

Mit dem folgenden Text der französischen Komponistin Clara Maïda, die von 2007-2008 als Gast des DAAD in Berlin lebte und deren Musik durch Feinsinnigkeit und Prägnanz fasziniert, beginnen wir eine lose Folge von kompositorischen Selbstdarstellungen. Auf Bitten der Redaktion soll es darin um Motivationen und Anliegen des Komponierens gehen.

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.

Say for be said. Missaid. From now say for missaid.

Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still.«¹

In seiner faszinierenden, in sich geschlossenen Welt, durch äußerste Anstrengung der Ausdünnung von Wörtern – in einer Sprache, die auf ein Minimum reduziert ist – versucht Beckett das versteckte, unaussprechliche, nicht fühlbare Gebiet der Psyche zu erobern. Man kann sich dieses auf zweierlei Weise vorstellen: versenkt in einem unermesslichen und unbeweglichen Anderswo oder im Gegenteil: so flüchtig wie das leichteste Klopfen eines Punktes; das Sein in seiner unzugänglichen Nacktheit. Meine Musik hängt von diesem Streben ab. Beckett ging bis an die äußerste Grenze des Unaussprechbaren. Wenn kein Wort gesprochen wird – wie soll man es sagen? Von dieser Grenze an spinnt sich die Musik ihren Weg. Von dieser ungenauen Grenze an, wo Etwas unüberwindlich jenseits dessen ist, was Sprache versucht, wo die Schnitte der Wörter die Undurchsichtigkeit einer so zerbrechlichen wie zugleich kraftvollen Präsenz nicht beschwören können, breitet Musik ihre Welt der Zeichen aus, ihr Netz der Vibrationen.

Wie macht man diese Stimme hörbar – die Stimme der Abwesenheit oder die Abwesenheit der Stimme, das, was vor dem Erwerb der Sprache erfahren wird, was in einem embryonalen Zustand im privatesten Kern der Psyche nistet (dem autistischen Kern)?

»Say a body«, schreibt Beckett.

Aber welcher Körper? Der biologische Körper, eine komplexe und überraschende Fügung? Der psychische Körper, ein Körper der Empfindung? Die uranfängliche Erfahrung des Körpers, auf den von Geburt an unsichtbare Narben eingeschrieben werden? Spuren des Vergnügens und des Leidens zeichnen diesen Körper, der halb biologisch, halb psychisch ist, der triebhafte Körper. Können diese zwei Annäherungen an den Körper sich überlappen?

Clara Maïda

Worstsaid Ho, worstheard Ho

Man weiß, dass der Trieb sich entlang der Neuronen nicht bewegt ... aber Klang kann sich wie ein Trieb bewegen.

Was ist der Körper? Wie ist die Einheit des biologischen Körpers möglich? Wie wird dieser Körper erfahren, wahrgenommen? Wie ist die Einheit einer Person möglich? Ist sie eins mit dem Körper oder ist sie von ihm getrennt? Wie kann sie fühlen, dass dieser Körper, der aus einer Vielzahl von Abdrücken und sinnlichen Erinnerungen besteht, der eine unterbewusste und fragmentarische Erinnerung trägt, nur eins und ihr eigener ist – in Raum und Zeit? Und kann man diese ewig ständige Spaltung des Wesens fühlen, das mehrfache Stimmen in sich trägt, von denen manche unzugänglich sind?

Auf einer biomolekularen Ebene ist das DNA-Molekül aus Paaren aus Nukleotiden gemacht, die Proteine kodieren. Wie induzieren diese Wechselbeziehungen mehr und mehr komplexe Ausarbeitungen? Wie ist diese Bindekraft der Materie möglich? Auf einer psychoanalytischen Ebene: Wie werden ursprüngliche Gefühle, Affekte allmählich Strukturen zu einer Kombinatorik von Signifikanten? Diese unbewussten mnemotechnischen Spuren sind unauslöschliche Inschriften und sind durch die singuläre Architektur der Psyche charakterisiert. Was hält die Dauerhaftigkeit eines »Ich« aufrecht, trotz verschiedener psychischer Instanzen einer Person in der Folge des erfahrbaren Raums und der erfahrbaren Zeit? Diese Fragestellungen ziehen sich durch alle meine Stücke: unabhängig vom gewählten Blickwinkel, ob dieser genetisch oder neurophysiologisch ist (am Grunde der Materie und seiner Gesetze), oder psychoanalytisch, indem auf die psychische Organisation verwiesen wird.

Es ist das Rätsel des Daseins: des Ursprungs der Welt und des Lebens wie auch des Ursprungs des Gedankens, der Affekte, des Ego. Es ist die Frage, die ein Kind verfolgt – Kunst versucht eine Antwort auf dieses »Warum?« zu geben, das, was auf Unverständliches trifft. Warum empfangen wir Musik als Ganzes, als eine Klang-Einheit, trotz seines von Natur aus zerfallenden Materials? Wie formen diese Rahmenwerke von Punkten und Wellen die Kohärenz des Klangs?

Der Wahrheit, jemandem am nächsten zu sein ist dasselbe wie zu versuchen, das kleine **37**

1 Samuel Beckett, *Worstward Ho*, Calder Publications: London 1983.



Die französische Komponistin Clara Maïda (Foto: Douglas Henderson)

2 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Editions Points, 1975, S. 110.

3 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation. Aux éditions de la différence*, 1981, S. 33: »...Musik muss nicht-klangliche Kräfte in klangliche Kräfte verwandeln.«

mutistische Mädchen sprechen zu lassen, wenn es sich der Welt nähert. Musik war aus der Stille geboren, aus der Unmöglichkeit von Wörtern. Musik schreiben eröffnet die Möglichkeit eines Sinnes. Musik ist die Stimme der Kindheit, mit ihren Fragen, ihren Qualen und ihren Traumata, umgeben von der Undurchschaubarkeit eines psychischen, noch werdenden Wesens. Wie stellt man dies beim Erwachsenen wieder her, der dies nicht hören kann noch will? Das künstlerische Streben versucht, diese Gegenwärtigkeit des Kindes in uns zu beschwören und zu erlauben, seine unausgesprochene Stimme zu hören, manchmal in einer fast halluzinatorischen Gegenwärtigkeit. Zu hören auf all jene Zeiten, die in ihrer vollen Präsenz da sind, so nah und so fern, seit klar ist, dass alles gespeichert werden kann. Nichts ist vergessen, nicht einmal das Vergessene. Durch den kreativen Prozess wird etwas angesprochen, wird sich etwas ereignen können.

Das Schreiben erlaubt es, einen Bogen außerhalb von sich selbst zu spannen zu dem, was verschleiert gewesen war. In der künstlerischen Produktion ist dieses Selbst zu erkennen, kann man sich selbst wiedererkennen. Musik hat dabei zwei Seiten: Sie ist ein Stück der Psyche, ein Teil des Subjekts außerhalb des Körpers, eine Quasi-Substanz, die in den Raum vibriert, denn sie hat sich zu einer Form psychischer Wirklichkeit materialisiert. Sie ist außerdem ein wahrnehmbares, autonomes Objekt, das sich in der Raum-Zeit ausbreitet: ein intra-subjektives Gebiet zwischen dem

38 Schöpfer und ihm/ihr selbst, ein inter-sub-

jektives Gebiet zwischen dem Schöpfer und dem Hörer. Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind verschwunden und die Schwelle kann dann einen Klang-Spiegel bilden, in dem ich, eine Komponistin, mich wiedererkenne und diesen Teil des Unbekannten akzeptieren muss. Dieser Spiegel-Zeuge reflektiert Arbeit nach Arbeit durch die sukzessiven Projektionen und Re-Introjektionen, die inneren psychischen Mutationen des Künstlers.

Warum diese Faszination für Musik? Musik hat die Besonderheit, immer jenseits zu liegen. Sie liegt jenseits des Imaginären, da die Figuren und die Inhalte, die sie skizziert, keine Bilder sind. Es ist möglich, Klang-Bilder darzustellen, aber dann werden sie zu einem Paradoxon. Da sie visuell nicht wahrnehmbar sind, gehören sie zum Feld der Abstraktion, haben aber die Fähigkeit, Diagramme herzustellen, Konfigurationen von beweglichen Partikeln, die eine Vielzahl von Punkten verbinden und sich in einem vieldimensionalen Raum auflösen. Musik – ein Klang-Körper – kann potenziell endlos verformbare Bilder des Körpers ausdrücken. Die Vektorisierung von Punkten, Kurven, Bahnen und Kreuzungen sind Teil eines grenzenlosen Raumes. Aber Musik liegt auch jenseits des Symbolischen, in seinem engsten Sinn, zum Beispiel jenseits dessen, was durch Sprache bestimmt werden kann.

Jacques Lacan sagte: »Das Reale oder was als solches wahrgenommen wird, ist das, was der Symbolisierung vollkommen widersteht.«² Das symbolische System in der beschränktesten Bedeutung des Begriffs betrifft allein Sprache. Aber Musik entwickelt eine Reihe von Artikulationen der Zeichen. Dementsprechend kann man sie sich auch als Sprache vorstellen, die, aus Mangel an Bezeichnung und Bedeutung, Oberflächen schneidet und Kondensationen in undifferenziertem Klang markiert. Am Schnittpunkt von künstlerischer und wissenschaftlicher Annäherungen findet sich das gleiche Bemühen, das Unbekannte zu fassen und zu halten. Physikalische Formel und musikalische Poetisierung verbinden sich in diesem nicht-symbolischen Gebiet in einer gemeinsamen Anstrengung: die Leere zu umgeben, einzuhüllen und zu reduzieren. Es ist die Eroberung der »nicht-klanglichen« Kräfte.³

Es ist eine Reise, bei der die Eigenarten des Außen und Innen in einem Satz von Zeichen zusammenlaufen; und in der fortgesetzten Bemühung um einen originären Fundus, um Kontrolle dieser Zeichen, damit die Bahnen von immer mehr gefestigten Spiralen um ein Zentrum wiederholt werden können, ist dies eine Angelegenheit des letztlich Geboreneins in die Welt und für sich selbst.

Wie sagt man etwas, das nicht gesagt werden kann? Zu sagen ist eine Illusion, aber eine wesentliche Illusion. Selbst etwas zu sagen bedeutet immer, eine Abweichung zu bezeichnen. In dieser Abweichung von sich selbst betrügt man sich (enthüllt man sich) und betrügt andere (scheitert). Die Macht der Musik bietet uns jedoch diese wortlose Rede. Das bedeutet, sich selbst treiben zu lassen zu den sukzessiven ephemeren Figurationen, Konstruktionen und Dekonstruktionen von zerbrechlichen Klang-Konstellationen, die in der Bewegung ihres Verschwindens auftreten oder in der Bewegung ihres Auftretens verschwinden. Die gespenstische Natur dieser Objekte, weggetragen von den Flugbahnen, die um eine Abwesenheit kreisen wie die mathematische Gleichung um x , lässt den Ort des unbekanntem Faktor erkennen, ohne dass man in der Lage ist seine Form zu bestimmen.

Die musikalische Arbeit ist paradox. Auf der einen Seite rollt sie ihre Klangketten aus, ihr Ineinandergreifen von Ereignissen. Sie tritt in der Dicke einer vielschichtigen Struktur auf, wo sie Materialschichten sammelt, die in einer flüssigen Bewegung oder mit wütenden Schwingungen verrutschen oder Form annehmen. Das Ineinanderspiel dieser Mengen erlaubt es, eine verschwindende Anwesenheit zu hören, die in den Fugen tanzt. Auf diese Art ist Musik Widerhall der Erfahrungen eines jeden Menschen, der fühlen kann, dass seine Psyche sein Gehirn nicht vollkommenen bedeckt, dass seine Gefühle über sein Körperbild hinausgehen und er in seiner Beziehung zur Welt stets das Treffen mit ihr verpasst.

Auf der anderen Seite löst musikalische Arbeit Punkt für Punkt die Verbindungen auf, die errichtend waren und die Konsistenz eines Gegenstandes ausmachten. Wenn die Linien gelockert werden, Oberflächen zerfallen, offenbart sich in der Kluft jene Nacktheit, die Beckett zwischen den Wörtern verfolgte. Es ist eine Kreuzung, die die Stadien der Strukturierung einer Person, die Serien der Identifikationen, die das Ego konstruiert, zurückverfolgt. Zur gleichen Zeit ahmt Musik die entgegengesetzte Strecke nach, die zum Loslassen dieser Identifikationen führt, indem sie eine Verminderung der Entfremdung anpeilt auf einem Weg zu mehr Freiheit.

Es ist eine Art Pakt mit sich selbst und dem Werk, der jedes Mal erneut geschlossen werden muss. Die persönliche Ethik besteht darin zu versuchen, ständig in der »Avantgarde« seiner selbst zu sein, das heißt, wenn der strukturelle Rahmen einmal besteht, die Glieder einer musikalischen Rede zu trennen, die sich mit ihrer

eigenen Logik entwickelt und deren Schicksal es ist, dem Willen des Bewusstseins zu entkommen oder all die Ebenen der vielfachen psychischen Schichten bei der Arbeit im Schreibprozess zu unterwandern. Durchdrungen von dieser intensiven und destabilisierende Bewegung, vibrieren musikalische Ereignisse unter diesem Drang aller möglichen Arten von Kräften: Kräfte der Mutation, Verzerrung, Kondensation, Vermehrung, Schwingung, Pulverisierung, des Verschwindens.

All diese Kräfte, auf die man im psychischen Leben treffen kann und speziell in Träumen (der Pforte zum Unterbewussten), geben ihre Materie, ihre Texturen, ihre Bahnen und ihre bewegten Grenzen zum jeweiligen Stück, sie fließen in die künstlerische Produktion, die zugleich ihr Inhalt ist – Kräfte in Aktion – und ein Behälter – ein Ort der reinen Kräfte mit elastischen Umrissen. Es ist ein Ort, wo einfache Gegensätze wie zum Beispiel Subjekt/Objekt, Inhalt/Behälter, Innen/Außen sich auflösen, wo Sinneserfahrungen Klassifizierungen stören, wo man mit dem Gehör berührt, mit dem Bauch hört. Dieser immaterielle Ort liegt überall und nirgends, denn er gibt manchmal das Gefühl, außerhalb des menschlichen Wesens und der Welt zu sein, »where none« ...

Die Macht der Musik besteht darin, Gegebenheiten umzukehren, von denen man eher annimmt, sie seien definitiv festgelegt. In einer Welt, in der der Wille zur totalen Eliminierung jeglicher Risiken jedes Gebiet kontaminiert und in welcher die Suche nach sinnlosen Objekten ein Ersatz für die Suche nach Sinn ist, denke ich, dass es sich der Künstler erlauben muss, in unbekannte Regionen zu reisen. Und wenn es dem Hörer gelingt, sich selbst loszulassen, um Musik ohne Einschränkungen zu empfangen, dann wirft sie Licht auf die Sinnestäuschung des betäubenden Konsums von Objekten, bekräftigt ihre subversive Macht des Unstetigen und des Entgleitens, der Störung von Anhaltspunkten. Weil sich Musik jenseits von intellektuellen und perzeptiven Kategorien befindet und ihre winzigen aber unendlichen Revolutionen verbreitet. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: Vera Emter/G.N./C.M.)