

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg
Band: 67 (1996)

Artikel: Über rohes Material
Autor: Frey, Jürg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Über rohes Material

von Jürg Frey

Wenn ich über rohes Material spreche, geht es um meine Arbeit heute, dabei kann es Verbindungen zu meinen früheren Stücken geben, vielleicht auch zu Arbeiten anderer Künstler, obwohl ich nur für mich selber sprechen kann.

Ich kann diese Musik nicht erklären, ich spreche nur über Sachen, die mir wichtig sind. Es geht nicht darum, zu zeigen, wie diese Sachen in der Musik gelöst worden sind, denn zum Teil sind sie gar nicht gelöst worden. Wir kommen nicht darum herum, aus meinen Ausführungen eine gewisse Kritik an meiner Musik herauszuhören, oder, umgekehrt, eine Musik, die wir hören, kann als Kritik an diesem Text gehört werden. Es gibt aber auch Augenblicke, die mir wichtig sind und in denen etwas von dieser Vollkommenheit, von der ich zu sprechen versuche, aufblitzt.

Wenn wir aus einer gewissen Distanz auf die Musik der 50er Jahre zurückblicken, begegnet uns ein klarer Materialbegriff. Das Material bestand aus den verschiedenen musikalischen Parametern, so dass Tonhöhen, Dauern, Lautstärken und Instrumentierung in Tabellen, Listen, Reihen strukturiert werden konnten. Diese Komponisten haben Material geordnet, um nachher mit diesem Material zu komponieren, um dieses Material in den Griff zu bekommen und es benützen zu können. Es wäre keinem der Komponisten in den Sinn gekommen, diese Listen und Tabellen als Musik zu bezeichnen. Wenn sie gespielt worden wären, wären es sofort auch nicht mehr nur diese Tabellen gewesen. Die Tonhöhen wären sofort zu Klängen und Melodien geworden, die eine Klangfarbe, eine Dauer und eine Lautstärke haben.

Material ist ein subjektiver Begriff, der Wandlungen unterworfen ist. Ein Motiv war einmal ein Material, ein Thema, eine Reihe konnte Material sein, oder Versatzstücke aus einer anderen Zeitepoche waren das Material, mit dem man arbeiten konnte.

Ich möchte aus meiner Sicht über etwas sprechen, das ich rohes Material nenne. Ich kann mir Material vorstellen als etwas, das noch vor dem Klingenden existiert, als etwas, das in einer grossen Schachtel aufbewahrt ist und alle Klangfarben, Formen, Dauern, Lautstärken usw. umfasst.

Sobald wir einen Ton hören, ist dieser schon gestaltet, er hat z.B. Dauer, Farbe, Lautstärke. Ob diese Gestaltung nun eine bewusste oder eine zufällige ist, mag nebensächlich sein.

Im eigentlichen radikalen Sinn gibt es also rohes, umgestaltetes Material gar nicht. Man kann zwar rohes Material denken, als etwas das vor der Komposition besteht, aber sobald es klingt, ist es nicht mehr rohes Material.

Wir müssen uns also damit abfinden, dass jede Sache, sobald wir sie hören, ein Minimum an Gestaltung aufweist, ob wir das wollen oder nicht.

Diese Gestaltung hat immer mit Inhalten zu tun, und ich sehe einen Teil meiner Arbeit darin, das Material von diesen Inhalten zu entlasten, das Material so weit zu neutralisieren, von inhaltlichem Ballast zu befreien, dass es in ein Stadium fallen kann, das ich für mich als roh bezeichne. Ich nenne es roh, weil es nicht bestimmt und geprägt ist von Bedeutungen, die es angenommen hat im Laufe der Zeit und durch die Verwendung, die es durch andere Komponisten erfahren hat.

Genau genommen ist das nun nicht ein Vorgang, der mit und am Material vorgenommen wird, denn das Material an sich ist schon in Ordnung, aber wir hören das nicht immer, weil wir abgelenkt sind von Wünschen und Erwartungen, die wir als Komponist haben. Meine Arbeit besteht zum Teil darin, an diese Orte zu kommen, an denen ich das Material befreit von diesem Ballast hören kann.

Mich interessiert das Material auf einer elementaren Stufe. Oft arbeiten Komponisten nicht mit diesem rohen Material, oder sie nehmen es höchstens als Ausgangspunkt für eine Arbeit, weil sie annehmen, dass es nichts ist. Sie sehen nicht, dass dieses rohe Material lebt und beginnen es zu bearbeiten, weil sie meinen, es werde lebendig dabei. Tatsächlich hat aber dieses rohe Material eine Schönheit und Ausstrahlung, und mein Komponieren zielt eigentlich darauf, diese Schönheit nicht zu zerstören. Mich interessiert nicht das Potential, das ein Material zur Weiterentwicklung in sich trägt, eher ist die Qualität, die ich aufspüre diejenige, dass das Material so bleiben kann, wie es ist.

Der amerikanische Maler Donald Judd sagte im Zusammenhang einer Arbeit, in der er mit verschiedenen in einer Progression stehenden Abständen arbeitete: «Der Hauptvorteil der sogenannten Progression liegt tatsächlich darin, dass sie eine gewisse Variationsmöglichkeit erlauben, ohne in Komposition zu verfallen.»

Damit beschreibt er eine Verhaltensweise, mit der ich beim Arbeiten ständig konfrontiert bin. Die Faszination, die von vier im Raum platzierten, genau gleichen Würfeln ausgeht, die emotionale Kraft, die uns sofort erfasst, ist bekanntlich von Musik nicht in gleicher Weise zu bekommen. Eine Sache, die in Musik vier oder mehrmals genau gleich wiederholt wird, ist etwas grundsätzlich anderes. In der Bildenden Kunst haben wir alles zusammen, in der Musik eines nach dem andern. Der Prozesscharakter tritt in den Vordergrund. Da es sich um einen Vorgang in der Zeit handelt, wird das Material einem Verarbeitungsprozess unterworfen, der normalerweise Komposition genannt wird.

Ich möchte Komposition möglichst vermeiden. Wenn es gelingt, das Material roh zu lassen, kann die Musik näher an die Stille heranrücken, die Musik nimmt die Qualität von Stille an.

Oft habe ich den Eindruck, dass die Musik als ein Antipode zur Stille betrachtet wird, und dass es darum geht, die Stille zu verscheuchen. Wir treffen dann auf diese Musik, die uns durch eine interessante Geschichte auf abwechslungsreiche Art unterhält. Es ist ein Weg, mit dem Publikum zu kommunizieren.

«Es ist nicht möglich, Kunst als Kommunikation zu betreiben», sagte Judd. Oder, präzisierend: «Kommunikation ist für die Bildende Kunst ein ganz fremder Aspekt». (Das heisst nicht, dass Kunst nicht mit Kommunikation zu tun hat, unbestritten ist in diesem Zusammenhang natürlich die Tatsache, dass wir von für uns wichtigen Kunstwerken sehr viel erhalten, aber sicher nicht, weil der Künstler die Idee hatte, mit uns zu kommunizieren.)

Die Musik dagegen ist primär eine Zeitkunst. Dadurch ist sie immer latent mit einem Kommunikationsanspruch verbunden. Man kann diesem Anspruch nachgeben und Musik als eine Möglichkeit zur Kommunikation auffassen.

Wenn wir die Haltung, Musik habe etwas mit Kommunikation zu tun, aufgeben, sind wir hingegen plötzlich mit ganz elementaren Fragen konfrontiert. Was hält das Stück in Gang? Wie geht es weiter? Ich denke, wenn ich das Material roh betrachte, werden diese Fragestellungen viel direkter, weil nicht die Gestaltung von Spannungsbögen, nicht die Entwicklung eines Verlaufs im Vordergrund stehen.

Wir stehen dem rohen Material immer neu gegenüber, und es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise wir Erfahrungen von früher brauchen können. Es gibt hier keine bekannte Technik, die uns weiterbringt, und wir fragen uns oft, wie wir auf dem Weg überhaupt einen Schritt weitermachen können. Wenn wir eine Erfahrung von früher auf das rohe Material anbringen, wird die Qualität des Materials zerstört, und wir bringen uns um die Chance, direkt in diesem Moment und in dieser jetzigen Situation zu arbeiten.

Ich versuche mit dem Material zu arbeiten, das sich noch vor diesen Arbeitsprozessen befindet, und ich versuche es auch möglichst dort zu lassen. Ich lasse das Material dort, lerne es kennen, und beobachte, was mit ihm passiert, wenn ich darüber nachdenke. Und beim Arbeiten bin ich mit Zeit als dem wichtigsten Faktor befasst, nicht mit der Darstellung von Inhalten, nicht mit Bedeutung. Darum wirkt das Material unbedeutend und unauffällig.

Es sieht jetzt so aus, als ob ich einfach rohes Material aneinanderreihe, und dann läuft die Sache. Tatsächlich ist es aber so, dass es in den seltensten Fällen wirklich funktioniert. Oft entsteht der Eindruck, dass das Stück nicht richtig entsteht, man spürt, wie ihm auf die Beine geholfen wird, es treten diese Merkmale, die eigentlichen Kompositionsmerkmale in den Vordergrund, und diese machen die Sache laut (auch wenn es objektiv nicht eine Frage der Lautstärke ist), jedenfalls entfernen sie die Musik von der Stille. Mir würde eine Musik gefallen, die ohne diese Merkmale auskommt.

Nun gibt es bekanntlich diese Musik, die still ist und die die üblichen, vorhin beschriebenen Kompositionsmerkmale nicht aufweist, z. B. eine Musik, die nur aus einem Intervall oder Akkord besteht, die ausgehalten werden. In dieser Musik selber findet kein Prozess statt, der Prozess verlagert sich vielleicht in den Zuhörer hinein. Das Material bleibt zwar roh, aber die Musik bleibt am Ort stehen. Das so entstehende Vakuum wird dann vom Publikum in idealen Fällen als Möglichkeit für eigene Arbeit und als Anlass zur Konzen-

tration wahrgenommen. Ich schätze diese Musik, die den Charakter einer Klangskulptur oder einer Installation annehmen kann und sich der Bildenden Kunst annähert. Ihre wohltuende Radikalität gewinnt sie dadurch, dass sie einige wichtige kompositorische Fragestellungen ausklammert, die ich in meiner Arbeit jedoch nicht aus dem Blickfeld verlieren will: ich suche den Umgang mit dem Material, will es nicht einfach sein lassen und klingen lassen; ein Umgang jedoch, der das Material *in die Hände nimmt*, bearbeitet, ohne dessen Aura und Ausstrahlung zu zerstören. Es ist eine Arbeitsweise, die dem Material eine Emotionalität verleiht, oder besser: in ihm eine Emotionalität hörbar macht, ohne es zu vereinnahmen.

Gibt es eine Musik, die nicht still steht, und die gleichzeitig ohne die Kompositionsmerkmale, die sie in Gang hält, auskommt? Gibt es da einen Weg heraus?

Das ist die Frage, die mich in diesem Text zentral beschäftigt. Wenn ich das Material roh liegen lasse, bleibt es liegen, es gibt kein Musikstück. Wenn ich das Material bearbeite, verliert es seine Schönheit. Oder anders gesagt: etwas wird gemacht, und gleichzeitig wird die Sache zerstört, oder es wird nichts gemacht, und dann entsteht nichts.

Das rohe Material hat eine Emotionalität, eine Ausstrahlung. Ich versuchte zu sagen, dass ich diese Ausstrahlung liebe, aber durch die Komposition zerstören wir diese Ausstrahlung. Es treten gestalterische Absichten in den Vordergrund, und die Schönheit des Materials verschwindet.

Aber in einigen Fällen, wenn wir Glück haben, bleibt das Material roh und die Musik geht weit weg.