Armen Avanessian | Franck Hofmann | Hrsg.

# Raum in den Künsten

## Konstruktion – Bewegung – Politik

*transversale*

Dieses Buch ist im Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Die Arbeit von „transversale“ am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und am Institut d'allemand der Université Paris III wurde unterstützt durch das Zentrum für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin

Zentrum für Bewegungs-forschung

Umschlagabbildung:
Filmstill aus *Faceless*,
Regie: Manu Luksch, London 2007.

Screendesign und Entwicklung: Torsten Jahnke, mitchum d.a.
Programmierung: Michael Martin, kominform

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4658-9

Oliver Korte

# Leere Räume

„rien nul
n'aura été
pour rien
tant été
rien
nul"

Samuel Beckett[1]

Jeder Versuch, das Nichts zu imaginieren, überfordert den menschlichen Geist hoffnungslos. Allenfalls die Hilfskonstruktion der „Abwesenheit von Etwas" führt ein wenig näher heran. So läuft jeder Prozess einer Ausdünnung, zu Ende gedacht, in die Leere. Wachsende Stille – dann Nichts. Blaise Pascal, dessen Werk ein wichtiger Referenzpunkt meiner komositorischen Arbeit ist, war der Faszination der Leere verfallen, und sein Kollege René Descartes spottete, er habe eben „zuviel Vakuum im Kopf".[2] Samuel Beckett kommt dem Nichts erschreckend nahe. Seine Gedichtsammlung *Mirlitonnades* war ein Katalysator für mein Sextett *rien nul.*

„Nichts, niemand wird gewesen sein, um nichts so viel gewesen sein. Nichts, niemand."[3] In Becketts gedanklicher Konstruktion fällt die Leere den Leser hinterrücks an: Aus einer unbestimmten Zukunft richtet sich der Blick zurück auf die Gegenwart, nur um dort nichts mehr zu entdecken. Diese winzige Schleife überspannt eine unermessliche Leere. An anderer Stelle der *Mirlitonnades* beschwört Beckett einen „feinen Abgrund des Nichts".[4] Um dessen zwischen Schrecken und Befreiung schwankende Schönheit geht es im Sextett *rien nul.*

Selbst der Urknall hinterließ nur einen winzigen Rest, den Schatten eines Ereignisses, spürbar allenfalls für die sensibelsten Detektoren. Was in *rien nul* zu hören ist – noch zu hören ist –, ist auch nicht mehr als ein entstofflichtes Echo. Überall klafft der leere Raum: in den Pausen zwischen zwei Tönen, in der Lücke zwischen einem hohen und einem tiefen Ton und sogar im Inneren eines Tones selbst, zum Beispiel in der Körperlosigkeit eines hingehauchten Flageoletts. Die größte Leere lauert jedoch in der vor dem ersten Ton des Stückes vergangenen Zeit. Wie war der prähistorische Klang beschaffen, dessen Rest man in *rien nul* hört? Das Stück erfordert eine Haltung des aktiven Hineinlauschens viel mehr als des gewöhnlichen, passiven, nebensächlichen Hörens.

1 Samuel Beckett, *Flötentöne*, Frankfurt am Main 1982, S. 36.
2 René Descartes, Brief an Christiaan Huygens vom 8. Dezember 1647, in: *Œuvres de Descartes*, hrsg. v. Charles Adam und Paul Tannery, Bd. 5 (Correspondance V, Mai 1647 – Février 1650), Paris 1975, S. 653.
3 Übertragung von Elmar Tophoven, in: *Flötentöne*, a.a.O., S. 37.
4 „fin fond du néant" (*Flötentöne*, a.a.O., S. 16–17).

## *rien nul/zero*

Ende des Jahres 2001 erhielt ich vom Berliner Neue-Musik-Ensemble Modern Art Sextet den Auftrag, eine Komposition für deren Besetzung zu schreiben: Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier. Ich hatte gerade eine Reihe von drei kleineren Werken abgeschlossen, die alle den Untertitel „Elementarstudien" tragen: *Glas* für drei Violoncelli, *Kies* für vier Klarinetten und *Frost* für Glockenspiel und Klavier. In diesen Stücken habe ich einige kompositorische Strategien gewissermaßen unter Laborbedingungen erprobt, also in eher kleinen Formaten und mit einem sehr begrenzten Fundus an Materialien und kompositorischen Prozeduren. Nun kam es mir sehr gelegen, diese Strategien auf ein längeres Werk für ein etwas größeres Ensemble zu übertragen. *rien nul* wurde am 7. November 2002 in einem Konzert der Reihe „Klangwerkstatt" in Berlin uraufgeführt.

Werner Gasser lernte ich 2006 bei der Vorbereitung einer Transversale-Tagung kennen. Beim Hören des Uraufführungsmitschnittes von *rien nul* kam ihm der Gedanke, das Stück mit bisher ungenutztem Filmmaterial zu verbinden, das er aus Chicago mitgebracht hat. Sein Video *zero* hat er auf die Aufnahme der Uraufführung von *rien nul* geschnitten. *rien nul/zero* erlebte seine Premiere am 3. Februar 2007 in der Akademie der Künste Berlin.

## Raum

Ein guter Freund äußerte nach dem Hören von *Frost* den Eindruck, man könne in dieser Musik „spazieren gehen". Das hat mich sehr gefreut. In der Tat versuche ich in einer größeren Werkgruppe – zu der *Frost* ebenso zählt wie *rien nul* – das Konzept einer „landschaftlichen" Musik zu verwirklichen. Es geht um das Entfalten eines imaginären musikalischen Raumes und darum, dem Rezipienten die Gelegenheit zu geben, sich darin frei zu bewegen. Hören wird zum Ausschreiten einer Landschaft. Das erfordert Aktivität des Rezipienten: *Man muss gehen.*

Die sicherlich wichtigste Größe, welche den innermusikalischen Raum definiert, ist die Zeit. Nicht zufällig bezeichnen wir eine Zeitstrecke ganz selbstverständlich als einen „Zeitraum". Zeit ist schwer nur als zweidimensionaler Strahl vorstellbar; im Gegenteil kann sie sich in unserer Wahrnehmung zu einem gigantischen Volumen auftürmen. Dieses Volumen wird in einem Haiku von Taniguchi Buson (1715–1783), das ich 1990 vertont habe, greifbar:

„Aus späten Tagen
Sind aufgehäuft die fernen
Die alten Zeiten."[5]

Neben der Zeit liegt ein weiterer räumlicher Aspekt der Musik in der Frequenz von Tönen. Wir bedienen uns hier eines ausgeprägt räumlichen Vokabulars und sprechen je nach Hertzzahl von „hohen" und „tiefen" Tönen. Der Mensch kann Töne von etwa 16 Hertz bis hinauf zu etwa 20 000 Hertz wahrnehmen; unser Hörraum erstreckt sich über rund zehn Oktaven und verliert sich ohne genau bestimmbare Grenzen irgendwo in himmelstürmender Höhe und abgründiger Tiefe.

Schließlich ist noch der Aspekt des „harmonischen Raumes" bedeutsam. Als harmonischen Raum möchte ich ein wohldefiniertes Beziehungssystem von Intervallen und Klängen bezeichnen. Der Wechsel des harmonischen Raumes, also das Überschreiten der Grenzen des harmonischen Bezugssystems, kann geradezu schockierend wirken.

5 *Kirschblüten und wilde Astern. Japanische Haikus*, ausgewählt und aus dem Urtext übertragen von Jan Ulenbrook, München 1989, S. 96.

## Proportionen und Schichten

Zuerst die Zeit: Die zeitliche Gestalt von *rien nul* folgt keiner Prozesslogik, nach der sich eine Entwicklung sukzessive vom Beginn bis zum Ende vollzöge; vielmehr herrscht eine Logik, die ich topografisch oder auch architektonisch nennen möchte. Am Anfang der Komposition steht der leere, ungeteilte musikalische Raum. Aus diesem Raum schneide ich ein Quantum heraus und gliedere es vermittels eines Netzes von proportionalen Beziehungen: Ich vermesse es, setze Landmarken und mache den Raum so erst erfahrbar. So sind im ersten der drei Teile von *rien nul* (Takt 1–110) drei verschiedene Proportionsschichten übereinandergeblendet, so dass musikalische Ereignisse sukzessive, aber auch simultan ablaufen:

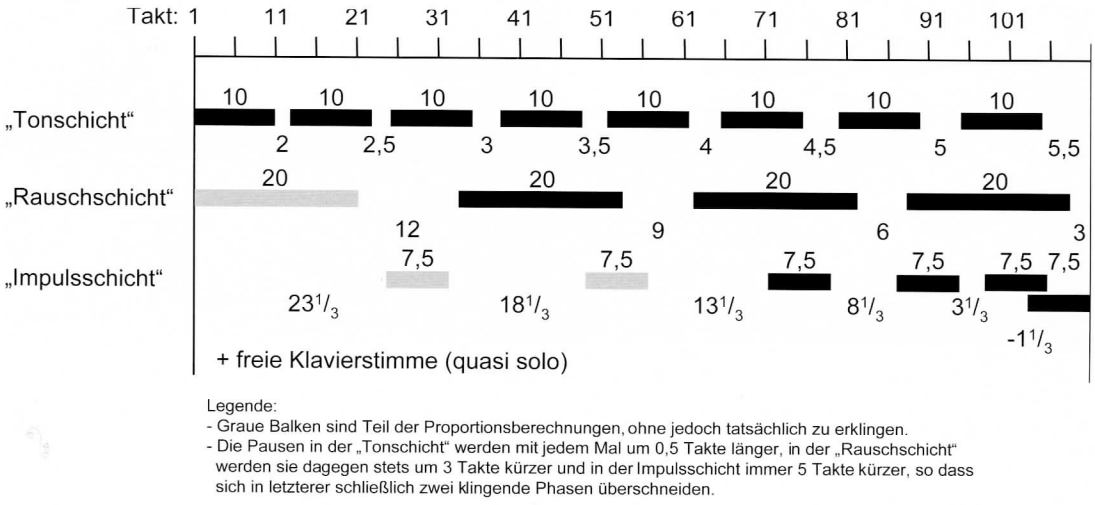


Abb. 1: *rien nul*, Proportionsgefüge der musikalischen Schichten im ersten Teil (Takt 1–110).

Die Schichten sind dadurch klar unterscheidbar, dass sie mit sehr unterschiedlichem Material gefüllt sind. Die „Ton-Schicht" ist dominiert von sehr hohen, luftigen Flageolett-Tönen der Streicher (sie soll weiter unten genauer beschrieben werden). Hinzu tritt eine „Rausch-Schicht"; sie wird vor allem von den tiefen Instrumenten getragen: Cello, Bassklarinette und manchmal auch Viola. Zeitversetzt schälen sich hier aus dem Rauschen distinkte Töne, um nach einiger Zeit wieder zu verschwinden. Die dritte Schicht ist eine „Impuls-Schicht"; sie besteht aus den geflüsterten Phonemen [t] und [k]. Die drei Schichten mischen sich nicht; es ergibt sich eine räumliche Staffelung. Strukturell verbunden sind die Schichten jedoch durch die Tatsache, dass sie sich, jede nach ihren eigenen proportionalen Regeln, genau in die 110 Takte des ersten Teils von *rien nul* fügen.

Sehr deutlich wird die räumliche Staffelung der klanglichen Ereignisse auch im dritten Teil des Stückes (Takt 146–220, im Video ab Minute 13:13). Hier überlagern sich mehrere Klangbänder, wobei jedes Band in einem eigenen Tempo pulsiert; es tritt aus dem Kontinuum hervor, erreicht einen Höhepunkt und verschwindet dann wieder im Gesamtklang. Auf diese Weise färbt sich das polymetrische Pulsieren kontinuierlich um.

Hinsichtlich des Prinzips der Schichtengliederung stimmt das Video *zero* mit *rien nul* überein. Werner Gasser hat in Chicago Menschen und Fahrzeuge gefilmt, die eine Brücke überqueren. Dabei bleibt die Kameraeinstellung über die gesamte Dauer von knapp zwanzig Minuten unverändert. Zwar hat Gasser die Brücke aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen, doch entschied er sich schließlich nur für einen einzigen. Mehr und mehr rückt im Verlaufe des Films das Einzelereignis in den

Hinter- und die Bildkomposition in den Vordergrund; der Zuschauer erlebt das Paradoxon eines bewegten Stilllebens. Das Bild ist deutlich in Schichten gestaffelt, zwei bewegte Schichten: Die Passanten im Hinter- und die Autos im Vordergrund werden durch die statische Schicht der Brückenarchitektur getrennt. Eine hinter der Kamera liegende Schicht wird nur für Augenblicke sichtbar. Die Reflexionen auf den Autofenstern zeigen Ausschnitte der Architektur auf der gegenüberliegenden Straßenseite:

Abb. 2: *zero*, Minute 7:53.

Das Video *zero* beginnt und endet in einer leeren weißen Fläche, der Abwesenheit jedes Raumes und jeder „Handschrift". Diese Initiale frisst sich gleichsam in die Filmaufnahmen hinein: Die Brücke befindet sich anfangs in einem vollkommen unbestimmten Raum vor einem leuchtend weißen Hintergrund. Erst im Laufe der Zeit entpuppt sich dieses weiße Nichts durch langsame Lichtveränderung als eine weitere architektonische Schicht: eine Wand des Chicago Opera House.

Die Bild- und die Tonspur von *rien nul/zero* verbinden sich zu einem komplexen System gestaffelter Schichten, die parallel zueinander einen festgelegten Zeit-Raum durchziehen, die unabhängig sind und doch in vielfältige Wechselwirkung treten und dabei strukturelle Verwandtschaften offenbaren.

## Tonhöhen, Dauern und Harmonik

Die erste kompositorische Arbeit an *rien nul* lag noch vor der Niederschrift des ersten Tones; sie bestand in der oben beschriebenen zeitlichen Vorordnung, der Errichtung eines Proportionsgefüges. Erst auf dieser Grundlage erfolgte nun als nächster Schritt der Entwurf konkreter musikalischer Gestalten. Dabei folgte ich zwei Grundsätzen. Erstens dem Gleichgewichtsgebot: Alle Elemente sollten so gegeneinander aufgewogen sein, dass keines ein Übergewicht erhält. Zweitens dem Abwechslungsgebot: Während sich die musikalische Landschaft als Ganze nur langsam verändert, werden am Wegesrand stets neue Details erkennbar.

In *rien nul* treten Konstruktion und Ausdruck in ein spannungsreiches Verhältnis. Zur Verdeutlichung möchte ich die Struktur eines kurzen Abschnittes, des achten und letzten der oben erwähnten „Ton-Felder", beschreiben. Die musikalische Textur von *rien nul* verstehe ich – um noch einmal das Bild Samuel Becketts aufzurufen – als ein Netz, gespannt über einem „feinen Abgrund des Nichts". Durch die Maschen hindurch starrt einen eventuell das Nichts an. Damit das überhaupt gelingen

kann, ist jedoch ein überaus filigranes Netz vonnöten, ein sorgfältig ohne Verschlingungen und Knötchen geknüpftes Netz, ein Netz, das trotz seiner Luftigkeit nicht reißt. Um die Stabilität der Textur sicherzustellen, habe ich mich bei der Komposition einer strengen Ordnung unterworfen: Die Dauer, die Tonhöhe und die Oktavlage jedes einzelnen Tones beruhen auf Permutationen mehrgliedriger Zahlenreihen. In der folgenden Grafik ist dies dargestellt:

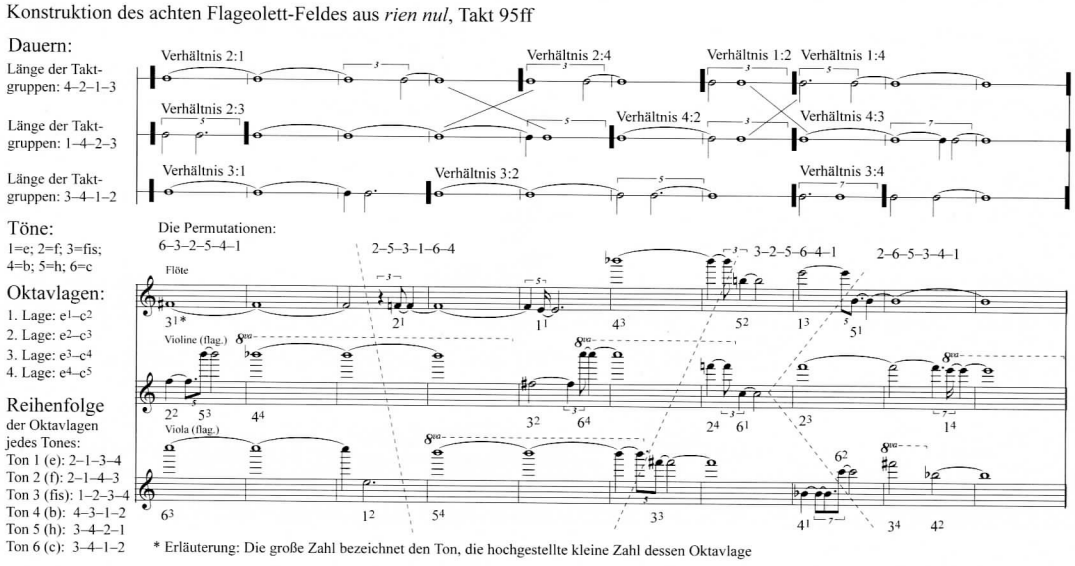


Abb. 3: *rien nul*, achtes „Ton-Feld", Takt 95–105, Minute 8:37–9:30.

Das abgebildete Tonfeld ruht, wie alle anderen auch, in einem konstanten harmonischen Raum, der die sechs Tonhöhen e–f–fis und b–h–c umfasst: zwei dreitönige chromatische Cluster im Tritonusabstand. Diese Sechstongruppe erscheint genau viermal hintereinander, und zwar immer in einer anderen Permutation. Bei einer so sparsamen Textur von nur 24 Tönen kann bereits die Wiederholung eines einzigen Tones in derselben Oktavlage das Gleichgewicht empfindlich stören. Darum erscheint jeder Ton viermal in einer anderen Oktavlage. Daraus resultiert ein sehr weiter, gespreizter Ambitus des Feldes. Zwingend ergeben sich so in jeder der drei Stimmen (Flöte, Violine und Viola) von Ton zu Ton große Sprünge. Auf diese Weise vermeide ich die Entstehung von Melodien im herkömmlichen Sinne, denn ebenso wie eine Tonwiederholung in gleicher Oktavlage brächte auch eine noch so kleine Melodie die Textur ins Ungleichgewicht.[6]

Das beschriebene Tonfeld gleicht einem ausbalancierten Mobile, welches, in der Zeit bewegt, immer neue Konstellationen eines konstanten Materials hervorbringt. Ebenso wichtig wie die Anordnung der Elemente im musikalischen Raum wird aber zugleich die Blick- bzw. Hörrichtung des Rezipienten; seine Aufmerksamkeit kann sich ebenso aufs Ganze wie auf ein Detail richten. Hier lasse ich einen Teil meines Anspruchs fallen, den Rezipienten durch das Werk zu führen, und muss auf Eigeninitiative hoffen: *Man muss gehen.*

Zahlen und Proportionen gewährleisten eine Balance aller Bestandteile und einen Ausgleich der musikalischen Gewichte. Dabei lassen die strengen Spielregeln mehr Raum für Detailentscheidun-

6 Auch das Gleichgewicht der Ton*dauern* wird durch Permutationsreihen gewährleistet. Jede der drei Stimmen des zehntaktigen Feldes wurde in einem ersten Schritt in vier Strecken mit dem Längenverhältnis 1 zu 2 zu 3 zu 4 (in ungeordneter Reihenfolge) geteilt. Anschließend wurde jede der so entstandenen zwölf Strecken in zwei Stücke zerteilt, und zwar jeweils unter Nutzung einer der zwölf Proportionen, die sich mit denselben Zahlen 1, 2, 3 und 4 bilden lassen. Auf diese Weise ergibt sich ein Proportionsgefüge mit 24 Dauern, dem sich die 24 unterschiedlichen Töne zuordnen lassen.

gen, als man vielleicht vermuten mag, doch ein besonderer Reiz des beschriebenen Permutationsspiels liegt in der Tatsache, dass das Spiel innerhalb der definierten Grenzen unerwartete Schönheiten hervorbringt. Ordnung und Zufall verbünden sich. Ich bin davon überzeugt, dass auf der einen Seite eine strenge Ordnung eine ganz eigene, unverwechselbare Magie ausstrahlt, dass diese jedoch auf der anderen Seite in keiner Weise hinreichend ist, eine gelungene musikalische Formulierung zu gewährleisten. Im Gegenteil: Strukturelle Strenge und musikalische Wirkung verbinden sich nur widerstrebend. Daher nehme ich mir stets die Freiheit, eine durch die Spielregeln generierte Struktur zu verwerfen. So vergeht manchmal viel Zeit, bis ich die *eine* schöne unter den *vielen* korrekten Lösungen gefunden habe. Auf dem Weg liegt mancher hässlicher Fehlversuch.

## Nichts

*rien nul* ist eine Komposition der Leere, vor allem der Menschenleere. Im Vergleich dazu ist das Video *zero* überbevölkert. Auf den zweiten Blick jedoch herrscht auch hier eine sonderbare Öde; so sieht man zu Beginn eine Frau in Rückenansicht auf einer Brücke stehen und in eine unbestimmte Ferne schauen:

Abb. 4: *zero*, Minute 0:45.

„So könnte ein französischer Film beginnen", sagte Werner Gasser mir nebenbei. Doch die Frau verlässt das Bild, um nicht wieder zu erscheinen. Nicht anders der telefonierende Autofahrer am Ende des Films. Keine der angedeuteten Narrationen führt irgendwohin. Ebenso im kurzen Mittelteil von *rien nul* (Takt 111–145; Minute 10:09–13:13). Immer wieder erklingen hier melodische Ansätze, vorsichtige, tastende Versuche einzelner Instrumente. Keiner wird ausgesungen, alle münden in weiträumige Generalpausen. Einige der melodischen Ansätze verschwinden unauffällig, andere werden unterbunden:

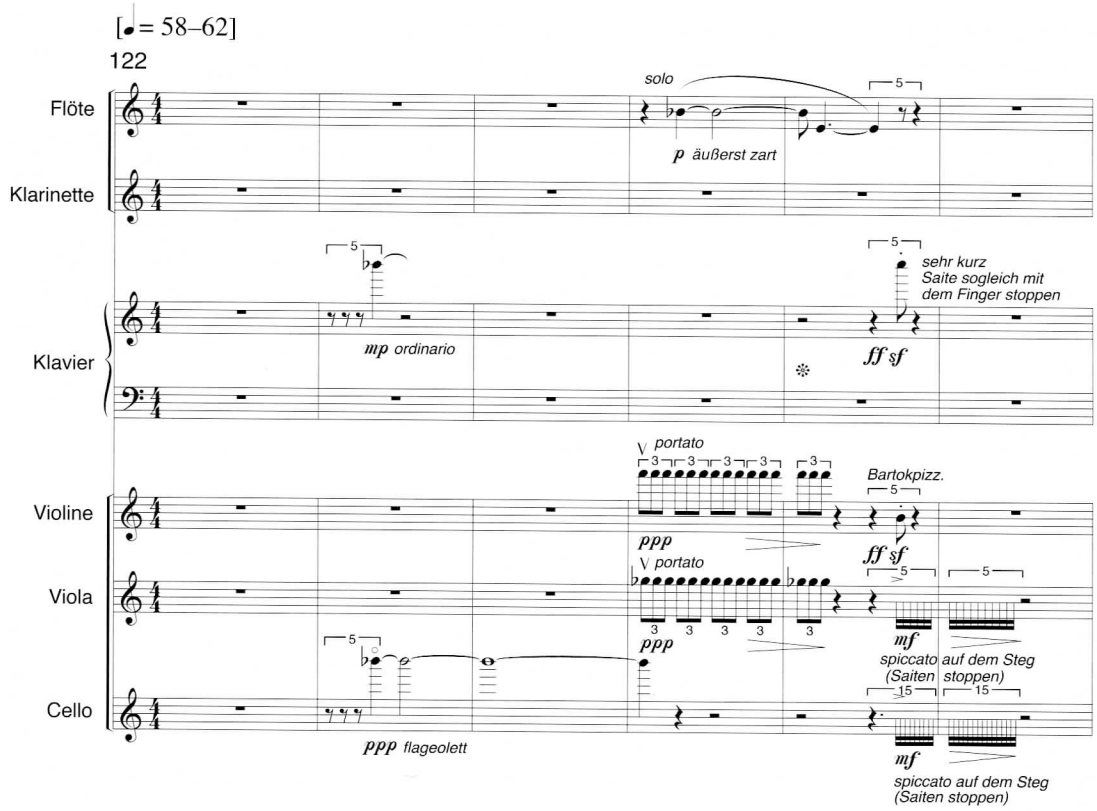


Abb. 5: *rien nul*, Takt 122–127, Minute 11:00–11:33.

Hier beendet ein leises Cello-Flageolett, angefärbt von einem Klavierton, eine recht lange Stille. Aus diesem Ton erwachsen pulsierende Triolen der Violine und Viola, die ihrerseits einen zarten melodischen Ansatz der Flöte stützen. Dieser melodische Ansatz jedoch wird sogleich von einem scharfen Stakkato des Klaviers und einem Bartok-Pizzikato der Violine abgebrochen. Ein vom Knall aufgeschrecktes und sogleich verhuschendes Tickern der Viola und des Cellos mündet wiederum in Stille.

Die Geschichte der Menschen in Gassers Video bleibt ebenso offen wie die der Melodiefragmente im Mittelteil von *rien nul*. Im Gegenteil werden die einzelnen Passanten im Laufe der Zeit ihrer Persönlichkeit beraubt. Sie verschmelzen zu einem Strom, einem Schwarm, der sich eher durch seine Dichte, seine Richtung und sein Tempo definiert als durch die Individuen, aus denen er sich zusammensetzt. In gleicher Weise verhalten sich in *rien nul* einige Impulsfelder: klickernde Klappengeräusche der Holzbläser und die von den Streichern geflüsterten Phoneme [t] und [k]. Sie sind rhythmisch nicht präzise festgelegt, sondern vielmehr statistisch angeordnet.

Die von Werner Gasser gefilmte Szene ist geprägt vom Übergang. Alle Menschen auf der Brücke sind auf dem Weg irgendwohin, doch das Ziel bleibt ebenso offen wie der Ausgangspunkt. Die Bewegung bezieht sich nur auf sich selbst. Aus der Distanz betrachtet und ihres Kontextes entkleidet, wird die Betriebsamkeit ebenso richtungs- wie sinnlos. Gottfried Benn schreibt:

„Bahnhofsstraßen und rue'en
Boulevards, Lidos, Laan –
selbst auf den fifth avenue'en
fällt Sie die Leere an –

ach, vergeblich das Fahren!
Spät erst erfahren Sie sich:
bleiben und stille bewahren
das sich umgrenzende Ich."[7]

Vergeblich schien zunächst auch Werner Gassers Chicagoreise, denn seine noch unbearbeiteten Filmaufnahmen wurden bei Gepäckkontrollen auf Flughäfen starker Strahlung ausgesetzt und beschädigt. Doch genau hier hat Gasser schließlich angesetzt: Er hat in minutiöser Kleinarbeit den Zerfall weitergetrieben. So gehört nicht nur das Gezeigte der Vergangenheit an, sondern auch das Bildmaterial selbst trägt bereits deutliche Spuren des Vergehens. *Zero*

Sehen Sie die Arbeit von Werner Gasser auf der DVD.

7 Gottfried Benn, „Reisen", in: ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1982, S. 384.