Mit dem Klang ins Innere des Anderen

Zu einem neuen Selbstverständnis des Musizierens mit Yoav Pasovskys „Mimshak"

von Bastian Zimmermann

Musik berührt. Schon die alten Griechen wussten das und es blieben ihnen nur zwei Alternativen; diesen Tatbestand zu verdammen oder zu preisen. Dieser Essay widmet sich allein der Preisung: Klang berührt. Noch mehr: Er dringt ein – in die Ohren, in die Nerven, in den Bauch und in die Hüfte; Musik überschreitet Grenzen, durchdringt reale und imaginäre Hüllen und Wände; in allen denkbaren Situationen kann sie einen übermannen, lenken. Ja, man wird sogar manipuliert von Musiken, denen man eher weniger zugetan ist.

Wir gehen hier aber – und das vermag für mich das 2012 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführte Werk „Mimshak" von Pasovsky[1] auszulösen – noch einen Schritt weiter. Klang dringt bei diesem Stück nicht nur in den eigenen Körper oder zumindest in das Gehör ein – das vermag jedes Stückchen Musik oder Klang –, sondern Klang penetriert hier eine seiner Prothesen oder Verlängerungen: das Musikinstrument selber.

Der Klang eines Anderen, nehmen wir mal die Altflöte, erklingt in der Violine. Der Geiger hört und spürt diesen Klang, einen kleinen Melodieverlauf in seiner Violine auf der Schulter resonieren, immer wieder. Er legt seine Hand seitlich auf den Korpus und stoppt damit die Schwingungen des Schallkörpers an dieser Stelle, und der Klang verändert sich. Er legt seine Hand auf die leicht schwingenden Saiten der Violine, und der Klang verändert sich weiter. Er setzt an, spielt einen ausgedehnten Ton, wodurch der Klang der Flöte je nach Lage der Töne konsonantisch ergänzt und verstärkt oder in der Dissonanz gebrochen und zerstäubt wird.[2]

Pasovsky nutzt in „Mimshak" Körperschallerzeuger, die einen eingespeisten Klang an den materiellen Körper, Korpus, an dem sie befestigt sind, weitergeben und der dort nach den je spezifischen Eigenschaften dieses Resonanzkörpers zum Erklingen gebracht wird. Jeder Körper, der in Schwingung geraten kann, ist ein potentieller Resonanzkörper. Die Körperschallerzeuger vermögen daher – speist man einen natürlichen Instrumentalklang ein – einen ebenso natürlich resonierenden Klang zu erzeugen.[3]

„Mimshak" ist das hebräische Wort für Schnittstelle, Pasovsky spricht von Transducern, also im weitesten Sinne von Signalverarbeitern. Wikipedia definiert diese als „a device that converts a signal in one form of energy to another form of energy".[4] Das können unter anderem elektrische, mechanische, elektromagnetische, chemische, thermale oder auch, wie hier, akustische Energieflüsse sein. Art des Materials, Alter, Verschlissenheit, Lackierung, Form, Verarbeitung all das sind materielle Parameter, die bei den Körperschallerzeugern über den Klangzustand entscheiden. Körperschallerzeuger besitzen damit einen besonderen Status gegenüber Lautsprechern. Ist ein Lautsprecher einmal fertiggestellt, besitzt er den immer gleichen Korpus und damit einen Klang, den man gut oder schlecht finden kann. Körperschallerzeuger hingegen suchen sich ihren Körper, sind gewissermaßen nur ein Bauteil eines Lautsprechers, das nun die große, weite Welt entdeckt. In der Experimentalelektronik wird dieses Tool schon seit vielen Jahren mit Toms, Cola-Dosen, Rohrschächten oder Glasbehältern verschaltet. Und auch im Bereich der neuen Musik ist es nicht unbedingt etwas Neues: Die Komponisten Johannes S. Sistermann, Michael Moser, Robert HP Platz,[5] Tom Rojo Poller oder der Amerikaner Matthew Goodheart nutzen es für Instrumentalstücke.[6]

Pasovsky begann im Jahr 2008, die Technik mit einzelnen Instrumenten auszuprobieren; unter anderem in einigen Studien für Cembalo, Kontrabass und Schlagzeug. Bezeichnend ist, dass er ohne diese Technik, so in einem Skype-Interview vom 28. Oktober 2013, nicht imstande gewesen wäre, ein Stück beispielweise für Kontrabass solo – wie es für Christopher Williams geschehen ist – zu schreiben. In der Vorarbeit für „Mimshak" traf sich Pasovsky mit dem Nadar Ensemble zum Proben – nicht des Stücks, sondern der Technik. Die Musiker sollten sich in das Widerklingen im Anderen einfühlen, damit improvisieren, was auch zu Irritationen führte. Nach Pasovskys eigenen Angaben war es zunächst sehr schwierig, die Klänge in einem siebenköpfigen Ensemble überhaupt zu orten, was dazu führte, dass er sie räumlich stark voneinander trennte. Auf Grundlage der gesammelten Probenerfahrungen komponierte Pasovsky schließlich das Stück „Mimshak" – wobei es ihm nicht um die Inszenierung der Technik und des musikalischen Umgangs mit ihr ging.

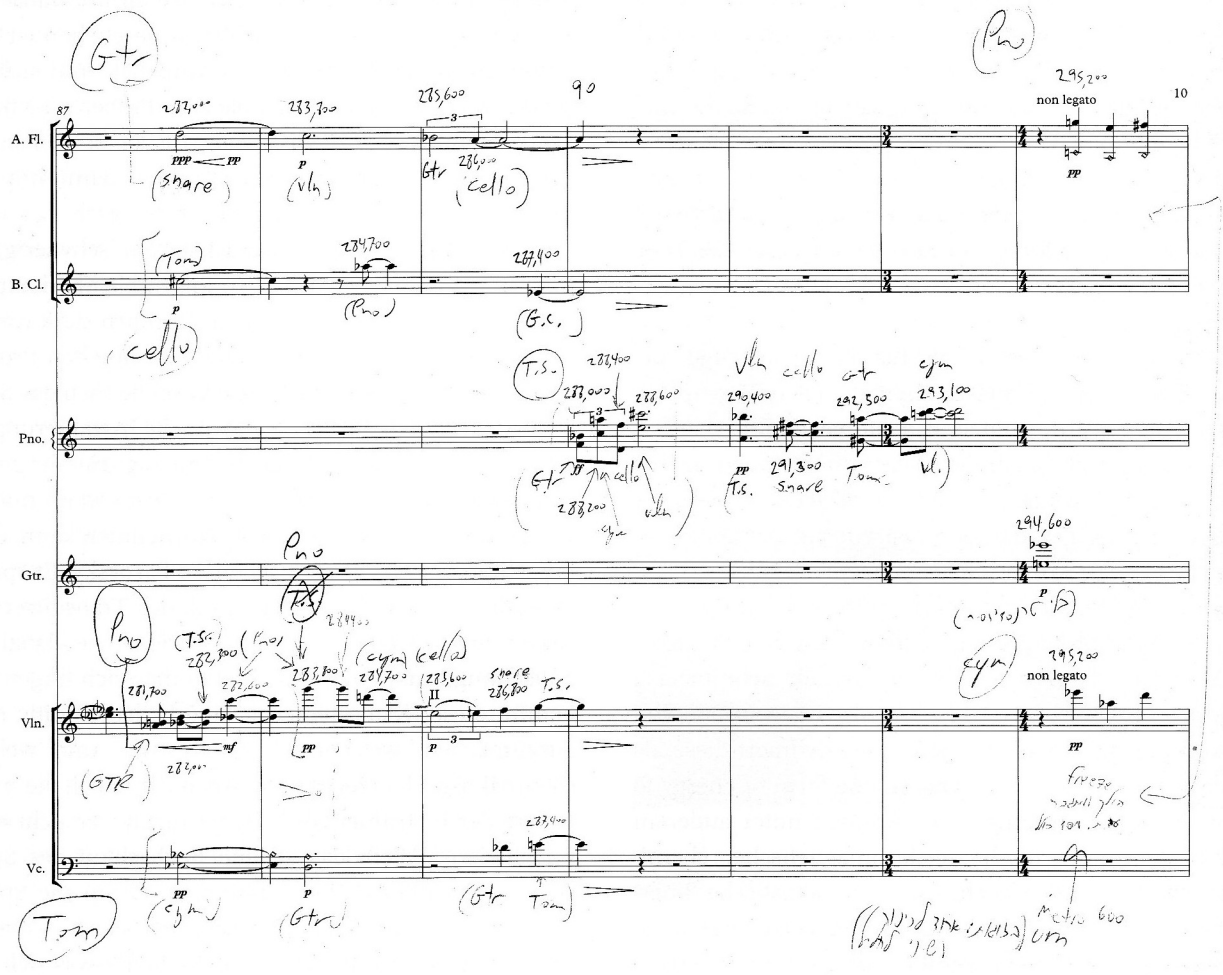
Er komponierte, was klingen soll. Denn wenn man etwas komponiert, das man nicht wahrnehmen kann, dann braucht man es nicht zu machen, so Pasovsky. Er spricht außerdem davon, dass die Technik des Transducers, so wie er ihn einsetzt, wie ein Zaubertrick, eine akustische Täuschung funktionieren soll. Man mag sich fragen: Wo kommt dieser Klang plötzlich her? Es ist kognitiv nicht auszumachen, welcher Klang akustisch und welcher elektroakustisch erzeugt wird. Auch die Kabel, die in das Innere der Instrumentalkörper gelangen, versucht er zu verschleiern. Allein das genaue Beobachten des Spiels vermag den Blick dafür zu öffnen. Und nur die Spieler selbst wissen oder fühlen entsprechend genau – wie bei miteinander intim agierenden Menschen –, was sich zwischen den Körpern, den Zeilen abspielt.

Die Instrumente treten zuallererst als materielle Körper auf. Das gegenseitige Eindringen von Klang begünstigt zudem eine Form der Kommunikation, die komplexen menschlichen Interaktionen entspricht: Aufeinander hören, weghören, sich einfühlen, (kaum) ignorieren (können), lauschen, aufeinander eingehen, den anderen wegpusten – und: die Kommunikation nicht abbrechen können (auch Schweigen ist eine Form der Kommunikation), es sei denn, man risse das Kabel aus dem Instrument heraus. Und wenn es, als Gegensatz zum Hass, um die Liebe gehen soll, befinden sich Instrumente wie Menschen im selben Dilemma. Sich wirklich vereinen, Einswerden gelingt nicht, nur mittels der durch die Technik ermöglichten gegenseitigen Penetrationen, den Interpenetrationen[7] der Klänge, einem stetigen Sich-Näher-Kommen in der Kommunikation. Der Kontrabass kann physisch nicht in der Violine erklingen, die Gitarre bietet nur einen sehr kleinen Ausschnitt ihrer selbst in der Flöte. Am besten resoniert ein Klang in dem ihm je eigenen individuellen Körper, sei es ein Instrumenten- oder Menschenkörper – und auch das gehört zu einer gesunden Körper-Identität. Das gilt ganz besonders für ein Instrument, das den Körper für die Herstellung von ganz bestimmten Klangmustern „instrumentalisiert".

„Mimshak" verschaltet die einzelnen Tonabnehmer der Instrumente mit den an ihnen beziehungsweise in ihnen montierten Körperschallerzeugern. Nur dass nicht jeweils nur zwei Instrumente miteinander, sondern jedes Instrument potentiell mit jedem anderen mittels eines von Pasovsky programmierten Schaltplans verschaltet werden kann. Während des Stücks wechseln die Pärchen-Konstellationen in einem Rhythmus von längeren bis zu taktweisen Passagen. Die Notation ist möglichst einfach gehalten. Somit ist „Mimshak" technisch und graphisch ein simples Stück.[8] Die Komplexität entsteht in den klanglichen Ereignissen, die eben oft keine komplexen technischen Vorgänge benötigen, um zu gelingen.

Die Form von „Mimshak" besteht grob aus drei Teilen. Der Blick allein in die Partitur sagt hier nicht viel aus. Mehr sagt der Blick in die Skizzen zur Partitur. Hier erhält man die Details zu den komplexen Verstrickungen der Instrumente untereinander und kann sich einzelne akustische Ereignisse im Zusammenklang ungefähr vorstellen. Überrascht wird man dennoch. Erst das klangliche Resultat ist das Ereignis, das als „Mimshak" bezeichnet werden kann. Pasovsky akzeptiert es, in dieser Hinsicht auch eher didaktisch zu wirken als den Zuhörern Klang-Rätsel in die Ohren zu legen.

„Mimshak" besteht eigentlich nur aus Klangflächen. Während der beiden den Mittelteil eingrenzenden Hauptteile vollzieht sich das Ineinanderdringen der Instrumente in den unterschiedlichsten Konstellationen.



Copyright 2012 Yoav Pasovsky, Berlin

Es ist das im Moment erhaschte Detail, das hier für den Hörer zählt, das die Faszination und den Zauber auslöst, und der mit der verschleierten Technik nur noch begünstigt wird: Die unsichtbare Technik fungiert hier wie ein geheimes Band zwischen zwei oder mehreren Menschen, den Musikern, in einer Menge Unwissender, den Hörern; nur die gerade beteiligten Musiker wissen darum und vermögen sich den Anderen intim mitzuteilen.

Am Beispiel der links unten abgebildeten Partiturseite von Takt 87–93[9] und den darin enthaltenen handschriftlichen Notizen sind diese flüchtigen Bänder gut ersichtlich. Pasovsky notiert hier, welche Phrase von welchem Instrument wo resonieren soll. Ursprünglich plante er einen äußerst diffizilen Verschaltungswechsel: Die Violine startet in Takt 87 eine Phrase von neun Bewegungen in Einzel- beziehungsweise anfangs Paartönen. Jede dieser Bewegungen wird begleitet von einem Wechsel der resonierenden Klangkörper (mit einer Ausnahme: Im Übergang von Takt 87 zu 88 werden zwei Töne hintereinander ins Klavier projiziert): Klavier, Donnerblech, Klavier, Becken, Violoncello, Snare Drum, Donnerblech. Das Klavier dient zur Etablierung eines weiten Klangraums, in dem sich dann die folgenden Töne mit räumlich prägnanteren Klangäußerungen wie aus der Snare positionieren. Praktisch gesehen sind solch schnelle Wechsel nicht steuerbar. Pasovsky reduzierte daher das Setting und projiziert immer eine ganze Phrase in eines der anderen Instrumente (an den umkreisten Instrumentalbezeichnungen zu erkennen): Von Takt 87 bis 89 wird die Altflöte in die Gitarre, die Bassklarinette in das Cello, die Geige in das Klavier und das Cello in das Tomtom geschickt. All diese Instrumente können demnach ungehindert in einem der gerade schweigenden Instrumente resonieren – ausgenommen das Cello, das sowohl den Bassklarinettenton empfängt und den eigenen Klang an das Tomtom überträgt. An dieser Stelle entstehen über die oktavierten Sekund- beziehungsweise Terzabstände (*Es, B* und *Cis, D, A* und *As, E* und *Es)* spannungsvolle, schwebende Klänge, ein komplexes In- und Miteinander aller anwesenden, wenn auch teilweise schweigenden Instrumente.

Der Mittelteil des Stücks ist konzeptioneller. Pasovsky schickt an dieser besonders ruhigen Stelle keine Instrumentalklänge in Instrumente, sondern weißes Rauschen. Skulptural betrachtet, gelingt hier so etwas wie ein klanglicher Abdruck nach den Charakteristika der verschiedenen Instrumentenkörper, denn jeder Korpus filtert das weiße Rauschen nach seiner individuellen Verfasstheit. Diese skulpturale Klangform wird schließlich von den Musikern weiterentwickelt – zum Beispiel durch das Berühren des Korpus mit den Händen, das Festhalten, Drücken der Saiten oder der Bearbeitung mit einem zusätzlichen, frei beweglichen Transducer auf der Oberfläche des Instruments.

Die in „Mimshak" stark präsente Ebene des Theatralen entwickelte Pasovsky in einem kleinen Musiktheaterstück „Pavane" weiter, das auf der Münchener Biennale für Musiktheater 2012 im Rahmen von „A Game of Fives", einem Forum für junge Komponisten, uraufgeführt wurde: Auf der Bühne stehen, neben dem Ensemble, eine Geigerin und eine Schauspielerin. Diese schaut die Geigerin neidisch an. Die Geigerin gibt der Schauspielerin ihren Bogen. Während die Schauspielerin mit dem Bogen über ihren ausgebreiteten Arm das Streichen einer Violine imitiert, erklingt dieses Geräusch bei der Geigerin, die ihrerseits das Fiedeln ohne Bogen imitiert, aus der Geige. Mit dieser illusionären Spiegelung rückt der von Pasovsky bekräftigte Zauber noch mehr in den Vordergrund, ein Zauber, den er mittels eines zweiten Bogens in einem Geigenduett der Schauspielerin und der Geigerin aus nur einer klingenden Geige kulminieren lässt. Eine Form des wahrhaftigen Dialogs? Es ist unvorstellbar, dass es mit dieser Technik der Verschaltung noch ein belangloses Nebeneinanderher-Spielen geben könnte!

Nicht immer, wenn es um Musik geht, wird auch musiziert. Es liegt nahe, eine Trennlinie zu ziehen, die eine absurde Theorieproduktion zur Folge hätte. Ich aber möchte behaupten, dass das Musizieren im besten Falle immer eine Form von Gemeinschaft verlangt, die auf mehr oder weniger geteilten Selbstverständlichkeiten beim Musizieren und noch allgemeiner in der Lebensführung, beruht.[10] Jede Epoche, jede Zeit, jeder Ort und jede Situation formuliert, jenseits aller konzeptionellen Zudringlichkeiten, ein ihr eigenes Selbstverständnis an Überzeugungen und Handlungen (die dann oft nicht gern gesehen sind, gerade in der künstlerischen Avantgarde, und lieber verdrängt werden). Das heißt umgekehrt, wenn es so etwas wie „reines" Experimentieren oder das „bloße" Wiedergeben einer abstrakten Partitur gäbe, würde – idealistisch gesehen – unter den Musikern auch kein praktisches Selbstverständnis dessen existieren, was sie in oder an dem Stück teilen.

Erinnert man sich einmal an die frühe Funktion von Notationen in der Musik als eine Erinnerungsstütze für die Muszierpraxis und weniger als eine konstruktive, von einer weiteren Person vorgefertigte Kompositionstechnik, dann scheint klarer auf, was die Rede vom Selbstverständnis bezeichnen könnte: All das, was nicht notiert ist (im sechzehnten Jahrhundert waren es ja kaum mehr als Tonhöhe, Dauer und eventuell Dynamik), beruht auf einer geteilten Praxis des Musizierens, die mehr oder weniger klar für jeden ist, so dass man sie nicht zu notieren braucht. Der Fortschritt zu komplexeren Notationsformen ist somit auch ein Weg des Vergessens. In diesem Sinne können die Notationsexzesse neuer Musik als das Produkt kruder Rationalisierungen, Angst und Heimatlosigkeit gelesen werden: Mit jedem neuen Ensemble, jedem Musiker sucht man sich ein neues und möglichst ungeteiltes Selbstverständnis im Musizieren. Unter den Musikern scheint es dies ja nach Lehrern, Schulen und Stilen

zu geben. Hinsichtlich des Publikums aber kaum, es erfordert äußerste Fachkenntnisse, um in den Genuss derartiger Beobachtungen zu gelangen.

Nun ist es natürlich ein unrealistisches Unterfangen ein ähnliches Selbstverständnis für die neue Musik zu fordern, wie es beispielweise heutzutage im Techno (oder auch Jazz) immer wieder zu finden ist: Hier gibt es ein geteiltes und oft sehr komplexes Verständnis für das technische Setting, für den Einsatz des Basses, wie man Übergänge zu neuen Tracks baut, was vor und nach der Musik passiert und natürlich mittendrin; Klänge haben hier manchmal eine Bedeutung, eine Geschichte, mit der man umgeht, sie bestenfalls verschiebt. Die Figur des Komponisten, der außerhalb der Praxis steht, führt an dieser Stelle zu Irritationen. Welche Position soll man also einnehmen als Komponist? Wie die Kluft überbrücken? Pasovsky liefert mit „Mimshak" einen Vorschlag, ein technisches Setting, ein Stück geschriebener Musik, das den Musikern einen ziemlich eindeutigen und nachvollziehbaren Spielraum bietet, musikalisch aufeinander einzugehen. Aber auch Pasovskys Ansatz ist nicht frei von Widersprüchen. Denn schließlich überlässt er es nicht den Musikern allein, den musikalischen Raum zu füllen, sondern komponiert ein Stück aus, das die Basis dafür liefert.

Die Aufführung von „Mimshak" bedarf besonderer Umstände. Als Pasovsky den riesigen Bartók-Saal der Donaueschinger Donauhallen zum ersten Mal sah, war dem geplanten Vorhaben, so wie es bisher erläutert wurde, schnell ein Ende gesetzt. Denn keiner der annähernd tausend Zuschauer würde die feinfühligen Verschiebungen unter den Instrumentenklängen hören können, das Konzert musste verstärkt werden. Damit verschwand aber auch die klangliche Lokalisierung der Instrumente, so sehr der Tontechniker sich auch darum bemühte. Die Zuhörer wohnten quasi einer Aufnahme des Stücks bei. Zum Glück erhielt „Mimshak" noch eine zweite Aufführung im November 2012 in Berlin durch das Ensemble Adapter.[11] Hier war der kammermusikalische Rahmen gegeben, so dass das Stück in seiner „Unplugged-Version" voll zur Geltung kommen konnte.

Die Donaueschinger Musiktage standen 2012 im Zeichen jüngster Entwicklungen im Bereich der Elektronik und Elektroakustik. „Mimshak" wurde im selben Konzert mit Stücken von Johannes Kreidler, Stefan Prins und Klaus Schedl[12] dargeboten. Besonders in dieser Konstellation mit größtenteils technikkritischen Werken,[13] die unter anderem das Sampling ins völlig Absurde und ästhetisch Belanglose führten (Kreidler) oder das Spiel mit Joysticks und Bildschirmen als eine multimediale Cyberwar-Welt inszenierten (Prins), vermochte „Mimshak" aufzuzeigen, was für ein Umgang mit Technik auch möglich ist. Erschienen bei den anderen Komponisten die Musiker wie frei transformier- und dirigierbare Marionetten, denen es nun auferlegt wurde, ihre eigene Kritik zu formulieren, zeigte dagegen „Mimshak" in sanfter und subtiler Weise, dass in der Arbeit mit Körperschallerzeugern eine produktive Musizierpraxis möglich ist.

Anmerkungen

1 Yoav Pasovsky: „Mimshak for enhanced ensemble" (Altflöte, Bassklarinette, Gitarre, Klavier, Perkussion, Violine und Violoncello) 2012; Uraufführung am 20. Oktober 2012 bei den Donaueschinger Musiktagen.

2 Die Idee eines auslöschenden Gegenklangs, wie es bei umweltgeräuscharmen Kopfhörern der Fall ist, kommt hier schnell in den Sinn. Der Witz ist aber, dass es gerade die Materialität der Körper ist, die den Widerstand ganz individuell und nicht algorithmischen Rechenprozessen bietet.

3 Es sei auf zweierlei Aspekte hingewiesen, zum einen, dass David Tudor und andere schon in den sechziger Jahren eine ähnliche Technik mit gleichem Namen einsetzten (vergleiche „Rainforest" 1968), zum anderen, dass diese Technik bis heute nur im Bereich von Auto- und Kino-Hifi zum Vibrieren-Lassen der Sitze erhältlich ist.

4 http://en.wikipedia.org/wiki/Transducer (Stand: 20. Dezember 2013).

5 Vergleiche den Beitrag von Egbert Hiller zu Platz' „Branenwelten 6" in MusikTexte 138, 35–40.

6 Es sei erwähnt, dass auch der Musikmarkt nun nach und nach diese Technik entdeckt. Yamaha produziert gerade den ersten Flügel mit der Technik, um unter anderem frei nach Belieben die Lautstärke einstellen zu können oder andere Sounds, wie den zweiten Part eines Klavierduos hineinzuspielen: http://www.faz.net/aktuell/technik-motor/audio-video/transacoustic-von-yamaha (Stand: 20. Dezember 2013).

7 Der Begriff der Interpenetration stammt eigentlich aus dem Bereich der Wirtschaft und der Systemtheorie, unter anderem von Niklas Luhmann, und bezeichnet das wechselseitige Durchdringen von Systemen, die sich in Ko-Evolution entwickeln. Siehe Elene Esposito und andere (Herausgeber), GLU – Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt 1997, 85 und folgende Seiten.

8 Ab Takt 184 erfahren die Musiker auch Komplexitätssteigerungen, insbesondere die Cello- und Flötenstimme, sowie in der Gesamtintonation des Ensembles, das der Schwierigkeit unterliegt, siebenstimmige mikrotonale Akkorde sauber zu spielen – vor allem, wenn immer noch andere Instrumente aus dem eigenen Instrument erklingen.

9 Zu hören auf dem Mitschnitt des SWR ab Minute 31:43 (http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen).

10 Zum Thema „Musik und Gemeinschaft" siehe eines meiner vorangegangen Essays: „Auf der Suche nach der verlorenen Gemeinschaft – Zu einigen Utopien des Musizierens", in: Dissonanz/Dissonance 122, Juni 2013. 9–13.

11 Am 8. November 2012 im ExRotaprint, Berlin.

12 Johannes Kreidler: „Der ‚Weg der Verzweiflung' (Hegel) ist der chromatische" (2012); Stefan Prins: „Generation Kill" (2012); Klaus Schedl: „Selbsthenker II – durch die Wand ins Gehirn" (2012). Rezension der Donaueschinger Musiktage 2012 von Rainer Nonnenmann in: MusikTexte 135, 75–76.

13 Die Komponisten verstehen sich jedoch nicht unbedingt als Technikkritiker.