

Die Luft oder einen Gegenstand zum Schwingen zu bringen setzt die Zufuhr von Energie voraus. Entsprechend ist jede Hervorbringung von Schall durch den Menschen an Bewegung gebunden: Bewegungen der Finger, der Arme, der Beine, des Zwerchfells und des ganzen Atmungsapparates samt Zunge und vielleicht auch des Kehlkopfes. Direkte und indirekte Anregung von Schwingungen unterscheiden sich dabei nur insofern, als im letzteren Falle, etwa bei der Orgel oder beim Synthesizer, das Schallresultat in keinem reziproken Verhältnis zum Energieaufwand auf Seiten der Spieler steht. Die mit der Klangerzeugung verbundenen, funktional auf das Klangresultat gerichteten Bewegungen sind zugleich die sichtbare Seite von Musik. An ihnen lässt sich auch der physische Kraftaufwand und die Spannung, mithin der Energiebedarf ablesen, der zur Hervorbringung der einzelnen Klänge und Klangfolgen nötig ist.

Die Fähigkeit, Bewegung instrumental oder vokal möglichst optimal in Klang umzusetzen, ist gebunden an einen meist langen Prozess der Übung. Dabei erwirbt man ein Bewegungswissen, das wesentlich vom Instrument und dessen geschichtlich durchaus nicht unveränderlicher »Topografie« geprägt ist. Es ist ein entscheidender Unterschied, ob man beim Klavier sich mit Tastatur und Pedal als Kontaktstellen zwischen Spieler und Instrument bescheidet oder auch in die Saiten greift, über die Stimmstifte mit den Fingernägeln ribbelnd hinweg streicht und den Korpus als Schlaginstrument behandelt. Das Bewegungswissen hängt, ohne dass man dies umständlich demonstrieren müsste, entscheidend vom gespielten Repertoire ab, und da es zwangsläufig sich mit jedem neuen Stück wandelt, verändert sich auch die körperliche Auffassung früher einstudierter Stücke.

Bei einem Musikinstrument haben wir es dementsprechend nicht allein mit einem Objekt zur Klanghervorbringung mit bestimmten physikalisch beschreibbaren Eigenschaften zu tun. Im gleichen Maße handelt es sich um eine soziale Tatsache im Sinne Émile Durckheims, das heißt um relativ stabile, sozial und geschichtlich determinierte und veränderliche Formen des Umgangs mit diesem Instrument, eingeschlossen die tradierten und kodifizierten Formen der Klanghervorbringung, der Spieltechnik, die unterschiedlichen Klangideale und so weiter. Wo Komponieren Neuland betritt, muss es daher unweigerlich in das Bewegungsrepertoire und die in langer Ausbildung eingeübten, inneren Körperbilder eingreifen. Neue Spieltechniken und neue Arten der Klanghervorbringung haben neue

Ulrich Mosch

Klangerzeugung

Strategien zur kreativen Erkundung von Bewegungen

Bewegungsformen und damit auch neue Körpererfahrungen der Musiker zur Folge.

Drei Erkundungsrichtungen

Wann aber ist es sinnvoll, in diesem Zusammenhang von Kreativität zu sprechen? Folgt man der einschlägigen Literatur, so ist die Entfaltung von Kreativität mit einem Bündel von menschlichen Eigenschaften verbunden: mit Begabung, Intelligenz, Motivation und Persönlichkeit, ebenso aber auch mit Umgebungsbedingungen. Und man unterscheidet verschiedene Arten von Kreativität, unter anderen sprachliche, logisch-mathematische oder räumliche und eben auch musikalische.¹ Der kritische Punkt bei dieser Unterscheidung ist allerdings der einer solchen Begriffsbildung zugrunde gelegte Musikbegriff. Denn das Phänomen Musik lässt sich nicht, und insbesondere heute nicht, auf eine kompositorisch entfaltete Tonordnung reduzieren. Je nachdem, welche Art von Musik oder – wenn man will – allgemeiner »Klangkunst« man im Blick hat, bedeutet musikalische Kreativität zwangsläufig etwas anderes. Einigkeit besteht in der Literatur indessen darüber, dass Kreativität, um sich entfalten zu können, eines Ansatzpunktes bedarf. Selbst bei einer scheinbaren »creatio ex nihilo« sind im Hintergrund Modelle oder Ideen, seien sie auch noch so vage, wirksam, die die Tätigkeit der Fantasie und das kompositorische Handeln leiten. Genauso gut wie eine Strukturidee oder ein thematischer Einfall kann auch der Vorgang der Klangerzeugung, genauer die körperliche Aktivität, die zur Hervorbringung von Klängen nötig ist, ein solcher Ansatzpunkt von Kreativität sein.

Blickt man zurück, so war es für die Komponisten der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg schon bald nicht mehr allein der Ton, dem ihr kompositorisches Interesse galt. Mit der Aufspaltung des Tons in seine Bestandteile und deren jeweils separater parametrischer Organisation in der seriellen Musik und mit den elektronischen Forschungen rückte zwangsläufig der Klang als komplexes Phänomen in den Fokus des Interesses, und mit der Erweiterung der instrumentalen Klangpalette unweigerlich auch dessen Hervorbringung. Die instrumentale Klangproduktion beschäf-

1 Vgl. Rainer M. Holm-Hadulla, *Kreativität. Konzept und Lebensstil*, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2010, S. 9–21.

tigte nicht nur Interpreten neuer Musik oder Interpreten-Komponisten wie Heinz Holliger oder Vinko Globokar. In den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde das Verhältnis von Bewegung und Klang auch von anderen Komponisten in ganz unterschiedlichen Richtungen erkundet, wobei naturgemäß das Verhältnis von Ursache und Wirkung zur Debatte stand. Mindestens drei Erkundungsrichtungen lassen sich unterscheiden:

1) Die Bewegung als Mittel gezielter Hervorbringung komplexer Klänge, mithin der Steuerung von Klangqualitäten. Der Fokus verschiebt sich dabei von einem bestimmten instrumentalen Klangideal, dem die Bewegungen zu dienen haben, zur Bewegung selbst. Über die Variation ihrer Parameter lassen sich Klangbereiche jenseits überkommener Klangideale erschließen. Komponiert werden immer noch Klänge, aber definiert werden sie über die Aktion. Deshalb sind sie in der Regel nicht mehr in Resultatschrift, sondern in Aktionschrift festgehalten. In diesen Zusammenhang gehört das weite Feld der neuen Spieltechniken, der Multiphonics auf Blasinstrumenten zum Beispiel, ebenso wie die Klangwelt von Helmut Lachenmanns »musique concrète instrumentale«, in der der Klang »Nachricht der zu seiner Erzeugung aufzuwendenden Energie« ist.

2) Die visuelle Vergegenwärtigung von Klängen und Klangfolgen mittels Gesten. Das Sichtbare allein steht hier für etwas Hörbares ein, wenn man so will: die Ursache ohne Wirkung. Damit es funktioniert, setzt dies eine hochgradig konventionalisierte Hörerfahrung voraus, an die appelliert werden kann. Beispiele dafür wären etwa Dieter Schnebels *Nostalgie*. *Solo* für einen Dirigenten (1960–62) und andere Stücke seiner *visible music*. Obwohl bei dem genannten Stück vollständig auf den Klang verzichtet wird, liegt dennoch ein vergleichsweise enges Verhältnis von Geste und vorgestelltem Klang vor. In jüngster Zeit ist dieser Aspekt der visuellen, wenigstens näherungsweise Repräsentation von Klang auch von anderer Seite, nämlich vom Tanz her ausgelotet worden, so in Arbeiten des Choreografen Xavier Le Roy wie seine 2004 für das Festival *Wien modern* entstandene Produktion *Mouvements für Lachenmann*. Sie beruht auf verschiedenen Stücken Lachenmanns und setzt insbesondere *Mouvement* (– vor der Erstarrung) für Ensemble (1982–84) allein visuell um, ohne dass man die Musik hörte.

3) Der jedem Musikmachen inhärente theatralische Aspekt, vom Virtuosengehabe bis zu Dramaturgien, die allem gemeinschaft-

18 lichen Musizieren eigen sind wie Miteinander,

Gegeneinander, »Polyphonie«, Gleichzeitigkeit des Verschiedenen usw. Es ist nicht ohne Grund, dass dieser Aspekt auch ganz bewusst als Spiel ausgereizt wurde, so von Mauricio Kagel in seinem *Match* für drei Spieler (1964) oder von Dieter Schnebel in seinem aus 25 »Aktionen« bestehenden und Verständigungsprozesse in den Mittelpunkt stellenden Trio *Anschläge – Ausschläge. Szenische Variationen* für drei Instrumentalisten (1965–66). In diesen Stücken verwandelt sich tendenziell der Klang zur Begleiterscheinung der theatralischen Aktion. Eine Anweisung in Kagels Partitur belegt indirekt, welche Bedeutung die sichtbare Bewegung in diesen Stücken gewonnen hat: Da sie die Aufmerksamkeit bindet, ist eine zweite Aufführung angeraten, um auch noch eine hörende Wahrnehmung zu ermöglichen. Das Schwanken zwischen visueller und auditiver Dominanz zeigt an, dass hier offen bleibt, was wichtiger ist: das Sichtbare oder das Hörbare, dass es also keine eindeutige Folge von Ursache und Wirkung mehr gibt.

Pierluigi Billone und Dmitri Kourliandski

Dieses Verhältnis von Bewegung und Klangproduktion als Feld kreativer Erkundungen wurde in den vergangenen Jahrzehnten keineswegs ausgereizt und beschäftigt auch heute noch Komponisten in ganz unterschiedlicher Hinsicht. Dafür nur zwei Beispiele, die oben angesprochene Aspekte weiter ausloten.

Insbesondere die Streichinstrumente mit ihren vergleichsweise komplexen Bewegungsabläufen und vielen steuerbaren Bewegungsparametern bieten nach wie vor ein reiches Potenzial für Klangerkundungen selbst dann, wenn man die herkömmlichen Grenzen der Topografie des Instruments nicht überschreitet. So setzte Pierluigi Billone in seinem 2010 für das Arditti String Quartet entstandenen und bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik im selben Jahr uraufgeführten Streichquartett *Muri III b* (2010) bei der Separierung der Klangproduktionsaspekte Griff (linke Hand) und Bogenstrich (rechte Hand) an, ein Ansatz, der verschiedentlich bereits früher Komponisten beschäftigte. In einem Einführungstext zu dem fünfteiligen Werk erläuterte der Komponist seinen Ansatzpunkt: »Die Spielpraxis der Streichinstrumente hat mich gelehrt, die Tätigkeit der beiden Hände voneinander zu trennen und in anderer Weise neu zu koordinieren (während sie in der klassischen Technik zusammenwirken im Hinblick auf ein und dasselbe Resultat). Durch einfache technische Verfahren ist es möglich, die durch den Kontakt des Bogens

mit der Saite erzeugte Energiemenge unabhängig von der Art und den Eigenschaften der Artikulation der linken Hand zu modulieren. Man erhält so energetische Abstufungen und Qualitäten, die zugleich innere Eigenschaft der Schwingung und/oder der Artikulation sind. Daraus folgt, dass die plastische Qualität eines Ereignisses unter bestimmten Bedingungen als eine Stufe energetischer Ladung betrachtet werden kann.«² Den daraus sich ergebenden Klangraum vergleicht er mit der Materie und ihren verschiedenen Aggregatzuständen: Er weist Gesetze und Charakteristika auf, die ihn grundsätzlich unterscheiden vom traditionellen Raum, auch wenn er diesen als speziellen Fall mit umfassen könne.³

Zielte Billone mit seiner Untersuchung energetischer Prozesse darauf, klangliche Möglichkeiten der Streichinstrumente durch Bewegungsanalyse weiter auszuloten und zu erschließen, so ist bei dem eine Generation jüngeren, russischen Komponisten Dmitri Kourliandski der Ansatzpunkt ein anderer Aspekt der Beziehung von Bewegung und Klang. Der Klang als solcher, so Kourliandski, interessiere ihn weniger: Musik sei für ihn die in die Zeit projizierten körperlichen Anstrengungen der Musiker.⁴ Der Klang wird damit zur bloßen Begleiterscheinung von Bewegung, ist nur noch Nachricht von den physiologischen Vorgängen bei den Spielern. Seine derzeitige Poetik fasste der Komponist an verschiedener Stelle nicht unmissverständlich unter der Bezeichnung »objektive Musik« zusammen: »Die Idee der Objektivität verwirklicht sich einerseits in einem hochgradig mechanistischen Charakter, in der Einheitlichkeit beziehungsweise Objekthaftigkeit der Gestalt des Musikwerkes selbst. Auf der anderen Seite gibt es den Versuch einer De-Objektivierung der musikalischen Interpretation. Die Interpretation besteht aus einer nicht spekulativen Deutung des Notentextes und aus der Gesamtheit einzigartiger physikalischer Bedingungen für die Entstehung des Tones (physikalische Parameter eines bestimmten Instruments, die physischen Gegebenheiten des jeweiligen Interpreten usw.).«⁵ Musik erscheint hier reduziert auf den nackten Klangerzeugungsprozess, der beobachtet wird. Der gestaltete Klang wird Vehikel, um anderes zu transportieren. Musik ist weder Botschaft oder Ausdruck noch Nachricht vom energetischen Aufwand der Klangerzeugung wie in Helmut Lachenmanns »musique concrète instrumentale«. Sie ist Nachricht vom Körper des Musikers mit seinen physischen und konstitutionellen Gegebenheiten, seinen Ermüdungserscheinungen usw. Kourliandskis Ansatzpunkt sind Begleiterscheinungen der Bewegung zum Zwecke der Klangerhervor-

bringung wie die unvermeidliche Ermüdung bei langem Repetieren des Immergleichen, die Anstrengung, das Unerreichbare zu erreichen suchen, und so weiter. Hier tut sich ein unkontrollierbarer Variationsspielraum auf, der von der Konzentration der Musiker, ihrer Konstitution und ihrer Tagesbefindlichkeit abhängt. »Ich bin an Klangtransformationen interessiert, die nicht durch bestimmte Textparameter – notierte Veränderungen – bestimmt werden, sondern durch physische Veränderungen entstehen, die den Interpreten während der Aufführung widerfahren.«⁶

Der Aspekt der Ermüdung ist schon früher von anderen Komponisten gelegentlich kompositorisch thematisiert worden, etwa bei Luciano Berio in der *Sequenza VIII* für Violine solo (1975–76) in einem komplexen zweischichtigen Verlauf, dessen eine Schicht aus einer langen, unregelmäßigen und sehr schnellen Repetition von Zweiunddreißigstel-Patterns besteht und die andere Schicht von darüber gelegten, mehrtönigen Akkorden. Je länger es dauert, umso mehr prägt die Ermüdung in diesem Stück, das sich bewusst in die große Tradition geigerischer Virtuosität einfügt, durch kleine Abweichungen das Klangresultat.

Bei Kourliandski dagegen geht es weniger um das Wie als um die bloße Repetition, in der sich physische Prozesse des Lebens abbilden: Die Bewegungen haben kein Ziel mehr, laufen sozusagen leer und werden damit zur Metapher für die Sinnlosigkeit und Bedrohlichkeit unserer technoiden Zivilisation,⁷ eine zutiefst skeptische Haltung, die sich von der Berios grundsätzlich unterscheidet. Gleichwohl ist Kourliandski auch am Hörer interessiert, allerdings vor allem am Konflikt mit dessen Erwartungen.

Bei beiden Komponisten, Billone wie Kourliandski, ist die zur Klangerzeugung notwendige Bewegung der Ansatz- und Ausgangspunkt von Kreativität, wenn auch in ganz unterschiedlicher Weise. Der eine geht einen von Komponisten früher bereits eingeschlagenen Weg der Differenzierung weiter und entwickelt auf der Basis von Bewegungsanalysen neue Klangmöglichkeiten. Der andere verschiebt durch Reduktion auf den mechanistischen Aspekt der Bewegung den musikalischen Fokus vom Ursache-Wirkungs-Verhältnis von Bewegung und Klang auf die nicht kalkulierbaren physischen Begleiterscheinungen der Klangerzeugung. ■

6 Dmitri Kourliandski, zitiert nach Jan Topolski, *Physiologie, Futurismus, Form: Der russische Komponist Dmitri Kourliandski*, in: *MusikTexte* Nr. 122 (August 2009), S. 6.

2 Pier Luigi Billone, *Muri IIIb*, als Typoskript vorliegender Einführungstext zu dem gleichnamigen Werk; Übersetzung aus dem Italienischen von Ulrich Mosch.

3 Ebd.

4 Vgl. Dmitri Kourliandski, *Katastrophaler Konstruktivismus*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* Nr. 88 (August 2011), S. 31.

7 Vgl. Dmitri Kourliandski, *Katastrophaler Konstruktivismus* (siehe Anm. 4), S. 32.

5 Ebd.