

"Gefangene" Musik

Autor(en): **Schweizer, Rahel Hartmann**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **134 (2008)**

Heft 22: **Architektur hören**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-108932>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«GEFANGENE» MUSIK

Wie klingt Johann Sebastian Bachs zweite Suite für Violoncello solo in den «Carceri d'Invenzione», den fantastischen Gefängnisarchitekturen, die der glücklose Architekt Giovanni Battista Piranesi Mitte des 18. Jahrhunderts schuf? Der Cellist Yo-Yo Ma hat im Experiment versucht, Bach und Piranesi unter einem Dach zu «vereinen».

Eingeblendet ist das Titelblatt der 16 Stiche mit der in eine Steinplatte gehauenen Inschrift «Carceri d'Invenzione»¹, die Kamera schwenkt nach oben, fokussiert auf den in Ketten gelegten Gefangenen auf dem vorspringenden Steinblock. Sie verharrt einen Moment, fährt dann zurück über die Inschrift hinweg nach unten zur Vergitterung hinter dem mit Pfählen bestückten Rad, zoomt und öffnet den Blick in den Raum jenseits dieser Gitterstäbe: Es öffnet sich das in Stich III eingefangene, mit Gewölben, Wendeltreppen und Brücken, einer Seilwinde und einem zentralen Turm ausgestattete Verlies. Man blickt von oben auf den in unendlicher Tiefe, auf dem ersten Treppenabsatz sitzenden Cellisten. Von weit her dringen die Klänge des Préludes. Die Kamera zoomt den Interpreten heran, umkreist ihn – der Klang ist weniger ätherisch, die Töne gewinnen an Körperlichkeit. Doch alsbald verflüchtigt sich die Musik wieder, die Kamera rückt von dem gegen die Einsamkeit anspielenden Menschen ab, überlässt ihn den unendlich sich reproduzierenden Gewölben und Treppen, zieht sich in Umkehrung der Anfangseinstellung hinter das Gitter zurück und lässt den Unglücklichen mit den Konturen des Verlieses verschwimmen und den Klang sich entmaterialisieren.

AUDIO-VIRTUELLE REALITÄT IN 3-D-ANIMIERTEM RAUM AUSGELOTET

Die sechs zwischen 1717 und 1720 entstandenen Suiten für Violoncello solo (BWV 1007–1012) von Johann Sebastian Bach² mit anderen Künsten zu kombinieren – mit der Gartenkunst (Suite 1), dem Tanztheater (Suite 3), einer Geschichte über Vergänglichkeit und Erinnerung (Suite 4), dem Kabuki-Tanz (Suite 5), dem Eiskunstlauf (Suite 6) und eben Piranesis Carceri (Suite 2) –, entsprang Yo-Yo Mas Wunsch, neue Möglichkeiten der Kommunikation zwischen Interpret und Publikum zu erschliessen. Dass er die Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Architektur ergründen wollte, als er das Projekt vor zehn Jahren initiierte, ist nicht verwunderlich. Von der vitruvianischen proportionalen Beziehung zwischen Musik und Architektur bis zur Symbiose der beiden Künste in Iannis Xenakis' und Le Corbusiers Philips-Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung (1958)³ hat das Verhältnis immer wieder fasziniert – ganz abgesehen davon, dass in der Akustik als Bindeglied zwischen der Musik und dem Raum, in dem sie gespielt wird, die gegenseitige Bedingtheit zum Ausdruck kommt. Aber Ma ging es um etwas anderes: darum, «etwas zu zeigen, was nur in unserer Vorstellung existiert»: «Tanzmusik zu spielen, zu der nie getanzt wurde», in Räumen, die nie gebaut wurden. Beides – Bachs Komposition und Piranesis Carceri – bedürfen der Imagination, um «real» zu werden: Man sieht die Noten und kann die Musik im Kopf dazu hören, man betrachtet die Stiche und versucht, sie sich in 3-D vorzustellen.

In François Girards Film «Der Klang der Carceri», dem zweiten der sechs von Niv Fichman unter dem Titel «Inspired by Bach» produzierten Streifen, hilft die computergrafische 3-D-Animation von Pedro Pires diesem Vorstellungsvermögen auf die Sprünge. Er verwandelt die zweidimensionalen Stiche in dreidimensionale sepiafarbenen getönten Kerker, deren Gewölbe, Kavernen, Höhlen, Säulen und Balken, Mauern und Brücken sowie deren Einrichtung – Marterinstrumente, Laternen, Seilwinden, Flaschenzüge – beklemmend real werden. Die Kamerafahrten über Treppen, die ins Nirgendwo führen, an Bögen, die sich ineinander verkeilen, machen die unterirdischen Verliese noch bedrohlicher, ein Entrinnen aussichtslos und den Cellisten in der Tiefe zu einem Hoffnungslosen, der gegen das Vergessen anspielt, gegen das Verklingen der Töne, der Stimmen seines Instruments. Allemande und Courante

01 Das Prélude von Johann Sebastian Bachs Suite für Violoncello solo Nr. 2 in d-Moll (BWV 1008) in Anna Magdalenas Autograf (Bild: www.wimmercello.com/bachs2ms.html)

02 Blatt III – «Der Turm» – aus Giovanni Battistas «Carceri d'Invenzione» in der zweiten Fassung von 1761

03 Allemande und Courante von Johann Sebastian Bachs Suite für Violoncello solo Nr. 2 in d-Moll (BWV 1008) in Anna Magdalenas Autograf (Bild: www.wimmercello.com/bachs2ms.html)

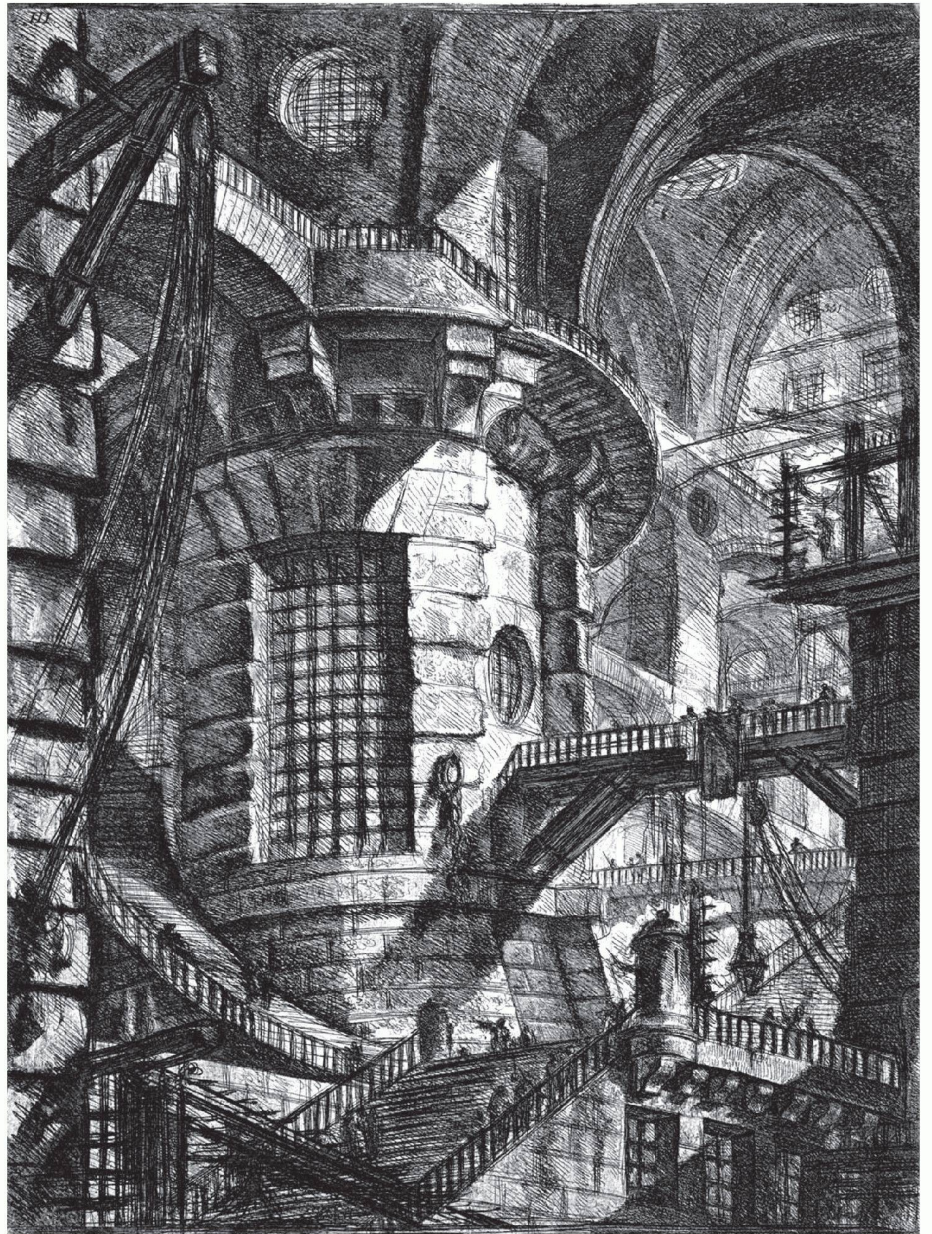
04 Blatt XVI aus Giovanni Battistas «Carceri d'Invenzione» in der zweiten Fassung von 1761 (Bilder: de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi/Center_for_Research_on_Pictorial_Cultural_Resources, The University of Tokyo: www.picture.l.u-tokyo.ac.jp)



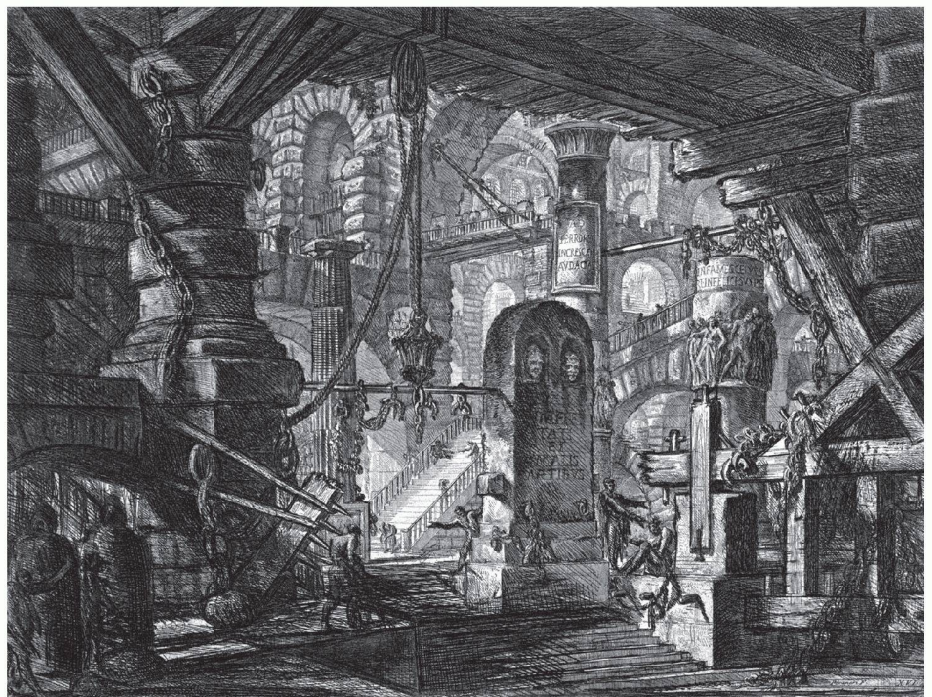
01



03



02



04



05

Anmerkungen

1 14 Blätter der «Carceri d'Invenzione», die Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) zwischen 1743 und 1745 schuf, wurden 1745 publiziert.

Um 1760 überarbeitete und ergänzte er sie um die Blätter II und V. Die ursprünglich eher hellen Stiche erschienen nun, 1761, dunkler und kontrastreicher, sodass sich ihre dramatische Wirkung steigerte. François Girard hat für seinen Film diese Fassung, den so genannten 2. Zustand, verwendet

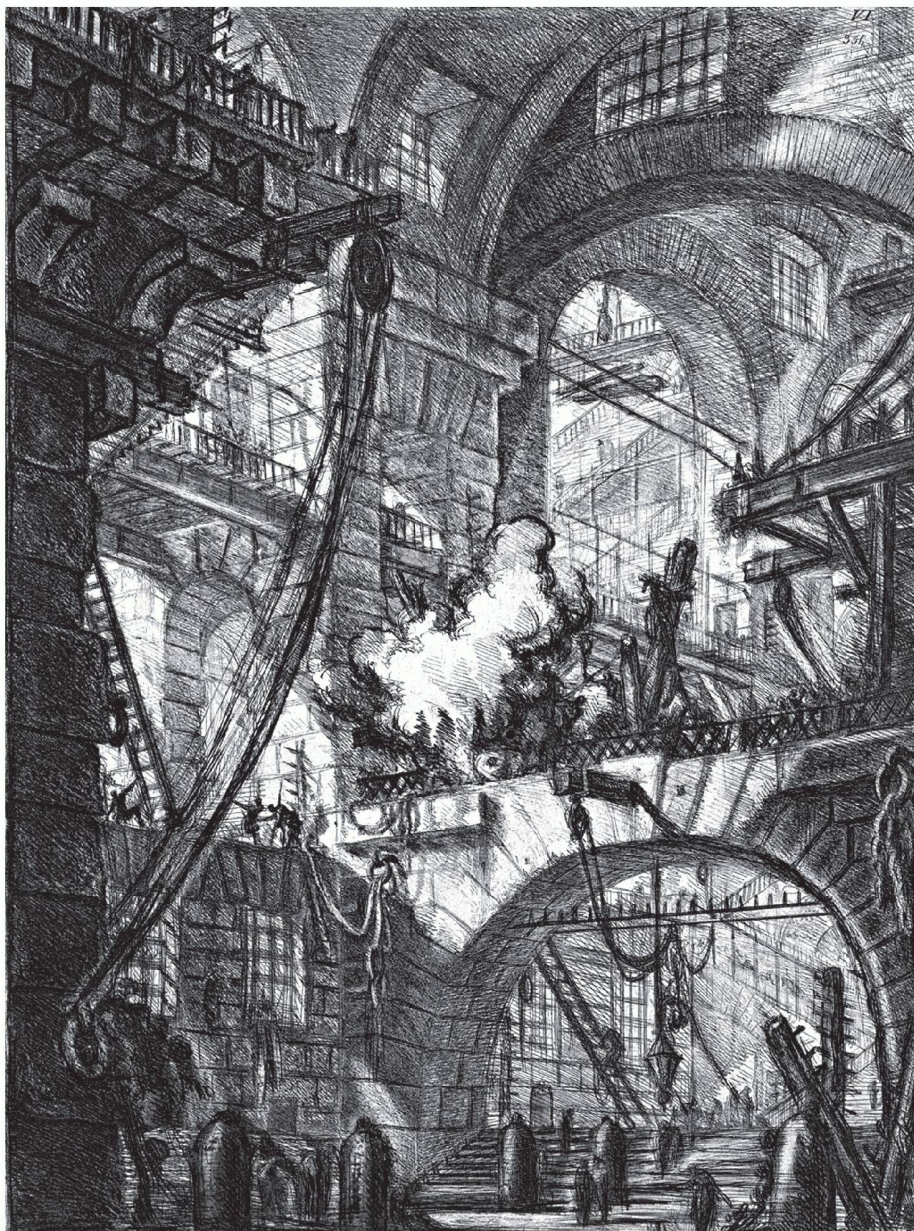
2 Johann Sebastian Bach komponierte die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007–1012) um 1720 am Hof von Leopold von Anhalt-Köthen. Die Suiten gelten als Beginn der Sololiteratur für Violoncello

3 Der Pavillon ist nach hyperbolischen Kurven aufgebaut, mithilfe deren Xenakis zur gleichen Zeit seine erste Komposition *Metastasis* für einund-sechzig Instrumente geschrieben hatte.

4 Emons verhängt über die Suiten überhaupt ein «Bilderverbot». In Suite 2 beargwöhnt er u. a. den Verweis des Komponisten Richard Daniel-pour, dass Bach auch die Arie «Hortus – Jesus im Garten Gethsemane» der Johannes-Passion in d-Moll, komponierte habe – eine musikalische Schilderung von Fesselung und Gefangennahme: Hans Emons: *Für Auge und Ohr: Musik als Film oder die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel*. Frank & Timme, Berlin 2005, S. 165, 170

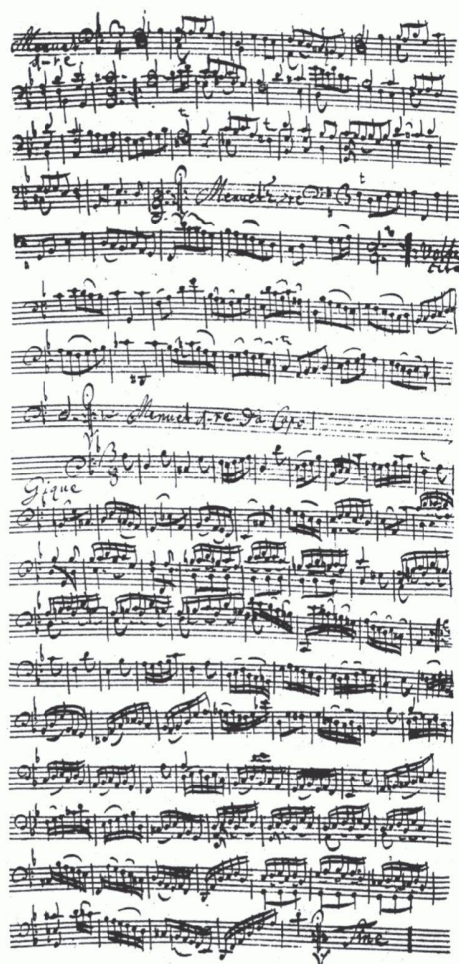
5 Hofstadter untersucht bestimmte selbstbezügliche Muster – «seltsame Schleifen» – anhand von Beispielen, unter anderem aus dem mathematischen Werk Kurt Gödels, den Illustrationen M. C. Eschers und aus der Musik Johann Sebastian Bachs: Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach – ein Endloses Geflochtenes Band*. Klett-Cotta, Stuttgart 1985

6 Luca Turin: «Das sollten Sie sich anhören! – William Sethares hat die Regeln der Musik aus den Angeln gehoben (...)», in: NZZ Folio «Die Sinne»,



06

erklingen in Piranesis Blatt XVI, das mit Ausschnitten des Titelbilds und des Blatts VII überblendet wird. Die Kamera wechselt zwischen kurzem Verharren auf der Szenerie und langen Einstellungen auf Mas Fingerspiel mit den Intervallsprüngen und verminderten Akkorden, die in der Allemande von den inneren Turbulenzen zeugen. In der Sarabande, die sich im Kontext von Blatt VI abspielt, kreist die Kamera fast nur um den Solisten. Umweht von Lichtteilchen, die von den Öffnungen hinunterschweben, wirkt Mas Spiel, als interpretierte er sein eigenes Requiem. Menuett I und II nehmen in Blatt VII Gestalt an, wo der Cellist auf der Zugbrücke sitzt – unmittelbar am Abgrund. Die mit ihrem $\frac{12}{8}$ -Takt lebhaftes Gigue – wieder «in» Blatt III –, anfänglich noch wie zum Trotz intoniert, haucht sich aus; von den Tönen hört man nur noch ihre Schatten. Ma fuchelt in der Ferne wie ein Ertrinkender, während die Kamera zurückfährt und ihn endlich in dem nun im Original projizierten Stich erstarren lässt. Geprüft wurden die Tonaufnahmen im einzigen Bau, den Piranesi je realisieren konnte, in der Kirche Santa Maria del Priorato in Rom. Hier versuchte sich Yo-Yo Ma in die virtuell geschaffenen Carceri hineinzusetzen – und zwar stärker noch über das Gehör denn über die visuelle Vorstellungskraft: Die Tontechniker schufen eine audio-virtuelle Realität, indem sie an verschiedenen Stellen in der Kirche Mikrofone aufstellten. Über Kopfhörer empfing Ma den in Abstimmung auf den virtuellen Raum erzeugten Nachhall. So lotete er den Raum aus – wie eine Fledermaus –, um seine Phrasierung darauf abzustimmen.



07



08

05 Die Sarabande von Johann Sebastian Bachs Suite für Violoncello solo Nr. 2 in d-Moll (BWV 1008) in Anna Magdalenas Autograf (Bild: www.wimmercello.com/bachs2ms.html)

06 Blatt VI aus Giovanni Battistas «Carceri d'Invenzione» in der zweiten Fassung von 1761
07 Menuett I & II sowie Gigue von Johann Sebastian Bachs Suite für Violoncello solo Nr. 2 in d-Moll (BWV 1008) in Anna Magdalenas Autograf (Bild: www.wimmercello.com/bachs2ms.html)

08 Blatt VII – «Die Zugbrücke» – aus Giovanni Battistas «Carceri d'Invenzione» in der zweiten Fassung von 1761 (Bilder: de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi/Center_for_Research_on_Pictorial_Cultural_Resources,_The_University_of_Tokyo: www.picure.l.u-tokyo.ac.jp)

AUS DEM GEFÄNGNIS DER FANTASIE BEFREIT

Man mag wie Hans Emons kritisieren,⁴ dass Yo-Yo Ma sein Publikum mit dem Spektakel lockt. Auch könnte man einwenden, M. C. Eschers fantastische Konstruktionen hätten sich eher angeboten, mit Bachs Musik konfrontiert zu werden.⁵ Aber Ma aspirierte nicht auf eine akademische Interpretation. Die Kongenialität liegt in der hochkomplexen Komposition der Suite – dieser einstimmigen Polyfonie, den vier Saiten eines Instruments abgerungen, die dem Interpreten drei- und vierstimmige Akkorde und eine differenzierte Phrasierung abverlangt – ganz zu schweigen von der Virtuosität in Lagen-, Finger- und Bogentechnik –, um die Interaktion zwischen den Stimmen, Widerstreit und Harmonie, ihr Auseinanderdriften und Zusammengeschnitten-Werden zum Ausdruck zu bringen: wie die verschränkten Bögen, die endlos hinauf- und hinunterführenden Wendeltreppen, die Zugbrücke, die trennt, was unterhalb verbunden ist, die vervielfachten Perspektiven in den Carceri. Schwindel erregende, unermessliche Dimensionen auslotende, die Schwerkraft nicht minder aushebelnde Musik als Piranesis Negation der euklidischen Geometrie ... Wenn William Sethares' Xentonalität⁶ die Musik aus dem Gefängnis befreit, das die Physik um sie herum errichtet hat, dann befreit Yo-Yo Ma Piranesis Carceri von der Einkerkierung in die Fantasie ...

Rahel Hartmann Schweizer, hartmann@tec21.ch