

Clemens Gadenstätter

Les derniers cris

für Ensemble (2014/15)

Auftrag des WDR für die Tage neuer Kammermusik, Witten 2015

Schrei und E.P.O.S. (embodied perception of sound) sind die beiden Magneten, zwischen denen sich in diesem Stück die kompositorische Arbeit pendelnd bewegt, zwischen denen sie irisierend in einem fragilen Gleichgewicht schwebt. Ich gehe in meiner Arbeit davon aus, dass wir Klänge und Klangstrukturen hörend erst „verstehen“ – also „be-greifen“ – können, wenn wir dieses Klanggeschehen auf unseren Körper bzw. auf unsere polymodale Seinsweise projizieren.

Im kompositorischen Prozess kehre ich dieses Form des „Verstehens im Hören“ um:

Ich nehme zunächst an, dass visuelle, taktile und andere Sinne betreffende Ereignisse und Vorstellungen – sowohl ganz subjektiv in mir also auch übergreifend kulturell – vermitteltes Klanggeschehen antriggern. Bezeichnungen wie „ein scharfer Klang“, „ein hoher“, „ein weicher“ zeigen, dass den Klängen (und drüber hinaus auch Strukturen, Klangverläufen etc.) Bedeutung eingeschrieben ist. Diese Bedeutung ist an die Klänge gebunden, ähnlich wie wie Bedeutung an Worte oder auch Gesten gebunden ist. Wir haben gelernt, diese Klänge so zu hören und verstehend für uns mit perzeptiver Bedeutung zu belegen.

Der Ausgangspunkt

In kulturbildenden Erzählungen (von Homer bis D. Foster-Wallace, von K. Bayer bis ...), die mich schon sehr lange als eine Art Obsession begleiten, werden Situationen und Ereignisse in Narrationen gefasst, in denen wir die Art, wie wir auf existenzielle Ereignisse reagieren, in konzentriertester Form nachvollziehen können.

Diese zentralen Erzählungen als Fundus unseres kulturellen Bewusstseins fixieren Erlebensformen, kulturalisieren existenzielle Erfahrungen als kollektive, setzen Verhaltensmuster und Erlebensmuster fest. Es wird in ihnen also subjektives Drama zum kulturellen/kollektiven Drama umgeformt.

Die Gesten (Laokoon) und die spezifischen Schreie der Protagonisten (Kassandra, Penthesilea) werden zu kulturellen Formeln, die in unterschiedlichsten Formen tradiert wurden: als Texte, als Bilder, besonders ausgeprägt natürlich, mindestens seit der Renaissance, als Gestenschatz in der Musik, sich festsetzend in der Figurenlehre, die bis heute (und das nicht nur in Film- und Theatermusik, sondern ganz besonders in Neuer Musik) – mehr oder weniger bewusst eingesetzt – wirksam ist.

Solange diese Erlebnisse dargestellt werden, solange eine Kunstform durch die Darstellung diese vorgeprägten Erlebnisse abruf, zapfen wir unsere kulturell geprägte Empfindungswelt an. Hier ereignet sich nichts Spezifisches, hier wird (verkürzt dargestellt) nur unsere Prägung, unsere erlernte Perzeption, unsere gelernte Empfindungswelt abgerufen.

In meinen Augen will Kunst aber vordringen in die Schichten der Erlebnis- und Empfindungsfähigkeit, in der wir die Prägungen hinter uns lassen, in denen es zu

Empfindungen kommt, die uns unbekannt sind, für die wir (noch) keine „Labels“, keine Schubladen haben, von denen wir vielleicht nicht einmal wissen, dass wir sie Empfindungen (übrigens immer – in etwa – im Sinne Ernst Mach's verstanden) nennen sollen.

Die Arbeit

Die beschriebenen, kollektiv kodierten Situationen fungieren nun in meiner Arbeit als Materialfundus (bzw. Materialbegrenzung): Ich gewinne das Klangmaterial aus diesen körperbezogenen Ereignissen und deren Projektion ins Klangliche (laufend, rau, scharf, ...). Gleichzeitig wird auch der Materialzusammenhang, die Struktur für den Zusammenhang, aus diesen Situationen/Narrationen heraus entwickelt. Die Extraktion erfolgt dabei jedoch immer bezogen auf das Instrument bzw. den Klangkörper, den ich zur Verfügung habe. Wenn ich nun in einem ersten Arbeitsschritt also den Standard „rau“ zum Ausgangspunkt nehme, projiziere ich ihn auf eine bestimmte Schallquelle und einen bestimmten Klangkörper. In dem Klang, der durch die Projektion entsteht, ist der Standard „rau“ daher natürlich enthalten, doch dockt er auch an zahlreiche andere Zusammenhänge an und beginnt zu schillern. Dies stellt eine erste Ebene der Transformation des standardisierten Geschehens und Wahrnehmens dar.

Die bearbeitende Transformation der Ausgangslage steht im Zentrum meines Interesses – beim Komponieren wie natürlich auch beim Rezipieren. Ich erlebe etwas als Kunst, wenn ich die unbekanntesten Seiten von mir entdecke, nicht dann, wenn ich eine Bestätigung darüber bekomme, was ich von mir schon kenne.

Die Transformationsarbeit geht in diesem Sinn weiter über die Projektionsarbeit der gefundenen Materialien in die Zeit, über polyphone Arbeit (im Sinne einer simultanen Untersuchung am Material aus unterschiedlichen Perspektiven). Es wird eine Bearbeitungstechnik angewandt, bei der Qualitäten durch andere Qualitäten transformiert werden: Klangqualitäten wie z.B. rau, scharf etc. und auch Klangstrukturen, die sich auf Körpergestik beziehen u. v. m. werden zur Bearbeitungstechnik umgeformt – es erfolgt ein Aufrauen, Anschärfen, ein Aufdoppeln des Klangelements mit einer bestimmten Gestik etc. Auch „Standards“ – narrative Formmuster, die man oft als „Dramaturgie“ versteht – werden so bearbeitet. Das entstehende Klanggeschehen ist dabei immer wieder im besten Sinne unvorhersehbar. Das Komponieren muss bei dieser Arbeitsweise immer wieder reagierend und sich neu forschend auf das einlassen, was zutage gefördert wird.

Die Utopie

Musik wäre, aus meiner Perspektive betrachtet, die Arbeit des Umschreibens, Neu-Kodierens, Re-Synthetisierens all der Qualitäten, die wir den Klängen und Klangstrukturen als unsere biologische und kulturelle Ausstattung (natürlich subjektiv gefärbt) einschreiben oder aus ihnen herausziehen, um sie – im perzeptiven Sinne – zu verstehen, sie uns zu eigen zu machen, zu inkorporieren, um sie zu be-greifen. Diese Arbeit hat kein anderes Ziel als das, die Möglichkeit

zu schaffen, „Empfindungen ohne Netz“ zu etablieren. Sie ist eine Arbeit an unseren Bedingungen, die wir als Menschen mitbringen. Die Bedingungen sollen also derart thematisiert werden, dass sie einerseits als bearbeitete präsent sind, andererseits „etwas Anderes“ auslösen, ein anderes Verstehen im Hören. Dieses Andere lässt seine Bedingungen als Grundlage, als Fundus oder Humus, sowohl präsent als auch abwesend sein.

In Form einer realen Utopie sehe ich hier die Möglichkeit zum Erleben (im ganz emphatischen und auch im ganz politischen Sinne verstanden) gegeben: Wir sind bei uns und gleichzeitig auch ganz bei uns als Lebewesen der Gesellschaft. Weder das Eine noch das Andere aber wird als feststehende Größe begriffen. Es handelt sich um Energien, die sich durch unsere Bewegung verändern (und verändern lassen!!).

Das Motto als Verdichtung

Eingearbeitet, subtil, vollkommen in die Klangstruktur integriert als die intimste Form eines Schreies wird ein Textzitat von Michel Leiris: Der Text als gelesener (im Stück kaum als gehörter Text zu verstehen, vielmehr dort präsent als Geste des Sprechens, als Fragmente eines Mitteilens) löst Vorstellungen aus, ist also für alle Lesenden nur in deren jeweiliger Welt als Trigger für Empfindungen vorhanden, die alle oben erwähnten Situationen und auch die subjektive Erfahrungswelt, die *les derniers cris* durchwirkt, verdichtet zu einem Sprachkunstwerk, das etwas in meinen Augen erreicht, was ich mir vornehme – ohne zu wissen, ob ein Erreichen in Reichweite sein kann.

Da dieser Tod, von dem ich mich abzuwenden suche – aber ich weiß, dass er deshalb nicht weniger anwesend ist – mein Leben zersetzt, noch bevor es zu Ende ist, treibe ich vielleicht das Absurde auf die Spitze, wenn ich hoffe, mit diesem Leben etwas anfangen zu können, sobald eine Grundbedingung erfüllt ist: wenn ich mein Entsetzen im Zaum halten kann und mit weit offenen Augen auf einen luziden Geist harre, sodass ich meine Partie spielen kann, ohne vom (...) Weg abzukommen oder zu versuchen, um dieses Schicksal, das mich erwartet, einen Bogen zu machen.

Michel Leiris: Spielregeln II / Krempel (S. 99)