

Manuskript zu Video II: Die gestische Darstellung

Das Erkennen des strukturellen Ausdrucks und die gestische Darstellung

Emotionale Energie wird nicht in die vorgedachten organischen Strukturen eingefüllt. Die Struktur entspringt vielmehr der inneren Bewegung des Ausdruckswillens, und er selber schwingt im Rhythmus von Zeitgestalten. Fragen wir nach Charakter und Geste so verändert sich der organische Spannungsverlauf. Jetzt erst bestimmen sich Tempo und Klangdichte. Jetzt erst zeigt sich die Intensität der Dynamik, jetzt lässt sich die Kulmination genau lokalisieren:

Die 4 Grundmodi des Ausdrucks

Die unendliche Vielfalt musikalischer Charaktere wäre zunächst in 2 Fragen zu ordnen: Wie schwebt ein Charakter zwischen den Polen des *Tänzerischen* und des *Deklamatorischen*? Wie verhält er sich? *Spontan* oder *rezeptiv*? Alle traditionelle Musik spielt im Kraftfeld dieser 4 Grundmodi des Ausdrucks.

1, Der musikalische Charakter von Tanz und Sprache

Tanz spielt mit Schwerkraft und Auftrieb, er freut sich des Taktes.

Gesten, die das **Tänzerische** darstellen, fordern das freie Spiel mit Schwerkraft und Auftrieb. Die *Vertikale* wird aktiviert, nach oben wie nach unten. Standfestigkeit - in den Fingerspitzen, in den Füßen, im Sitz – d.h. eine momentane, präzise Fixierung der Gelenke im Augenblick des Anschlags, ist die Bedingung des freien Aufrichtens, des *Absprunges*, es ist ein Gefühl für den „Fußpunkt der Nike“, jener geflügelten Göttin der Freiheit zu entwickeln.

1. Schubert: Scherzo der G-Dur Sonate

Tänzerische Schwingung will vor allem ein Gefühl für die Verbindung des *Endens* der Gestalten mit dem *Beginn* der neuen Bewegung. In wiegenden Charakteren ist der *Richtungswechsel* in dem Punkt des Umschwungs sozusagen physikalisch präzise auszuloten.

2. Schubert Scherzo

Schubert As-Dur Impromptu op. 142/2 (noch ohne Schuberts dynamische Anweisungen)

Sprache widerstrebt dem metrischen Rhythmus, zeigt als Prosa anarchische Tendenz, will frei deklamieren. Ihr Extrem zeigt sich in rezitativen Formen.

Wir hören „*Worte*“ die dem strömenden Gesang widerstehen.

3. Beethoven op. 119/8 T 1-14

Anders als der Tanz will das Deklamieren, der strömende Gesang ein intensives seitliches Mitgehen des ganzen Körpers, im Gefühl einen *Widerstand* zu überwinden.

Dem Expandieren korrespondiert auch die Gegenbewegung einer Konzentration zur Mitte hin, dort wo die Phasen der Entspannung hochgeladen sind. Es entsteht dann ein Rhythmus beider Tendenzen in immer anderen Proportionen.

4. Beethoven Bagatelle op. 126/1 Die Kontraktion beim Übergang zum Mittelteil.

Die meisten Stücke zeige nicht die Extreme. Es gilt jeweils die spezifische **Balance** zu finden, die jeder etwas anders realisieren wird.

Als Grundregel mag gelten: Bei vorwiegend tänzerischen Charakteren darf der Gegenpol des Deklamatorischen, bei musikalischer Prosa der Gegenpol des Tänzerischen nicht außer Sicht geraten. Denn Musik wurzelt *in Tanz und Sprache zugleich*.

Im ersten Satz der op. 110 von Beethoven lässt das lyrische *Espressivo* leicht den tragenden Sarabandenrhythmus mit seiner so stauenden wie weitertreibenden Synkope vergessen:

5. Beethoven Sonate op. 110, Thema des ersten Satzes T 1-8
Zuerst den Sarabandenrhythmus pur in vereinfachter Fassung
Dann wie notiert

Umgekehrt gleitet eine muntere Tanzbewegung oft ahnungslos über die besonderen klanglichen Ereignisse hinweg. So bei den harmonischen Verfremdungen in dem Schubertschen Ländler

6. Schubert, Ländler in F-Dur D 365 Nr. 6 (1. Teil)
Zuerst nur tänzerisch munter
Dann die Harmonik ausleuchtend

Spontaner und rezeptiver Charakter der Musik

Aller musikalische Ausdruck kann jeweils im Modus des Spontanen oder des Rezeptiven erscheinen. Wir fragen: empfinden wir eine Musik eher als aktiv, erzeugend oder als passiv empfangend? Agiert sie oder lässt sie geschehen, erscheint sie als ein aktuelles lyrisches oder dramatisches Ereignis, oder wie ein Erinnerungsbild oder eine ferne Utopie?

Der spontane, subjektiv engagierte Modus ist uns im Allgemeinen vertraut. Die rezeptive Haltung dagegen ist oft unterentwickelt, sie wird überrannt von einem Nonstop des *Espressivo* und der Agitation, oder sie wird verwechselt mit Neutralität. Aber im Zurücktreten von Aktion, im eingeschränkten *Rubato*, in der reduzierten Dynamik im Anschauen bin ich ja nicht minder gegenwärtig als im spontanen Engagement.

Spontaner Ausdruck bedingt ein Empfinden von *Nähe*, aktiv wird besonders die Vorderseite des Körperinstrumentes, es kann zu größeren Bewegungskurven kommen.

Der rezeptive Charakter will dagegen eine Empfindung von *Distanz*. Hier ist vor allem der Rücken des Körperinstrumentes zu aktivieren. Die Bewegung ist reduziert wie beim Denkenden und Träumenden.

Dem Inbegriff eines Erinnerungsbildes gleicht das Trio aus Schuberts G-Dur Sonate. Es erinnert ja auch thematisch auf das Scherzo und den ersten Satz.

1. Schubert Trio aus der Sonate G

Keiner wird das missverstehen. Aber der Körper ist leicht zu aktiv, schaukelt mit.

Bei Schubert häufen sich *Pianissimovorschriften*, sie dehnen sich zuweilen über weite Felder hin, oft signalisieren sie einen rezeptiven Charakter. Gemeinhin aber wird das übergangen.

Wir hören stattdessen in einem satten, warm leuchtende

Piano ein lyrisches *Espressivo*. So hören wir etwa im der 2. Variation des Themas aus Schuberts G-Dur Sonate, Satz 1, bloß ein munter geläufiges Figurenwerk, statt einem Orgelpunkt, *pianissimo*, fast körperlich schwebenden Sich Wiegen, das nicht enden will.

2. Schubert Variation des 2. Themas der G-Dur Sonate

Auch das Trio des dritten nachgelassenen Klavierstücks D 946 ist ein Urbild rezeptiver Erfahrung: ein über weite Felder hin klingendes Läuten, ein währender Augenblick.

3. Schubert Trio des 3. Klavierstückes D 946 T 74-85

Wenn das Piano plötzlich vom betäubend nahen Klang der Glocken unterbrochen wird, so ist das nicht Ausdruck einer subjektiven Aktion sondern die Gewalt eines objektiven, übermächtigen Geschehens.

Der rezeptive Charakter erscheint nicht immer in sanftem Pianissimo, er kann auch streng, abweisend erscheinen, als *Ausdruck des Ausdruckslosen, Übernächtigen, unentrinnbar Notwendigen*, dem der Spieler standzuhalten hat in einer streng gefassten Haltung.

4. Schubert Trio 3. Klavierstück D 946 T 86-91

Fast immer steht *der rezeptive Gestus einer Musik in Spannung zum spontanen*. Im 2. Klavierstück, einem Erinnerungsbild, wieder Pianissimo, das sich auf das erste Stück bezieht, bricht verspätet ein spontaner Ausdruck durch. Wir erwarten die Kulmination früher, schon T, 6., nicht erst wie Schubert vorschreibt T. 8.

5. Schubert, Thema des 2. Klavierstücks, D. 946, T. 1-9

Zuerst spielen wie erwartet, dann wie vorgeschrieben.

Es ist mithin der **gestische Wechsel** zu realisieren, auch diese Umstellungen wollen geübt sein.

Die mimetische Darstellung von musikalischen Charakteren du Gesten und ihrem Zusammenspiel

Charaktere manifestieren sich ganz allgemein durch ihre Haltung, und wir können nun fragen, welche Haltung löst ein musikalischer Charakter in uns aus? Wo vor allem sind wir zentriert, im Kopf, in der Basis, in der Brust? Aus dieser charakteristischen Grundhaltung gehen die einzelnen Gesten. Wo wir diese Haltung vergessen beginnt das Gestikulieren, Dirigentische Gesten können uns helfen sie zu entdecken. Und wiederum werden wir fragen, wie verhält sich die Geste i den Koordinaten des Raumes? Ist sie weit oder eng, strebt sie hinauf oder hinab, vorwärts oder zurück? Wie ist das Schwerfeld, in dem sie sich bewegt, welchen Widerstand muss sie überwinden etc. In den Körperantworten äußern sich die tiefliegenden Potenziale unserer Phantasie.