

Seinszustände von Klang

Über Farben, Stille, mechanische Spieldosen und Spuren von James Joyce in der Musik von Rebecca Saunders

Eine Sendung von Gisela Nauck

Musik 1, Molly's Song 1, 4'48-5'20, abblenden, unter Text stehenlassen [32"]

O-Ton 1, disk 1, take 7

„Es war diese Energie, es war, wie sie spricht, es war dieser Fluß von Wut, [daß] ... eine Euphorie eigentlich: Ich bin da und ich entschuldige mich nicht dafür sozusagen. Es hat einen Kern gehabt, das mich einfach angesprochen hatte.“

Musik 2, Mollys Song 1 weiter, bis 6'06 (unterm O-Ton ausblenden) [34"]

O-Ton 2, Rebecca Saunders, disk1, take 3

„[...] Ich mochte sehr, wie diese ununterbrochene Aggression so poetisch dargestellt wurde. Was mich auch angesprochen hatte war diese mehrere Schichten von Geschichten und Ideen und Themen und Bewußtseins, wo immer wieder etwas aufgetaucht ist auf der Oberfläche, etwas angesprochen wurde und dann wieder verschwindet. Man kriegt das Gefühl - ich hatte zumindest das Gefühl bekommen, daß mehrere Daseins da zu erleben waren, daß es so intensiv und so tiefreichend war.“

Sprecher

Die Rede ist von dem wahrlich atemberaubenden Schlußmonolog der Molly Bloom in James Joyce „Ulysses“. Einer alternativen, weiblichen Selbstbehauptung ohne Punkt und Komma knapp einhundert Seiten lang, zumindest in der Berliner Volk-und-Welt-Ausgabe in der Übersetzung von Hans Wollschläger. Als sich die englische Komponistin Rebecca Saunders durch diesen literarischen Monolog inspirieren ließ, war sie 27 Jahre alt. In Edinburgh, wo sie an der Universität in den Hauptfächern Violine und Komposition studierte, hatte sie kurz zuvor eine Lesung des „Ulysses“ in einem 24-Stunden-Marathon gehört - und war fasziniert. Bald darauf setzte sie sich damit

auseinander und besonders intensiv mit jenem lebensprallen Monolog der Molly Bloom. Als äußeren Grund nannte sie die Suche nach einem Titel für das im September 1994 gerade beendete Klarinetten-Trio. Tatsächlich aber war sie elektrisiert durch die in jenem literarischen Kunstwerk gespürte Energie und die Möglichkeit gleichzeitiger Mehrschichtigkeit, die als zukünftige Wege eigenen Komponierens aufleuchteten. Bereits der für das Klarinetten-Trio gefundene Titel deutet etwas von jenem Zukünftigen an: „The under-side of green“. Denn die Unterseite oder das Gegenteil von grün ist für Rebecca Saunders rot, die Farbe, die sie am meisten fasziniert, ihre Farbe. Was jenes Trio aber noch in seinem Gegenteil versteckt und nur andeutet, wird ein Werk später, 1995, expressis verbis benannt: „Crimson - Molly's Song 1. Der Titel - Glut- oder auch Blutrot - Mollys Song Nr. 1 - steht nicht nur für eine Farbe, sondern auch für glühendes Reden, darin für die Behauptung des eigenen Ich gegenüber den Konventionen der Welt, auch für die Bejahung von Lebenshunger und Sinnlichkeit. Diese Möglichkeit von Kunst wie auch Hinweise auf deren artifizielle Formung könnte man als James Joyces Vermächtnis für Rebecca Saunders bezeichnen. Ihre erste, sich zu diesem Dichter expressis verbis bekennende Musik greift zunächst die „lyrische Energie“ jener Monologform auf und transformiert sie in Klang: in energetische Geräuschklänge und Tonnuancierungen, in Lautstärkekontraste, gestische und repetitive Strukturen. Noch aber sind diese Klangereignisse durch ein Weitergeben der Klangfarben auch zeitlich miteinander verbunden. Zugleich aber scheint es, als ob sie bereits in dieser frühen, ihrer insgesamt erst fünften Komposition, die gestischen Qualitäten von Stille entdeckt hätte - als Bestandteil eines Sogs, einer Energie, einer Kraft.

Musik 3, Molly's Song 1, 11'52-13'38 (Musik frei stellen) [1'45"]

Sprecher

Doch erst in „Molly's Song 3 - shades of crimson“ - „Schattierungen von blutrot“, ein Jahr später komponiert, offenbart eine der Partitur vorangestellte, winzige Sentenz aus Mollys Monolog die eigentliche Inspirationsquelle „ ... O and the sea the sea crimson sometimes like fire ...“. Im Programmheft der Uraufführung am 20. September 1997 in Brüssel, deutet ein dazugesetztes, zweites Zitat von Plato aus „Timaeus“ auf wichtige inhaltliche Aspekte dieser Musik: Die insistierende Farbe rot wird zum Synonym, steht für

Existentielles, Menschliches - abstrahiert in Klangzustände. Aufschlußreich in dem Plato-Zitat ist besonders das Bild vom Feuer, das in den Augen aufblitzt, aber auch bereits sein Gegenteil, die Tränen enthält; Feuer, vermischt mit der Feuchtigkeit von Tränen, was - so Plato - eine Farbe wie Blut produziert, die wir rot nennen.

Die „Schattierungen“ im Titel aber verweisen auf eine mit diesem Stück neu gewonnene Qualität des Saunderschen Komponierens: das Ausdifferenzieren von Tönen und Klängen, ähnlich einer Palette von Farben, und das Arbeiten mit - hier noch vorgestellten - Räumen aus Stille, um Distanz und Differenzen, also Schattierungen, zu erzeugen.

O-Ton 3, disk 1, take 11

„Als ich Mollys Song 1 geschrieben habe, war mir überhaupt nicht bewußt, daß ich das fortsetzen würde. Es klingt gut, Mollys Song one, das klingt gut, ich fand das einfach schön. Und es hat mit die Möglichkeit gegeben, daß ich vielleicht weitergehen könnte mit diesem Thema. Nachdem das abgeschlossen war, war ich immer noch besessen von diesem Monolog. [...] Ich wollte versuchen, eine viel intensivere, kurze, strenge Form zu schaffen, wo Widerstand eine stärkere Rolle zu spielen hat, wo die Form immer wieder abgebrochen wurde. Um zu versuchen, durchaus trotzdem eine Bogenform zu entwickeln. Ich wollte einfach zukucken: wie weit kann ich gehen - abbrechen, wie weit kann ich gehen abbrechen. Das ist ein ganz anderer Vorgang zu Mollys Song 1 „Crimson“. Das ist ein viel einfacheres, viel konventionelleres, einfach Geradeausstück eigentlich.“

Musik 4, CD, Mollys Song 3, ab Anfang -2'08 [2'08"]

Sprecher

In ihrer existentiellen Klangdringlichkeit hat Rebecca Saunders Musik die Ausstrahlung von abstract-expressionistischen Gemälden. Nicht zufällig ist einer ihrer Favoriten unter den Malern Mark Rothko. In Molly's Song 3 sind jene Verdichtungen noch deutlicher zu hören als in „Crimson“, weil nun die Energie des Zeitflusses in Augenblicke gebannt und gleichsam in die Tiefe getrieben wird. Sie beginnt, Klänge in ihren möglichen Daseinsformen tatsächlich auszuloten. Wichtiges Gestaltungsmittel sind dafür die feinen Differenzierungen von Geräuschklingen, die sie nicht nur als ein Kompendium von

Ausführungsanweisungen jeder Partitur voranstellt, sondern die sie oft bis in die Gestik des Musizierens hinein kalkuliert.

O-Ton 4, disk1, take 13

12 „Zu vermeiden, daß etwas sich entwickelt, zu versuchen, nur Daseinszustände da zu präsentieren und dadurch irgendwie ein Objekt zu entwerfen und nicht etwas, das sich entwickelt durch die Zeit. Und Molly Blooms Monolog inspirierte mich wirklich sehr gut dazu, das zu versuchen zumindest. Was mich fasziniert ist: es ist für mich keine Entwicklung, dieser Monolog, das ist ein Zustand, das ist ein Dasein, das sind verschiedene Daseins, die gleichzeitig fast präsentiert werden und immer wieder angetastet werden und immer wieder auftauchen.“

Sprecher:

Solche Gleichzeitigkeit des Verschiedenen deutet sich als strukturelle Qualität erst am Schluß des Stückes an, nachdem das Frequenzrauschen der 4 Radios und der angedeutete Walzer der Spieldose abrupt ganz andere Klangqualitäten in ihre Musik eingelassen haben - als ob ein Vorhang aufgerissen worden wäre, der kurze Blicke in andere Welten ermöglicht. Die allererste, von ihr als veröffentlichungswürdig empfundene Komposition trägt übrigens den Titel „Behind the Velvet Curtain“. Damals, 1991, war er noch geschlossen. Doch als ihr damaliger Lehrer in Karlsruhe, Wolfgang Rihm, sie fragte, was dieser samtene Vorhang denn für eine Farbe hätte, sagte sie ohne zu zögern: rot.

Im Folgenden aber nun der Schluß von Molly's Song 3 - shades of crimson“.

Musik 5, Molly's Song 3 - shades of crimson, 6'35-9'04 [2'30"]

Sprecher

Im kompositorischen Schaffen von Rebecca Saunders gibt es nur zwei - oder mit „The underside of green“ drei Werke, die durch den irischen Dichter inspiriert worden sind; eine Nr. 2 von Molly's Song wurde nicht komponiert. Doch offenbar geschah diese Begegnung mit der Sprache von James Joyce zu einem Zeitpunkt, wo noch vieles offen war, so daß sie in der Musik - und Ästhetik - der jungen, englischen Komponistin markante Spuren hinterlassen konnte. Joyce bestätigte sie zum einen in der

Radikalisierung konventioneller Zeit-, Form- und Strukturvorstellungen. Dieser Bruch mit der Idee von Musik als Zeitkunst wiederum gehörte zu den maßgeblichen Voraussetzungen, daß sie sich musikalische Gestalten als Klangkörper im Raum vorzustellen vermochte, die ganz anders bearbeitet werden können - und müssen.

O-Ton 5, disk 1, take 4

„Es hat Jahre gedauert bis ich soweit war, mich mit solchen Formstrukturen zu beschäftigen, wo ich tatsächlich mehrere Schichten überlagern konnte gleichzeitig, in einem Zeitraum. Das war sozusagen der Anfang, da habe ich festgestellt: in dieser Richtung wollte ich mich bewegen.“

Sprecher

Durch den Monolog der Molly Bloom wurde Rebecca Saunders aber auch darin bestätigt, daß Kunst etwas Sinnliches, Körperliches, Existentielles ist. Auch ihre Musik lebt von Energien, die sie in jenem Monolog als etwas ihr Verwandtes wieder gespürt hat. Und nicht nur dort, sondern auch schon seit Anfang der 90er Jahre in der Musik von Galina Ustwolskaja, an der sie die bedingungslose Konsequenz, Direktheit und Intensität bewundert. Nicht zuletzt aber faszinierte sie bei Joyce seine sprachliche Verwendung von Farben, hier also von crimson, glutrot. Waren für die junge Komponistin Farben doch schon damals ein wichtiges Medium, um über ihre eigene Musik kommunizieren zu können. Mehr noch aber wurden Farben mit ihrer ganz anderen Materialität, Strahlkraft und Intensität, als Musik sie haben kann, zur wichtigen, künstlerischen Orientierung. Von Werk zu Werk wird immer deutlicher, daß sie nach analogen Gestaltungsmitteln sucht, um ein Ausdrucksclima, wie es Farben haben, mit musikalischen Mitteln herzustellen, nach Möglichkeiten, um mit Klängen das zu schaffen, was Farben von sich aus haben: sie sind und werden nicht erst durch die Zeit zu etwas.. Nach „the under-side of green“ und jenen beiden Molly Bloom-Stücke komponierte Rebecca Saunders 1996 „into the blue“, 1998 „dichroic seventeen“, also kristalline farbliche Brechungen, siebzehnfach, 1999 „cinnabar“, also Zinnoberrot, 2003 „vermilion“, ein anderes Wort für Zinnober und schließlich - ebenfalls 2003 - „chroma“. Farben können dem Betrachter in ihrem „Seinszustand“ begegnen, ein Begriff, den Rebecca Saunders einem Text von Gertrude Stein zu ihrem Roman „Ida“ entlehnt hat und im Zitatzusammenhang gern für

Programmheftnotizen bei Aufführungen ihrer Werke verwendet. Es heißt dort unter anderem: „... es sind nicht Entwicklungen, die entfaltet werden, sondern ‚Seinszustände‘, die in harten Schnitten aneinandergesetzt sind. ... Figuren, die nichts *taten*, sondern *waren*.“

Jene hörbare Körperlichkeit ihrer Musik hat jedoch noch eine weitere Quelle. Als Kind tanzte Rebecca Saunders leidenschaftlich gern Ballett, was sie mit bereits sechs Jahren wieder aufgeben mußte. Geblieben aber ist jener enge Bezug zu Körperlichem, der in ihrer Musik als besondere gestische Qualität Spuren hinterlassen hat. Selbst in Stücken, die sich scheinbar nur einer Farbe widmen wie „Into the Blue“ oder „cinnabar“, dem zinnoberroten Doppelkonzert für Violine, Trompete, Ensemble und 11 Spieldosen, komponiert und uraufgeführt im vorigen Jahr. Gestische Qualitäten von Farben begegnen uns in Saunders Musik als Energiezustände.

Musik 6, Cinnabar, 4'43-6'45 [2'02"]

Sprecher

„Into the Blue“ lautet die Überschrift eines Kapitels in dem Buch „Chroma. Ein Buch der Farben“ des englischen Poeten, Filmemachers, Künstlers, Gärtners und Kämpfers für die Rechte der Homosexuellen in England Derek Jarman. Rebecca Saunders hatte es geschenkt bekommen und - ähnlich wie Molly Blooms Monolog - sollte es eine Schlüsselfunktion in ihrer kompositorischen Entwicklung spielen..

O-Ton 6, disk 1, take 29

„Es war als ob eine Tür sich aufmacht und ich durfte, es war für mich eine Ehre, da eintreten zu dürfen. Es war ein wichtiger Zeitpunkt. ... Ein Kapitel in dem Buch heißt „Into the blue“ und da beschreibt er ganz banale, wunderschöne Sachen, das Kleid von Maria ist blau, der Himmel ist blau, das Meer ist blau, Buddha ist blau - er bringt die Sachen einfach so auf einen Punkt. [...] es hat mich sehr bewegt und ich wollte schon versuchen, mich von dieser Besessenheit mit diesem rot, von dieser Kanalisierung von Aggression einfach zu lösen. Etwas Statisches, aber auf andere Art, ein Dasein, aber auf eine ruhigere Art zu suchen und habe mich dann von diesen Zitaten von Derek Jarman

beeinflussen lassen.“

Sprecher:

Eines dieser Zitate stellte sie der Partitur voran: „Blau transzendiert die feierliche Geographie menschlicher Grenzen.“ Zugleich aber ist „Into the Blue“ für Klarinette, Fagott, Schlagzeug, Klavier, Cello und Kontrabaß unüberhörbar eine Trauermusik. Allerdings eine - selbst bei der scheinbar so traditionellen Besetzung - von nun schon typisch Saunderscher, klanglicher Kompromißlosigkeit. Sie widmete das Stück dem für sie so wichtig gewordenen Künstler Derek Jarman, der 1994 an Aids gestorben war.

Musik 7, Into the blue, take 2, 7'17-9'42 [2'25']

Sprecher

Farben, die Befreiung von einer zeitlichen Struktur, Gleichzeitigkeit von autonomen Gestalten, Energie, Körperlichkeit, Gestik - und Stille. Bis 1996 hatte die inzwischen 29jährige Komponistin die Grundelemente ihres Komponierens erkannt, musikalisch getestet und für brauchbar befunden. Sieben für sie gültige Kompositionen waren bis dahin erst entstanden, aber jede hat ihre singuläre Gestalt, mit jeder war sie ein Stückchen weitergekommen auf dem Weg zu einer sehr eigenen musikalischen Sprache, die sie - in internationalem Maßstab - zu einer der interessantesten Komponisten ihrer Generation werden ließ.

Analog zu den Prägungen durch James Joyce, Derek Jarman, Galina Ustwolskaja und Gertrude Stein hatte sie bereits 1991 ein Erlebnis, das ihr eine „Tür“ in ein noch ganz anderes terra incognita geöffnet hatte: die Stillen oder kompositionstechnisch die Reduktion. Für ihre Musik sollte das ebenfalls substantielle Folgen haben sollte: die Stille oder kompositionstechnisch: die Reduktion

O-Ton 7, disk 1, take 18

„Ich hatte vielleicht meinen ersten oder zweiten Unterricht bei Wolfgang Rihm, er hatte ein Blatt Notenpapier von mir genommen - es war ganz, ganz voll mit vielen schrecklichen Sachen - und er hat es auf den Kopf gedreht, hat es angekuckt, dann wieder zur Seite und hat es wieder angekuckt und hat dann gesagt: Bring das nächste Woche

wieder zurück, aber mit nur einem Ton. Und ich war der glücklichste Mensch. Ich war so glücklich, das war für mich irgendwie eine Bestätigung: ich durfte das doch machen und er hat [irgendwie] gespürt, was ich gebraucht habe ...“

Sprecher

Dieses Loslassendürfen, die durch den Lehrer gleichsam behördlich sanktionierte Erlaubnis, allen Ballast an abendländischen Komponiertraditionen sein lassen zu dürfen bedeutete Freiheit: Die Freiheit, sich vor ein Blatt Notenpapier zu setzen und Stille zu erleben - oder ganz man selbst sein zu dürfen. Stille aber ist für Rebecca Saunders ein komplexes Gebilde. Sie ist keineswegs gleichbedeutend mit Leisigkeit, Ruhe, Innehalten oder Schweigen. Ihr geht es - umfassender - um die Relationen zwischen Etwas und Nichts. Sie interessiert sich dafür, welche Auswirkungen das Vorhandensein von Stille auf dieses Etwas, nämlich auf Klang hat, wie Stille dessen Wahrnehmung verändern kann.

O-Ton 8, disk 1, take 15/16

Das ist die Aufgabe von einem Komponisten, sich mit der Stille vertraut zu machen und darauf genauso großen Wert zu legen wie auf die Noten, die dazu hinkommen und zu spüren das Gewicht von der Stille und [...] welche Rolle die Stille in einem Stück spielen könnte. [...] die Stille funktioniert auch als eine Art Rahmen zu einem Klang, so, wie ein Rahmen zu einem Bild . Und wenn man einen Rahmen in grau oder in gold oder in rot hat, dann ändert sich auch das Bild. [...] Ich betrachte das zur Zeit so, daß ... eine Stille kann eine unheimliche Energie verbergen und Spannung halten. Und das interessiert mich: Spannung auszudehnen, zu halten, so lang wie möglich [...] Stille funktioniert aber auch sehr oft, daß man die Chance hat, das Ohr zu reinigen oder das Ohr umzufokussieren oder noch mal einen Klang wahrzunehmen, aber in einem völlig anderen Kontext. Daß man eine völlig andere Perspektive hat, aber von demselben Ding, das man gerade gehört hat.“

Sprecher:

Das farbliche Pendant zur Stille ist Weiß, die Nichtfarbe oder Nichts. Und so ist es keine Überraschung, daß Saunders im Oktober 2001 eine Komposition beendete, in der sie sich

musikalisch mit dem Phänomen Weiß auseinandersetzt. Eine Musik für 12 Instrumente, Radios und 5 Stimmen - diese ohne Text, sondern als Instrumente behandelt - mit dem merkwürdigen Titel „albescere“ was etwa bedeutet „ins Weiß hineinwachsen“ oder „Übergehen in Weiß“.

O-Ton 9, disk 1, 37

„Der Anfang von dem Stück war ich ganz bewußt damit beschäftigt, die Klänge aus der Stille zu ziehen und das Gefühl zu haben, daß dieses weiß aus der Oberfläche der Stille herausgezogen wird. Ich habe versucht, etwas Sinnlicheres zu schreiben und wo ich viel mehr Zeit lasse, die Klänge sich wirklich klingen lassen durften. Aber die Gewalt ist trotzdem wieder hereingekommen, nach ein paar Minuten. [...] Das war aber wirklich ein Versuch: dieser Rand der Stille, Geräuschklang, diese feinen Linien, diesen feinen Grad zu betreten und zu kucken: wie lange kann ich darauf treten und was passiert, wenn ich da runterfalle. [...] Und das Nichts war ein großes Thema dabei. Nichts von Beckett aus gesehen, von mehrerer wunderbarer, großartiger Kunst aus gesehen, dieses schwarze Tod, dieses Nichts. Ich hatte immer das Gefühl, dieses Nichts ist eine bewegende Masse, das wir eigentlich nicht hören können, wir sind nicht fähig, es zu hören. Aber es ist alles da, diese Energie die Luft ist voll mit diesem Lärm, aber man muß es nur einschalten können, das aus der Stille zu ziehen, diesen Klang.“

Musik 8, albescere, take 3, 2'26-4'40 [2'14"]

Sprecher:

Samuel Beckett ist neben Gertrude Stein, James Joyce, Galina Ustwolskaja, Mark Rothko und Derek Jarman ein weiterer einflußreicher Künstler für die kompositorische Entwicklung von Rebecca Saunders. Bei „albescere“ spielte Becketts autobiographischer Text „Company“ von 1979 als gedankliche Inspiration eine wichtige Rolle. Jenes Beckettsche Ineinsetzen von Dunkelheit und Stille und Nichts, sein Beschwören des sonderbaren Klangs von Dunkelheit, durch den sie heller werden kann. Nicht zuletzt durch solchen das Komponieren begleitenden Kontext wurde Stille hier zur zerklüfteten klanglichen Energie, zum notwendigen Environment, um Klanggestalten zu modulieren, aber auch zum intensiven Lärm als eine Energieform von Nichts. Hatte Rebecca Saunders bis zu diesem Zeitpunkt mit instrumental zwar immer schon

extrem besetzten Ensembles, jedoch auf der Bühne gearbeitet, so war durch die Thematisierung von Stille, von Nichts offenbar ein neuer künstlerischer Widerspruch entstanden. Die „Klangobjekte“, aus denen ihre Musik sich zunehmend deutlicher zusammensetzt, hatten mit der Stille zwar eine Umgebung, einen Rahmen erhalten. Immer noch aber waren sie gleichsam auf einer Fläche angeordnet, ähnlich den Notenblättern, die sie an die Wand heftet, um aus den sich daraus auch graphisch ergebenden Proportionen ihre Partituren zu bauen. Der Gleichzeitigkeit der verschiedenen Bilder, Gestalten, Geschichten aber, die sie aus Molly Blooms Monolog herausgehört hatte, fehlte immer noch ein adäquater Präsentationsrahmen, den Klangobjekten der Raum, damit sie in ihrer skulpturalen Qualität auch wahrgenommen werden konnten. Und so mußte ihr der Auftrag von Music Projects London 2002, für die Londoner Tate Modern ein Stück zu komponieren, als wahrer Glücksfall erschienen sein. Verfügte sie mit der langgestreckten, hohen Turbinenhalle und den angrenzenden hohen Räumen doch erstmals über einen ihrer skulpturalen Klangarbeit adäquaten und zugleich herausfordernden Rahmen. Bereits der Titel „chroma“ deutet an, daß die musikalische Struktur der Partitur auf Saundersche Weise ein Äquivalent zur Vielgliedrigkeit des Raumes bildet

O-Ton 10, disk 1, take 45

„Die Paletten sind so unterschiedlich wie möglich, woraus jedes Kammermusikstück geschrieben ist, und die Besetzungen betonen das auch, daß die Möglichkeit besteht, daß sie auch gleichzeitig wahrgenommen werden können. Es gibt ein Kontrabaßduo, und es gibt zwei Schlagzeuger und Klavier und dann gibt es E-Gitarre, Klarinette und Cello, und dann gibt es Trompete und Klarinette, die sich auch bewegen zwischen ihren Gesten und dann gibt es zwei Geiger, ein Duo. [...] Und dann gibt es meine Spieldosen und seit Paris gibt es auch Plattenspieler, die noch sprechen in verschiedenen Sprachen. Und diese Flächen teilen einen Raum und abhängig von der Architektur in dem Raum, wie das eigentlich funktionieren könnte, wird eine Collage gemacht [...] Nach bestimmten Zeitpunkten fängt die Musik an, es werden verschiedene Überlagerungen ausprobiert.“

Sprecher:

Mit „chroma“ ist es Rebekka Saunders endgültig gelungen, aus Klanggesten skulpturale Gestalten zu bauen.

O-Ton 11, disk 1, take 47

„Vielleicht sind diese Gesten ... es ist so etwas wie eine Art von schwebender Skulptur, oder so. Sie sind wie Skulpturen, sie sind Daseins, sie ist aber gleichzeitig einen Raum und einen Zeitraum wahrgenommen werden können. Sie sind Skulpturen vielleicht, sie sind Klangskulpturen

Sprecher:

Als Kontrabaß-Duo, Trompeten/Klarinetten-Duo, Klaviersolo oder auch als tatsächliche Plastik aus 60 Spieluhren sind diese Klangskulpturen zugleich autonom und gehen - kompositorisch genau festgelegt - Beziehungen zueinander ein. Eine wichtige Voraussetzung dafür sind lange Pausen, ist Stille. Bei jeder neuen Realisierung, wie beispielsweise bei der zweiten Aufführung im Oktober 2003 im Pariser IRCAM, muß die Partitur in diesem zeitlichen aufeinander Reagieren der neuen Innenarchitektur angepaßt werden. Jede Instrumentengruppe hat ihre eigene Partitur, in der die Möglichkeiten der Koordination mit anderen Gruppe zeitlich präzise verzeichnet sind. Bei diesem Komponieren als ein Formen von Klangskulpturen im Raum hat die innere Energie, die für Rebekka Saunders Musik von Anfang an typisch ist, ihre Intensität noch einmal gesteigert. Die Weite des architektonischen Raumes hat das klangliche Material weiter verdichtet .

Musik 9: chroma., take 2, 2'05-4'32 [2'27"]

Sprecher:

Der architektonische Raum hat jedoch das klangliche Material nicht nur verdichtet, sondern er hat auch dessen theatralisches Potential deutlicher hervortreten lassen. Das ebenfalls noch 2003, unmittelbar nach „chroma“ komponierte „insideout“ mit Sascha Waltz als Ko-Autorin ist nun bereits eine choreographische Installation für 9 Instrumente, Tänzer und Film. Und in der für die Donaueschinger Musiktage dieses Jahres entstehenden Komposition spielen wieder menschliche Stimmen als potentielle Akteure von Theater eine wichtige Rolle. Für ein Musiktheaterstück aber hat die junge Komponistin bislang weder eine Form noch Struktur gefunden, vor allem, weil sie dem

Text, dem Vertonen und der Handlung mißtraut. Aber die Idee dafür bewegt sie bereits einige Jahre, so daß man auf deren Realisierung gespannt sein darf. Denn aus dem energetischen Bewußseinsstrom der Molly Bloom, den Schichten künstlerischer Daseinsformen, den Farbzuständen von Musik, den Klangskulpturen und der Stille wird wieder etwas Neues entstehen. - Am liebsten würde sie Musiktheater über Nichts komponieren.

Musik 10, chroma, 4'41-4'56