



ES IST VERSCHWUNDEN

«GASSER» FÜR 8 MUSIKER VON JONAH HAVEN (2020)

von Gordon Kampe

Trotz grafisch belanglos anmutendem Partiturbild ist das Werk «gasser» (2020) des amerikanischen Komponisten Jonah Haven (geb. 1995) tiefgründig und von einer enormen espressiven Dichte. Mit Verantwortlich dafür sind die preparierten Instrumente und Havens' ausdrucksstarke Instrumentation, die immer die Möglichkeit des Scheiterns mit einkalkuliert.

■ Trauer, Tod, Verlust, Isolation, Entfremdung: Klar, schlicht und vollkommen unpräzise spricht der 1995 in den USA geborene Komponist Jonah Haven in seinem knapp und aphoristisch gehaltenen «artistic statement» die wesentlichen Dinge der menschlichen Existenz an. Der ebenso schnörkellos ausgesprochene Satz «The dark, grotesque truth that we will all die» hallt in verschiedenen Werken Havens der jüngeren Vergangenheit einerseits nach – und, wenn man das so sagen kann, zugleich auch vor: Haven stellt, anstatt einer üblichen Programmnotiz, jedem neuen Stück eine dreizeilige Textstrophe als eine Art Motto voran. Jedes neue Werk enthält dabei jeweils die Strophen der vorangegangenen und so wird von Partitur zu Partitur auch der Text entsprechend länger: «These stanzas will accumulate into one long poem, a guide to the work I will create throughout my life. Understanding grief currently seems to be an impossibility, one that I will pursue with each new work from new perspectives until I die.»

NICHT NOTIERTE KLANGSCHICHTEN

Blumiges und Ornamentik sind nicht Jonah Havens Sache – das schlägt sich nicht nur auf der Textebene in solch kühnen Voraussetzungen nieder, sondern natürlich auch in seiner Musik: Im 2020 durch das Ensemble proton uraufgeführten Ensemblewerk *gasser*, womit laut eigener Aussage eine «sehr attraktive oder beeindruckende Person oder Sache; jemand Komisches; einer, der ständig betrunken ist» gemeint ist, wird gleich im ersten Takt eine enorme Energie aufgewandt. Ein Kontraforte spielt eine über 27 Takte lange, extrem lange Linie in höchster Lage, dabei stets Forte und Fortissimo. Die Linie ist durchsetzt von schwankenden («drunkenly») Rhythmen und fast quälend wirkenden Vierteltonverschiebungen. Der sowohl hoch expressive als auch zerknautschte Klang wird insbesondere durch das nahezu vollständige Fehlen von Atempausen verstärkt. Haven kalkuliert einerseits die Möglichkeit des Scheiterns mit ein, denn gerade in dieser Lage wird eine enorme Menge an Luft benötigt. Andererseits, da viele InstrumentalistInnen mittlerweile Zirkularatmung beherrschen, schafft der Komponist eine weitere, nicht notierte Ausdrucks- und Klangschicht. Hört man sehr genau zu, wird man – zumal in der völlig offenliegenden Struktur – das kaum vermeidbare «Schnaufen» beim Luft-einsaugen der InstrumentalistInnen hören.

Der traditionell notierten melodischen Linie wird zudem noch ein dauernd auszuführendes «Bisbigliando» hinzugefügt, jeder Ton wird dabei durch stets wechselnde Griffe immer neu gefärbt. Was auf dem Papier so schlicht und unaufgeregt nach einer melodischen Linie aussieht, ist in der klanglichen Realität ein energiegeladenes Gespinnst aus Linie, Farbe und völliger Überforderung.

Am Ende der Passage wird die Überforderung überdeutlich, denn die physischen Möglichkeiten sind nach mehreren Forte-Fortissimo-Takten in höchstem Register nahezu erschöpft – und dennoch schreibt Haven lakonisch, vielleicht fast sarkastisch, «dolce» über den selbstzerstörerischen Schwanengesang des Kontraforte. Von traditionellem «dolce»-Klang wird hier kaum die Rede sein, vielmehr liegt in der vermeintlichen Süße eine gewisse Morbidität durch viele ab- und wegbrechende Töne des Solos. Dass das keinerlei instrumentatorisches Versehen, sondern kühle Kalkulation ist, zeigt die Begleitung in den Streichern: Die Bögen von Violine und Violoncello sind locker und mit recht großzügigen Abständen mit einem dünnen Kupferdraht umwickelt, so dass auch das gleichmäßige Streichen mit den präparierten Bögen einen perforierten, rhythmischen Klang hinterlässt. Analog zu den stets wechselnden Klangfarbengriffen im Kontraforte, schreibt Haven fünf verschiedene Strich-Geschwindigkeiten vor und nimmt den sukzessive zerbrechenden Klang des Kontraforte in den Streichern bereits vorweg. Ähnlich wie in der Kontraforte-Linie, wird auch in den Streichern nur Wesentliches notiert, die Setzung nicht maskiert, sondern ihrem klanglichen Resultat gänzlich vertraut.

BRÜCHIGER KLANG

Stand im ersten Teil von *gasser* die andauernde Perforation der solistischen Linie im Zentrum der Aufmerksamkeit, wird diese Idee nun auf die Harmonik übertragen. Nach einer kurzen instrumentalen Geste (T. 32f), die wie ein Scharnier zwischen zwei voneinander zu trennenden Teilen wirkt, setzen Akkordblöcke in den Bläsern – ungewöhnlich besetzt mit Bassflöte, Lupophon, Kontrabassklarinetten und Kontraforte – ein, die nun über weite Strecken das Stück dominieren.

Der insgesamt dunkle und durch extreme Lagen oft auch brüchige Klang ist in ständiger Veränderung begriffen. Die Ver-

unsicherung wird insbesondere – hier wieder eine Analogie zu den präparierten Bögen – erneut durch Präparierungen hervorgerufen, da die BläserInnen im gesamten zweiten Teil zusätzlich in ihre Instrumente singen müssen und so der Eindruck eines Hybridinstruments entsteht, das immer leicht neben der Spur agiert. Harmonische Zentren werden durch winzige Glissandi, Portamenti und Vierteltonverschiebungen bedroht, trotz des langsamen Tempos ist das Ohr stets auf der Lauer und in heller Aufregung. Die Akkordblöcke erscheinen wie eine höchst merkwürdige und leicht glibberige Kadenz, beginnend mit einem B-Dur-Akkord, an dessen Konturen Vierteltonen nagen, wodurch sich Momente von

Program Notes:

my name is gasoline. i have no thoughts.

i hold your hand, like you,

i smell bad. i buy pastries now.

call me gasser. i love mud now.

i ground your city, even you,

i taste it. i burn a million years.

i have no memories. name me that.

i hang.

fake me aren't wet, still you.

verminderten Akkorden auf der einen und übermäßigen Akkorden auf der anderen Seite einstellen. Diese glibbernde Kadenz kennt Momente unerwarteter Schönheit. Wenn etwa (in T. 57) ein fast ungetrübtes B-Dur wiederkehrt, in das endlich auch die präparierten Streicher einstimmen, dann scheint trotz der düsteren Grundstimmung doch so etwas wie Hoffnung möglich. «Noch nie hat einer, der finster dreinblickt und abstoßend wirkt, etwas ausgerichtet»,¹ sagte Michel de Montaigne einst, der bereits wusste, dass düsteres, trauriges Raunen zu komponieren sehr einfach und es im Gegenteil höchst komplex ist, den Klängen so zu vertrauen, dass sie sich – ohne ihnen Gewalt anzutun – gelegentlich auch aufhellen dürfen. Haven notiert die eindrucklichsten Stellen dieser Passage umso schlichter: Alles fällt ins Ohr und nichts ins Auge.

Kurz nach jener Aufhellung folgt so etwas wie der Höhepunkt des Stücks, der sich hier nicht durch dynamische Entladungen

oder etwaige Verweigerungen ausdrückt, sondern durch einen eigentlich unscheinbaren Akkord im Klavier (T. 61), das erstmals in großer Klarheit spielen darf: Ein über mehrere Oktaven sich erstreckender B-Moll-Sextakkord mit hinzugefügter Quarte in dreifachem Piano, noch dazu auf die sehr kurze Dauer einer Sechzehntelnote, fasst die große, das ganze Werk einhüllende Melancholie wie eine zweite Erzählung in der Erzählung zusammen. Der Akkord taucht etwas später noch einmal skelettiert auf (es fehlen bereits drei Töne in der linken Hand: *des*, *es* und *f*) und hatte auch kurz zuvor schon einen Auftritt im Halbschatten (T. 49). Überdies sagt der Akkord beim erstmaligen Erscheinen allerdings schon wieder Adieu und verschwindet schnell und ohne großes Aufsehen.

Gegen Ende des zweiten Teils – da sind die Klaviertöne längst Geschichte – erklingen noch luftige und zerstörte Akkordreste im Kontraforte und, etwas später, in der Kontrabassklarinette. Beide SpielerInnen müssen durch einen «harmonic sweep» innerhalb von sieben Takten Obertonschlieren aus ihren Instrumenten pressen, die – schaut man lediglich auf die Obertonschatten – erneut als eine auf engem Raum zusammengefasste «Kadenz» gelesen werden kann und die sich (in T. 71) von B-Moll⁷ über H-Dur, C-Dur nach Des-Dur «ver-»rückt, um schließlich im dritten, fast gänzlich geräuschhaften Teil zu münden.

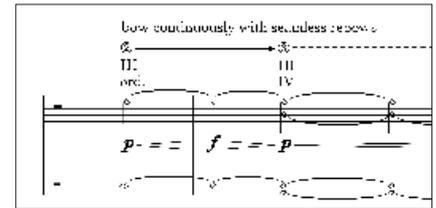
Was sich hier womöglich recht sachlich konstruiert liest und zudem in der Partitur grafisch obendrein belanglos anmutet, vergleicht man das Partiturbild mit anderen grafisch unfassbar aufwändigen Partituren neuer Musik, ist hingegen von einer enormen expressiven Dichte. Die MusikerInnen müssen im Wortsinne «alles» geben, um jene Obertonschlieren im dreifachen Forte überhaupt in dieser Deutlichkeit und Eindringlichkeit erzeugen zu können. Der vielfach herbeizitierte «Sog», dem man nur schwer entkommen kann: Hier – Takt 69 bis 78 – ist er in reinster Form! Während die Klänge, die Akkorde, die Spieltechniken, die Präparationen oft undeutlich sind, gebrochen, im Schatten und halb zerstört: Der Ausdruck ist stets vollkommen klar. Havens Melancholie, Ausdruck, Expressivität und Pathos kennt keinen Zwinkersmiley.

KIESELKLANG UND SICILIANO

Der dritte und abschließende Teil wird klanglich bestimmt durch klopfende Pulse, auskomponierten Trillern gleich, im Klavier

vier in der höchsten Lage. Das Klavier ist, wie alle anderen solistisch hervortretenden Instrumente auch, präpariert: Ein Klebeband auf den Saiten verhindert einerseits jegliche Resonanzen und nähert sich andererseits imitierend dem Klang der stets gedämpft zu spielenden Harfe. Der kieselsteinartige Klang bestimmt zwar den dritten Teil bis zum abrupten Ende, war aber vorher in Ausschnitten bereits zu hören: Seit T. 17 – also noch im ersten, vom ausladenden Kontraforte-Solo dominierten Teil, tauchen immer wieder aufwärts tropfende (als «slow-gliss.» notierte) kieselsteinartige Skalenausschnitte des präparierten Klaviers aus dem Nichts auf, die ebenso schnell wieder im Nichts verschwinden und sich gelegentlich mit ähnlichen Klängen der mit einem Buch auf den Saiten extrem gedämpften Harfe verbündet haben (z. B. T. 65). Erst im dritten Teil wird klarer, dass es sich auch hier um klangliche Voraussetzungen handelte, die erst jetzt eine eigene Bühne zugewiesen bekommen. Mögen die gedämpften «Kieselsteinklänge» vordergründig die auffallendste Textur sein, ist jenseits von ihnen, etwas verborgen, eine weitere Schicht hinzugekommen: Im (skordierten) Violoncello, das wieder mit dem präparierten Bogen gespielt werden muss und im Forte daher einen fast jämmerlichen, winselnden und geschundenen Ausdruck bekommt, findet sich eine Melodie, die in ihrer Chromatik und ihrem krassen *Espressivo* (abermals in dreifachem forte, ab T. 85) der Kontraforte-Linie des Anfangs ähnelt. War die Kontraforte-Linie bereits mit einigen durch Triolen und Quintolen hervorgerufenen rhythmischen Schwankungen durchsetzt, so erscheinen Triolen und Quintolen in der Violoncello-Linie, die weitgehend aus Halb- und Ganztonschritten besteht und über die komplette Strecke in Quintparallelen gefasst ist, nun weniger als Schwankungen, sondern vielmehr als rhythmische und melodische Reste, durch die aus weiter Ferne so etwas wie ein Siciliano aufzublitzen scheint. Womöglich ist es Paminas berühmtes *Siciliana*, von dessen Skelett hier schütter die Reste rieseln. Emanuel Schikaneders Text jedenfalls ist womöglich gar nicht weit weg von einer möglichen Programmnotiz zu Jonah Havens Stück: «Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, ewig hin der Liebe Glück! Nimmer kommt ihr, Wonnestunden, meinem Herzen mehr zurück!»

Havens gerade einmal elfminütiges Stück *gasser* ist von einer kraftvollen Me-



Fünf Bogen-Geschwindigkeiten sind vorgegeben | Violinen, Takt 3



Linie mit schwankenden Rhythmen durchsetzt | Kontraforte, Takt 5



Kieselsteinartiges | Klavier, Takt 17 (Wiedergolungen im dritten Teil)

lancholie, die die Ohren, so sie auch hören mögen, kaum kalt lassen wird. Eine Melancholie allerdings, die nicht nörgelt und griesgrämig daherkommt, sondern eher eine «lustvolle Melancholie» ist, wie Robert Burton sie vielleicht beschreiben würde: «Aber, es ist eine lustvolle Melancholie, die so entsteht; und deshalb ist sie [die Musik] für den Menschen im Zustand von Unzufriedenheit, Schmerz, Angst, Sorge oder Niedergeschlagenheit ein sehr probates Heilmittel: es vertreibt den Kummer, wandelt den betrübten Geist und hilft im Augenblick.»² ■

¹ Michel de Montaigne: *Von der Kunst, das Leben zu lieben*, hrsg. v. Christian Döring, Berlin 2015, S. 17.

² Robert Burton: *Die Anatomie der Melancholie*, Mainz ³2014, S. 260.

INFO

Website

■ <https://www.jonahhaven.com/>

Video

■ Jonah Haven erzählt über sich und seine Arbeit: <https://youtu.be/Ruwup93uias>

Ton

■ «gasser»: <https://soundcloud.com/jonahhaven/gasser-2020>