

Reinhard Schulz

Material-Reduktion und hespos

Wir alle kennen Märchen: hansimglück (hans-joachim?): Tauscht sieben Jahre Dienst in Gold, Gold zu Pferd, Pferd zu Kuh, Kuh zu Schwein, Schwein zu Gans, Gans zu Stein, wirft Stein fort ins Wasser, Glück bleibt. Dummer Hans? Möchte uns eine Gesellschaft einreden, die Reichtum mit Besitz verwechselt. Hans ist weiter. Wo? In radikal anderem Land.

Radikal greift an die Wurzeln. Macht Blätter, Blüten, Zweige, alles »Überirdische« vergessen. Blendet es weg, reduziert. Reduktion meint nicht Vereinfachung – so leicht sollte man es sich nicht machen, wengleich Myriaden von Post-Komponisten ebendies darunter (miß-)verstehen. Reduziertes freilich, das nichts vom Prozeß der Destille weiß, ist bloß beschränkt. Sein Argument ist, daß es »ankommt«, sein Makel aber, daß es nichts transportiert (auf anderer Seite bleibt ihm die Häme, daß Überfrachtetes oft schon beim Transport verlustig zu gehen droht).

Reduktion also meint (das wußte die frühe Klassik ebenso wie etwa Eisler oder Cage): sich konzentrieren auf das, wozu man Neues zu sagen hat – dies in allem Reichtum, mit entschiedener Gewichtsverlagerung darauf hin, was unweigerlich andere Gesichtspunkte verdeckt und zurückdrängt. Die Sehschlitze werden der größeren Tiefenschärfe wegen enger, der Trichter des Ohrs zielt genau, die Basilarmembran richtet die Hör-Nerven-Enden aus, um selektiert zu vernehmen. Daß dies geht, weiß jeder, der in lauter Umgebung einmal einer geflüsterten Nachricht, die eigentlich vom Lärm zugedeckt ist, gelauscht hat. Kunst hat heute – und eigentlich schon immer – diesen Auftrag: das Zugeschüttete, Zugelärmte, Zuideologisierte, das Zerredete, das, von dem abgelenkt wird (die Ablenker werden schon wissen warum) erfahrbar zu machen. Um Reduktion, das heißt zielgerichtete Sinnschärfung, daraufhin, also auf das, was der verwaltete Alltag verdeckt, kommt kein ernstzunehmender künstlerischer Ansatz herum.

Dennoch: blickt man in eine Partitur von hans-joachim hespos, so evoziert dies wohl bei keinem spontan den Begriff des Reduzierten (im Gegensatz etwa zu Partituren des späten Cage, der Minimalisten oder von solchen aus der New-Age-Ecke). Und wenn schon, dann nur mit dem Hiatus der Reduktion hin aufs Komplexe. Denn was da zumeist steht, fordert in allem das Äußerste: extreme Tonlagen, schroffe Dynamik, komplizierte Rhythmik, ungewöhnliche Zusatzanweisungen. Die Texte erzwingen Über-Anstrengung, sie verlangen vom Interpreten das, was er sonst nie macht. Aber – und hierauf beruht die Reduktion – verlangt wird nur wenig von dem, was er gemeinhin, im »Regelbetrieb«, zu tun hat. Und wenn, dann immer mit dem Vermerk, sich über die Merkwürdigkeiten, ja die Schizophrenie dieses Tuns Gedanken zu machen. Das verstört, stöbert in Vorurteilen und im Common sense. Dabei geht hespos im Eigentlichen nicht ins Extreme, sondern – dies freilich ganz extrem – zurück an die Basis. Die Musik wird um das reduziert, was wir aus ihr gemacht haben. Nicht aus Arroganz gegenüber der Geschichte, sondern aus der Einsicht, daß wir es uns darauf nicht bequem machen dürfen. hespos also reduziert auf das, was ursprünglich Musik in Gang gesetzt haben dürfte: Schreien, Scheppern, Kratzen, Keuchen, Knurren, Brüllen, Betteln, Lachen, Lust, Heulen, Hämmern, Schluchzen, Schaben, Schürfen, Schlurfen, ekstatisches Trommeln, fürsorgliches Streicheln und – ins Endlose geht's. Die Partituren von hespos sind wie archäologische Steinbrüche, Fund- und Abtragestätten von lauter wie leiser, von leiserer und lauterer Empfindung und Äußerung. Er als Forscher Komponist (forscher Komponist?) sammelt und ordnet, fügt Teile, legt sie zusammen und prüft die Möglichkeiten von Kombination. Um sie sinnfällig zusammenzustellen, um sie zu koordinieren, benötigt er alle Formen der Aufzeichnung, die die Musik bis zur heutigen Avantgarde sich

erarbeitete. Doch diese lösen gleichsam Vor-Musikalisches aus, die Anstrengung, den Überdruck, die Erregung, das Vergnügen oder das Grauen, die einen Ton/ein Geräusch/einen Laut gebären. Hierin sind die Partituren von hespos in ihrer verbalen Übersätheit geradezu erschreckend konkret. Dieses Erschrecken mag Befremden erzeugen. Denn verbale Zusätze in der Musik bisher hatten etwas Verschämtes. Sie bezeichneten eine übersetzte Haltung. Der Spieler, der etwa »triste« las, wußte wie er zu spielen hatte, ohne selbst in Trauer zu verfallen, ebensowenig hatte er bei »amabile« Liebesgefühle in sich zu entfachen.

hans - joachim hespos

K r i z

einladung vom Bremer Atelierhaus Verein zur eröffnung am 4. april 1993 im
LICHTHAUS

für ulrik spies

angeschubst zum 70sten ! für K.R.H.SONDERBORG

spieldauer: 43 minuten

ganderkeseu 1.3.1993



die kufen an den beiden hauptscheiteln einer elliptischen ZINKWANNE von einem knappen meter querer breite sind jeweils so unterschiedlich präpariert, daß bei entsprechender schrägAufkantung der wanne und genügendem andruck und vorschub sich einerseits auf stein/fliesenboden, andererseits auf linoleumbelag durchdringendes gekreiseln/ennervierendes aufquietschen erzeugen lassen. die kufen im bereich der nebenscheitel müssen sich eignen zum skandierenden behacken auf böden und an gegenständen, auch wachte bodenschurrungen mit auf henkelgriff gestellter/gekippeter wanne müssen aufklirrende flageoletta erbringen, flautismen von multiphoner metallik.

im ü b e r a l l LICHTHAUS ereignen sich unplausibel sperrige p a s s a g e n aus:

n i c h t a weg 7 stumm 7 starr .. schlimme dauern , - unerwartete längen

SCHRILLES LINIENKREISCHEN an boden, wand, geländer, treppe, decke, überEcke — u m I M r a u m —



rücksichtslos, nervenzerreißend .. unterschiedliche schnellRasche bahnen ..
fürchterlich gedehnte stops .. ohrenbetäubend kreisendes malmen ..
queres schauern .. einschneidende spuren, eindringende schuftung

BRÜLLENDES GEHACK .. chaotische BATTERIEN .. RASSELgeSchleuder .. KNALLturbulenzen ..

l e i s e s t e s getänkel , zerteilungen von NICHT , anklirrende resonanzen , diaphanes schauern ,
multifadige perforien , flackVielfalt , gebuffte stimmungen , hauchGesplitter ,
StaubZerdruck ,
alles von unterschiedlichen dichten / leeren.

PP

Bei hespos aber ist dies anders – nur selten auch verwendet er derart »allgemeine«, zudem historisch befrachtete Anweisungen. Wenn da etwa bei ihm steht »Viehisch gebrüllt – brutal gesteigert« (zu *palimpsest*, 1970), dann meint er es genau so. Ausreden, Ausflüchte sind nicht zugelassen. Der Interpret hat so aufzuschreien, daß seine Stimme den Horizont des »Menschlichen« überschreitet, wie in äußerster Angst oder bei schlimmstem Schmerz. Und er darf nicht nachlassen, den Schrei gewissermaßen zum Zitat verkommen lassen, er muß statt dessen in

dieser ex-humanen Haltung bleiben, muß sich entäußern bis zum Letzten. Seine Partituren meinen fortwährend ein »Hic Rhodos hic salta«. Die Werke haben nicht den Charakter des Vorweisens, des Berichtens, die Ausführung ist vielmehr »die Sache selbst«. Die künstlerische Tat entgrenzt sich aus dem der Kunst zugewiesenen Rahmen. Ihre Konkretisierung – denn Kratzen ist wirklich Kratzen, Lärmen wirklich Lärmen, Brüllen wirklich Brüllen, ebenso Flüstern oder Stillehalten – reduziert von dem der Kunst gemäßen »Als-ob« (das ist es wohl, was hespos immer wieder den Vorwurf, seine Arbeiten seien von purer Aggressivität bestimmt, einbrachte). Die geschichtlich erarbeiteten Sprachmittel der Musik (das ist es ja, was wir als ihr »Material« verstehen) sind nicht mehr in ihrer Abstraktheit, in ihrer Mittlerfunktion gesetzt. Als konkrete Existenzen wirken die Klänge und Geräusche, die Ausbrüche wie das Erstarren ganz durch ihre spezifische Stofflichkeit; sie sind schlüpfrig oder ledern, hart oder weich, luftig oder tönern, geschmeidig, starr, kalt, warm, fiebrierend, stoisch, gewichtig oder leicht. So treffen die Klänge auf den Hörer, gleichsam nackt, nicht als Träger von Botschaften, sondern allein als Kunder von den extremen Prozessen ihrer Hervorbringung.

Wenn man bei hespos von Materialreduzierung sprechen will, dann am ehesten in dem Sinne, daß er alle Kultivierung des Klanglichen, wie sie die Geschichte (von den ersten Skalenansätzen bis zur seriellen Erfassung des ganzen akustischen Geschehens) erarbeitete, mitsamt ihren Hüllen und Verpackungen über Bord wirft. Zur klanglichen »Renaturierung« freilich benötigt er die ganze Palette des technischen Vokabulars, das ihm eben diese Entwicklung zur Verfügung stellt.

Vor mir liegt die Partitur/Anleitung zu *Kri Z* (1993), die für die Eröffnung des Bremer »Lichthaus« geschrieben wurde. Das Haus beherbergte früher einmal das Arbeiteramt der AG »Weser«, zurück blieb ein halbverfallener, lichtdurchfluteter Raum mit diversen Auf-, Ab- und Wandelgängen. Ulrik Spies, für den *Kri Z* geschrieben ist, arbeitet seit langem mit hespos zusammen, die Verbalpartitur kündigt nicht zuletzt vom Vertrauen des Komponisten in »seinen« Interpreten. Der hatte nicht mehr, aber auch nicht weniger zu tun, als das Haus mittels einer Zinkwanne mit Geräuschen zu füllen. Lange wohl hatten die Wände, wie Decke, Zargen und Boden einer ungespielten Geige, nur wenigem Resonanz geboten. Ein Haus aber, in dem sich Avantgardistisches ereignen wird, sollte sich darauf einschwingen dürfen – denn es hat seine eigene Würde. Wird diese nicht respektiert von denen, die es betreten, so kann das künstlerische Tun nicht gedeihen. hespos bringt ins Leere einen Einrichtungsgegenstand – eine Zinkwanne. Wie sie zu präparieren ist, welche Klänge ihr zu entlocken sein sollen, ist in genauer Anweisung festgehalten. Die Auflistung der zu erzielenden Klangresultate ist freilich schon mehr, als nur instrumentale Beschreibung. Es ist Forderung an den Spieler, diese beim Präparieren genau kennenzulernen, über sie zu verfügen und sie letztlich bei der Aufführung in toto zu Gehör zu bringen. So wie das *überall* des Lichthaus klanggefüllt werden soll, wie gleichsam alle Stellen des Hauses zum Streichbogen oder zum Trommelschlegel für die Wanne werden, so gibt auch diese alles preis, was in sie an Klangentfaltung gelegt. Zur Listung der Klänge treten ihr Verhalten (Verhalten) in der Zeit und ihre dynamischen Weitungen. Das *nichts* ist vielfältig aufgebrochen, weg-sein evoziert anderes als stumm oder starr sein. Was meint »schlimme dauern«? Überschreitet die Dauer die Grenzen zum Schlimmen – oder dauern gar die Schlimmen?? Ähnlicher Zwiesinn, Hinterhalt auch in »unerwartete längen«. Und dann der Einbruch des Geräuschs: Das Blatt spricht Bände davon in Großbuchstaben: »SCHRILLES LINIENKREISCHEN«, »BRÜLENDES GEHACK«, dazwischen »fff« in Handschrift. Die Zeichen/Worte rücken enger zusammen, hetzen einander. Assoziationen von allen Seiten das Gehack kennt bereits wieder Lücken zwischen »BATTERIEN«, »RASSEL« und »KNALL«. Dagegen dann »leisestes getÄnkel, zerteilungen von NICHT« in vielfachen Assoziationsauswürfen! Alles geht ins Weite, Widersprüche schlagen stets neue Seiten auf (an). Bis zum letzten Buchstaben, der sich um Konkretisierung drückt. Das »n« von »leeren« ist undeutlich zu »m« übermalt. Oder bleibt nur »leere«? Denn seltsam unkoordiniert ist alles (oder nicht alles?) durchgestrichen (durchgeKriZt) von zwei (oder vier?) Linien, die sich andeutungsweise kreuzen, das Blatt unsymmetrisch in Segmente teilen. Die hervorstechendsten Worte links sind (weil gesperrt): überall nichts; rechts fallen die Worte: »passagen« und das seltsame »-umlMraum« ins Auge. Sind sie Beobachtungen an der Architektur, am Zustand des Lichthaus? Die Fragen haben kein Ende. Kunst aber stellt Fragen. Endlos.

Die Welt aus Andeutungen, aus bis zur Grausamkeit Konkretem und merkwürdig winkelig Verschrobenem, diese Welt in klangliche Aktion umzusetzen, ist das Tun des Interpreten. Er »weiht« das Haus, angestoßen, angeschubst von hespos.

*

Märchen-Hans freut sich am Plumpsen des gegen das Gold getauschten Steines – hans-joachim ...? Dummer ...? Nur in einer Gesellschaft, die Reichtum mit Besitz verwechselt.

© positionen, 16/1993, S. 22-24