

Die Eindeutigkeit wird ja immer begleitet von etwas, was weit mehr ist und was sozusagen an den Rändern ausfranst und was an den Rändern Tendenzen zu etwas anderem herstellt. Umso weiter ich mich von diesem Kern, diesem gedachten Eindeutigen entferne, umso interessanter wird es eigentlich. Weil diese Ränder natürlich im Abtasten auch noch zu diesem Kern gehören, aber teilweise schon eine ganz andere Qualität besitzen. Und umso weiter ich mich entferne, kippt das dann um und wird sozusagen dem Eigentlichen fremd. Wo man nicht mehr unterscheiden kann: Gehört das nun zu dem, was es mal war oder ist es schon etwas Eigenständiges und wenn ja, was ist es denn Eigenständiges.«¹

Arbeit am Klang

Das Komponieren von Gerald Eckert kreist auf verschiedensten Ebenen, ob man Struktur, Form, Töne, Klangfarbe, Klangzustand oder Rhythmus betrachtet, um Grenzzustände des Klanges. Ihn interessieren die Ränder, Brüchigkeiten, Gefährdungen, auch Auslöschungen – um zu Erweiterungen, zu neuen Qualitäten zu gelangen. Die Ränder instabil gewordener Klangfelder werden abgetastet und zum Ausgangspunkt für Neues. Brüchigkeit und Auslöschung resultieren aus der Erstarrung oder Überlagerung von Strukturen. Stabilität, ob formal oder klanglich, erweist sich immer als gefährdet. Alles in allem wird das klanglich Gestaltbare durch Ausdifferenzierung des extrem Möglichen erweitert, was zu einer geräuschbasierten Klanglichkeit von eigenwilliger Poesie führt – überwiegend auf der Basis des traditionellen Instrumentariums.

Der 1960 geborene Gerald Eckert reiht sich mit dieser »Kompositionsästhetik einer konstruktiven Dekonstruktion«, wie ich sie nennen möchte, in die Reihe jener Komponisten ein, die nach wie vor und mit erstaunlichen Resultaten »am Klang arbeiten«. Selbst nachdem Helmut Lachenmann mit seiner Kompositionsmethode einer »musique concrète instrumentale« den Bereich des geräuschhaften Instrumentalklangs scheinbar systematisch ausgeschöpft hat, geht diese Arbeit weiter. Gerade bei jüngeren Komponisten tauchen wieder neue inhaltliche und ästhetische Gesichtspunkte auf, um die instrumentale Klangerzeugung als Innovationspotential zu begreifen, handelt es sich nun um Beat Furrer, Klaus Lang, Mark Andre, Rebecca Saunders, Peter Ablinger oder Gerald Eckert.

Interessant wäre es einmal zu vergleichen, woher die Anregungen bei jedem einzelnen kommen, was die Motivationen einer solchen

Gisela Nauck

Randgänge

Zur Klangästhetik des Komponisten Gerald Eckert

»Arbeit am Klang« sind. Bei Eckert jedenfalls haben sie ihre Wurzeln keineswegs im Bereich der neuen Musik: »Es hat mich von Anfang an wahnsinnig interessiert, Dinge auszuprobieren. Ich habe in den 70/80er Jahren ja mal in so einer Jazz-Rock-Gruppe gespielt, die hat gar keinen Namen gehabt. Und schon dort haben wir nur so ein Frickelzeug gemacht, unglaublich am Klang herumgebaut: Wie kann man, mit akustischen Instrumenten – ich habe schon damals Cello gespielt –, was verändern. Das war zu einer Zeit, als ich noch gar nicht an Komposition gedacht habe.« Als Eckert Anfang der 90er Jahre zu komponieren begann, gehörte jene Arbeit am Klang längst zu seinem Repertoire des Musikmachens. Anregungen dazu erhielt er zunächst durch den Progressivrock der englischen Gruppe King Crimson und des Avantgarde-Rock-Jazz-Musikers Fred Frith. Auf guten Boden fielen diese Interessen durch erste Kompositionsstudien bei Wilfried Jentsch und später bei Walter Zimmermann und Nicolaus A. Huber.

Grenzzustände

Kompositorische Strategien der Dekonstruktion sind jedoch keineswegs der Zweck von Eckerts Musik. Er präsentiert nicht die Reste, das Brüchige, die Gefährdungen, sondern die musikalischen Qualitäten der Überreste werden zum Ausgangsstoff und Baumaterial für Neues. Ein Beispiel dafür ist die 1998-99 geschriebene Komposition *Bruchstücke ... erstarrtes Lot*, zu der er in einer Werkeinführung schrieb: »Die Komposition setzt sich zentral mit dem formalen Aspekt der Brüchigkeit auseinander. Brüchigkeit, resultierend aus der ›Erstarrung‹ der strukturellen Achsen, die – gerade durch die Erstarrung anfällig – zerbrechlich, instabil werden. Weiterhin kreist das Stück um Gedanken wie: Zentren ohne Fixpunkt sind einer Auflösung unterworfen; verzweigte Spuren befinden sich in vielfacher Auflösung; Zusammenhänge bilden sich aus verlorenen Fäden, die erneut gefunden werden; Zeiten haben unterschiedliche Perspektiven ...«² Thematisiert sind damit Instabilitäten, die sich den klanglichen Ereignissen eingeschrieben haben, so dass die instrumentale

1 Wenn nicht anders angegeben stammen die Zitate aus einem Gespräch, das die Autorin mit dem Komponisten im Juli 2007 geführt hat.

2 Zit. nach homepage Gerald Eckert: www.geraldeckert.de

Herkunft der Klänge kaum noch erkennbar ist. Diesen Instabilitäten korrespondiert ein Kompositionsbegriff, der Musik als *Konstellation* versteht, als Zusammentreffen von musikalischen Ereignissen in Zeit und Raum. Komposition wird zu einem Relationsgeflecht, in dem musikalische Ereignisse und Prozesse ein besonderes energetisches Potential enthalten.

Dieses energetische Potential resultiert nicht selten aus paradoxen Konstellationen. Bei Eckert sind diese nicht zufällig im Bereich der Physik angesiedelt, hat er doch in Nürnberg zwei Semester Physik – und Mathematik – studiert, ehe er sich 1989 dem Kompositionsstudium zuwandte. Paradoxien wurden zur wichtigen Inspirationsquelle für kompositorische Phantasie. Ein Beispiel dafür ist *Nachtbogen* (2001) für Flöte und Violoncello. »Der astronomische Begriff des Nachtbogens bezeichnet jenen unterhalb des Horizonts verlaufenden Teil der nur scheinbaren Bahn eines Gestirns. Obwohl es sich selbst nicht bewegt, verursacht die Rotation der Erdkugel den Anschein von Bewegung. Wir alle erleben dieses Phänomen als Tag- und Nachtbogen der Sonne, der die Dauer des Tages und der Nacht ausmacht«, heißt es in einem naturwissenschaftlichen Lexikon. Eine nur scheinbare Bewegung wird als eine reale Bewegung wahrgenommen. In dieser physikalischen Tatsache sah Eckert eine Analogie zur Materialentwicklung und zum musikalischen Sinn seiner Komposition: »In *Nachtbogen* [...] werden Klangzustände erzeugt, deren Existenz bereits im Augenblick des Entstehens – des ›Hervorholens‹ aus dem nicht Sichtbaren – eine Tendenz des Verlöschens aufweist bzw. Klangzustände werden in einen Moment des Vergänglichen – des Verschwindens – überführt. Die Aufmerksamkeit gilt dabei den Prozessen – den Zwischenräumen –, die im Verlauf dieses jeweiligen Verlöschens auftreten.«³

Dass jene Tendenz zum Verlöschen keineswegs etwas mit weltenfremdem Meditieren zu tun hat, sondern – im Gegenteil – auf einem sehr diesseitigen Problembewusstsein basiert, wird noch deutlicher in dem drei Jahre zuvor, 1997-98, komponierten Stück *Nachtschwebe* für großes Orchester. Es thematisiert Zustände, die auftreten, so der Komponist, wenn »eine Brüchigkeit entsteht, so dass Musik in einen Grenzzustand gerät. Und diese Grenzzustände, diese Schwebe zu erhalten, das ist einer der zentralen Aspekte dieses Stücks.«

Wirklichkeitssinn

Einem solchen Komponieren korrespondiert ein Wirklichkeitssinn, der avancierte Musik

42 von jeher auszeichnet und auf einer kritischen

Reflexion sozialer Realität basiert. »Du treibst musikalisch etwas an die Ränder, wo die Erweiterung eine Qualität erhält, dass sie sich auflöst. Wenn ich wollte, was ich nicht will, könnte ich natürlich auf alle möglichen gesellschaftlichen Zustände verweisen. Wir leben alle in einer Schwebe: Erderwärmung, Klima, Rohstoffe ... Das ist doch alles in einem Schwebezustand, der derzeit aus den Fugen gerät. Über solche Aspekte sich Gedanken zu machen, das steckt in dem Stück natürlich drin.« Und nicht nur in diesem Stück. Die zunehmende Instabilität unserer Welt ist in Eckerts Musik ein ebenso wichtiges Thema wie die brüchig gewordenen Werte menschlichen Zusammenlebens, damit die Auflösung von Stabilitäten oder die Existenz an den Rändern – musikalisch autonom verhandelt in den Materialzuständen seiner Musik.

Geschult und entwickelt hat Gerald Eckert seinen Wirklichkeitssinn zunächst, wie bereits erwähnt, während physikalischer und mathematischer Studien in Nürnberg und an der Universität Erlangen. Diese gingen seiner musikalischen Ausbildung zum Cellisten und Komponisten – zunächst ebenfalls in Nürnberg, dann an der Folkwang Hochschule Essen und an der Stanford University in den USA – voraus und begleiteten sie in den ersten Monaten. Ästhetisch geschult hat er sie jedoch vor allem bei seinem wichtigsten Kompositionslehrer, Nicolaus A. Huber. Bei Gerald Eckert hat sich dieser wache und kritische Blick auf Gegenwart seinem kompositorischen Handwerk eingelagert, seinen Verfahren, wie er am Klang arbeitet und aufgrund welcher ästhetischer Fragestellungen. Daraus erwachsen die Themen seiner Musik, ihre musikalischen Inhalte. Nur durch jene besondere Arbeit am Klang erhalten sie ihre soziale Brisanz – und auch eine besondere Poesie. Weitere Kompositionen tragen Titel wie *erinnerte Zeit, gebrochen; gefaltetes Moment; des Nichts, verlorene Schatten; Krümmung des Augenblicks, pfadlos die Nacht* oder *An den Rändern des Maßes*.

Erweiterungen

War der geräuschhaft aufgeraute Instrumentalklang – musikgeschichtlich betrachtet – jahrzehntelang per se Merkmal eines kritisch hinterfragenden Widerstands gegen eine scheinhafte, tonale Intaktheit, so ist er bei Komponisten wie Gerald Eckert längst zum selbstverständlichen Ausgangspunkt von Komposition geworden. Der einstige Gegensatz von Klang und Geräusch, auch das Widerständige der Hervorbringung von Klang wie bei Lachenmann ist für seine kompositorische Gestaltung unerheblich, hat sich zu ei-

3 Ebd.

nem Arbeiten mit feinsten Abstufungen entschärft.

Der musikalische Sinn solcher Ausdifferenzierung ist die Erweiterung und Erneuerung des bestehenden Vokabulars. »Diese Erweiterung findet in verschiedene Richtungen statt, das ist fast schon vektoriell zu sehen, also was das Spiel mit dem Bogen angeht und die jeweiligen Veränderungen dazu, die alle komponiert werden, beispielsweise für die linke Hand Auflagedruck, was für eine Art von Flageolett, Halbflageolett, Naturflageolett – das ist alles auf dem Cello ausprobiert. Was passiert zum Beispiel an einer merkwürdigen Stelle, wenn ich dann in die große Sekunde gehe oder ein bisschen mehr als die große Sekunde oder ein bisschen weniger als die große Sekunde. Es tritt immer wieder eine gewisse Anzahl an Teiltönen auf, an Klangspektren, die changieren. Das kann man kompositorisch nutzbar machen und in dem Maße finden Erweiterungen des Klangmaterials statt.«

Für solcherart Erweiterungen nutzte Gerald Eckert von Anfang an auch die Medientechnik, ob in Form von Tonbandkompositionen, Zuspielbändern oder Live-Elektronik. Etliche Kompositionstitel weisen bei diesen mit Elektronik arbeitenden Stücken auf die ästhetische Absicht: nämlich auch Zeit und Raum noch differenziertere Konstellationen abzurufen, als es mit reiner Instrumentalmusik möglich ist: *Raumklänge – Klangbilder* nennt sich eine Arbeit für 4-Kanal-Tonband aus dem Jahre 1994, *Interferenzen* heißen zwei Stücke aus jüngerer Zeit für Instrumente, e-chin, Elektronik und Tonband und *expressis verbis* als *Klangräume* sind drei Arbeiten für Tonband und interaktive Lichtsteuerung bzw. Piccolo-Flöte und Tonband bezeichnet.

Offen – fin des terres

Ein weiterer Aspekt jenes in Beziehung Treten zur Umwelt findet sich in der 2002 geschriebenen Komposition für Ensemble und Tonband *offen - fin des terres*. Auch hier geht es um eine paradoxe Situation: Das Ende der Welt ist kein Endpunkt, sondern vieldeutig, eine offene Situation. Instrumentale und elektronische Klänge stehen sich hier als Chiffren zweier fremder Klangwelten gegenüber. Mit dieser Konfrontation führt die Musik ein doppeltes Scheitern vor Ohren: Es erweist sich nicht nur als unmöglich, die Distanz zwischen dem einander Fremden zu überwinden. Sondern durch deformierte Klangverläufe des Tonbandmaterials und instrumentale Weitungen in den Raum hinein passieren Annäherungen, die eine eindeutige Verortung beider Seiten verhindern. Der Riss aber geht in einer ohren-



Der Komponist und Cellist Gerald Eckert, Sommer 2007 (© fognin)

betäubenden sechs Minuten dauernden Tonbandpassage mitten hindurch, Ortlosigkeit verhindert Identität. Angeregt wurde er zu diesem Stück durch einen Fernsehbeitrag über die Hintergründe und Entstehung von Paul Virilios 1991 erschienenem Buch *Bunker-Archäologie*. Angesichts des Einsatzes der Luftwaffe und der damit verbundenen Auflösung der Schlachtfelder stehen sie für den Philosophen für eines seiner philosophischen Hauptthemen: der nicht mehr existierenden Verortung der Menschen in ihrer Welt. Das einer dieser Bunkerruinen eingeschriebene Graffiti »fin des terres« wurde für Gerald Eckert zur Metapher für illusionslose Fremdheit, für Unbehautheit und immer gegenwärtige Distanz.

Genau dieser Ideenraum interessierte den Komponisten auch an der Poesie der deutsch-jüdischen Dichterin Nelly Sachs. *Studie über Nelly Sachs* nannte er die 2004 komponierte und 2008 wesentlich überarbeitete Komposition, eine ganz spezielle, künstlerische Annäherung des Komponisten an das Leben und das Werk der Dichterin. Eine Annäherung als musikalische Interpretation poetischer Sachverhalte, die der Komponist vor allem in den späten Gedichten von Nelly Sachs vorgefundenen hat – beispielsweise in halben Zeilen wie »Von Nacht gesteinigt – an meiner Haut gezogen einst« oder »Deine Angst ist ins Leuchten geraten«. Stimmliches nähert sich hier im Klang dem Instrumentalen an. Ausgehend von der Idee der Sprache gestaltet Klang Situationen und Gefahren des Sich-Verlierens, des Scheiterns, aber auch der Hoffnung und der Behauptung des Willens in scheinbar ausweglosen, paradoxen Situationen. Beiden, der Dichterin wie dem Komponisten, geht es durch eine künstlerische Formung von Extremen um Identität und Existenz, um Auflösung und Transzendenz.