheit, wie etwa bei Glenn Branca. Bei Ihnen scheint dagegen alles unter Kontrolle zu sein, selbst dann, wenn Sie das Chaos konstruieren.

GM: Ja, weil mir Chaos so wertvoll ist. Ich versuche, mich sehr sehr präzise zu steuern, denn das Klang-Chaos soll ja effektiv sein. Das Magische dringt sowieso in die Arbeit ein, spätestens dann, wenn etwas anders klingt, als alle erwarten. Bei meinen Außen-Installationen mit dem Äolischen Piano, bei denen ich ein Klavier in die Landschaft stelle und die Saiten 30 Meter weit spanne, vermeint man, ein Wunder vor sich zu haben, weil man die Töne, die der Wind spielt, bis zu einem Kilometer weit hört, obwohl das Klavier nicht verstärkt ist. Man hat dabei das Gefühl, daß aus Nichts Klänge entstehen. Theoretisch läßt sich das Phänomen natürlich erklären, aber gefühlsmäßig glaubt man an Magie.

WK: Wo postieren Sie Ihre Freiluftklaviere, die eigentlich gigantische Harfen sind?

GM: Ich habe bis jetzt drei gebaut. Eines ist permanent, es steht in New Brunswick in Kanada, nahe der Atlantik-Küste. Das Grundstück gehört einem Freund von mir, und das Klavier steht nun schon fünf Jahre lang dort, bei jedem Wetter. Die gespannten Drähte sind 40 Meter lang. Die interessanteste Installation war aber jene in Neufundland, wo es ziemlich wilde Felsberge gibt. Die Küstenwache hat sich bereit erklärt, ein Klavier mit dem Helikopter auf die Spitze eines Berges zu fliegen. Von da oben hat man einen weiten Blick über den Ozean und über die Stadt St. John. Dieser Berg ist zugleich ein beliebter Aussichtspunkt, und die Leute konnten relativ leicht hinaufsteigen. Es schaute alles sehr dramatisch aus, die



Drähte waren über die Klippen gespannt, mehr als 50 Meter weit. Die Klänge konnte man sehr weit hören, wenn es still war.

**WK:** Wenn starker Wind geht, hört man weniger?

**GM:** Das Paradoxe ist: man braucht den Wind, um den Klang zu erzeugen, aber oft entstehen durch ganz zarten Wind besonders laute Töne. Es geht ja darum, welche Harmonien und Frequenzen des Klaviers zum Klingen gebracht werden. Eine leichte Brise am Abend, wenn kaum mehr Autos fahren, war ideal. Bei Sturm übertönte die Natur das Instrument und man hörte fast gar nichts.

**WK:** Haben Sie eigentlich Phantasien, die ins Übergroße gehen? Wollen Sie ganze Landschaften zum Klingen bringen?

**GM:** Meine Begrenzung sind die Eigentumsverhältnisse. Ich kann mein Windklavier nur dort aufbauen, wo es mir vom Grundeigentümer gestattet wird. Wenn mir jemand ein paar Hektar und 50 Instrumente geben würde... Ja, ich habe monströse Phantasien.

Bei Performances geht es natürlich um das andere Extrem: nicht um Uferlosigkeit, sondern um Prägnanz und Timing.

**WK:** Es steckt ziemlich viel Ordnung in ihrer Musik. Die »Village Voice« hat einmal von einem »Katalog von Effekten« geschrieben. Das klingt wie bei einem Schraubengeschäft.

**GM:** Das bezog sich auf »Piano Mechanics«. Mich hat immer John Cages Methode der beliebigen Reihe von musikalischen Einzelteilen, die keine Bewegung oder Entwicklung zulassen, fasziniert. Zugleich aber wollte ich das Material sortieren. Mir schwebte so etwas wie ein »Index der akustischen Phänomene« vor. Superkurze abstrakte Teile kann es da ebenso geben wie lange Stücke, die Gefühle mitschwingen lassen.

**WK:** Anderswo war von der »dämonischen Energie« Ihrer Darbietung die Rede. Gefällt Ihnen das?

**GM:** Ja, natürlich. Da ist was dran, denn ich gehe ja mit der Absicht auf die Bühne, den puren Wahwitz abzulassen, aber ich tue das nie in freier Form oder spontan, sondern immer nach genau vorbereiteter Partitur. Dadurch entsteht etwas Unausweichliches, das man möglicherweise »dämonisch« nennen könnte. Aber das Böse ist dabei nicht im Spiel, keine Angst.

**WK:** Sie sagten, daß das präparierte Klavier heutzutage ein »traditionelles Instrument« ist. Halten Sie sich da an die alten Präparationsweisen?

**GM:** Ich begann natürlich mit dem traditionellen Repertoire, also mit Schrauben, Dichtungsringen oder Bällen. Doch dann versuchte ich Sachen, die es bei Cage nicht gab. Mich interessierte etwa, kleinstmögliche Verzerrungen zu erzeugen, die man fast nicht mehr wahrnehmen kann. Oder ich untersuchte, wie es klingt, wenn verschiedene Objekte, die man ins Klavier steckt, einander berühren. Ich montierte etwa zwei Karabiner so eng nebeneinander, daß nur mehr ein Millimeter Spielraum zwischen ihnen bleibt. Wenn man beide Notenzugleich anschlägt, beginnt es zu klingeln, und man glaubt, eine Glocke zu hören. Manchmal klingt das Resultat auch wie elektronisches Feedback. Später montierte ich möglichst viele dieser summenden Objekte und begann tatsächlich, sie elektrisch zu verstärken. So gelang es mir, diese kleinen, fast nicht wahrnehmbaren Verzerrungen ins Gigantische zu vergrößern. In meiner tonalen Landschaft sind diese kleinen Störgeräusche ebenso laut und prominent wie die eigentlichen Töne. Ich arbeite ja nicht mit Tonhöhe, sondern mit Klangfarbe.

**WK:** Es gibt einen Wirbelwind-Effekt in Ihrer Musik. Wenn man's sportlich nimmt: stellt ihre Klavierbehandlung den zur Zeit geltenden Geschwindigkeitsrekord dar?

**GM:** Ich weiß nicht, ob ich schneller spiele als alle anderen Klavierspieler der Welt, aber Geschwindigkeit ist extrem wichtig für mich. Auf meinen Partituren steht oft: »So schnell wie

möglich!«

**WK:** Sie haben in New York auch eine Installation in einem Whirlpool-Wasserbecken gemacht. Was war das?

**GM:** Das war im Frühling 1990. Ich nannte es »Aqua-Äolischer Whirlpool«. Das Wirbelbecken war drei Meter hoch und bestand aus einem großen Plastikrohr. Im Inneren waren 100 Klaviersaiten mit Pickups gespannt, die an der Decke des 35 Meter hohen Raumes befestigt waren, und zwar in einer Halle der ehemaligen EXPO. Und der Wasserwirbel löste einen Klangtornado aus.

**WK:** Das muß ja ein fürchterlicher Lärm gewesen sein.

**GM:** Ja, es war sehr hübsch. Vor allem war es sehr schön anzuschauen. Für mich war das auch ein wissenschaftliches Experiment, denn es war vorher nicht ganz klar, wie die Sache physikalisch funktionieren würde. Vorher hatte ich nur ein Modell in meinem Studio bauen können.

**WK:** Ihre Wohnung muß ja aussehen wie die eines »mad scientists«?

**GM:** Ja, das stimmt. Ich sammle mit meiner Freundin, die auch Installationskünstlerin ist, Einrichtungen aufgelassener Forschungslabors. Oft verleihen wir die Geräte an Filmproduktionen, die ein altmodisches Labor nachbauen wollen. Ich haben vor allem Laboreinrichtungen aus den Vierzigerjahren. Auf einem Apparat steht: »Achtung, 1.000.000 Volt!«

