

# Brüchige Poesie

Zur Klangästhetik des Komponisten Gerald Eckert

Von Gisela Nauck

## **Musik 1, Nachtbogen bis 1'37**

### **O-Ton 1 (41, 6")**

Was passiert an den Rändern, also Randgänge – es gibt ein Stück, das heißt: *An den Rändern des Maßes.*

## **Musik 1, Nachtbogen, bis 2'52**

### **O-Ton 2 , O-Ton 26, Eindeutigkeiten, 43"**

Die Eindeutigkeit wird ja immer begleitet von etwas, was weit mehr ist und was sozusagen an den Rändern ausfranst und was an den Rändern irgendwie Tendenzen zu etwas anderem herstellt. Um so weiter ich mich von diesem Kern, diesem gedachten Eindeutigen entferne, um so interessanter wird es eigentlich. Weil diese Ränder natürlich im Abtasten auch noch zu diesem Kern gehören, aber teilweise schon ne ganz andere Qualität besitzen und um so 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 was Eigenständiges und wenn ja, was ist es denn Eigenständiges.

## **Musik 1, Nachtbogen, bis 4'10**

### **O-Ton 3, 21"**

Zustände, die immer gefährdet sind. Also es ist ja ohnehin immer kompliziert, für Orchester zu schreiben, dann aber auch noch im Sinne Balance und zwar von Klangbalance. Die so weit nach außen zu verschieben, dass ne Brüchigkeit entsteht, sei's durch Lagen..., Spieltechniken wie auch immer, Dinge nach außen zu verschieben, dass man immer in einen Grenzzustand kommt.

## **Musik 1, Nachtbogen frei stehen lassen, ab 4'36- 6'35**

**Sprecher**, nach 15" auf Musik draufsprechen

*Nachtbogen* für Flöte und Violoncello von Gerald Eckert, komponiert 2001; es spielen Beatrix Wagner, Flöte, und der Komponist Cello.

**Musik 1, Nachtbogen** weiter bis 6'35

### **Sprecher 1**

Grenzzustände, Ränder, Brüchigkeit, Gefährdungen, Auslöschung – Erweiterungen. Grenzzustände von Klang, von Strukturen und Form. Ränder von zerbrochenen Klangfeldern, die, abgetastet, zum Ausgangspunkt für Neues werden. Brüchigkeit, die aus der Erstarrung struktureller Achsen resultiert. Gefährdung von zeitlicher, damit struktureller und klanglicher Stabilität. Auslöschung durch die überlagerte Faltung von Strukturmomenten. Alles in allem: Erweiterungen des klanglich Gestaltbaren durch Ausdifferenzierung des extrem Möglichen und damit Entwicklung einer typisch Eckertschen Klanglichkeit – auf der Basis des traditionellen Instrumentariums.

### **Sprecher 2**

Gerald Eckert, Jahrgang 1960, reiht sich mit seiner "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". Komponisten, die die bekannten Elemente der klingenden Materie, den Baustoff jedes Komponisten, nicht nur neu zusammensetzen, sondern in ihm nach ungehörten Klängen und Klangstrukturen forschen und damit auch das, was Zusammenhang und Inhalt ausmacht, neu setzen.

### **Sprecher 1**

Diese Arbeit am Klang war und ist – neben der kompositorischen Eroberung des Raumes – eine der zentralen "Kompositions-Baustellen" avancierter Musik im 20. Jahrhundert – seit Schönberg, Stockhausen und Cage. Und selbst nachdem Helmut Lachenmann mit seiner Kompositionsmethode einer *Musique Concrète Instrumentale* den Bereich des geräuschfundierten Instrumentalklangs scheinbar systematisch ausgeschöpft hat, geht die "Arbeit am Klang" weiter. Gerade bei jüngeren Komponisten tauchen immer wieder andere ästhetische Gesichtspunkte auf, um die instrumentale Klangerzeugung als Innovationspotential zu begreifen, handelt es sich

nun um Beat Furrer, Klaus Lang, Mark Andre oder Gerald Eckert. Die musikalische Erneuerungskraft des Instrumentalklangs ist offenbar unerschöpflich.

## **Sprecher 2**

Eckert nutzt dafür Strategien der Dekonstruktion, ohne dass diese der Zweck seiner Musik ist. Er präsentiert nicht die Reste, das Brüchige, die Gefährdungen, sondern die ästhetischen Qualitäten der Überreste werden zum Ausgangsstoff und Baumaterial für Neues. Oder seine Musik *handelt* von den Prozessen der Dekonstruktion, entwickelt und thematisiert musikalische Strukturen, die Auflösung, Verlöschen von Klang *sind*. Die bei ihm immer grundlegende strukturelle Formung und Konstruktion erscheint in der Wahrnehmung des Hörens als energetischer Prozess.

## **O-Ton 4, Gerald Eckert, 34"**

Musik hat immer was mit Energie zu tun. Dass aber ein energetischer Zustand von dem rein physikalischen der Energie, dass das eigentlich auch etwas Inhaltliches hat – das ist für mich auch sehr interessant. Und das stimmt schon. Diese Energie hat schon auch was, was etwas weiter treibt, etwas am Leben erhält, etwas umformt, etwas transformieren kann, was ich ja auch tue. ~~Also insofern sind diese energetischen Zustände – Oder anders ausgedrückt~~ : Alle möglichen Arten oder alle denkbaren Arten von Klangzuständen, von Gestalten sind natürlich auch an Energiezustände gekoppelt, die man wieder nutzen kann ~~und die über dieses energetische Weitertreiben zu anderen Zuständen führen können..~~

## **Sprecher1**

Die Kompositionen *Nachtbogen* für Flöte und Violoncello – um auf das erste Klangbeispiel zu Beginn der Sendung zurückzukommen, thematisiert – typisch für Eckerts Ideenwelt - ein Paradox: eine nur scheinbare Bewegung, die aber real wahrgenommen wird.

## **Sprecher 2**

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.

### **Sprecher 1**

In dieser physikalischen Tatsache sah Gerald Eckert eine Analogie zur Materialentwicklung und zum musikalischen Sinn seiner Komposition *Nachtbogen*. Denn der Titel verweist keineswegs darauf, dass es sich bei dem Stück um die kompositorische Umsetzung dieses Phänomens handelt. Eher ist diese Analogie umgekehrt zu verstehen. Wie bei vielen Komponisten entstehen Kompositionstitel auch bei Eckert erst während oder nach der Vollendung des entsprechenden Werkes: Der physikalische Nachtbogen umschreibt also das, was die musikalische Idee der Komposition ausmacht. Gerald Eckert in einer Werkeinführung dazu:

### **Sprecher 2**

"In *Nachtbogen* [...] werden Klangzustände erzeugt, deren Existenz bereits im Augenblick des Entstehens - des "Hervorholens" aus dem nicht Sichtbaren - eine Tendenz des Verlöschens aufweisen bzw. in ein Moment des Vergänglichen - des Verschwindens - überführt werden. Die Aufmerksamkeit gilt dabei den Prozessen - den Zwischenräumen - die im Verlauf dieses jeweiligen Verlöschens auftreten.."

### **Sprecher 1**

Dass jene Tendenz zum Verlöschen keineswegs etwas mit weltenfremdem Meditieren zu tun hat, sondern - im Gegenteil - auf einem sehr diesseitigen Problembewusstsein basiert, war schon bei dem sich weitestgehend im Pianissimobereich bewegenden *Nachtbogen* zu hören. Noch deutlicher wird solche brüchige, unharmonische Poesie in einem drei Jahre zuvor, 1997-98 komponierten Orchesterstück. Sein Titel *Nachtschwebe* assoziiert alles andere als das, was dann musikalisch tatsächlich passiert. Vielmehr erinnerte gerade dieses Werk an einen kompositions-ästhetischen Grundsatz, den Hans-Joachim Hespos vor etlichen Jahren einmal für sein eigenes Schaffen formuliert hat.

### **Sprecher 2**

"Eine Art notiertes Risiko ist mir lieber als dass jemand sagt, es stimme irgend etwas auf diesem Planeten. Es ist ein Wort von Picasso, der sagte: 'Schafft Wirklichkeit!' Wir

schaffen Wirklichkeiten. Das Ist-da, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität."

### **Sprecher 1**

Genau diese "Wirklichkeiten von Intensität" sind der Musik von Gerald Eckert eigen, wenn auch durch ganz andere Kompositionsstrategien erzeugt als sie Hans-Joachim Hespos anwendet. *Nachtschwebe* für großes Orchester thematisiert Zustände, die auftreten, wenn das Schweben aus dem Gleichgewicht gerät. Der Komponist beschrieb das folgendermaßen:

### **Sprecher 2**

"Schwebe" meint im engeren Sinne einen Gleichgewichtszustand, der allgegenwärtig gefährdet ist, und sich äußerst labil verhält. Dieses Gleichgewicht kommt einem "utopischen Zustand" nahe. Auf musikalische Strukturen übertragen durchdringt dieser Aspekt die formalen Strukturen und die Klangästhetik des Werkes. So wird zum Beispiel eine Klanglichkeit generiert, deren, vor allem in den Streichern, brüchige und instabile Formen Unvollständigkeit - im Sinne des fehlenden Gleichgewichts - implizieren. Gleichzeitig entstehen die unterschiedlichsten Spektren, die der Klanglichkeit eine ihr eigene, sich permanent verändernde, Charakteristik verleihen.

### **Musik 2, Nachtschwebe, von Anfang 6'48"**

#### **Sprecher 1, nach 10" auf Musik draufsprechen**

Nachtschwebe für großes Orchester von Gerald Eckert, es spielt das Radio-Sinfonieorchester Hannover des NDR unter Leitung von Johannes Kalitzke.

#### **O-Ton 5, Gerald Eckert, O-Ton 42, 42"**

Nachtschwebe – Gefährdungszustände: Du treibst musikalisch was an die Ränder, so, dass du einen Apparat von 80 Leuten vor dir hast und versuchst, die dahin zu bringen, dass sie wirklich an die Grenzen gehn, wo ein Klang abbricht, wo die Erweiterung so ne Art von Erweiterung ist, dass diese sich selbst auflöst. Wenn ich wollte, was ich nicht will, könnte ich natürlich auf alle möglichen gesellschaftlichen Zustände, wir leben alle in ner Schwebe: Erderwärmung, Klima, Rohstoffe ... Das ist doch alles in einem Zustand, der derzeit aus den Fugen gerät. Aber jetzt ~~dahin zu gehen und zu~~

sagen, ich hab's euch kompositorisch ja schon vor zehn Jahren gesagt - das ist weit entfernt. Aber über solche Aspekte sich Gedanken zu machen, das steckt in diesem Stück natürlich drin.

### **Sprecher 1**

Diese Gedanken sind grundlegender Bestandteil jenes Wirklichkeitssinns. Das aus den Fugen geraten, die zunehmende Instabilität unserer Welt ist darin ein ebenso wichtiges Thema wie die brüchig gewordenen Werte menschlichen Zusammenlebens, damit die Auflösung von Stabilitäten oder die Existenz an den Rändern.

### **Sprecher 2**

Geschult und entwickelt hat Gerald Eckert seinen Wirklichkeitssinn zunächst 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, der sich besonders in den 70er Jahren für eine sozialkritische, politisch links stehende Musik engagiert hat.

### **Sprecher 1**

Bei Gerald Eckert hat sich dieser wache, 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, die dadurch ihre soziale Brisanz erhalten. Seine 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*.

### **Sprecher 2**

War der geräuschhaft aufgeraute Instrumental-Klang – musikgeschichtlich betrachtet – jahrzehntelang per se Merkmal eines kritisch hinterfragenden Widerstands gegen eine scheinhafte tonale Intaktheit, ist er bei Komponisten wie Gerald Eckert zum selbstverständlichen Ausgangspunkt von Komposition geworden. Der einstige

Gegensatz von Tonalität und Geräusch ist für seine kompositorische Gestaltung unerheblich, hat sich in ein Arbeiten mit feinsten Abstufungen aufgelöst. Seine Musik kennt nicht mehr den Gegensatz von Klang und Geräusch..

### **Sprecher 1**

Eckerts Partituren enthalten denn auch einen umfangreichen Erläuterungs-Apparat für Spielanweisungen. In den Partituren selbst setzt sich dieser durch zahllose verbale Hinweise zur Klanggestaltung der einzelnen Töne fort. Der musikalische Sinn solcher Ausdifferenzierung ist die Erweiterung des bestehenden Vokabulars, ist letztlich die Entwicklung einer eigenwilligen musikalischen Sprache.

### **O-Ton 6, Gerald Eckert, O-Ton 24, 1'13"**

~~Und~~ diese Erweiterung findet in verschiedene Richtungen statt. Das ist also fast schon vektoriell zu sehen, also was die Bogensachen angehen und die jeweiligen Veränderungen dazu. Die eigentlich auch alle komponiert werden: die linke Hand, Auflagedruck, Halbflageolett, Flageolett, was fürn Flageolett. Es gibt viele Stücke, wo ich alles, was gespielt wird, als Naturflageolett auffasse, also selbst an den unmöglichsten Stellen - und das ist alles empirisch ausprobiert auf'm Cello - , das mir sehr wohl mehr oder weniger eindeutige Ergebnisse liefert. D.h., ich hab eine extrem gute Abschätzung davon, was zum Beispiel an einer merkwürdigen Stelle – ~~also was jetzt nicht ein Quartflageolett oder Quintflageolett oder Sechst- oder Terzflageolett ist, sondern~~ wenn ich dann in die große Sekunde gehe oder ein bisschen mehr als die große Sekunde oder ein bisschen weniger als die große Sekunde. ~~Man bekommt doch, wenn man sich länger damit beschäftigt,~~ Es treten immer wieder eine gewisse Anzahl an Teiltönen auf, an Klangspektren, die changieren. Und das hängt jetzt eben auch wieder ab von dem Druck der linken Hand, von der Bogenstellung der rechten Hand und dann kommt der ganze Katalog wieder ins Spiel und das bei jedem einzelnen Ereignis und das kann man aber kompositorisch sehr stark nutzbar machen. Und so in dem Maße finden eben die Erweiterungen statt.

### **Sprecher 1**

Mit diesen oft experimentell erkundeten Erweiterungen verfolgt Eckert in jedem Stück ganz unterschiedliche Gestaltungsabsichten. Seine Inhalte sind die jeweilige

klangliche Arbeit an der Lösung einer musikalischen Problemstellung und gehen doch weit darüber hinaus. Als Beispiel sei dafür *Bruchstücke - erstarrtes Lot* vorgestellt

## **Sprecher 2**

Die Komposition setzt sich ...

## **Sprecher 1**

... so Eckert in seinem Einführungstext ...

## **Sprecher 2**

... 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.
- Zeitgefüge sind Momente, die für sich stehend, auf nichts verweisen als auf sich selbst - atmend.
- Verzweigte Spuren befinden sich in vielfacher Auflösung..
- Zusammenhänge bilden sich aus verlorenen Fäden, die erneut gefunden werden.
- Zeiten haben unterschiedliche Perspektiven.
- Wege - Fragmente - veränderte Räume
- erstarrtes Lot - Distanzen: Entfernungen - Nähe

## **Sprecher 1**

Der Partitur ist, auf der letzten Seite, der Text *Une Constellation* von Stéphane Mallarmé beigelegt, der Schluss aus jener berühmten, experimentellen Dichtung *Un Coup De Dés – Ein Würfelwurf*, die schon Pierre Boulez musikalisch inspiriert hatte. Obwohl Eckert diese lose auf die Weiße des Papiers, in die Leere, in den Raum fallenden Worte und Wortgruppen lediglich assoziativ zu seiner Musik verstanden wissen will, sind sie doch auch ein wichtiger Hinweis auf sein kompositions-ästhetisches Selbstverständnis.

## **Sprecher 2**

Mallarmé hatte mit *Un Coup De Dés* Ende des 19. Jahrhunderts, in kühner Vorwegnahme, den Zeitbegriff des linear folgerichtig Erzählbaren aus den Angeln

gehoben. Gerald Eckert stellt sich mit dem Verweis auf Mallarmé nicht nur, wie etliche andere Komponisten auch, in diese Tradition. Mehr noch ist gerade die Wahl der Schlusszeilen des *Coup De Dés* ein wichtiger Hinweis auf die konstruktive Grundidee seines Komponierens: Musik als *Konstellation*, als *Zusammentreffen* von musikalischen Ereignissen, nicht mehr im Sinne des alten componere als sukzessives *Zusammensetzen*. Zeit und Raum sind hier tatsächlich gleichwertig

### **Sprecher 1**

Bruchstücke kreisen um eine senkrecht auf eine Gerade treffende Linie, die instabil geworden ist. Diese Instabilität aber hat sich den Ereignissen selbst eingeschrieben, so dass die instrumentale Herkunft der Klänge kaum noch zu erkennen ist. Hören Sie von dem umfangreichen, 23 Minuten dauernden Stück das erste Viertel – es spielt das Ensemble Sur Plus unter Leitung von James Every.

**Musik 3, Bruchstücke - Erstarrtes Lot, 0'00 – 6'03 frei stehend**

### **Sprecher 2**

Wenngleich für diese Musik, *Bruchstücke – erstarrtes Lot* von Gerald Eckert wie auch für andere seiner Werke die Vorstellung von Musik als einer Konstellation von Klangereignissen gilt, bleibt diese Konstellation keineswegs dem Zufall überlassen.

**O-Ton 7, = 29, 14'**

Das einzige, was mir dann noch hilft sind eigentlich Proportionen: zwischen Klängen, zwischen Abschnitten, zwischen Impulsstrukturen, die nen Anhaltspunkt liefern von Energie, ja, von Energie oder überhaupt von Maßstab.

### **Sprecher 1**

Musik als Entwurf von Größenverhältnissen zwischen Klangereignissen, Strukturen, Zeiten und Räumen wird zeit- und richtungslos, wird zu einem sich nach allen Seiten ausbreitenden Relationsgeflecht.

**O-Ton 8, O-Ton 32, 52''**

Du überlegst Dir einfach zwei Klänge, die Dir wahnsinnig gut gefallen. Die hast du wie auch immer gefunden, ausprobiert und du möchtest die gern verbinden. Das heißt

Du möchtest eine Relation herstellen. Ein triviales Mittel wäre, erst a zu spielen und dann b zu spielen und zu sagen, der Zusammenhang stellt sich von alleine her. Das kann man aber auch ein bisschen raffinierter machen, indem man fragt: Was für eine spezielle, charakteristische Klangausformung von a entsteht und von b entsteht und das auch wieder in verschiedenen Modulen sozusagen. Wenn ich jetzt andere Parameter dazu ziehe, also Instrumentation oder Dynamik oder Raum oder wie sind die Stühle – wie sitzen die, gibst da vielleicht Raumverbindungen im wahrsten Sinne des Wortes von Übergaben und wie reagieren die Instrumente. Und diese Art von Relationsgeflecht schafft mir eben auch die Möglichkeit, eine Konstruktionsebene herzustellen.

### **Sprecher 1**

Ist Musik in diesem Sinne Relationsgeflecht ohne Zeit- und Entwicklungsrichtung, wird Klang zum Ereignis. Um überhaupt Relationen eingehen zu können, müssen Töne, Akkorde, musikalische Figuren und Gestalten autonom sein – Voraussetzung einer ereignishaften Qualität. Ereignis aber heißt Modulation des Tons zum ausdrucksreichen Klang, der Klangfolge zur gestischen Figur. In der Komposition des Tons als Klang wird wieder Ausdruck wichtig - als Qualität des Modellierens von Materials. In Gerald Eckerts Musik ist das Geräusch – übrigens ähnlich wie in derjenigen von Mark Andre – wieder ausdrucksfähig geworden

### **Sprecher 2**

Die Art und Weise dieses Modellierens aber ist gekoppelt an den Wirklichkeitssinn des Komponisten, folgt seinen musikalischen Fragestellungen an unsere Zeit.

### **Sprecher 1**

"Sich ausdrücken: ...

### **Sprecher 2**

... schrieb Helmut Lachenmann 1984 ...

### **Sprecher 1**

... das heißt, durch den schöpferischen Akt in Beziehung treten zur Umwelt mit ihren Normen und Fragestellungen - heißt in der Auseinandersetzung mit den bereits

etablierten Wertvorstellungen der Gesellschaft diese von ihr geprägte Wirklichkeit abbilden, ihre Strukturen bewusst zu machen ... ; sich ausdrücken heißt aber darüber hinaus unvermeidlicherweise auch: diesen vorweg geltenden Normen und daran gebundenen ästhetischen Gewohnheiten und Tabus den Widerstand entgegensetzen, den die darin enthaltenen Widersprüche, Gedankenlosigkeiten, Bequemlichkeiten, Unfreiheiten herausfordern.

## **Sprecher 2**

Ein weiterer Aspekt eines solchen In-Beziehung-Tretens zur Umwelt findet sich auch in Gerald Eckerts 2002 geschriebenen Komposition für Ensemble und Tonband *offen - fin des terres*. Auch hier geht es wieder 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 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 geht mitten hindurch, Ortlosigkeit aber verhindert Identität.

**Musik 4**, Offen – fin de terres, ab 6'27 - 11\_25, 5'

## **O-Ton 9 O-Ton 13 , Offen - fin de terre, 51''**

In diesem Stück geht es eben darum , dass überhaupt mal die konstitutiven Ebenen unvereinbar sind – die Instrumente, es ist ein großes Ensemblestück, und dann die Elektronik dazu, die ganzen Zuspieldänder. Und auf der anderen Seite gibt es dann doch wieder Schnittebenen, ~~aber genau das ist hier eben auch passiert~~. Man sieht son Grafitti, hier in der Jetztzeit, ich sehe also diesen Bericht, aber es gibt keine Möglichkeit der exakten Verortung bzw. es gibt ungeheuer viele Möglichkeiten: Ist das nun ein Grafitti von 1944 oder ist es eins von 1990. Was bezeichnet es: bezeichnet es das Ende der national-sozialistischen Herrschaft oder – keine Ahnung – Liebeskummer oder so was. Oder bezeichnet es einfach nur das Ende von Europa, weil der Atlantik beginnt. Also die Möglichkeiten bzw. die Nichtmöglichkeiten der

eindeutigen Verortung war genau das, was ein zentraler Aspekt in "offen – fin des terres" war.

### **Sprecher 2**

Der erwähnte Bericht war ein Fernsehbeitrag über die Hintergründe und Entstehung von Paul Virilios 1991 erschienenem Buch *Bunker-Archäologi.*: In den 80er Jahren wanderte er von Frankreich bis Dänemark an der Küste entlang, um die Bunker des Atlantikwalls aus dem 2. Weltkrieg zu erfassen und zu dokumentieren. Angesichts des Einsatzes der Luftwaffe und der damit verbundenen Auflösung der Schlachtfelder stehen sie für ihn für eines seiner philosophischen Hauptthemen: der nicht mehr existierenden Verortung der Menschen in ihrer Welt.

### **Sprecher 1**

Das einem dieser Bunkerruinen eingeschriebene Graffiti "Fin des terres" wurde für Gerald Eckert zur Metapher für illusionslose Fremdheit, für Unbehautheit und immer gegenwärtige Distanz.

### **Sprecher 2**

Dieser Ideenraum interessierte den Komponisten auch in der Poesie der deutsch-jüdischen Dichterin Nelly Sachs, die 1970 im schwedischen Exil starb. *Studie über Nelly Sachs* nannte er absichtsvoll die 2004 komponierte und erst in diesem Jahr wesentlich überarbeitete Komposition, die diese Sendung zur Klangästhetik des Komponisten Gerald Eckert beschließen soll. Sie steht für eine weitere Facette einer Ästhetik der Ränder, was hier Prozesse der Auflösung und des Sich-Verflüchtigens meint. Auflösung passiert durch Überforderung, durch instrumentales und vokales Ausloten der Grenzzustände von Klang.

### **Sprecher 1**

Studie aber meint seine Annäherung als *Interpretation* von poetischen Sachverhalten, die der Komponist in den späten Gedichten von Nelly Sachs vorgefundenen hat – und die ihn berührt haben. Wichtig war ihm dabei auch eine ihm eigene Annäherung an die Texte.

**O-Ton 10** Nelly Sachs, O-Ton 18, 35"

Bei ihr ist es so, dass die Gedichte, insgesamt gesehen, eigentlich immer und in meiner Deutung für mich, etwas Abgeschlossenes haben. Das heißt die Gedichte haben immer so etwas Episches an sich, also in ihrer Gesamtheit. Wenn ich aber nur ganz kleine Ausschnitte nehme, teilweise nicht mal ganze Zeilen, sondern halbe Zeilen, dann bekommt das etwas nicht nur etwas Zerrissenes, das könnte man sich ja noch leicht vorstellen, aber es bekommt auch etwas völlig Unabgeschlossenes. Und es bekommt etwas Offenes, was eigentlich mehr Fragen stellt, als poetisch abrundet und die Sprache wird dadurch auch rauer.

### **Sprecher 2**

Diese halben Zeilen sind etwa: "Von Nacht gesteinigt – an meiner Haut gezogen einst – in den gekreuzten Flügeln – Gestirne in der Auferstehung brennen Dunkelheit an – die Farbe Nichts lugt nachtentfärbend oder: Deine Angst ist ins Leuchten geraten . Die Stimme bewegt sich in differenzierten Regionen eines sehr präsenten, vibratolosen Singens, eines fast tonlosen Flüsterns oder farblosen Singens: Stimmliches nähert sich im Klang dem Instrumentalen an.

### **Sprecher 1**

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.

### **Sprecher 2**

Hören Sie *Studie über Nelly Sachs* von Gerald Eckert, es spielt das ensemble reflexion K mit Sarah Maria Sun, Sopran, Beatrix Wagner Flöte, Eva Ignatjeva, Harfe, Eva Zöllner, Akkordeon, Guillaume Chastel, Schlagzeug, Lenka Zupkova, Violine, Kirstin Maria Pientka Viola, Gerald Eckert, Violoncello und Kirstján Sigurleifsson, Kontrabass.

**Musik 5**, Studie über Nelly Sachs, Anfang bis 6'39

**DeutschlandRadio Kultur**

**Musikwerkstatt: 9.9.2008**