



Pressedokumentation

Oscar Wiggli. Körper – Raum – Klang Eine Werkübersicht

16. Februar bis 13. Mai 2007

Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee

Essay von Kjell Keller aus dem Katalog zur Ausstellung:

Mit Tusche und Computer zu neuen Klängen Oscar Wiggli's musikalische Welt heute

Eine kleine Geschichte, die für Oscar Wiggli charakteristisch ist. 1982 reiste er erstmals in die USA. In Chicago bewunderte er die moderne Architektur und besuchte das Technikmuseum. «Schliesslich kam ich zum Güterbahnhof, wo ich zu meiner Verwunderung feststellte, dass immer noch die grossen und weltberühmten, wunderschönen Dampflokomotiven im Einsatz waren. Und so bin ich bis zum Ende meines Aufenthalts dort geblieben, um mit Tonband die fantastischen Geräusche von Dampfablass, Maschinenlärm, Sirenen, kreischenden Rädern und Bremsen aufzunehmen.»ⁱ

Früh schon hat Wiggli Tonbandaufnahmen in der stillen Landschaft des Jura oder im Strassenlärm von Paris realisiert. Welt, Umwelt, Natur nimmt er gleichzeitig optisch und akustisch wahr. Dass aber ein Künstler mit der urtümlichen Kreativität Wiggli's nicht bei der blossen Fixierung von Klängen und Geräuschen stehen bleiben kann, überrascht nicht. Es drängt ihn, Klänge und Geräusche in eine Form zu bringen. Dabei interessiert ihn das traditionelle Instrumentarium nur wenig. Es ist die Welt der experimentellen Musik, der elektroakustischen Musik, die ihn anzieht.

Eigenes «Solfège de l'objet sonore»

Vorgeschichte und Geschichte seines Komponierens sind in verschiedenen Publikationen dargestellt worden. In Kürze: Seit den sechziger Jahren besucht er zahlreiche Konzerte mit neuer, vorwiegend experimenteller Musik in Bern, Basel, Paris und anderswo. In Paris lernt er die neu entwickelten kleinen Synthesizer kennen, mit denen sich schier grenzenlos Klänge produzieren und bearbeiten lassen. Hier nimmt er 1981 an einem Synthesizerkurs teil. Kurz zuvor, 1978, haben Oscar und Janine Wiggli mit dem Aufbau eines Studios begonnen, das sie im Verlaufe der letzten 25 Jahre ständig erweitert haben.

Nun steht Wiggli das nötige Instrumentarium für eine eigene Musik zur Verfügung. In seinem Studio verbringt er zahllose Stunden, technisch betreut durch die erstaunliche Janine, die sich innerhalb von wenigen Jahren ein grosses Wissen angeeignet hat. Wiggli errichtet sich, inspiriert vor allem von Pierre Schaeffer, Edgard Varèse und François Bayle, seinen eigenen musikalischen Wortschatz, mit einem Ausdruck Schaeffers: sein eigenes «Solfège de l'objet sonore». Er produziert und speichert Klangstrukturen, konkrete Klänge aus der Umwelt, anfänglich des öftern metallische Geräusche aus dem Atelier und synthetisch erzeugte, selber konstruierte Klänge. Er benennt sie mit seinem eigenen Vokabular («Sound-Voc»), registriert sie auf seinen «Sound-Cards» und speichert sie auf einer Datenbank, so dass er sie jederzeit leicht abrufen kann.

Mittlerweile ist sein Vorrat an Klängen und Geräuschen ins Immense angewachsen. Doch empfindet er immer wieder das Bedürfnis, nach «unerhörten» Klängen zu suchen. Treffend der Titel einer Wiggli-Publikation: «Die Lust auf neue Klänge».ⁱⁱ Der Künstler zeigt eine grosse Sensibilität für Klangfarben. Interessant ist ein Blick in sein Vokabular,

Mit der Unterstützung von:



mit dem er seine akustischen Elemente benennt («Sound-Voc»). Er wählt Wörter, meist französische, aus der Umgangssprache, wie «roulant», «perlant», «frappé», «vibrant», «soufflé», «basculant», «saccadé» etc.

Achtziger und neunziger Jahre

Seine ersten musikalischen Produktionen präsentiert Wiggli Anfang der achtziger Jahre im Zusammenhang mit Ausstellungen. Die akustisch engen Beziehungen zu seiner Werkstatt zeigen sich in Werktiteln wie *Ambiance Atelier* oder *Bruitage Atelier* (1981/1982). Seine ersten drei ausgereiften Kompositionen entstehen im Kontext der Ausstellung *Sculptures et Nuages sonores* 1987 in der Galerie Medici in Solothurn und wurden 1994 auf einer CD veröffentlicht.ⁱⁱⁱ

Seit Anfang der achtziger Jahre arbeitet Wiggli neben seinem bildnerischen Schaffen unermüdlich weiter an seiner elektroakustischen Musik. In immer neuen Formen realisiert er Querverbindungen zwischen den beiden Bereichen, «organisiert» er Inspirationsquellen für innere Klangvorstellungen. Zum kleineren Teil setzt er diese akustischen Imaginationen kompositorisch um. Das meiste bleibt Teil seines Innenlebens.

Bei der Entstehung von Plastiken und Kompositionen findet sich eine interessante Parallele. Als Plastiker realisiert Wiggli kaum je ein Werk in einem Guss. Er arbeitet an einer Form, legt sie unfertig auf die Seite, vergisst sie. Später findet er sie wieder – die Form ist wie neu für ihn, unverbraucht. Er kreierte sein Werk. Ähnliches gilt für die Musik. Projekte bleiben oft lange liegen. Er ist mit anderen Arbeiten beschäftigt. Später kommt ihm eine musikalische Skizze oder eine musikalische Tuschzeichnung, ein *Sound-Lavis*, unter die Augen. Er liest das Bild. Es ist wie neu für ihn. Spontan hält er musikalische Eindrücke mit seinem «Sound-Voc» fest – vielleicht ist die Zeit nun reif für die Komposition.

Denken im Raum

Wiggli's räumliches Denken und Empfinden als Plastiker überträgt sich auch auf den Komponisten. So entwickelt er seine musikalischen Werke in Quadrofonie.^{iv} Für Wiggli's Musikverständnis ist der Raumklang wichtig. Das zeigt sich in seinen *Grafischen Partituren*, die vierspurig angelegt sind. Die Stereoersion auf den CDs ist wohl nur ein Notbehelf.

Das Bedürfnis, den musikalischen Raum mitzudenken, mitzugestalten, zeigt sich auch bei Zeichnungen, die er als *Dessin-Reliefs* formt, später bei *Sound-Lavis*, die er zu *Sound-Reliefs* weiterentwickelt, und bei den am Computer gestalteten Kristallformen, die er musikalisch fruchtbar machen will.

Vielfalt von musikalischen Zeichen und Symbolen

Für die bildliche Darstellung seiner musikalischen Ideen und Projekte wählte Wiggli eine verwirrende Vielzahl von Zeichen, Symbolen und verbalen Definitionen.^v

Lange Zeit arbeitete er mit *Grafischen Partituren* in der oben erwähnten Form mit vier Spuren (siehe Textabb 4). Gelegentlich verband er sie mit verbalen Angaben aus seinem «Sound-Voc»-System. Daneben finden sich auch rein verbale *Partituren*. Vor wenigen Jahren «erfand» er seine *Sound-Lavis*. Zusätzlich experimentiert er intensiv mit einem Computerprogramm, das die Konstruktion von nicht real existierenden, gleichsam künstlichen Kristallformen ermöglicht. Sowohl mit Tuschzeichnungen als auch mit Kristallen hat sich Wiggli schon Jahrzehnte früher beschäftigt, freilich noch losgelöst von musikalischen Ideen.

Der Kosmos der Sound-Lavis

In den letzten Jahren ist das musikalische Denken in Wiggli's ganzem Schaffen mehr und mehr ins Zentrum gerückt. Das hängt nicht zuletzt mit seinen Tuschzeichnungen, den *Sound-Lavis* zusammen. Ihre «Erfindung» hat eine wahre kreative Eruption ausgelöst.

Wie entstehen *Sound-Lavis*? Wiggli: «Meine Tuschzeichnungen (mit Pinsel) gestalte ich in einer Geste, indem ich mir Klänge vorstelle. Indem ich diese Zeichen kombiniere, erhalte ich das Bild einer klanglichen Abfolge – das ist die Idee einer Komposition.»^{vi} Er sieht im *Sound-Lavis* einen spontanen Versuch im Sinne einer Selbstbeobachtung: Wie reagiert sein Unterbewusstsein auf eine Klangvorstellung? Im Gegensatz zu den früheren *Grafischen Partituren* ist das *Sound-Lavis* für ihn lebendiger; es drückt gefühlte, gehörte Klänge aus. Wiggli hat mittlerweile eine grosse Zahl von *Sound-Lavis* ganz unterschiedlicher Gestalt gezeichnet, meist in Kleinformat.

In einem späteren Schritt – vielleicht Wochen oder Monate später – nimmt er *Sound-Lavis* zur Hand, analysiert sie, entdeckt in den Bildern Akzente, die ihn unmittelbar klanglich ansprechen, und benennt sie mit «Sound-Voc». Damit ist ein wichtiges Grundmaterial für eine Komposition gegeben.

SIOKIRA-AIO

Sein Vorgehen lässt sich an der Komposition *SIOKIRA-AIO* wenigstens ansatzweise nachvollziehen.^{vii} Das ganze Werk ist vierteilig. In jedem der ersten drei Sätze ist ein Klangelement dominant: «frotté» in SIO, «soufflé» in KI, «frappé» in RA. Im vierten Satz AIO sind alle Elemente verbunden. Abbildung 5 zeigt ein *Sound-Lavis*, das Wiggli im ersten Satz musikalisch umgesetzt hat. Dominant ist das Element «frotté», aber auch andere Klangelemente mischen sich ein.

Wiggli: «*Sound-Lavis* führt mich auf Klangvorstellungen, auf die ich sonst kaum gekommen wäre.»^{viii} Mit *Sound-Lavis* hat er sich einen eigenen Kosmos aufgebaut. Die Zeichnungen entwickeln nach und nach eine Energie, die weit

über die Musik hinausreicht. Je mehr er sich in die Zeichen versenkt, desto geheimnisvoller werden sie ihm. Sie tragen etwas Magisches in sich, und Wiggli erkennt in ihnen eine Nähe zu chinesischen Hexagrammen. Hat er sich nicht seit vielen Jahren mit ostasiatischem Denken, speziell mit I Ging auseinandergesetzt?

Sound-Relief und Kristallformen

2005 beginnt Wiggli damit, *Sound-Lavis* räumlich darzustellen, mit geprägtem Papier oder Karton. Diese neue Form nennt er *Sound-Relief*. Hier sieht Wiggli «eine Landschaft, in der sich die Klänge, die mit *Sound-Lavis* dargestellt sind, bewegen können.»^{ix} Er stellt fest, dass sich ein *Sound-Relief* je nach Beleuchtung verändert. Das bringt ihn auf die Idee, gemeinsam mit Benno Hofer einen ersten, kurzen Film zu drehen. Ein *Sound-Relief* in Bewegung begegnen der Musik von *SIO*. Ein faszinierendes Projekt und gleichzeitig eine viel versprechende Idee für die Zukunft.

Oscar Wiggli, ruhelos suchend, macht neuerdings seine alte Liebe zu Kristallen wieder fruchtbar. Ein Computerprogramm des Kristallografen Erich Offermann ermöglicht ihm die Darstellung von unterschiedlichsten Kristallformen, die in der Natur nicht vorkommen. Auf dem Bildschirm baut er Formen, spielt mit ihnen, lässt sie rotieren, zerlegt sie. Er druckt die Bilder aus, misst die Kanten der Kristalle und gewinnt damit einen Koeffizienten zur Bestimmung von Frequenzen. Wie wird diese musikalische Umsetzung von Kristallformen klingen? Mit Bestimmtheit wird sie sich – wie seine bisherige Musik – ausserhalb unseres temperierten Systems bewegen, und ohne Zweifel werden seine Sensibilität für Klangfarben, sein Gefühl für die Gestaltung von Zeit, die Mischung von variierte Repetition und überraschenden neuen Elementen auch hier zum Tragen kommen.

Homo Ludens

Das Spielerische als Ursprung des Kreativen: Nicht nur bei der Suche nach neuen künstlichen Kristallformen am Computer zeigt sich Wiggli ausgeprägter Spieltrieb. Der Umgang mit den *Sound-Lavis* ist gleichzeitig spielerisch und ernsthaft. Fast möchte man meinen, Johan Huizinga habe in seiner Schrift «Homo Ludens» an Wiggli gedacht, als er schrieb. «Das Spiel schlägt in Ernst um und der Ernst in Spiel.» Und später: «Das Spiel bindet und löst. Es fesselt. Es bannt, das heisst: es bezaubert.»^x Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang auch Wiggli zahlreiche Anagramme (in strenger und freierer Form). Verschiedene Titel von Plastiken und Kompositionen sind Anagramme, des öftern spielerisch aus bretonischen Namen und Wörtern entwickelt, gleichzeitig eine Referenz an Janine Wiggli, die aus der Bretagne stammt.

Etliche Eintragungen in seinen Arbeitsjournalen bezeugen die grosse Bedeutung des Spiels für Oscar Wiggli. Zum Beispiel: «Le jeu c'est l'essentiel». Oder: «Spiel = Symbol der Freiheit. Leben ohne etwas zu verlangen. ... Alles laufen lassen – nichts erzwingen.» Schliesslich: «Vivre le jeu – vivre dans les jeux – vivre avec les jeux – rendre le jeu vivable – rendre le jeu vital – vivre avec les jeux.»^{xi}

ⁱ Bernhard Hahnloser (Hrsg.), *Espace ouvert. Regards sur Oscar Wiggli. Bibliothèque, sculptures et dessins*, Muriaux 1997, S. 123.

ⁱⁱ *Oscar Wiggli oder die Lust auf neue Klänge*, Muriaux 2000.

ⁱⁱⁱ *Oscar Wiggli. Nuages sonores*, Fribourg 1994.

^{iv} Diese Form der Mehrkanal-Aufzeichnung ist in den sechziger Jahren entwickelt worden, setzte sich aber aus verschiedenen Gründen kommerziell nicht durch.

^v Siehe dazu: Kjell Keller, *Oscar Wiggli – Un voyage composé*, Muriaux 2007.

^{vi} *Sound-Lavis-Journal* 2004.

^{vii} Ein Satz daraus findet sich auf der CD *TENOMOVA*, Muriaux, Argol Records, 2006.

^{viii} *Sound-Lavis-Journal* 2006.

^{ix} *Sound-Lavis-Journal* 2005.

^x Johan Huizinga, *Homo Ludens. Der Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 1956, S. 16, 18.

^{xi} *Sound-Lavis-Journale* 2005 und 2006.