

musikalisches / körperliches

Tomasz Biernacki

In der sich intensiv entwickelnden Semiotik der Musik ist die »musikalische Geste« ein Schlüsselkonzept. Das Interesse an dieser musikalischen Geste soll aber nicht nur als etwas spezifisch Zeitgenössisches gelten, es ist eher eine Rückkehr zu den Grundlagen der Musik überhaupt. Denn es scheint klar zu sein, dass man gerade in der Musikalität der Geste die Anfänge der Musik allgemein erkennen kann. Einerseits dient die Geste als außersprachliches Kommunikationsmedium (sprachliche Probleme werden ja doch immer instinktiv mit ihrer Hilfe gelöst), andererseits dient sie aber auch der Organisation in Ritualen oder im Tanz.

Sie scheint also ein Mittel der Verständigung zu sein, mit dem syntaktische und grammatische Kompliziertheiten umgangen werden können, auch wenn die Art und Weise ihrer Klassifizierung und Interpretation natürlich in entscheidendem Maße vom kulturellen Kontext abhängig ist. Gesten, die in unserer Kultur positiv empfunden werden, gelten z.B. in der Türkei als anstößig, und die neapolitanische Gestensprache, die unauflöslich verbunden ist mit dem süditalienischen Alltag, erscheint im Norden Europas bestenfalls unverständlich. Deshalb wird die Geste erst vor dem Hintergrund eines kulturellen Interpretationssystems zum Zeichen.

Wenn wir ein Stück von Beethoven einer semiologischen Analyse unterziehen, sind wir gezwungen, es als ein europäisches Produkt zu betrachten, das untrennbar verbunden ist mit seiner Epoche, ihrer Gesinnung, Philosophie und ökonomischen Struktur. Paradoxerweise erscheint die Geste deshalb außerordentlich befangen und unerwartet fern von der ursprünglich angenommenen Universalität.

Aus heutiger Perspektive kann man sagen, dass gerade dieses Phänomen der Koexistenz – die Durchdringung der Gestensprache mit einem

sich veränderndem kulturellen Kontext – ein wichtiger Antrieb war für den Systemwechsel in der musikalischen Rhetorik und für viele gravierende stilistische Veränderungen (erwähnt seien hier nur die Entstehung der begleiteten Monodie, des Madrigals, der Oper und des musikalischen Dramas, und auf der anderen Seite die leichten Tanzformen in der höfischen französischen Musik).

Der erste wichtige Versuch der Klassifizierung der musikalischen Geste war wohl die Entwicklung der Affektenlehre durch die deutschen Musiktheoretiker des Barock, wenngleich man auch nicht verschweigen sollte, dass schon in der Antike bestimmten Klängen auf einer bestimmten Skala affektive Eigenschaften zugeschrieben wurden.

Hier müssen aber bereits einige Fragen gestellt werden: Welche Interpretationsräume sind uns auf möglichst universeller Grundlage zugänglich? Was verbirgt sich hinter den kulturellen Grenzen der Semiotik? Gibt es eine wie auch immer geartete allgemeine Ebene des Verstehens von Musik als Phänomen im fundamentalen Sinne des »Menschlichen«, beziehungsweise als unzugänglich z.B. für Tiere oder für die Welt der unbelebten Natur, die gleichzeitig vor weiterer kultureller Differenzierung liegt?

Eine der Eigenschaften, die den Menschen auszeichnen, ist das Körperbewusstsein, das – folgt man Lacan – zwischen dem sechsten und dem 18. Lebensmonat im »Spiegelstadium« erwacht.¹

Das Erwachen einer bewussten Körperlichkeit bestimmt unter anderem die Bildung einer intentionalen Geste, als Konsequenz der Übernahme der Kontrolle über das eigene Körperbild.

Das Kind »erlernt« nicht so sehr den Körper, den es bei einem existentiellen Erlebnis, das wahrscheinlich nur der menschlichen Gattung eigen ist, bewusst zu erfahren beginnt.

»Erfahrung [des Körpers] ist nicht Wissen, auch nicht Nicht-Wissen. Erfahrung ist Überquerung, Überschwang [*transport*] von Rand zu Rand [...]«² – schreibt Jean-Luc Nancy in seinem Werk *Corpus*. Gerade in diesem Moment entsteht der musikalische Aspekt des Körpers – eines koordinierten und rhythmisierten Körpers; eines in die Welt der Zeichen und Bedeutungen eintretenden Körpers.

¹ Lacan 1986
[1949]

² Nancy 2007
[2000], 97

Dank dieser Körpererfahrung, die uns allen gemeinsam ist, sind wir imstande, die Musik nicht nur als ein Spiel (oder eine Konstellation) der Klänge zu begreifen, sondern auch als Form der Bewegung, der Kraft, der Spannung aus physischer Muskelbewegung, die wir uns auf ähnliche Weise (im Sinne: als bestimmte Bewegung oder Kraft etc.) denken, während wir einen Klang von bestimmter Qualität hören. In keiner Kultur stellt man sich den Schlag auf ein ohrenbetäubend lautes Perkussionsinstrument als zarte Berührung einer planen Oberfläche ohne Resonanzkörper vor. Ein Klang hat immer eine Identität, die tief in unserer körperlichen Erfahrung verwurzelt ist.

Auf deren Grundlage entsteht eine Art Metasprache, die uns allen gemeinsam ist. Diese Geste des Körpers organisiert die Musik und verleiht ihr eine bestimmte Art *Sinn*, der nicht mit geschriebenen Worten ausdrückbar ist und eher fühlbar scheint, *taktil* – so wie eben das Empfinden der Zeit fühlbar ist, auch der musikalischen Zeit, und nicht einfach intellektuell greifbar (darüber schreibt der englische Komponist Brian Ferneyhough in seinem interessanten Essay *The Tactility of Time*).³

³ Ferneyhough
1997

Gerade deshalb – aufgrund der körperlichen Vermittlung der musikalischen Geste – ist es uns in Europa möglich, die raffinierte Eleganz der traditionellen chinesischen Oper oder den rituellen Aspekt der javanischen Musik wahrzunehmen, trotz ihrer kulturellen Fremdartigkeit.

Dank der Erfahrung des Körpers und seiner unabdingbaren Rhythmisierung in unserer Erfahrung der Welt (und nicht nur durch Handlung in ihr, sondern durch sein Dasein im Allgemeinen) »sehen« wir die Musik, obwohl wir uns doch bemühen, sie vom Körper zu abstrahieren.

»Das Sein verstanden als Rhythmus der Körper – die Körper verstanden als Rhythmus des Seins.«⁴ Deshalb ist unsere Wahrnehmung von Musik vor allem durch die Identifizierung der Effekte sowie durch die Hierarchisierung der Struktur der Gesten bedingt, und dann erst durch die kulturelle Dekodierung. Wenn wir zwei sehr unterschiedliche Aufführungen desselben Werkes hören, ist das, was unser Verständnis dieses Werks verändert, gerade die Verteilung und die Art der gestischen Struktur (z.B. Phrasierung, der Gebrauch des *rubato* in der Musik der Romantik oder die Anordnung der Tempi). Das Wesen der Musik liegt mehr in der Differenz als in der Identität. Die Rezeption dieser Elemente ist letztlich durch den Charakter ihrer Deckungsgleichheit mit unserer Körpererfahrung bestimmt. Der Rhythmus des Atems, der Rhythmus

⁴ Nancy 2007
[2000], 99

des freien Schritts, der Rhythmus des Herzschlags sind immer der Bezugspunkt, der die Dimension einer konkreten musikalischen Geste in unserem Vorstellungssystem bestimmt. So wie unser Körper stets im Werden ist und sich transformiert, existiert auch unser Atem nicht einfach als Einzelpphänomen, sondern vollzieht sich fortwährend und wird erst in diesem Vollzug zu einer richtigen Atmung, so wie auch die Musik eher fortwährend aufs neue *wird* als einfach *ist*. Und das bestimmt auch ihre Körperlichkeit.

Wenn wir die Stilistik aller historischen Epochen betrachten – nicht nur die musikalische, sondern auch malerische und narrative –, finden wir immer kulturelle Codes, die eingeschrieben sind in die physische Dimension. Die gezierten, auserlesenen Gesten eines in die kodifizierten höfischen Verhältnisse verstrickten Rokokokünstlers unterscheiden sich doch sehr von den Aufgeregtheiten eines unabhängigen Individualisten in der Romantik!

Wir kommen jetzt an den Punkt, an dem gefragt werden muss, worin eine Geste in der zeitgenössischen Musik besteht, soweit es heute ein vorgefertigtes Modell oder eine unstrittige Tradition gibt, die auf die Rezeption der Kunst als Axiologie anwendbar wäre.

Natürlich können wir im heutigen künstlerischen Schaffen ständig auf althergebrachte Gestik treffen – populär ist da häufig die Wiederbelebung einer romantischen oder (neo)klassischen Geste ohne jedes Anführungszeichen. Darin zeichnen sich jene Komponisten traditioneller Opern aus, die im Auftrag konservativer Theater geschrieben wurden, oder Künstler, die den Treffen von Staatsoberhäuptern mit Sinfonien im Stile des 19. Jahrhunderts Glanz verleihen sollen. Epigonentum ist aber kein Spezifikum unserer Epoche, sondern hat uns von je her begleitet.

Einige Künstler, die eine alte oder einfach eine entlehnte Geste nutzen, sind aber doch durchaus in der Lage, diese als Zitat zu markieren und sozusagen auf den Spuren Mahlers zu wandeln (der wohl der erste Komponist war, der aus dem Zitat ein stilistisches Prinzip machte).

Dieses Modell nutzte z.B. Valentin Silvestrov, in dessen Musik wir auf eine *Geste in der Geste* treffen – eine romantische Geste, die aus ihrem Kontext herausgelöst wurde, abstrakt, hartnäckig wiederholt, die aber keine Sprache schafft (wie die romantische), die eher ganz für sich selbst ist und in diesem freien Sein als depressive *Meta-Geste* einer existentiellen Sinnlosigkeit erscheint.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, eine Geste selbst zu komponieren, worum es im folgenden geht.

The image displays a page of a musical score for Valentin Silvestrov's Symphony No. 5. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Violins I (V-I)
- Violins II (V-II)
- Violas (V-III)
- Violoncellos (Vc.)
- Double Basses (C-b.)
- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bassoons (Fg.)
- Trumpets (Tr.)
- Trombones (Tbn.)
- Percussion (Perc.)
- Arpa (Harp)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note passages. Dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *mf* are used throughout. Performance instructions like *rit.* (ritardando) and *rit. []* (ritardando with a bracket) are present. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or specific articulation marks.

Abb. 1: Valentin Silvestrov:
Symphony No. 5

Außer dass wir unsere Körper in kulturelle Einbindungen einspannen, und mit ihnen die Erzeugnisse unserer Kultur, bleibt parallel die ganze Zeit in uns reine Körperlichkeit. Eine Körperlichkeit, die wir im Kontakt mit klassischen Werken nicht zu hören gelernt haben (übrigens oft gegen die Intention der Komponisten selbst).

Die Körperlichkeit eines bloßen Klangs wird manchmal überdeckt von der *Bedeutung* im semiotischen Netz, wenn sie auf ein konkretes Stück bezogen wird, aber trotzdem ist sie immer zutiefst gegenwärtig (zumindest in der Instrumentalmusik).

Wenn ein Körper einen Klang hervorruft, verleiht er ihm seine Körperlichkeit.

Wenn wir diese Körperlichkeit als unüberdeckten Instrumentalklang hören möchten, müssen wir auf jene Sekundenbruchteile hören (am besten auf akustischen Aufnahmen, bei denen uns der Sehsinn nicht beeinflusst), die einem Orchestertutti nach einer Pause oder einem Pianissimo vorausgehen. Für einen kurzen Augenblick konzentriert sich hier eine gewaltige Energie, von der wir wissen, dass sie nach einer Weile explodiert – sogar wenn das nicht eintritt (wenn wir z.B. in diesem Augenblick die Schallplatte anhalten).

Dieser Augenblick gehört gestisch schon zum Klang, obwohl noch nichts erklingt. Wir können hier musikalisch die *körperliche* Geste als solche hören – sie *s e l b s t*, bevor sie sich in eine *musikalische* Geste verwandelt.

Viele Komponisten erkennen heute diesen körperlichen Aspekt der Musik. Einer der ersten war Helmut Lachenmann, der sich damit schon in den 70er Jahren beschäftigte. Seine Streichquartette sind ein hervorragendes Beispiel für das Komponieren einer Geste (oder auch das Komponieren mittels einer Geste). Das ist Musik, in der das, was körperlich ist, *vor-klanglich*, was bisher als marginal behandelt oder sogar völlig unbemerkt geblieben war, zu einem klanglichen Prinzip wird.⁵

⁵ Lachenmann: *Gran Torso* (1971, rev. 1976) und *Reigen seliger Geister* (1989), *Quartets No. 1-3* (2007)

Ähnlich denkt Heinz Holliger. Sein *Atembogen* (1975) ist wie eine Entdeckung der anderen Seite des Orchesterapparates. Das *Streichquartett no. 1* (1973) wiederum ist eine intensive Überprüfung physischer Widerstandsfähigkeit, die in einem gigantischen Zusammenbruch endet, ähnlich wie *Cardiophonie* (1971) für einen Oboisten, dem ein Stethoskop angesteckt wird, das den Grad der Anspannung und Erschöpfung des Interpreten elektronisch verstärkt und überträgt.

Durch diese Beziehung des Klangs zum Körper – eine beinahe als instinktiv verstandene Beziehung – zeigt sich die unmittelbarste Form der Wahrnehmung von Musik.

Die Beschleunigung einer musikalischen Geste nehmen wir als Erregung wahr, ihre »Breite« hat eine emphatische Dimension, und ihre Einfachheit oder Komplexität beeinflusst unsere Empfindung von Anspannung oder Entspannung deutlich mehr als irgendein harmonisches System, das auf einer ähnlichen Unterscheidung beruht.

Eine eigenartige Körperlichkeit kennzeichnet das Werk von Iannis Xenakis, dessen *Erikhthon* (1974) für Klavier und Orchester das beste Beispiel zu sein scheint für die Macht der gestischen Dimension im Klang.

Erikhthon ist Musik der Arboreszenz, die Klangmasse gliedert sich in getrennte Zweige der Faktur auf. Der Solopart ist in einer in der Klaviermusik noch nie dagewesenen Zahl von Systemen notiert (in der Praxis kann das nicht durch einen einzelnen Interpreten erfasst werden), allerdings könnte er gestisch an Ausdruck verlieren, wenn man es wagt, ihn zu vereinfachen.

Die Kraft dieser Musik liegt gerade in der Transgression, der kulturellen, philharmonischen Geste in die lebhafteste, fast barbarische Körperlichkeit, frei von aller Schablonenhaftigkeit der Konvention.

Reine Musik der Geste sind auch John Cages *Freeman Etudes* (1981, 1992) für Solovioline.

Cage – Konzeptkomponist – dachte sich diese Komposition als archetypisches virtuoses Stück aus, in dem der Geiger die physischen Möglichkeiten seines Instruments überschreitet.

Die Anhäufung scheinbar unausführbarer Gesten ist an sich schon eine Geste, diesmal des Komponisten, der empfiehlt, die maximale Menge des notierten Textes auszuführen zu versuchen, was bedeutet, dass das Wesentliche die Aufopferung des Grundsatzes der Virtuosität selbst ist, und nicht ausschließlich die präzise Wiedergabe der geschriebenen Noten.

Die Noten sind nicht so wichtig, scheint Cage den Musikern zu sagen, wichtig ist die Geste im Versuch der Umwandlung des Denkens in das Feld der Körperlichkeit in dieser Reihenfolge: Denken – Komponieren – Partitur – Körper.

Auf ähnliche Voraussetzungen stützt sich Brian Ferneyhoughs Zyklus *Time and Motion Study* (1976), dessen zweites Stück ungewöhnlich anspruchsvoll ist für den Cellisten, der an eine elektronische Apparatur angeschlossen ist und von dem – zusätzlich zur Handhabung des Bogens – auch die Ausführung einer Vokalpartie und die Bedienung von *live electronics* mittels eines Pedalsystems gefordert ist. Auf diese Weise betritt der Musiker ein für ihn unbekanntes Terrain und ist zur Koordination seines Körpers auf einem Gebiet gezwungen, auf dem er sich in seiner instrumentalentalen Praxis keineswegs täglich bewegt.

In einem bestimmten Sinne schreiben sich diese Stücke ein in eine lange Tradition der Verbindung von Musik und Körper – hier sei erinnert an das expressive Ausmaß der technischen Überschreitung bei Paganini oder Liszt. Die romantische Virtuosität entspringt aber in hohem Maße positiven Voraussetzungen, aus dem Glauben an die Möglichkeit einer vollen Aussage des individuellen Subjekts, seiner expressiven Omnipotenz, die außergewöhnlichen Möglichkeiten eines Spiritus rector seiner Kunst.

Der zeitgenössische Versuch des Spiels mit dem Körper lässt sich – zur Abwechslung – am treffendsten beschreiben mit dem Begriff des *Habitus* im Sinne Pierre Bourdieus.⁷

⁷ Bourdieu 1976

Habitus bezeichnet eine Reihe von (Verhaltens)Mustern, welche die soziale Praxis annimmt, unsichtbare konventionelle Wege, denen unser Denken folgt, darin und in keinem anderen zivilisatorischen Modell entstanden, allgemein angenommen und stillschweigend akzeptiert und zwar nur deshalb, weil »man es einfach so macht«. Er wird ungewöhnlich häufig im Prozess der Sozialisation und Erziehung kopiert.

An diesem Punkt gelangen wir zu einem Paradoxon, das uns zu denken gibt. Unsere Freiheit ist trügerisch – wir sind nämlich verstrickt in eine symbolische Gewalt, die z.B. Musiker in der Schule ein Stück auf die eine oder andere Weise zu interpretieren zwingt, entsprechend der lokalen »Interpretationsschule« und dem System axiologischer Kategorisierung. Jeder, der der Musik einen gestischen Zug verleiht und zu weit von der Vorlage abweicht, ist gerade dieser Gewalt ausgesetzt.

Effekt ist dann häufig eine große Zahl ahnungsloser, standardmäßig fader Ausführungen ohne irgendeinen individuellen gestischen Zug. Der Körper bleibt befangen im *Habitus*, dressiert und gezähmt.

In der neuen Musik ist das ein großes Problem. Man denke nur, in welchem Grade ein Übermaß an Sängern, die im Stile des *Belcanto* oder der dramatischen neoromantischen Oper ausgebildet sind, auf die Möglichkeiten der neuen Musik Einfluss nimmt!

Wenn ein Komponist sich nicht einmal einen anderen Typ Musik vorstellen kann und wegen der allgegenwärtigen Verfügbarkeit von Sängern, die ausschließlich in archaischer Manier singen, seine Phantasien ohne Widerwort unterwirft, zeigt sich hierin gerade der *Habitus* – der Körper kulturell versklavt in einen Komplex erwünschter Gesten, die als »raffiniert« identifiziert werden, als künstlerisch, edel ...

So wird der *Habitus* zu unserem Gefängnis, und Cages *Etüden* zeigen sich mit ihrer starken Neigung zum Detail(reichtum) unerwartet als subtile anarchische Geste, die den Musiker tatsächlich aus seiner mentalen Einkesselung heraus und durch die Errichtung einer Reihe von Hemmnissen hindurch führt und die jeden Versuch eines sicheren Eintauchens in den *Habitus* zunichte macht.

Die Vokalmusik – die körperlichste und menschlichste aller Gattungen – ist am meisten durch die Einkerkung in starre Gesten bedroht. Und deshalb ist es so schwierig, in ihr eine neue Qualität zu finden.

Einen interessanten Versuch unternimmt da der junge amerikanische Komponist Evan Johnson in seinem Stück *A general interrupter to ongoing activity* (2011), in dem er einen anderen Typ der Klassifizierung von Klangprozessen präsentiert, vorgeblich integrale Elemente der Gesangstechnik in einzelne Parameter zerlegt und aus diesen aufs neue heterogene Gesten, alternative Modelle einer Körperlichkeit der Musik zusammensetzt. Dies ist ein radikaler Versuch, aber vielleicht gibt es keinen anderen Weg, die Hemmungen gegenüber den von den Vorvätern ererbten Aufführungstechniken zu überwinden, die ansonsten durchaus ihren musealen Charme haben.

Eine Geste zu komponieren heißt, einen neuen Gedanken zu verwirklichen. Je mehr der Körper gezwungen ist, sich neu selbst zu bedenken, sich in einer ihm fremden Geste zu bändigen und dabei eine ungekannte ästhetische Qualität zu schaffen, desto mehr erkennen wir seine Frische.

»Jedes Denken ist ein Körper. (Deshalb fällt auch letztlich jedes Denksystem in sich selbst zusammen, und es gibt nur *Corpus* der Gedanken).«⁸

⁸ Nancy 2007 [2000], 97

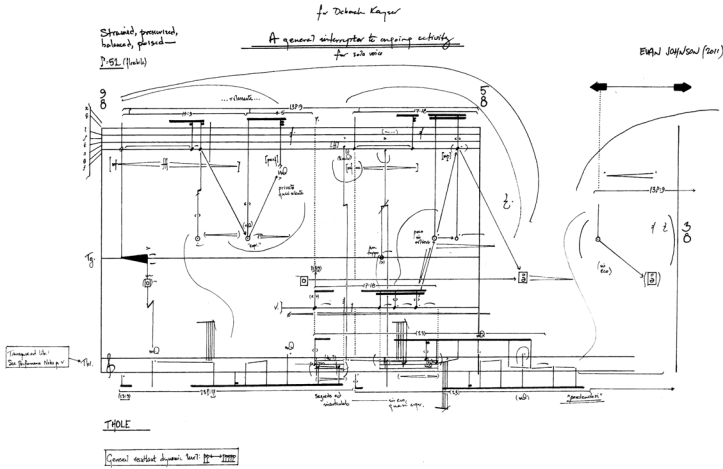


Abb. 3: Evan Johnson:
A general interrupter to ongoing activity

Wenn ein Gedanke selbst in sich Körper ist, weil er als Körper wirkt, heißt das, dass der musikalische Gedanke Körper in zweierlei Hinsicht ist, zerfallend in eine Reihe von Gesten sowohl unter semiotischem Aspekt (symbolische Gesten, barocke Affektenlehre, Wagner'sche Leitmotivik usw.), als auch unter physischem, indem er sich performativ äußert. Heute muss eine solche Struktur in hohem Maße von Null an entstehen und muss sich damit von neuem die Frage nach ihrer körperlichen Identität stellen.

Notation und Partitur sind immer nur ein Teil dessen, was tatsächlich erdacht wird, und auch dessen, was aufzuführen bleibt. Je unpräziser diese sind, desto mehr können durch sie hindurch fremde körperliche Welten scheinen, die oft überhaupt nicht zu ihrer Ordnung gehören. Das heißt aber nicht, dass diese Musik in ihrer *Neuaufstellung*⁹ unbedingt zur Kompliziertheit verurteilt ist.

⁹ Deutsch im Original [Anm. d. Übers.]

Es ist einfach so, dass sie in sich genug Kraft hat, eine ihr fremde Geste zu negieren.

Die Musik Morton Feldmans gehört dazu, auch die von Peter Ablinger, dessen Zyklus *Voices and Piano* (für einen Pianisten mit Begleitung

Jean-Paul Sartre

♩ = 104

Je consi-dère que

Condamnes parce que

la liberté ce ce n'est pas une qualité que l'homme a :

Il est libre quoi qu'il fasse. Prenons un exemple: Un homme qui dir-

Donc, liberté de

ma

alt: "je ne veux pas faire de la politique"

Rester en dehors.

fera par

C'est un homme qu' d'une part Esut de même de la politique.

ce, ce refus Il se clas- sera parmi les

Abb. 4: Peter Ablinger: *Voices and Piano*: Jean-Paul Sartre

von Stimm-aufnahmen; seit 1998) ein ziemlich entschlossener Versuch ist, die Klaviertechnik in der Dimension der Geste zu erneuern, indem er sie nach dem akustischen und prosodischen Vorbild der menschlichen Sprache gestaltet.

Ein weiteres Beispiel dafür, in welche Richtung sich die Vorstellung eines Komponisten bewegt, der die Klaviertechnik erneuern will, sind *ten monophonic miniatures for solo pianist* (2003) von Aaron Cassidy.

5

♩=60 (delicate and deliberate; occasionally sporadic and convulsive)

three
ca. 56'

The image shows a musical score for a piece titled 'three' by Aaron Cassidy. It consists of three systems of piano and bass staves. The tempo is marked as ♩=60. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, *f*, and *mf*. There are also performance instructions like 'delicate and deliberate; occasionally sporadic and convulsive' and 'Attack with nail with palm facing upward; rotate finger so flesh is touching key, then scrape as indicated'. The score is divided into measures with bar numbers and includes some specific fingering or articulation markings.

*Attack with nail with palm facing upward; rotate finger so flesh is touching key, then scrape as indicated

Abb. 5: Aaron Cassidy: *ten monophonic miniatures for solo pianist*

Diese Miniaturen sind sehr klar notiert. Der Komponist hat sogar unterschiedliche Arten des Anschlags vorgesehen, u.a. Schlagen mit dem Fingerknöchel (eine Art »Klopfen« auf die Tastatur), Schlagen mit den Fingernägeln bei umgekehrter Handfläche, Anschlag mit bestimmten Teilen des Daumens (unabhängig von der aktuellen Stellung der Hand), doppelter Anschlag, der im Augenblick der Trägheit der Hammermechanik wiederholt wird usw.

Das Ergebnis ist ein ungewöhnlicher »Tanz« der Hände, der dem Pianisten jedwedes konventionelles Vorgehen unmöglich macht und sich auf diese Weise letztlich auf die Ausdrucksebene auswirkt. Wenn wir dieses Stück hören und nicht die Möglichkeit haben zu sehen, wie es aufgeführt wird, bleiben wir verunsichert, was die Genese der Klänge betrifft, die wir hören. Wir sind nicht imstande, sie aus dem Konzertsaal in eine uns vollkommen bekannte Körpersprache zu übertragen, ihre Identität bleibt uns verborgen, lückenhaft.

Das, was bei Cassidy wesentlich ist, ist nicht so sehr die Differenzierung des Klavierklangs, die sich dennoch in einem ungewöhnlich diskreten, für das Instrument natürlichen Begrenzungsrahmen zeigt:

Was gerade die Frische der Geste ist, liegt im Griff nach jenen, die nicht durch einen historischen Kontext belastet sind und dadurch sie selbst und nichts anderes sein können.

Der Komponist lehnt den »Pianismus« und jeglichen Versuch, diesen zu bekämpfen, ab und schafft zehn Miniaturen einfach als Musik für zehn Finger und 88 Tasten unter Verwendung des Pedalwerks und erreicht das beabsichtigte Ziel dank der Dekonstruktion der pianistischen Geste – und indem er dem Pianisten den ganzen beschwerlichen, überflüssigen Ballast überzogener Gesten entzieht, die im Prozess der Ausbildung entstehen und sich in der Konzertpraxis festgesetzt haben.

Jeder Dirigent, der mit einem Orchester arbeitet, trifft auf das Problem der Körperlichkeit des Klangs und seiner undefiniertheit. Es reihen sich vor ihm Komponisten seit der Zeit auf, als begonnen wurde, Instrumentalmusik zu notieren. Wenn verschiedene Instrumente zusammenspielen und auf mannigfache Weise Klänge erzeugt werden (mit Bogen-, Atem- oder Schlagtechnik), wird dabei die Frage der Interdependenz und Kongruenz ihrer gestischen Identität berührt, und auch die, inwiefern die Mechanismen so unterschiedlich zusammenspielender Körper (schlagend, blasend, den Bogen führend) gleichwertig sind.

Wir haben über Jahrhunderte keinerlei standardisierten Umgang mit ihrer Notation entwickelt. Manche Komponisten neigen dazu, einen erwünschten Effekt zu notieren (sie sind eher in der Mehrzahl), andere (zu diesen gehören immer die Praktiker, die Komponist und Dirigent sind, wie z.B. Mahler), notieren eher die Wucht der Geste.

Im ersten Fall wird ein gleichberechtigter Dialog z.B. zwischen Trompete und Fagott als einzelnes dynamisches Zeichen behandelt, im zweiten wird das Fagott wegen der dynamischen Eigenschaften der beiden unterschiedlichen Instrumente in der Notation angewiesen, doppelt so laut zu spielen.

Dass Komponisten sich heute dem Phänomen des Gestischen zuwenden, ist nichts Neues, ebenso wenig wie das Problem der Disposition des Instrumentalklangs, der verwoben ist in eine komplexe Verbindung rationaler Mechanismen mit der Realität des Körpers. Wenn wir übri-

gens jede Klangbewegung im Raum als musikalische Geste anerkennen – physisch wie symbolisch –, werden wir leicht die Transkription dieser Bewegung in Medien verstehen, die sie deformieren und verwandeln.

Gerade eine so verallgemeinerte Geste erlaubt auch der elektronischen Musik, in körperlicher Weise in Erscheinung zu treten, buchstäblich ohne einen tatsächlichen Mittler.

Hier wird der Klang selbst Körper, weil die Elektronik auf unterschiedlichste Weise die Modifikation seiner Qualität erlaubt ebenso wie die Disposition seiner räumlichen Präsenz mit Hilfe eines (häufig sehr komplexen) Lautsprechersystems in einer Dimension, die durch die Instrumentalmusik noch nicht erreicht wird. Die Körperlichkeit eines solchen Klangs kann sich also in seiner *Mimesis* manifestieren, in einer Illusion, dass er tatsächlich etwas Reales ist und sich physisch offenbart, dank der Bewegung, in die er eingefasst bleibt.

Ein hervorragendes Beispiel, das uns gestattet, dies zu beobachten, sind *Cosmic Pulses* (2007) oder *Oktophonie* (1990/91) von Karlheinz Stockhausen.

Die gestische Dimension der Musik bleibt in traditionellen Analysen außen vor, die sich lediglich auf Material und Form beziehen, die die Musik annimmt. Aber die unmittelbar fühlbare Qualität z.B. der Musik Anton Weberns leitet sich weder von der Konstruktion einer Serie noch von den rhythmischen Beziehungen ab. Die Dimension der ihr charakteristischen Breite der Geste ist weitgehend entscheidend für ihre einzigartige Identität.

Sprünge über zwei Oktaven, Durchgänge von steigenden und fallenden Vokalseptimen fügen sich zu einer besonderen Spannung zusammen, die dank den sorgfältig gewählten gestischen Mitteln entsteht. Ähnlich instrumentierte Musik, die ihre Rhythmik und Melodik bewahrt, aber ohne ihre originale umfassende Geste in vereinfachenden Oktavtranspositionen, würde unwiederbringlich ihre einzigartige Qualität einbüßen, die ihr eine weitgehende Besonderheit verleiht, obwohl sie (analytisch betrachtet) in vielerlei Hinsicht fast dieselbe wäre.

Es würde ihr aber an der Spannung fehlen, die gerade aus der Konfrontation mit der körperlichen Natur der Ausführung entsteht.

Ähnlich verliert die Musik von Chopin, wenn sie durch ein Pianola wiedergegeben wird oder durch einen Computer, der nur das trockene Notenmaterial liest, irreversibel ihre gestische Identität; ebenso verblasst das Klavierkonzert von Ravel für linke Hand trotz seiner Klangidentität, wenn es in Anwendung beider Hände aufgeführt wird.

Obwohl die musikalische Geste nur ein unauffälliges Zusatzelement zu sein scheint, zeigt sie sich in ihrer prinzipiellen, den musikalischen Sinn konstituierenden Qualität, wenn sie fehlt oder wenn sie flach, kopiert, nicht authentisch oder unpassend ist.

Die Körperlichkeit des Klangs äußert sich nämlich außersprachlich, so wie unser Körper. Wenn wir nur gelernt haben, lediglich das zu bemerken, was »ausgesprochen« und semantisch ist, können wir sie leicht übersehen. Aber die Geste ist an sich schon Gedanke und Präsenz, die trotz ihres Schweigens existiert.

Aus dem Polnischen von Mirjam Goller

Verzeichnis der zitierten Werke

Peter Ablinger: *Voices and Piano*. In: zeitvertrieb.mur.at

John Cage: *Freeman Etudes*. Edition Peters.

Aaron Cassidy: *Ten monophonic Miniatures for solo pianist*.

www.aaroncassidy.com

Brian Ferneyhough: *Time and Motion Study No. 2*. Edition Peters.

Heinz Holliger: *Atembogen; Streichquartett No. 1* (1973).

Heinz Holliger: *Cardiophonie* (1971).

Heinz Holliger: *Atembogen; Streichquartett No. 1; Cardiophonie*, Schott Musik.

Evan Johnson: *A general interrupter to ongoing activity*.

In: www.evanjohnson.info/generalinterrupter.htm

Helmut Lachenmann: *Gran Torso* (1971, rev. 1976) und *Reigen seliger Geister* (1989), Breitkopf & Härtel;

Helmut Lachenmann: Quartets No. 1-3, Arditti String Quartet, KAI-ROS 0012662 KAI, 2007.

Karlheinz Stockhausen: *Cosmic Pulses, Oktophonie*, Stockhausen Verlag.

Iannis Xenakis: *Erikhthon*, Éditions Durand-Salabert.

Iannis Xenakis: *Erikhthon*. Éditions Durand-Salabert.

Literatur

- Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1976 [franz. 1972].
- Ferneyhough, Brian: The Tactility of Time. In: Ferneyhough, Brian: *Collected Writings*. Edited by James Boros & Richard Toop. London 1997.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint [franz. 1949]. In: Lacan, Jacques: *Schriften I*. Weinheim / Berlin 1986, 61-70.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Berlin 2007 [2003, franz. 2000].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Valentin Silvestrov: *Symphony No. 5* © M. P. Belaieff Verlag.
- Abb. 2: John Cage: *Freeman Etude XX* © Edition Peters.
- Abb. 3: Evan Johnson: *a general interrupter to ongoing activity* © Evan Johnson.
- Abb. 4: Peter Ablinger: *Voices and Piano: Jean-Paul Sartre* © Peter Ablinger.
- Abb. 5: Aaron Cassidy: *ten monophonic miniatures for solo pianist* © Aaron Cassidy.