

Golo Föllmer

Musikalischer Materialismus

1996 - großer Klangkunst-Bahnhof in Berlin. Mit dabei auch Paul Fuchs, obwohl er gar nicht der typische Klangkünstler ist. Denn dieser benutzt heute fast ausnahmslos Elektronik, Computer, Lautsprecher. Der Klangkünstler läßt klingen. Fuchs dagegen ist ein Macher. Und Machen tönt eben.

Fuchs sieht sich selbst zur einen Hälfte als Musik-Macher. Doch noch nicht einmal diese Hälfte füllt er in einem geläufigen Sinne: Weder ein Instrument und seine Virtuositäten, noch die musikalischen Formen und deren Verbindungen studierte er so, wie es an den Hochschulen üblich ist. Stattdessen hat er seine Instrumente eigenhändig gebaut und dann einfach Töne gespielt. Fuchs lehnte in jungen Jahren jegliche musikalische Tradition ab, schlug in der Gruppe mit anderen bloße Steine aufeinander, um während einer vollständig intuitiven Interaktion zwischen Menschen das rohe, kulturell unverbrämte Material zu hören.

Doch zur anderen Hälfte und ureigentlich ist Paul Fuchs Bildhauer. Das hat er nach der Schlosserlehre studiert, und zwar so, wie es an den Hochschulen üblich ist. Dort ist sein künstlerischer Ursprung: bei der formenden Bearbeitung des Materials. Von der Bildhauerei zum Klang war es dennoch nur ein kurzer Weg. Der Umgang mit dem Werkstoff, seine dröhnende Bearbeitung, das Spüren der unterschiedlichen Oberflächen - das ist nah am Prozess der Klangformung in der Musik: Hier wie dort geht es um das Material, das seine spezifische Farbe hat, seine Rauigkeit, seine Temperatur. Der Kontakt mit ihm ist körperlich und unmittelbar.

Während Fuchs beim Bildhauern aber das Material in klare Formen zwingt, formt er beim Musizieren primär die Eigenschaften des Materials, die physikalische Zusammensetzung und die kristalline Struktur der Klänge. Er erfindet gleich zweimal: Er baut Instrumente, die neuartige Klangmaterialien erzeugen, und er spielt dieses Material dann so aus, wie man etwas ausspricht. So ist es gesagt, existent. Die Realität hat eine unumkehrbare Veränderung erfahren, indem ihr neue Elemente übergeben wurden. Materialmusik nennt er das.

Paul Fuchs und der Schlagzeuger Zoro Babel spielen solche Materialmusik im August 1996 in der Berliner Parochialkirche auf Instrumenten, die sie zum Teil, wie die "Maschine", gemeinsam gebaut haben. Zu hören ist ein zeitlich aufgefächertes Klangspektrum, dessen Quellen angemessen klangvolle Namen haben: "Sonnenbaß", "Ballastsaitenkuh" oder "Hand". Man hört Oberflächen und Umrisse, Positionen und Bewegungen - ein improvisatorisches Spiel mit Materie, Raum und Situation, dessen Details aus dem Kontakt der Musiker zum historischen Ort, zueinander und zum Publikum entstehen. Fuchs und Babel präsentieren kein fertig gefügtes Musikstück, sondern eine musikalische Performance, die die Komplexität der gesamten Situation widerspiegelt.

Eine Auswahl aus diesem von Fuchs als "Ballastsaitenensemble" überschriebenen Instrumentarium wird in den Sophiensälen im Berli-

ner Scheunenviertel ausgestellt. Zusammengedrängt, den kleinen Raum bis in die letzte Ecke füllend, stehen die Instrumente und warten ungeduldig darauf, die Töne aus ihrem Material zu entlassen. Es sind akustische Schatztruhen (oder auch Wühltische), die im Moment des physischen Kontaktes zwischen Mensch und Objekt wie ein Jack-in-the-Box Klangmusik ausspucken. Das Kitzeln der Instrumente macht Spaß. Am schönsten aber klingt dieser Klangraum, wenn er sich durch die Tür auf den Hof schiebt, und das Surren und Dangeln im Sonnenlicht funkelt, etwas abgekühlt von der akustischen Hitze im Raum. Die Musik, eine Art mechano-humanoider Ambient, wird über die vier Wochen der Ausstellung weder den Besuchern, die sie erzeugen, noch den Zuhörern im Hof langweilig. Denn in das Klangarsenal der Instrumente ist eine ungeheuer reichhaltige Partitur eingeschrieben, die ohne Kenntnis und Übung entfaltet werden kann. Die Neugier genügt, schon entdeckt der dilettierende Klangforscher den sonoren Rhythmus der "Hand", die verschiedenen Klangebene - das Dröhnen und Wimmern und Singen - der "Ballaststaiten-Instrumente". Jeder kann etwas anfangen mit diesen Orff-Instrumenten der Klangkunst.

Auf dem Pariser Platz erhebt sich "Der große Zeiger": schlank, biegsam und mit seinem beweglichen Oberteil 28 Meter in die Luft ragend, ein visueller Kontrapunkt zum monumentalen Brandenburger Tor. David tanzt vor einem erstarrten Goliath - Bewegungen, die für Fuchs "Töne sichtbar werden lassen, gleichsam wie ein unter die Hörgrenze gesunkener Baßton". Doch auch hörbare Frequenzen sind zu entdecken: Legt man das Ohr an eine der Rohröffnungen, so gibt die Skulptur ihr zweites Ich preis, als eigenwilliger Kollektor der Geräusche des Platzes. Was erst als undefinierbares Sirren erscheint, ist das durch die Resonanz der Rohre stark gefilterte Brausen und Rufen und Brummen eines Platzes, an den die Touristen kommen, um sich von dem mystisch-beladenen Abbild der deutschen Geschichte mehr oder minder wohlige Schauer den Rücken hinunter jagen zu lassen. Fuchs aber präsentiert ihnen die profanen Laute der Gegenwart - ihre eigene Stimme, den Baulärm, den Verkehr: die Lebensgeräusche der Stadt - und offenbart deren Mystik. So lenkt er die Aufmerksamkeit von der Verklärung der Vergangenheit auf die Lebendigkeit der Gegenwart.

Neben dem ehemaligen Staatsratsgebäude steht eine weitere Stahlskulptur, kleiner als "Der große Zeiger" und neben dem mächtigen DDR-Bau bescheiden und jugendlich wirkend. Doch die "High B" hat es buchstäblich in sich: Das auf die aufschwingenden Rohre gedrückte Ohr vernimmt die Energie des Windes, kräftig und mächtig, im Widerstreit mit der des Stahls, wenn die vorbeischiebende Luft den oben aufliegenden Stab drehen und wippen läßt. Hier kann man unmittelbar hören, was für Paul Fuchs den Reiz solcher Arbeiten ausmacht: Seinen Jugendwunsch Brückenbauer zu werden, realisiert er auf dem "Umweg Kunst", indem er mit Stahl und Statik als Verbündeten die Naturgesetze herausfordert. "Wie hoch kann ich gehen?" lautet eine der Fragen, die seine Auseinandersetzung mit Konstruktion, Material und Form vorantreibt. Genauso aber ist es der Wunsch, Alltagsrealitäten zu schaffen, die - wie eine Brücke auch - Aspekten der Benutzbarkeit gehorchen. Ganz nebenbei überbrückt er dabei die Kluft zwischen den Kunstformen: Seine Arbeiten bilden auf selbstverständliche Art eine Einheit des Auditiven, des Visuellen und des Haptischen, wie es auch die Objekte

des Alltags tun. Der alte und neue Wunsch, die Künste zu verbinden, wird bei ihm nicht mit Hilfe aufwendiger Konzepte verwirklicht, sondern entsteht in seinem Umgang mit dem Material ganz von selbst. "Es hat gar keinen Sinn, nach dem Sinn des Lebens zu fragen", sagt er. "Das Leben an sich, das Bewegen, das Erkennen ist schon wert, daß man lebt. Und drum plag ich mich." Es ist das Leben als Ganzes, das er in seiner Kunst wiedergibt, denn an eine Trennung der Sphären glaubt er nicht. Für ihn wirkt alles immer zusammen, läßt sich gar nicht trennen, und drum bearbeitet Paul Fuchs die Sphären mit seinen beeindruckenden Schlosserhänden alle zugleich. Und läßt dann das Material zu uns sprechen.

Erschienen in: Paul Fuchs - Unter den Linden, Boccheggiano 1996.

□ Golo Föllmer 1996

Kurze Textauszüge können unter Angabe der Quelle frei zitiert werden. Sollen längere Passagen wiedergegeben werden, als es für wissenschaftliche Referenzen üblich ist, bitte mein schriftliches Einverständnis erfragen unter golo@adk.de