

Michael Pisaro

Ein Instrument mit vier Faltungen

1 Gille
Deleuze,
Die Falte,
Suhrkamp.
Frankfurt
a.m Main
1996, S.
32 ↑

Ein Streichquartett ist *ein* Instrument mit vier »Faltungen« – *ein* Klangmaterial in vier Teile gefaltet. Die eigentlichen Instrumente des Quartetts – Violine, Bratsche und Violoncello – verkörpern, in Bergsons Terminologie, graduelle Differenzen, keine Gattungsunterschiede. Zusammen bilden sie ein Monochord, eine unterschiedlich gestimmte Saite, eine Kontinuität. (In zwei neuen Streichquartetten, *distance (II)* und *here (4/1)*, verwende ich zwei Bratschen anstatt zwei Violinen, so daß die eine Saite sich von der Mitte her nach außen zu verzweigen scheint und das Gewicht von den Extremen in die Mitte verlagert wird.)

Wenn ich zu schreiben anfangen, entscheide ich mich oftmals zuerst für einen einzelnen Klang. Mein Ziel ist, daß dieser einzelne Klang das Stück wird. Oder vielmehr: das Stück handelt vom »Werden« dieses Klanges. Die Konzentration auf einen Klang hat mehrere Verzweigungen, die sich als Vorliebe für einen Spieler, ein Instrument, ein Ereignis, eine Stille usw. ausdrücken.

Mit jedem einzelnen musikalischen Element geht jedoch eine Vielheit einher. Die Konzentration auf eine einzelne Sache offenbart letztendlich deren Vermögen, viele Sachen zu sein. Oder wie es Gilles Deleuze formuliert: »Jeder Umriß (verschwimmt) zugunsten der formalen Vermögen des Materials (...), die an die Oberfläche steigen und sich als ebenso viele zusätzliche Umwege und Faltungen darstellen.«¹ Die verschiedenen Instrumente, die vier Saiten, die Spielweisen, die Register usw. erscheinen als vielschichtige Falten. Ein Einzelereignis, das sich in der Zeit entfaltet, ist zuerst ein Zusammengesetztes, das dann auseinandergenommen wird. Hier ist das Viele im Einzelnen enthalten und ein notwendiger Ausdruck desselben.

Die Zahl vier

In Sol LeWitts *Wall Drawing No. 63* (1971) wird die Zahl vier graphisch dargestellt. Eine Wand ist in vier horizontale Teile geteilt. Den obersten Abschnitt teilt er der Länge nach wiederum in vier Teile, in denen sich jeweils eine Art von Linien zu einem Muster wiederholen: vertikal, horizontal, diagonal (rechts-links), diagonal (links-rechts). Der zweite Abschnitt besteht aus den sechs möglichen Kombinationen von jeweils zwei solcher Muster, der dritte Abschnitt aus den vier möglichen Kombinationen dreier Muster. Der vierte Abschnitt enthält die einzig mögliche Kombination aller vier Muster. Auf diese Weise erschöpft die Wandfläche die möglichen Kombinationen von vier Differenzen. Es wird klar, daß es keinen Ursprung gibt: die Vorstellung, daß die Zeichnung von unten nach oben gemacht wurde und so das Zusammengesetzte in seine Elemente zerlegt, macht genauso viel Sinn wie die umgekehrte Vorstellung, bei der sich die Zeichnung zum Zusammengesetzten hin entwickelt. Mit anderen Worten: es ist sowohl eine Komposition als auch eine Dekomposition.

Genauso beim Streichquartett *distance II*, das sich von einzelnen Instrumenten über Duos, Trios bis zum zusammengesetzten Quartett hinaufarbeitet:

| | | | | | | |
|-----|-----------------|-----------|--------------|--------------------|----------|----------------|
| 1.) | vln | | vla 1 | vla 2 | | vc |
| 2.) | vln/vla 1 | vln/vla 2 | vln/vc | vla 1/vla 2 | vla 1/vc | vla 2/vc |
| 3.) | vln/vla 1/vla 2 | | vln/vla 1/vc | vln/vla 2/vc | | vla 1/vla 2/vc |
| 4.) | | | | vln/vla 1/vla 2/vc | | |

Keine Anstrengung von Elliott Carter oder Beethoven oder sogar Charles Ives in seinem Zweiten Streichquartett ist

in der Lage, diese wesentliche Kontinuität dauerhaft aufzuspalten. In meinem Werk für Streichquartett, wird die Kontinuität systematisch in die sie zusammensetzenden Elemente zerlegt: Solos, Duos, Trios, Quartette; Dichtegrade von einem Ton bis zu acht Tönen; pizzicato gegenüber arco; kurze Dauern gegenüber langen Dauern usw. Sie sind lediglich die Präsentation eines Zusammengesetzten als Sequenz.

Musik wird überwiegend in einfachen ganzen Zahlen gedacht: ein Instrument, der einzelne Ton, das Unisono; das zweiteilige Metrum, die Periode, die zwei Manuale des Cembalos; die Triosonate, der Dreiklang, die dreiteilige Form; der Choral, die vier Saiten von Geige, Bratsche, Violoncello oder Kontrabaß, die Orchestergruppen. Diese ganzen Zahlen bilden Mengen mit nur wenigen Elementen, deren Permutationen leicht erschöpft werden können. Musik ist immer im gewissen Sinn eine Dekomposition solcher Mengen. Aber mit der Dekomposition findet gleichzeitig eine Rekombination statt, die uns zum ursprünglichen Kompositum zurückbringt. Manche Musik erscheint zielgerichtet, indem sie aus dem Entfalten ein Thema macht und einen Umriß kreiert. Ich denke aber, daß das nur eine Illusion ist. Es gibt keinen Ursprung und keinen Endpunkt. Die ganze Bedeutung liegt im kontinuierlichen Entfalten und Zurückfalten, im Übergang.

Übergang

Obwohl alle akustischen Klänge ständig im Übergang sind, ist der gestrichene Klang eine Besonderheit, da er diese akustische Tatsache physikalisch (und leicht nachvollziehbar) manifestiert. Während der Bogen auf der Saite entlangstreicht, greifen die Bogenhaare unaufhörlich die Saite und lassen sie wieder los; jedes einzelne Haar handelt in einem komplexen Verhältnis zu den anderen; insgesamt wird so ein Klang erzeugt, der aus vielen winzigen Klängen und Pausen besteht. Der Bogen macht noch einmal deutlich, daß der Klang eine Sammlung unendlich vieler winziger Perzeptionen ist, so wie eine Linie die Menge unendlich vieler Punkte ist. »Um in der Zeit existieren zu können, muß sich der Punkt wiederholen.« (Xenakis)

Aber die Wahrnehmung eines Klanges reorganisiert diese Reihe unendlich winziger Ereignisse. Ein Gesamtklang kann nicht auf einmal gehört werden, besonders nicht, wenn er angehalten wird. In seinem Versuch, mit der Vielfalt der Informationen fertig zu werden, geht der Geist hin und her zwischen aktivem Zuhören und Ausklammern des Klanges. Dieses Ausklammern schafft eine Stille, in der es Zeit gibt, den komplexen Reiz zu analysieren. Inzwischen nimmt das Ohr die sich fortsetzenden Ereignisse, die den Klang bilden, zur Kenntnis. In den Zustand des Zuhörens zurückkehrend, eilt der Geist der Gegenwart nach. So scheint sich das Hören auf zwei Ebenen gleichzeitig abzuspielen; eine in der Zeit, die andere außerhalb der Zeit. Durch seine Tätigkeit außerhalb der Zeitstruktur des Klanges schmilzt der Geist das unendlich Viele zu einem Ganzen zusammen. Dieses Ganze unterscheidet sich dann erheblich von der Vielheit der nicht wahrnehmbaren Momente. Genauso wie man sich ein Gesamtbild von der Vielheit der mit einem Bogenwechsel einhergehenden Positionen macht, macht man sich ein Gesamtbild eines Klanges.

Dieser Effekt, der mich immer wieder fasziniert, ist besonders augenfällig bei angehaltenen gestrichenen Klängen. In *here (4/1)* stehen in den beiden äußeren Teilen sehr lange Klänge, die eine nahezu unmerkliche Bewegung des Bogens verlangen, Klängen mit vergleichsweise kurzen Dauern, wie pizzicati, in den mittleren Teilen gegenüber. Weil mit der Bogengeschwindigkeit der Charakter dieser Gegenüberstellung subtile Transformationen erfährt, ändert sich in *distance (II)* die Bogengeschwindigkeit von einem Teil zum nächsten. (Die Teile bestehen jeweils aus Bogenlängen von einer, zweieinhalb, fünf oder zehn Sekunden.)

Vielheit

Ich glaube, daß es drei Arten von Stille gibt. Auf der tiefsten Ebene wendet sich das Hören nach innen und der Geist ist still. Diese absolute Stille ist das Ergebnis sorgfältiger, anhaltender Übung und wird selten erreicht. Die nächste Stufe ist die oben beschriebene Art der Stille. Diese Stille ist das Ergebnis der Zäsur, die der Geist im Prozeß des Hörens erzeugt, wenn er sich der Verarbeitung des Klanges zuwendet. Auf der dritten Stufe, an der Oberfläche, ist das, was zwischen den Klängen passiert, »Stille«, die eigentlich gar keine Stille ist. »Stille« ist die Offenheit für jede Kontingenz, das heißt, für jeden Klang. Die Singularität des Werks fließt in eine Vielheit hinein, indem es das Zusammengesetzte entfaltet und es den »zusätzlichen Falten« ermöglicht, die Oberfläche auszufüllen. Indem sie für »Stille« offen bleibt, dehnt sich die Oberfläche dann zu einer noch weiteren Vielheit aus, an der die Ausführenden und das Publikum teilhaben. Diese »Stille« ist ein Übergang von der Gegenwart in die Vergangenheit und zu allem, was folgt, da sie bereits Teil eines jeglichen Klanges ist (nicht nur eines Streichquartetts).

Ein Streichquartett sitzt ruhig, wartend auf den Beginn des nächsten Klangs. Sein Umriß verschwimmt; es gibt, für einen kurzen Augenblick, kein »wir« und »sie«, nur ein »wir«. Das Auslöschen dieser Grenzen macht uns noch größerer Begrenzungen bewußt (der Wände des Saales, zum Beispiel). Wenn wir den Konzertsaal verlassen, werden auch diese ausgelöscht.

(Übersetzung: Antoine Beuger)

© positionen, 34/1998, S. 3-4