Ulrich Gasser

Das Unerhörte hörbar machen

Dietrich Korsch

Mit der Querflöte hat es angefangen und mit dem Improvisieren. Querflöte hat Ulrich Gasser studiert, und zum freien Spiel fühlte er sich herausgefordert, fand sich darin auch bestätigt. Querflöte: Der Atem ist es, der den Ton erzeugt, mit variablem Druck. Gelenkter Atem, von minimalen Bewegungen der Finger gelenkt – und es entsteht ein Ton, der aufblüht und vergeht. In diesem Zusammenhang hat Ulrich Gasser mit dem Komponieren begonnen. Gestalten und festhalten, was sich nicht feststellen lässt. Die Intuition des Tons, seines Entstehens und Verschwindens. Und in der Zeit des Tones erklingt Unerhörtes. Aus dem Material erwächst Eigenes, Sinntragendes, das verstanden werden will und verstanden werden kann. Das ist ein Ausgangsimpuls für das Komponieren bei Ulrich Gasser.

Ich habe ich mich entschlossen, Querflöte zu studieren und habe Theorieunterricht gehabt bei Roland Moser, dem Baseler Komponisten. Ich habe ihm ... meine ersten Versuche gezeigt und er hat mich dann angeregt, das weiterzutreiben und hat er auch meine ersten größeren Stücke im Konservatorium ... in Winterthur uraufführen lassen. Und dann geht das von selbst. Dann bist du drin und kommst nicht mehr raus.

Wie es sich mit dem Ton verhält, so auch mit der Kunst überhaupt. Das ist die zweite Grundüberzeugung, die sich in Gassers Werk bemerklich macht: Es gibt eine unerhörte Einheit der künstlerischen Gattungen. Sie wird von ihm selbst in der Musik an Bild und Text durchgeführt.

Also mich hat das Bild zuerst interessiert. Dann habe ich das versucht zu analysieren in allen Bereichen, Gestaltung, formal, Farbe ... und so weiter.

Das Bild ist vielschichtig. Das Dargestellte erscheint nur aufgrund der materiellen Machart von Farbe und Farbauftrag, Abgrenzungen und Überlappungen. Das Geheimnis des Bildes ist das Zusammenkommen des Verschiedenen in der Einheit eines Werkes. Durch genau diese Machart des Kunstwerks Bild ergibt sich für Gasser aber auch die Möglichkeit, nach einer Resonanz des Bildes in der Musik zu suchen. Wie das geschieht? In einem Schaffensprozess von verschiedenen Schritten. Den Anfang macht ein Angegangensein durch

ein Bild – von welchem Aspekt auch immer: dem Dargestellten oder den Mitteln der Darstellung. Der zweite Schritt ist eine Suche nach resonanzfördernden Elementen und Strukturen, die eine musikalische Aufnahme und Gestaltung erlauben. Nicht zufällig ist es, dass Gassers Interesse sich u.a. durch die Farbtheorie Johannes Ittens und deren Fortschreibung und Umsetzung durch Harald Küppers richtet. Denn hier treten Farbsegmente in miteinander korrespondierender Weise ins Bild, die einer Strukturanalyse förderlich sind.

Irgendwie muss ich ein Interesse daran gehabt haben, Strukturen, klangliche Strukturen, zu bilden, zu entwickeln. Ich glaube, ich bin immer irgendwie von ... ja, Strukturen oder so ausgegangen, und habe versucht, die zu notieren. Und ... ja, später ist es dann mir immer wichtiger geworden, außermusikalische Gedanken oder Dinge in musikalische Strukturen umzusetzen, also in der ersten Phase habe ich eigentlich oft Bilder genommen von befreundeten Malern und habe versucht, das, was der Maler da kompositorisch geleistet hat, eben musikalisch quasi nachzubilden. Also wie könnte man sowas musikalisch umsetzen?

Dieselbe Aufgabe stellt sich Gasser bei Texten, insbesondere bei sprachlichen Kunstwerken.

Also im Grunde sind Texte für mich dann also etwas, was die Art der Behandlung und Komposition betrifft, genau gleich wie Bilder. Also ich gehe eigentlich davon aus: Was sagt der Text aus? Welche Form hat er? Die Struktur, wie sieht das aus? Und dann versuche ich dafür auf der musikalischen Ebene eine Entsprechung zu finden.

Auch hier ist eine Analyse von bestimmenden Momenten der Anfang. Ihm folgt die Aufstellung von einzelnen Elementen, vielleicht durchaus fragmentarischer Gestalt, in Form eines Exposés.

Es gibt ein Konzept, und erst dann fange ich an, Details zu komponieren. Also zuerst mal die Grundsätze festzulegen, die ich verwende, Tonmaterial und all diese Dinge. Und dann versuche ich, Elemente zu komponieren. (...) Meistens mache ich Elemente, arbeite sie aus und setze sie dann allmählich zusammen. Und mache dann meistens einen Entwurf, früher immer vollständig von Hand. Jetzt ist es so eine Mischung zwischen Handschrift und Computer. Und dann weite ich eine Partitur aus, die ich dann ausdrucke und dann kommt die ganze Korrektur und Überarbeitung, dann kann es sich nochmal ziemlich verändern, ja.

Zweifellos stellt sich die Aufgabe, Texte als Bezugspunkt musikalischen Ausdrucks zu nehmen, als komplex dar. Denn der Sinngehalt des Textes lässt

sich, anders als beim Bild, abermals in Worte fassen. Es entsteht so eine gewisse Konkurrenz zwischen dem semantischen Gehalt des Textes und seiner syntaktischen Machart. Gasser plädiert dafür, sich nicht allein auf Sprache als Textmelodie zu konzentrieren; er versteht unter einer musikalischen Refiguration eines Textes etwas anderes als eine musikalische Begleitung eines Textes.

Ich gehe eigentlich grundsätzlich vom Inhaltlichen aus, das ist das Erste. Also der Inhalt, die Semantik, das ist für mich das Entscheidende. Aber dann muss der Text natürlich auch eben vom Rhythmischen her stimmen oder durchaus vom Klanglichen im Kleinen. Aber es ist nicht so, dass ich Texte benutze zum Vokalisen oder zu so etwas. Also diese Verfremdung in reines Lautmaterial, das habe ich ganz, ganz wenig gemacht. (...) Ein Text ist für mich kein Lautmaterial, sondern ein Text sagt etwas aus, nämlich etwas, was ich mit Musik grundsätzlich NICHT machen kann und das interessiert mich.

Aber natürlich sind auch Textvertonungen als Lieder möglich; dann muss sich die Sprache in einen kommentierenden Dienst des Textes stellen.

... der Unterschied zu einer Liedvertonung ist natürlich der, dass der Text gegeben ist und in dem Sinn der Ausgangspunkt bleibt. Und die Spannung für mich ist die – oder für den Hörer ist die – zu sehen, was ist der Text, wie verstehe ich als Hörer den Text und was hat der mit der Musik zu dem Text gemacht? Also das Spannungsverhältnis zwischen Text und Musik ist das, was mir wichtig ist. Und eben um das zu gestalten, gehe ich zum Teil davon aus, was der Text will und sagt und macht und versuche da eine Entsprechung zu finden, aber grundsätzlich versuche ich, das immer als einen Gegenpol zu sehen, also als ein Spannungsverhältnis.

Gassers musikalische Arbeit ziert sich nicht, im Schema von Thema und Durchführung vorzugehen. Die Vorgabe eines Themas wird dabei freilich in einer Vielfalt von Durchführungen variiert. Dafür gibt Gasser selbst zwei anschauliche Beispiele. Das erste ist bezieht sich auf das Stück *Stukkatur*, Stückwerk.

Stukkatur [ist ein Stück] für zwei Klaviere, 14 Bläser und Schlagzeug, das jetzt im Juni uraufgeführt wird in Rheinau. Es ist ein Stück, das basiert auf Material, das ich in den 70er und 80er Jahren komponiert habe, hauptsächlich für Klavier. Ich habe damals schon aus ganz viel solchem Material ein zweistündiges Klavierstück geschrieben, in dem dieses Material transformiert wird, überlagert, kombiniert und so weiter. Alles, was man da nur so machen kann.

Und dann habe ich das angeordnet in einem zyklischen Verlauf, sodass Material immer wieder auftaucht, Neues kommt dazu, Altes verschwindet, und so gibt es einen Verlauf von eben zwei Stunden Musik. Und DA passiert so etwas mit der Zeit, ich weiß nicht, was. Dann habe ich 20 Jahre später all dieses Material wiedergeholt und habe erstens mal einen Zyklus gemacht "Fries der Lauschenden", mit Figuren von Ernst Barlach. Habe das neu kombiniert, für zwei Klaviere zusammengearbeitet und eben daraus solche Figuren gemacht und DANN habe ich von all diesem Material ausgehend das alles wieder zusammengewürfelt und eine Partie, eine Solo-Partie für zwei Klaviere gemacht. Eine Stukkatur eben. Und habe das in einen quasi barocken Raum gesetzt mit vier Wänden und Fenstern und Türen dazu, ... und mit Ausblicken. […] Und das Ganze ist eigentlich ein Stück, das eben nur aus Erinnerungen besteht, die immer sich verwandeln und wieder bleiben und sich immer weiter fortsetzen und eben quasi dann so Stukkatur, Stückwerk sind ...Und DAS ist eigentlich das: Ein Grundgedanke, der mich interessiert. Zeit so aufzuheben.

Gut erkennbar ist hier die Art und Weise, Zusammenhänge sich gestalten zu lassen, die nicht einfach gemacht, gewollt und berechnete sind, sondern die sich durch Abwechslungen und Verwandlungen auszeichnen. „Zeit aufheben" durch Gestaltung von Zeit – das ist ein künstlerisches Credo von Ulrich Gasser.

Das andere Beispiel bezieht sich auf ein, wie es scheint, explizit religiöses Thema: Ostern.

Auferstehung, wie soll man das komponieren? […] Ich habe sämtliche Texte, die es in der Bibel im ganzen Bereich direkt bezogen auf Ostern gibt, herausgeholt. Ich habe alle Personen herausgeholt, wie sie zusammenhängen, dann die Geschichte und so weiter. Und will jetzt für JEDEN kleinen Bereich ein separates kleines Stück machen, was in sich stimmt, das zusammenbringt und das heißt also, Begegnungen der Personen. ... Das gibt ein Sammelsurium von über 100 Fragmenten. Und wenn ich diese Fragmente habe, dann will ich die zusammenführen zu einem riesigen Teppich in einem ... sehr großen Raum, wo Instrumentalensemble, Chöre und Solisten und so weiter verteilt sind, die dann diese Dinge so spielen, dass es einen unüberschaubaren, unendlich dichten Raum gibt, in dem man absolut verloren ist und in dem man nur irgendwelche Dinge wahrnehmen kann; aber all das Ganze, was da drin ist, ist in dem ganzen Raum komprimiert, zusammengefasst. Das wäre die Vision, die ich im Moment habe. Das wäre Auferstehung in dem Sinn, dass ALLES da ist und alles überbordet und letztlich nicht mehr durchschaubar, nicht mehr verständlich ist, sondern einfach nur noch wahrnehmbar als etwas, das IST. Ich weiß nicht, ob das ein Weg ist, an die Thematik heranzukommen.

Das Ganze, das sich unendlich verdichtet – und als solches erlebt werden muss, freilich in Distanz zum alltäglich Gewohnten. Es soll und wird und muss zusammenfinden, wenn es denn Auferstehung gibt. Aber dass es sie gibt, dass sie sich ereignet, das bleibt dem offenen Zusammenspiel der Vielen überlassen, die tatsächlich zusammenkommen. Das ist unerhört, das muss eine Überraschung sein, die sich nur im Modus eines Bruchs mit der gewohnten Wirklichkeit ereignen kann.

Ich wollte immer, dass eine Distanz zwischen dem Hörer und mir, zwischen der Musik und dem Hörer da ist, ich wollte immer und habe immer Dinge eingebaut, die eben eine Distanz herstellen und den Hörer in einem kritischen Hören belassen, das wollte ich eigentlich.
Das hängt natürlich zum Teil eben auch an der Komplexität der Musik oder daran, dass ich ganz bewusst massive Brüche einführe, zum Beispiel im Streitquartett Christusdornen. Da gibt es eine Stelle, da flippt das Cello plötzlich aus in einer völlig romantischen, kadenzartigen Floskel […]Und zwei oder drei Minuten später bricht die Musik plötzlich ab und ein Düsenflugzeug rast durch den Saal und dann geht die Musik so weiter, wie wenn nichts geschehen wäre. Also totaler Bruch. Wo man nachher konsterniert ganz anders wieder hört.

Aber es stellt sich diese Einheit im Hören auch ein. Man kann es diesen Äußerungen abspüren: Sie vollzieht sich nur im je einmaligen Erleben. Die verdichtete Zeit ist als solche nicht wiederholbar, sie ist stets und ausschließlich in der Individualität des Erlebens präsent. Diese systematisch-ästhetische Figur entlässt freilich erhebliche Konsequenzen aus sich. Zwei davon hebt Gasser im Gespräch selbst hervor. Einmal geht es um das Verhältnis zwischen dem komponierenden Aufschreiben, das auf potentielle Wiederholbarkeit des Komponierten angelegt ist, und dem ausgeführten Erklingen, das nach seiner individuellen Zeit des Tönens auch wieder endet. Gasser überlegt:

WENN ich schon so viel Lebenszeit am Schreibtisch verbringe, ... dann muss sich das auch lohnen. Also es soll nicht etwas sein, was man einmal schnell konsumiert und dann ist es vorüber. Deswegen habe ich meine Musik auch immer grundsätzlich so komplex angelegt, dass es wohl kaum möglich ist, alle Aspekte oder nur einen größeren Teil der Aspekte dieses Stücks beim ersten Hören zu erfassen. Also all meine Stücke sind angelegt auf mehrfaches Hören, grundsätzlich. Obwohl ich natürlich gewusst habe und weiß, dass die meisten Stücke nur einmal gehört werden. ... grundsätzlich ist in den Stücken drin, dass man sie mehrfach hören muss und dass sie eigentlich gedacht sind zum Überleben.

Diesem Dilemma entkommen weder Komponist noch Hörer. Es ist in der durchgearbeiteten Partitur so viel mehr drin, als man auf einmal hören kann, so viel Unerhörtes also. Und doch merkt man, wenn man sich dem Unerhörten aussetzt, dessen Präsenz über das eigene Verstehen hinaus.

Das andere Moment der Individualität des Erlebens hängt am Raum. Die Differenz der Räume, in denen eine Komposition erklingt, macht einen wesentlichen Faktor der Einmaligkeit des Hörens aus. Vom Raum gilt:

Man ist gezwungen, wirklich dort zu sein, also es hilft dann keine CD, nichts, auch kein Radio, das sind einfach Dokumentationen, wo man vielleicht, wenn man den Raum kennt, so ein bisschen was noch mitbekommt, aber grundsätzlich muss man dort, in dem Raum, sein. Und dann hat der Raum eine Qualität und jetzt ist die Frage, wie und ob ich mit dieser Raumqualität musikalisch noch umgehen kann, dass etwas noch darüber hinaus entsteht. Also wenn man davon ausgeht, dass diese Kirchenbauten ja eine spezielle Akustik haben, ein spezielles Licht, eine spezielle Architekturform und so weiter, und jetzt kommt noch eine ganz spezielle Musik dazu, ... jetzt spielt das alles zusammen und jetzt ist die Frage, ob es gelingt, mit der Musik etwas zu machen, dass eben dieses Erlebnis vielleicht passieren kann.

Die spezifische Raumzeitlichkeit des musikalischen Erlebens stellt einen konstanten Faktor der kompositorischen Arbeit Gassers dar.

... es interessiert mich praktisch nicht mehr, irgendein Stück zu schreiben für den Konzertbetrieb, eben noch ein Streichquartett oder irgend so etwas. Das interessiert mich ÜBERHAUPT nicht mehr. Aber es interessiert mich eben, für eine spezielle Kirche oder auch einen anderen Raum [zu komponieren]. DA kann etwas passieren, was über das Normale hinausgeht.

Der je eigentümliche Raum als Moment individuellen Erlebens von Musik, die sich selbst in der Spannung von Wiederholbarkeit und Einmaligkeit befindet – dies zu reflektieren und zu gestalten, führt auf das religiöse Moment in der kompositorischen Arbeit Ulrich Gassers.

Damit ist nicht etwa an eine Musik zu denken, die sich darum bemüht, vermeintliche biblische Gehalte mit musikalischen Mitteln zu den Hörern transportieren zu wollen. Vielmehr geht es um offene Fragen, die sich im Leben stellen und eine religiöse Dimension eröffnen:

... predigen, das könnte ich nicht, ich habe zu viele Fragezeichen. Aber es fasziniert mich natürlich ENORM, oder? Also weil ... die Fragen, die da gestellt werden, existentielle Fragen sind, die wirklich ins Innerste gehen ... und an die Substanz greifen. Und ich denke einfach, wenn ich mich künstlerisch auseinandergesetzt habe, muss ich mich mit den relevanten Fragen auseinandersetzen und nicht mit irgendwas, was da zum Vergnügen oder so ist. Und dann landet man eben bei theologischen Fragen. Man KANN gar nicht anders.

Es sind für Gasser *die existentiell relevanten Fragen: Was ist ein erfülltes Leben? Wie gehe ich überhaupt mit dem Leben um und zwar angesichts des unausweichlichen Todes? Und wie gehe ich durch dieses Leben? Wie fasse ich das auf?*

Und er verschweigt einen starken individuell biographischen Anhalt nicht:

Es ist für mich sehr früh ... die Passion zentral geworden. Das hängt sicher zusammen mit dem frühen Selbstmord meines Bruders. Da war ich 22. Und das hat mich sehr, sehr stark geprägt. Von dem Moment an wollte ich immer ein Requiem schreiben für ihn. Was ich dann, ein eigentliches Requiem zu schreiben, doch nie gemacht habe.

Kein spezielles Requiem also, statt dessen:

Also das ganze Komponieren ist eigentlich ein Anschreiben gegen den Tod oder ein Versuch, die Vergänglichkeit in irgendeiner Form zu überlisten oder zu umgehen oder wie auch immer, also das ist, glaube ich, schon grundsätzlich der Fall.

Das Unerhörte hörbar machen – das heißt also in einem ganz genauen Sinn: Die Unvergänglichkeit im vergänglichsten Medium der Kunst, der erklingenden und verklingenden Musik, laut werden zu lassen. Das kompositorische Verfahren Gassers entspricht dieser Überzeugung.

Das gilt sowohl für seine Idee von der Korrespondenz und Kohärenz der Kunstgattungen, derzufolge keine einzelne Gattung das Ganze der Kunst ausfüllen kann und es gerade die Transponierung in unterschiedliche Medien ist, in der die Einheit der Kunst zum Vorschein kommt. Das gilt ebenso und in Anwendung auf das musikalische Verfahren selbst für Gassers Idee von der Einheit der Musik im geformten Fragment und den Konsonanzen und Dissonanzen, in denen sie sich vollzieht.

Wie verhält sich diese zutiefst religiöse – und darin zuhöchst sachgerechte – Auffassung des Verhältnisses von Religion und Musik zur Kirche als der Institution der Religion? Ambivalent, muss man sagen.

Auf der einen Seite anerkennt Gasser die Funktion der Liturgie als einen bewährten Rahmen gleicher Abläufe gottesdienstlicher Handlungen, an dem nicht herumgeschraubt werden sollte. Vielmehr besteht die Stimmigkeit der Liturgie in ihrer individuellen Ausfüllung auf der Basis persönlicher Präsenz der rituell agierenden Personen.

... ich würde ... davon ausgehen, dass man in der jahrhundertelangen Auseinandersetzung mit der Liturgie ... eine Lösung gefunden hat, die inhaltlich und formal eben stimmt, also die man irgendwie zwar ändern kann, aber man verliert dann irgend etwas. ... Ich halte es auch nicht für sinnvoll, an dieser Grundform zu rütteln. Das ist das eine. Und das andere ist: Die Stimmigkeit, ob etwas stimmig gemacht wird, also die [sich ausspricht] in der Haltung, in der Ausführung, in der Wortwahl etc. Die muss man einfach merken oder spüren.

Darum hat Gasser auch nicht gezögert, für St. Martin in Kassel einen ganzen Gottesdienst zu komponieren: Es war

ein Auftrag von Klaus-Martin Ziegler an Sankt Martin in Kassel. Da sollte ich mit dem damaligen Bischof Jung der Ev. Kirche von Kurhessen-Waldeck einen ganzen Gottesdienst komponieren. Die haben mir einfach gesagt: So, komponiere einen Gottesdienst vollkommen. Wir sind offen, wir machen das. Dann habe ich da ein Konzept entwickelt zusammen mit dem Bischof und Klaus-Martin Ziegler. Im Prinzip war es meine Idee und ich habe das alles gemacht mit Einbezug der Gemeinde, mit dem Posaunenchor, den es dort gab, den Kirchenchor an Sankt Martin. Orgel und der Schlagzeuger aus Nürnberg. ... Und es war eine Riesensache, experimentell von A bis Z und die Gemeinde hat mitgemacht. Alle haben mitgemacht. Also heute staune ich, dass ICH damals als junger Komponist, kaum 30, ein solches Ding in einer solchen Kirche machen konnte, das ist unglaublich. Ich weiß nicht, ob das heute noch möglich wäre. Unglaublich. Und alle waren offen, haben das versucht und gemacht, die Gemeinde hat mitgesungen.

Ob das heute noch möglich ist … – da spricht sich die andere Seite der Ambivalenz aus, nämlich Gassers Enttäuschung darüber, dass die Kirche heute sich eher dem „Sakropop“ verschrieben hat, im Gleichklang übrigens mit der von ihm beklagten Moralisierung der Verkündigung.

Ich meine, wenn die Kirche das einzige Ziel hat, einfach ein paar Leute mehr in die Kirche zu bringen und das Inhaltliche sich reduziert auf einerseits ein bisschen Sozialarbeit und andererseits auf ein bisschen Trost-Spenden in der Predigt, dann ist klar, hat meine Musik in der Kirche nichts zu suchen und die

haben kein Interesse und sie verlieren einfach die Auseinandersetzung auf einem doch, sagen wir mal, zeitgemäßen, anspruchsvollen Niveau,[und verzichten auf] musikalische Auseinandersetzung mit den Inhalten, wie das jahrhundertelang der Fall war.

Die Kirche verliert damit den Kontakt zur gegenwärtigen Kunst:

... wie selten findet man wirklich eine wirklich zeitgenössische Kunst in der Kirche, und was löst sie aus? Die Glas-Bilder von Richter? Es gibt ein Riesenhallo. Dabei wäre das das Selbstverständlichste eigentlich von mir aus gesehen. Und dann: Wie kann eine Kirche glaubwürdig sein im Inhaltlichen, wenn sie nicht in der Lage ist, die zeitgenössische Kunst, die in ihrem Bereich arbeitet, ernsthaft wahrzunehmen? Wie kann das glaubwürdig sein, wenn man musikalisch dann zwar so tut, dass man jetzt lebt, aber musikalisch dann auf die tiefste Sakropop-Ebene runtergeht? Wie kann das glaubwürdig sein? Nein, für mich geht das nicht auf.

Dabei geht es Gasser nicht allein nur um die Gestaltung der Kirche. Es geht ihm auch und entscheidend um die gesellschaftliche Dimension der Religion. Denn

die Auseinandersetzung mit Musik, mit anspruchsvoller Musik führt einfach zu einer Haltung, zu einer Geisteshaltung, zu einem emotionalen Reichtum, weil man sich da auf Unbekanntes einlassen muss, auf Schwieriges einlassen muss, weil man sich positionieren muss, emotional, intellektuell, alles zusammen, nicht wahr? Und wenn man sich noch, was meistens ja der Fall ist, mit Musik wirklich auseinandersetzt, man macht auch selber ein bisschen, und wenn man nur bisschen Klavier spielen kann oder irgendein Instrument. Alle diese Dinge, die führen zu einem anderen Menschen.

Zu einem anderen Menschen führen: das ist der Sinn der Religion und der Kunst – eine Verwandlung des Menschen durch das Unerhörte, dem er sich hörend aussetzen kann. Das gelingt in Gassers Musik nur so, dass sich aus analytisch verantworteten Fragmenten ein Ganzes aufbaut, das seine Präsenz im individuellen Erleben gewinnt. Dieses Erleben „über das Normale hinaus“ vermittelt sich auch in der Kirche, wenn sie sich für eine Musik offenhält, die selbst die Züge eines Unabgeschlossenen, aber Vollkommenen an sich trägt; eines Vollkommenen, das nur im erlebten Fragment, dort aber unwiderstehlich, wahrgenommen wird.