KULTURFORUMWITTEN

WDR 3

# Wittener Tage für neue Kammermusik

Neueste Klangkunst Junger Performance Geschichte

22.–24. April 2016

***Intimität dieses Augenblicks*** 2016 Ursprünglich war die Kammer der nicht-öffentliche, der private Ort des Rückzugs hinter den repräsentativen Räumlichkeiten eines Fürsten oder Adligen, in welchem von angestellten Musikern zur Unterhaltung Musik dargeboten wurde. Das frühe Bürgertum des 18. Jahrhunderts machte daraus eine Art Forschungslabor, für die Suche nach den »wahren Empfindungen«, zur Weiterentwicklung musikalischer Strukturen, für musikästhetische und philosophische Spekulationen. Kammermusik wird seitdem nicht anonym komponiert, für ein unbekanntes und austauschbares Orchester, sondern im Mittelpunkt steht der Dialog zwischen Musikern und Komponisten – die Kammer ist also nicht so sehr der Aufführungsort, ob Konzertsaal, Salon oder Wohnzimmer, sondern viel eher der Ort der Begegnung, des Austauschs und auch der Freundschaft für den Prozess ihrer Entstehung. Der Komponist kennt die Persönlichkeit, die Fähigkeiten, die Stimme, den Tonfall desjenigen Musikers, für den er diese Musik schreibt. Der Musiker weiß und will, dass für ihn etwas geschrieben wird, ihm auf den Leib, angeregt durch seine Art der Artikulation, der Sehnsucht, der Hingabe ... und nicht selten gehen einer Komposition Phasen des gemeinsamen Experimentierens und Nachdenkens voraus. | Kammermusik lebt von einer solchen intimen, kreativen Begegnung, trägt die Spuren des gemeinsamen Verfertigens eines musikalischen Gedankens auf der Suche nach einer eigenen, persönlichen Sprache. In manchmal nur zufälligen »intimen Augenblicken« kommen Dinge zur Sprache, die vorher nicht gewusst oder gesagt worden sind: Dinge, die vielleicht spontan, halbfertig, ungeschützt sind und dem Gegenüber nur anvertraut werden, weil sich alle Beteiligten in ihrer Freundschaft geborgen fühlen. Zu Hause im Moment des kreativen Prozesses ... | Diesen »intimen Augenblicken« versucht unsere Installation eine Referenz zu sein, für die wir das Trio Catch mit Gérard Pesson, L'Instant Donné mit Mikel Urquiza und Paul Hübner mit Adriana Holszky in privaten Räumen bei ihren Proben gefilmt haben. Auch die *Wittener Tage für neue Kammermusik* haben vor rund 80 Jahren mit Konzerten in Privaträumen begonnen. Unsere Installation ist einem privaten Hamburger Salon nachempfunden, in dem gelegentlich kammermusikalische Soireen stattfinden.

ULI AUMÜLLER

Was sind »intime Augenblicke«? Ich streiche einem Menschen einen Fussel von seinem Mantel und bemerke erst einen Tag später, dass ich mich genau in diesem Augenblick in diesen Menschen verliebt habe. Wenn ich die Entstehung einer Komposition filmisch dokumentieren will, sind »intime Augenblicke« einfach nur ein Geduldspiel, denn sie sind scheu wie ein Reh oder ein Vogel, man muss sich wochenlang in einem Zelt verstecken und mit laufender Kamera abwarten – aber genau zu dem Zeitpunkt, da die Balz beginnt oder die Jungen flügge werden, ist der Akku leer oder die Festplatte vollgeschrieben ... Manchmal verstecken sich die Augenblicke auch unbemerkt auf dem belichteten Filmmaterial und wollen erst am Schneidetisch entdeckt werden. Es sind jene Augenblicke, da sich Menschen begegnen, die einander Dinge mitteilen, die sie nicht schon wissen, sondern ungeschützt über etwas zu reden beginnen, das sie sich in diesem Augenblick erst überlegen. Ich kann diesen Menschen also, während sie reden, beim Verfertigen der Gedanken zuschauen. Das Verfertigen der Gedanken ist die eigentliche Mitteilung, die Nacktheit, die sich öffnet – nicht so sehr der Gedanke selbst. | Um das Jahr 2000 entstand in Frankreich ein Spielfilm, der quasi aus einer ununterbrochenen Serie

solcher intimer Augenblicke besteht – obwohl es ein gewisses Paradox ist, die Augenblicke des Verfertigens neuer Gedanken »nachspielen« zu wollen. Es handelt sich um einen historischen Film, der – wie so oft – mehr über die Zeit seiner Entstehung erzählt, als über die ferne Zeit, in der seine Geschichte spielt. Er handelt von dem französischen Gambenspieler und Komponisten Monsieur de Sainte Colombe, über dessen Vita wir so gut wie nichts wissen, und der sich vielleicht deswegen als Projektionsfigur zeitgenössischer Mythen hervorragend eignet. Er wird dargestellt als eigenbrötlerischer Sonderling, der sich nach dem Tod seiner geliebten Frau in sein Privatleben zurückgezogen hat. Er lässt sich unweit seines Hauses eine winzig kleine Hütte bauen, in der er in aller Abgeschiedenheit Musik für seine Gambe komponiert. Der Film erzählt, dass er den Klang seiner Gambe, ihre Spieltechnik, seine Kompositionen so weit perfektioniert, im Gespräch nur mit sich allein, dass am Ende des Films wegen der Schönheit seiner Musik und ihrer innigen Tränen der Geist der sehnsüchtig vermissten Frau aus dem Jenseits auftaucht. Sie sagt, der Klang der Gambe sei – unstofflich wie sie selbst – bis in das Reich der Toten vorgedrungen. | Der Film treibt die Idee der Kammermusik in ein Extrem: Als Zuschauer wohnen wir einem Musiker bei, der seine Musik nur für sich allein spielt – und für eine abwesende Tote, deren Gegenwart er schmerzlich vermisst. Statt nach Ruhm und Geld am Hof von Ludwig XIV. strebt er nach dem perfekten Klang seiner Gambe, die außer in seiner Hütte höchstens bei intimen

Hauskonzerten mit seinen Töchtern zu hören ist. Ob diese intime Privatheit, mit der Sainte Colombe in stiller Große gegen den Pomp und die Affektiertheit der höfischen Welt protestiert haben soll, in dieser Form bereits im 17. Jahrhundert entdeckt und gepflegt worden ist, halte ich für eher zweifelhaft – wie im Übrigen auch das Verfahren, kompositorische Neuerungen unbedingt biographisch motivieren zu müssen. Aber das steht auf einem anderen Blatt. | Historisch betrachtet hat meines Wissens erst das frühe Bürgertum des 18. Jahrhunderts die Kammermusik als sein Experimentierfeld für sich erschlossen, um den – wie sie genannt wurden – »wahren Empfindungen« Ausdruck zu verleihen. Der barocken und aristokratischen Rhetorik wurden die aus Urlauten, dem Seufzen und Stöhnen abgeleiteten schlichten Herzensmelodien entgegengesetzt, die man sich zu Hause mit leisen Tönen zum Beispiel am Clavichord einander vortrug. Im Unterschied und in Abgrenzung zum noch herrschenden Adel, der sich in seinen Kammern, also den nicht-offiziellen Hinterzimmern, Musik zu seiner Unterhaltung vorspielen ließ, so wie man sich heute vielleicht eine CD auflegt. Diesen Nimbus der Kammermusik hat sich die bürgerliche Tradition bis auf den heutigen Tag bewahrt: eine Musik, bei der, wie bei einem intimen Gespräch, nach einer Wahrheit gesucht wird und sich die Menschen, die hier kommunizieren, einander in die Augen schauen – und auf die Finger. Um sich unmittelbar der Wahrheit zu nähern, soll nichts verborgen bleiben. Diese Nähe ist nicht jedermanns Sache; wem sie nicht behagt, der

meidet diese Form der Begegnung, sowohl als Vortragender wie als Zuhörer. Die Frage: Was ist wahre Empfindung? – würden wir nicht jedem beantworten wollen. Aber basiert nicht darauf die nächste Frage: Wo hört »Unterhaltung« auf und wo fängt »Musik« an? Folgt man dem Film über Sieur de Sainte Colombe wäre »Musik« im Gegensatz zur »Unterhaltung« in der Lage, mit ihrer Schönheit und ihren Tränen die Geister der Toten aus ihrem Reich zu rufen, wie die Gesänge des Orpheus. Diese Schönheit ist sehr zerbrechlich – ein falscher Blick, und die Wirkung, die sie entfaltet, löst sich in Nichts auf. Man muss nicht den musikästhetischen Ideen des Regisseurs Alain Corneau und dem Drehbuchautor Pascal Quignard folgen, die dem frühen 19. Jahrhundert entlehnt sind. Es gäbe sicherlich auch moderne Fragestellungen. Von »Verzückung« spricht Manos Tsangaris, von »Gegenwart« Mark Andre, von »Verklärung« Alberto Posadas, Helmut Lachenmann nennt es »Existentielle Erfahrung«, wenn man fragt, wonach sie suchen. | Das Klima einer sehr extremen Intimität, in das der ganze Film getaucht ist, scheint um das Jahr 2000 den Nerv seiner Zeit getroffen zu haben. Wie ließe sich sonst sein Erfolg erklären? Ein Erfolg, der sich nicht daran störte, dass die Schauspieler die Instrumente, deren Virtuosen sie sein sollten, nicht im Entferntesten beherrschten. Die Naheinstellungen waren in dieser Hinsicht eher peinlich – konnten aber seltsamer Weise der Schönheit der Musik nichts anhaben. Lebt aber Kammermusik nicht davon, dass ich sie nicht nur aus unmittelbarer Nähe höre und mir

keine Nuance ihres Klanges verloren geht, jede ihrer Vibrationen und Differenzierungen durch meinen Körper dringen, ich selbst Klangkörper bin, als Hörender im Drinnen dieses Körpers, sondern auch davon, dass ich zugleich die Körperlichkeit ihrer Entstehung miterleben und sehen kann, das zärtliche Streichen, das Schlagen und Reiben, alle Varianten der Berührung zweier Körper, dem Körper des Musikers und dem Körper des Instrumentes, das auf jede kleine Veränderung des Fingerdrucks (wie im Liebesspiel), der Haltung des Bogens, der Lippen, der Streichgeschwindigkeit sofort mit einem anderen Klang, einer anderen Farbe oder Textur reagiert. Gerade bei technisch anspruchsvolleren Kompositionen sind die Musiker darüber hinaus mit ihrem Instrument in einer Weise vertraut und verwoben, dass ihre körperlichen Mühen und Verrenkungen in einen Tanz übergehen, auch der dem Liebesspiel vergleichbar, körperlich, irdisch, hier gemacht und dennoch zugleich über diesen Körper hinaus weisend, seine Limitationen transzendierend, weil der menschliche Geist im Körper vielleicht seinen Ursprung, aber sicher nicht sein Ende hat. | Um »den Instrumentalklang als Nachricht seiner Hervorbringung zu begreifen«, wie Helmut Lachenmann es formulierte, muss ich den Musiker auch sehen können, meinen Augen zum Greifen nahe, aber auch nicht zu nah, um den ganzen Menschen nicht aus dem Gesichtsfeld zu verlieren. Das Ohr hört so und so lieber mit Überblick, den Raum rundherum, das Volumen, den Hall. Das Ohr hört gern die Totale. Mit der Kamera kann ich beides einfangen.

die maximale Nähe, die Mikroskopie des Bildes, der in der Wahrnehmung und Einbildung eine Mikroskopie des Klanges folgt. Zeige ich in einer Einstellung nur die Finger von Jordi Savall, der auf seiner Gambe die *Pleurs* von Sainte Colombe spielt, höre ich diese Musik ganz anders, weil ich die Schwingungen jeder Saite im Bild sehe und nach einem Äquivalent im Klang suche. Wenn ich nach einem Schnitt in der nächsten Einstellung denselben Musiker in einem riesigen Raum, einer Kirche, einem Konzertsaal allein auf der Bühne sitzen sehe, fokussiert auch die Wahrnehmung auf ganz andere Faktoren: Ich erlebe einen Menschen, der vollständig hingegeben alles um sich herum vergisst, sich auf sich selbst und sein Musizieren konzentriert, der vielleicht allein ist, aber nicht einsam, in den Klang verwoben, den er hervorbringt. Ich fühle mich also diesem Menschen nicht weniger nahe, auch wenn ich ihn aus weiterer Entfernung sehe. Solange die Kontinuität des Klangs nicht abreißt, kann ich im Film zwischen nah und fern hin und her springen. Dennoch ist ein Schnitt eben ein Schnitt, eine Unterbrechung, die ich im Konzertsaal oder beim Hauskonzert nicht ertragen muss. Da ist es dann vielleicht ein Hustenanfall oder das Mobiltelephon meines Nachbarn, das mich aus der Behaglichkeit eines tatsächlichen oder imaginierten Nähegefühls herausreißt. Ein Schnitt, der im Gespräch mit einem Freund den Strom des Bewusstseins unterbrechen würde, einen Strom nicht nur des Bewussten, sondern auch des Unbewussten. Eines Stromes, der mich, der uns zu Gedanken führt, die wir so zuvor noch nie

gedacht haben. Für die wir, um sie auszusprechen, unser Schneckenhaus verlassen und uns zeigen müssen. | Von diesen Augenblicken der Intimität möchte auch die frei erfundene Figur des Sainte Colombe im Film *Tous les matins du monde* erzählen. Ein Komponist von Kammermusik par excellence und zugleich Interpret seiner Musik im Dialog mit seiner verstorbenen Frau, im Dialog auch mit seinem Instrument, dem er, um seiner unendlichen Trauer Ausdruck zu verleihen, seine bisherigen Limitationen zu überwinden, eine siebente Saite hinzufügt (das immerhin scheint historisch verbürgt), für das er neue Spieltechniken entwickelt, neue Verzierungen, neue Klangfarben – und ein radikal neues, bislang unbekanntes musikalisches Denken entwirft, das unter Zeitgenossen Befremden auslöst. Die Figur im Film verhält sich wie der Prototyp eines zeitgenössischen Musikers, wie ein heutiger Komponist (wie wir ihn uns vorstellen), der sich zurückzieht, um über neue Formen zeitgenössischer Kammermusik zu meditieren. Der sein Instrumentarium erforscht, seine technischen Möglichkeiten, seine Sprache, der mit den Interpreten spricht, nicht unbedingt direkt, vielleicht auch nur im Geiste, in seiner Vorstellung, indem er sich (wie Gérard Pesson) Photos auf seinen Schreibtisch stellt. Und der mit seiner Meditation solange fortfährt, bis sich ein Gedanke verfertigt, auftaucht, der so noch nie artikuliert wurde – der deshalb möglicherweise von vielen erst einmal nicht verstanden wird – und der sich auch als Irrtum herausstellen kann. | Aber es geht nicht um das Gelingen oder Scheitern, sondern es geht

um die Intimität des Augenblicks, sowohl in der Musik, beim Musizieren, genauso wie im persönlichen Gespräch: Irgendwie bekomme ich es mit, ob mein Gegenüber Dinge sagt und wiederholt, die er schon hundertmal gesagt hat, für die er seinen Denkapparat nicht bemühen muss, oder ob in diesem Augenblick erstmals ein Gedanke das Licht der Welt erblickt. Ob »Es« denkt, ob die Gedanken strömen und die wahren Empfindungen gleich mit. Solche Augenblicke lassen sich kaum von Schauspielern nachspielen. Der Versuch wirkt oft pathetisch, sentimental, gewollt. Dokumentieren lassen sich solche Augenblicke vor laufender Kamera – wie gesagt – nur mit unendlicher Geduld, denn sie sind scheu wie Rehe und hören nicht auf Regieanweisungen. Es kann sein, dass sie sich ereignen, noch bevor die Kamera eingeschaltet ist, oder sie lassen eine Woche auf sich warten, wenn alle Scheinwerfer schon wieder abgebaut und alle Festplatten vollgeschrieben sind. Manchmal schleichen sie sich unbemerkt auf das belichtete Filmmaterial – und wollen erst hinterher am Schneidetisch entdeckt werden. So wie ich mindestens einen Tag gebraucht habe, um zu bemerken, dass ich mich in den Menschen, dem ich tags zuvor einen Fussel vom Mantel gestrichen hatte, in dem Augenblick bereits verliebt habe.