

Rainer Nonnenmann (Köln)

Das Klingen des Stummen – Überformungen von Sehen und Hören am Beispiel auskomponierter Soli für Dirigenten

Man hat immer schon gern zugesehen, wie einer Musik macht.

Dieter Schnebel¹

Schlägt ein Dirigent beim Taktieren mit seinem Taktstock lärmend auf das Notenpult, oder tritt er mit seinem FuÙe den Takt, so muss man ihn rücksichtslos tadeln.

Hector Berlioz²

Wahrnehmungspsychologische Untersuchungen ergaben, dass der Gesichtssinn etwa 70 % der Aufmerksamkeit okkupiert. Gehörs-, Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn teilen sich dagegen die restlichen 30 % an kognitiver Informationsverarbeitung. Die bekannte Dominanz des Auges über das Ohr ist wissenschaftlich belegt – und doch zu relativieren, da beide Sinne jeweils andere Prägungen, Reichweiten und Wirkungsweisen haben. Wenn das Auge das Organ von Licht, Ratio, Aufklärung und Information ist, dann ist das Ohr der archaische, nächtliche Sinn und „ehestens Organ der Seele“³. Entwicklungsgeschichtlich hört der Mensch bevor er sehen kann. Und die Ohren gehen einem auf, wenn man plötzlich im Dunkeln oder mit einer Binde vor den Augen durch eine Wohnung, Stadt oder Landschaft tastet! Außerdem verschmilzt das menschliche Gehirn verschiedene Wahrnehmungsreize zu einem einzigen Informationseindruck. Das gilt auch für die Wahrnehmung von Musik. Konzerte sind ganzheitliche Ereignisse für mehrere Sinne. Neben Hörbarem spielt Sichtbares eine große Rolle. Die Bewegungen von Musikern und Dirigent erlauben Rückschlüsse auf das Hörbare. Zudem fühlt man die Bestuhlung, empfindet die Lufttemperatur des Saals, riecht das Parfüm der Nachbarin und schmeckt vielleicht gerade ein belebendes Kräuter-Bonbon. Nicht alle diese Sinneseindrücke sind gleichermaßen relevant, schließlich will man im Konzert vor allem hören. Dennoch kommt es zu einer Synthese der Reize. Daher kann selbst in einem visuell dominierten Medium wie dem Film das nachgeordnete Hören die Vorherrschaft des Sehens entscheidend ein- oder sogar komplett umfärben. Zuweilen bestimmt erst die Musik, ob eine bei mondheiler Nacht spazierende Frau durch expressive

-
- 1 Dieter Schnebel, „Kommentar zu ‚visible musik I‘ für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960–62)“, in: Ders., *Denkbare Musik: Schriften 1953–1972*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 269–272, hier S. 269.
 - 2 Hector Berlioz, „Der Dirigent: Zur Theorie seiner Kunst“, in: Ders., *GroÙe Instrumentationslehre*, Leipzig 1904, S. 269–307, hier S. 291.
 - 3 Dieter Schnebel, „Klang und Körper (1988)“, in: Ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 37–49, hier S. 42f. Zur philosophischen Deutung von Auge und Ohr vgl. auch Asja Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels ‚visible music‘* (= Körper – Zeichen – Kultur 14), Berlin 2005, S. 25ff.

Violenen zur träumenden Verliebten oder durch dunkel raunende Bassklarinetten zum baldigen Mordopfer wird.

Mit den Augen hört man besser

Die Interdependenz der Sinne bis hin zur Synästhesie brachte der französische Komponist und Regisseur Michel Chion in einem viel zitierten Satz auf den Punkt: „Man sieht etwas anderes, wenn man hört, und man hört etwas anderes, wenn man sieht.“⁴ Diese wechselseitige Überformung von Bild und Klang berührt einen kaum erschöpfend zu behandelnden Komplex intermedialer Kombinationsmöglichkeiten: Oper, Theater, Happening, Performance, Film, Video, Games und andere multisensorielle Spielarten, bei denen hör- und sichtbare Ereignisse sich wechselseitig überformen, kommentieren, illustrieren, verstärken oder konterkarieren. Bei bestimmten künstlerischen Arbeiten wird speziell das Hören durch Sichtbares manipuliert bzw. überhaupt erst generiert und stimuliert, wie es der zweite Aspekt von Chions Feststellung benennt: „man hört etwas anderes, wenn man sieht.“ In solchen Fällen ist Musik nicht bloß angewandtes Mittel zum Zweck der Modulation sichtbarer Ereignisse, sondern selbst Ziel und Thema verschiedener multi-, inter- und transmedialer Erweiterungen.⁵ Im Folgenden geht es nicht um die weit verbreiteten Befrachtungen von Musik mit visuellen Zutaten bei Mixed Media, Multimedia oder Interfaces, sondern um die der Musik selbst inhärente Multimedialität. Diesen seit den 1960er Jahren bis heute von verschiedenen Komponisten entfalteten Bereich systematisierte Dieter Schnebel am Ende seines Essays *Sichtbare Musik* (1966/68) mit der Auflistung folgender Aspekte: 1. Musik im Raum, 2. Musiker in Bewegung, 3. Musik im pointiert gestischen Spiel, 4. Musikalisches Theater mit all seinen Zwischenformen (also der Musik immanentes Theater, wie z.B. theatrale Vokalmusik und Sprachkomposition), 5. musikalisch gestalteter Film als sichtbare Musik, 6. Musik in ihrer graphisch symbolisierten Aufzeichnung, und 7. die Komposition musikalischer Extras und Nebensächlichkeiten.⁶

Mit dem Wechsel von klangzentrierten Konzepten zu konkret körperlichen sowie theatralisch-szenischen Aktivitäten bei der Hervorbringung von Klang – auch unter den Begriffen „Leiblichkeit“⁷ und „Embodiment“ diskutiert⁸ – reagierten in den 1960er Jahren verschiedene Komponisten auf die serielle Musik, die den Interpreten kaum mehr als mitschöpferischen Musiker behandelte, sowie auf die elektronische Musik, die überhaupt keinen Interpreten mehr benötigte. Die systematische Analyse und Ausgestaltung sichtbarer Komponenten der Instrumental- und Vokalpraxis war zudem eine Antwort auf die grassie-

4 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, zit. nach Cornelis Schwehr, „Neue Musik oder Neue Filmmusik. Zum Verhältnis von Film und Musik“, in: *Wechselwirkungen, Neue Musik und Film*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Hofheim 2012, S. 21–28, hier S. 24.

5 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004; Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2002; Christa Brüstle, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 73), Stuttgart 2013.

6 Dieter Schnebel, „Sichtbare Musik“, in: Ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 262–300, hier S. 296f.

7 Vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, hrsg. von Regula Giuliani, Frankfurt am Main 2000.

8 Vgl. Jin Hyun Kim, *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 21), Osnabrück 2012.

rende Unsichtbarkeit von Musik im Zuge ihrer technischen Reproduktion über Lautsprecher und Kopfhörer.⁹ Radio, Schallplatte, mp3-Player, iPhone und Internet erlauben per Knopfdruck eben jenes „reine Hören“, das man während des 19. Jahrhunderts im Zuge der romantischen Entkörperlichung und Vergeistigung von Musik mittels aufwendiger Verdeckungen von Orchestern künstlich herzustellen versuchte. Zugleich jedoch wurde Musik in Fernsehen, Kino und Internet immer sichtbarer, so dass sich auch eine gegenläufige Tendenz abzeichnete. Immer mehr Menschen nehmen Musik mit Bildern wahr und neigen zu bildhaftem Hören und zur Assoziation ganzer Filmszenen, statt die Klanglichkeiten, Struktur- und Formverläufe von Musik zu erfassen. Die Symphonik von Bruckner, Mahler und Richard Strauss – durch Hollywood-Komponisten wie John Williams, Howard Shore oder Hans Zimmer längst geplündert – wird inzwischen selbst von Musikhochschülern kommentiert mit: „Klingt wie Filmmusik“.

Angesichts dieser Entwicklung rückte ausgerechnet derjenige Musiker ins Zentrum des Interesses, der bei der Einstudierung und Aufführung von Musik zwar eine zentrale Rolle spielt, aber als einziger selber keinen Klang hervorbringt und dies auch tunlichst unterlassen sollte: der Dirigent. Er interpretiert Musik durch Leitung eines Ensembles und die Möglichkeit, von seinen Gesten und Körperhaltungen auf Tempo, Dynamik, Charakter und Ausdruck der Musik zurückzuschließen. Der Dirigent ist eine Schlüsselfigur der musikalischen Interdependenz von Hören und Sehen. Das erklärt, warum sein Aktionsradius in verschiedenen Stücken eigens auskomponiert wurde. Etliche Komponisten thematisieren Aspekte und mediale Ausformungen von Sehen und Hören in speziellen Dirigenten-Kompositionen. Der Dirigent leitet hier seine Bewegungsabläufe nicht wie sonst implizit aus der Partitur ab, sondern erhält in solch genuiner „Dirigenten-Musik“¹⁰ eine explizit auskomponierte eigene Stimme. Der Dirigent selbst ist Material und Medium des Stücks.

Die Fokussierung auf solche auskomponierte Kapellmeister-Rollen erlaubt eine klare Auswahl aus der sonst inkompatiblen Überfülle audiovisueller Arbeiten, die während der letzten sechzig Jahre zu völlig unterschiedlichen Wechselwirkungen von Hören und Sehen führten und kaum mehr eine gemeinsame Vergleichsgrundlage erkennen lassen. Die teils chronologische, teils systematische Zusammenschau dieser Dirigenten-Stücke verdeutlicht Differenzen und Kontinuitäten zwischen den frühen Arbeiten und den um 2010 entstandenen Stücken, die unter den neuen Vorzeichen „Extended Music“ (Simon Steen-Andersen), „New Discipline“ (Jenifer Walshe) oder „Social Composing“ (Brigitta Muntendorf) andere technologische Möglichkeiten nutzen. Die *Dirigenten-Stücke* von Dieter Schnebels „sichtbarer Musik“, Mauricio Kagels *Instrumentalem Musiktheater* und Manos Tsangaris' *Szenischen Miniaturen* arbeiteten in den 1960er und 70er Jahren weitgehend ohne elektronische Hilfsmittel. Dazu zählen auch Yiran Zhaos Dirigentenquartette von 2012 und das initiale „Solo-Shrug ‚emotionale Reste‘“ in Nicolaus A. Hubers *Split Brain* für Kammerorchester (2015). Schlagzeuger in der Doppelrolle als Dirigenten finden sich in Helmut Lachenmanns *Air* (1968/69), Mauricio Kagels *Match* (1964) und Simon Steen-Andersens *Black Box Music* (2012). Die jüngeren Dirigenten-Kompositionen von Brigitta Muntendorf, Michael Beil, Xavier Le Roy und Alexander Schubert nutzen selbstverständlich audiovisuelle Zuspelungen und/oder Live-Elektronik.

9 Vgl. Michael Harenberg und Daniel Weissberg (Hrsg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, Bielefeld 2010.

10 Vgl. Stefan Fricke, „Dirigenten-Musik“, in: *NZZM* 163.1 (2002), S. 24–27.

Dieter Schnebel: „visible music“

Der Rückschluss vom gehörten Klang auf ein damit assoziiertes Bild ist ein durch Alltagserfahrung und Medien automatisierter Reflex. Dieter Schnebel (*1930) versuchte diesen Mechanismus umzukehren, indem er durch sichtbar zur Schau gestellte Körper und Gesten imaginäre Klänge hören lassen wollte. Während ein von seiner Quelle abgetrennter Klang – etwa ein im Radio gehörter Paukenwirbel – unwillkürlich die Art seiner Hervorbringung imaginieren lässt, suggeriert umgekehrt auch das bloß sichtbare Wirbeln eines Paukisten den damit üblicherweise verbundenen Klang. Die durch die alltäglich erfahrene Ursache-Wirkungs-Relation verinnerlichte Verknüpfungsleistung, die beim Hören auch sehen und beim Sehen auch hören lässt, machte sich Schnebel zunutze. Stützen konnte er sich außerdem auf die im Konzert selbstverständlich simultane Wahrnehmung visueller Aktionen mit auditiven Resultaten. Die sichtbare Kraft, Schnelligkeit, Sanftheit oder Ruhe einer Spielweise verstärkt den hörbaren Charakter der Musik. Piano, Crescendo und Forte sind auch sichtbare Ereignisse, die im Konzert die akustische Spannung potenzieren: Die Bögen der Streicher ziehen langsam und sacht über die Saiten, tremolieren schnell und intensiv oder wogen chorisch auf und ab. Schnebel brachte die Verbindung von sicht- und hörbarer Klangerzeugung folgendermaßen auf den Punkt: „wer die Augen aufmacht, hat mehr vom Hören“¹¹, und „Die Geste ist so etwas wie ein optischer Ton“¹². In klassisch-romantischer Musik steht die sichtbare Geste jedoch nie für sich, sondern immer im Dienst der Klangerzeugung. In neuer Musik lässt sich dagegen jedwede Aktion auch eigenständig komponieren. Sämtliche Dimensionen einer Geste – Körper, Größe, Ort, Dauer, Verlauf, Rhythmus, Tempo – können getrennt gestaltet und zu völlig neuer Motorik kombiniert werden: „die Gesten gewinnen dann selbst musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen.“¹³ Latent ist dies bereits auch bei übersteigerten Virtuosen gesten der Fall, die sich zu theatralischen Marotten verselbständigen können. Und vollends gilt dies vom Aktionsradius des Dirigenten, der ohnehin nur stumme Gesten sehen lässt ohne direkt Klänge zu erzeugen. Für Schnebel lag es daher Anfang der 1960er Jahre nahe, explizit Dirigentenbewegungen zu komponieren. Wie wenig später Kagel im instrumentalen Musiktheater reflektierte schon Schnebel in seinem Zyklus *visible music I–III* das „Theater der Musik“ mit den angestammten Rollen von Musikern als Dirigent, Instrumentalist und Pianist.

Schnebel erlebte damals durch einen Zufall, wie musikalisch kodifizierte Gebärden zwangsläufig auch Klänge oder gar komplexe Musik imaginieren lassen: „Während einer Konzertübertragung im Fernsehen fiel der Ton aus, als die Kamera gerade eine Zeitlang den Dirigenten im Visier hatte, und man konnte allein nach seinen Gesten die Musik weiterdenken, sogar sich welche machen. Sichtbares, das selbst Hypostase der Musik, vermochte nun seinerseits musikalische Emanationen auszudünsten.“¹⁴

Schnebels Partitur von *visible music I* für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960–62) besteht aus einem einzigen großformatigen „Notenblatt“, das sich auf allen vier Seiten

11 Schnebel, „Sichtbare Musik“, S. 268.

12 Schnebel, „Klang und Körper“, S. 47.

13 Ebd.

14 Schnebel, „Sichtbare Musik“, S. 272 und Christian Kesten, „Ermöglichtes Unmögliches. Oder: Der Tod ist schon etwas Seltsames. Gespräch mit Dieter Schnebel“, in: Theda Weber-Lucks (Hrsg.), *Dieter Schnebel. Querdenker der musikalischen Avantgarde*, München 2015, S. 34–48, hier S. 40f.

aufstellen und folglich aus vier verschiedenen Perspektiven lesen lässt.¹⁵ Vertikale Koordinaten sind dabei als Höhen umzusetzen, horizontale als Dauern und Einsatzabstände, sowie die Größe der graphischen Elemente (Linien, Punkte, Reihen, Kurven, Scharen) als Intensitäten. Beide Musiker agieren in paradigmatischer Arbeitsteilung: Der Dirigent zeichnet den mikro- und makrozeitlichen Verlauf und übersetzt den für sich genommen bereits gestischen „Notentext“ mit Händen, Fingern, Armen und Oberkörper in entsprechende Signale für den Instrumentalisten: „Die gelesenen Impulse werden in gestische verwandelt.“¹⁶ Die Höhe der Zeichen ist dabei – ähnlich einer Solmisation – durch Gesten zwischen Bauch- und Kopfhöhe umzusetzen, die Dauer der Ereignisse entweder durch Verharren oder Hin- und Herbewegungen in der Horizontalen, und die Intensitätswerte entweder durch räumliches Vor- und Zurückweichen oder durch die Größe der verwendeten Organe, vom einzelnen Finger über mehrere Finger bis zu Faust und Handfläche. Der Instrumentalist setzt dann die sichtbaren Gesten des Dirigenten und/oder die von ihm selbst vom „Notenblatt“ gelesenen Zeichen – je nach Wahl des Instruments – in analoge gestische Spielweisen und Klänge um. Die Überlagerung beider Gestaltungsweisen bewirkt schließlich ein komplexes audio-visuelles Gesamtergebnis.

Hinzu kommen verschiedene Arten der Lektüre und wechselnde Verhältnisse zwischen den Akteuren. Das Notenblatt kann wahlweise detailliert oder schnell und flüchtig gelesen werden, was entweder eine genaue, nachlässige oder überhaupt frei fantasierte Zeichenfolge des Dirigats bewirkt bzw. ein entweder exakt reaktives oder flexibles und subjektiv freies Instrumentalspiel. Damit fluktuiert auch die Interaktion zwischen den Musikern. Der Dirigent agiert gegen den Instrumentalisten entweder notengetreu, mithin objektiv, oder subjektiv, gleichgültig, autoritär oder gar sadistisch, indem er den Spieler beispielsweise über den Ambitus von dessen Instrument hinaustreibt, so dass dieser irgendwann nicht mehr folgen kann, oder indem er Ereignisse so langsam gestaltet, dass einem Bläser der Atem ausgeht. Ebenso verhält sich der Spieler gegenüber dem Dirigenten entweder befolgend, eigenständig oder negierend, indem er von dessen Gestik und Zeitgestaltung abweicht, diese variiert, ignoriert, dagegen opponiert, eigene Ideen integriert, und endlich selbst zu dirigieren beginnt, um den anderen spielend und gestikulierend zu dominieren. Die beiderseitige Interpretation der Graphiken wird so zu einem instrumentalen Musiktheater über die bei dirigierter Ensemble- und Orchestermusik zwischen den Beteiligten herrschende Kommunikation, Kooperation, Konkurrenz und Machtentfaltung.

Eine Entmachtung des Dirigenten hatte zuvor schon John Cage in seinem *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58) gestaltet. Der Dirigent lässt hier seine Arme lediglich wie Uhrzeiger im Kreis wandern, um allenfalls noch wie ein Chronometer das nackte Verstreichen der Zeit anzuzeigen, statt wie ein barocker Zeremonienmeister oder romantischer Nachschöpfer aktiv gestaltend und expressiv interpretierend auf das Geschehen einzuwirken. Sonst als Feldherr Orchestermassen gebietend, erscheint der musikalische „Policeman“¹⁷

15 Ausgiebig mit Schnebels *nostalgie* und anderen visuellen Kompositionen befasst sich Asja Jarzina, vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten* und Florian Henri Besthorn, „visible music – Dirigent und Publikum als vermeintlich stumme ‚Klangspieler‘“, in: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik* (= Resonanzen 3), hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn, Basel 2015, S. 291–308.

16 Dieter Schnebel, *Erläuterungen zur Partitur von visible music I für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten* (1960–62), Mainz 1971, S. 6.

17 John Cage, „History of Experimental Music in The United States“, in: Ders., *Silence*, Middletown 1976, S. 67–75, hier S. 72.

hier zum bloßen Uhrwerk oder Taktell verdinglicht bzw. überhaupt obsolet. Um die ein-komponierte Motorik und Körperlichkeit von Musikern in Projekten angemessen beschreiben zu können, in denen sich wie bei Schnebels *visible music* Musik und Theater zu einer gestischen Komposition verbinden, schlägt Florian Henri Besthorn analog zum Schauspieler den Begriff „Klangspieler“ vor.¹⁸ Der neue Terminus scheint jedoch unnötig, wenn man unter Musiker nicht bloß eindimensional einen Klangerzeuger versteht, sondern einen bei Live-Auftritten selbstverständlich auch leiblich und sichtbar gestikulierenden Akteur, dessen Bewegungen sowohl der Hervorbringung von Klang dienen als auch sich gegenüber diesem monokausalen Zweck teilweise oder vollständig zugunsten polyfunktionaler Performanzen verselbständigen können.

Schnebel: „nostalgie“

Schnebel arbeitete *visible music I* zu zwei theatralischen Solo-Stücken aus, in denen er alle Spiel- bzw. Dirigiergesten exakt fixierte. In *espressivo. Musikdrama für einen Klavieristen* (1961–63) (*visible music III*) agiert der Pianist mit stark gestischem Spiel gleichzeitig selbst als Dirigent. Und in der „gestischen Partitur“ von *nostalgie. Solo für einen Dirigenten* (1962) (*visible music II*) sollen stumme Dirigiergesten beim Publikum entsprechende Klang- und Musikvorstellungen evozieren. Das setzt allerdings voraus, dass die Betrachter Erfahrungen mit Konzertbesuchen haben, da sie die dargestellten Gesten und Posen sonst nicht kommunikativ anschließen können. An Requisiten vorgesehen sind Dirigentenstab, Podium mit Pult und Stuhl sowie weitere im Raum verteilte Notenständer mit aufliegenden Einzelblättern der Partitur. Schnebels „topografische Partitur“¹⁹ lokalisiert die Gesten zwischen dem unteren und oberen Blattrand über vier horizontale Linien in Höhe von Knien, Hüfte, Kinn und leger nach oben gestreckten Händen. Als Körperteile sind einzelne und mehrere Finger bezeichnet, linke und rechte Hand, geschlossene und offene Hand sowie Faust von vorne und von der Seite, stellenweise auch Oberkörper, Kopf, Beine und Füße. Die Abfolge der Gesten erfolgt alphabetisch und numerisch. Ihre Geschwindigkeit indizieren verbale Tempoangaben, teils in Verbindung mit gestrichelten Linien, welche die Bewegungsrichtung in Relation zur Mittelachse angeben. Unzureichend erfasst wird von dieser zweidimensionalen Kartographie lediglich die Bewegungstiefe („BT“) der Gesten, die entweder flächig auszuführen sind oder nach vorne und hinten in den Spielraum ausgreifen.

Insgesamt hat der Interpret sechs Dimensionen einzustudieren: 1. Ort der Realisation, 2. dazu passende Körperhaltung, 3. Gesten und deren Abfolge, 4. Tempo der Ausführung, 5. Bewegungstiefe, 6. Charakter der Gesten nach italienischen Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen.²⁰ Zudem kategorisierte Schnebel fünf verschiedene Gestentypen und dirigentische Verhaltensweisen: 1. „das reine Zeichnen von Musik“ im Sinne möglichst exakter Angabe von Tonhöhen, Dauern, Tempi, Dynamik, Klängen; 2. gestaltende Gesten wie Einsatzgeben, Abwinken, Dämpfen, Herausholen, Halten; 3. „von Musik inspirierte Dirigierbewegungen“, etwa das Sich-Wiegen bei einem Walzer oder „die Ruhe eines Adagios ausstrahlen“;

18 Florian Henri Besthorn, „visible music – Dirigent und Publikum als vermeintlich stumme ‚Klangspieler‘“.

19 Hierzu und im Folgenden Dieter Schnebel, *Erläuterungen zur Partitur „nostalgie“ Solo für einen Dirigenten*, Mainz 1971, S. 4ff.

20 Ebd. und „Im Gespräch: Dieter Schnebel mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (sowie Stefan Fricke)“, in: Theda Weber-Lucks (Hrsg.), *Dieter Schnebel. Querdenker der musikalischen Avantgarde*, München 2015, S. 49–65, insbes. S. 63.

1 ^{x)}

⊕ battuto
 x) Alle Aktionen auf dem Podium
 allmählich aufsteigen und sich immer höher aufrichten; Blick nach links nach der letzten Fermate sofort etwas nach rechts und in die Höhe gehen
 sehr langsam (lange Abstände zwischen den Aktionen)

ⓑ martellato
 Energisches Deuten mit dem Zeigefinger (wie schimpfend) Blick nach links
 höchst intensiver Schlag
 große BT

ⓐ impetuoso
 Salve von Faustschlägen
 Blick nach links
 geringe Bewegungstiefe
 + Laute mit geschlossenem Mund
 sehr rasch

ⓓ violento
 heftigste kurze Faustbewegungen
 Blick: l. → v.
 geringe BT
 mittl. Tempo acc.
 subite ⊕

ⓐ conciliativo
 Komplimentartige Geste der Hände; zugleich Verbeugung; Blick in die Runde; große BT
 lang sam
 stärkerer Schlag
 leichter Schlag
 (Beide Hände: weit nach hinten gestreckt; Tiefpunkt der Verbeugung)

ⓐ carezzando
 tief gebückt stehen!
 zarte Striche von Zeigefingern
 Blick lächelnd nach r.
 BT gering
 ziemlich langsam

ⓐ smorzando
 in der Hocke!
 Gesten des Schreibmaschinenschreibens, intermittiert von abwinkenden und lockenden Gesten überall hin. Blick flackernd = r=1.
 mittlere BT
 + hier und da leise 'pat' sagen
 sehr rasch rit. - molto
 nach der letzten Geste etwas warten, dann sich vorsichtig aufrichten und in normalem Tempo nach links gehen. Vor [2] kurzer Halt

A

2 m

1,5 m

1 m

0,5 m

m

r

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1971

Printed in Germany

zu Edition Schott 5704
 Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 43278

Abbildung 1: Dieter Schnebel, *nostalgie. Solo für einen Dirigenten* (1962) (= *visible music II*), Mainz 1971, Blatt A, Nummer 1

4. suggestive und autoritäre Gesten wie das Fordern der Trompeten ganz hinten im Synchronorchester; sowie 5. „Dirigieren als Selbstgenuss“ mit fantastischen Bewegungen und geschlossenen Augen bei dazu passend vorgestellter Musik. Die Aufführung selbst bleibt stumm. Hörbar werden allenfalls heftige Bewegungen und vorgeschriebene Lautäußerungen (z.B. hörbares Einatmen als würde der Dirigent den Bläsern einen Einsatz gegeben). Doch Schnebel sieht auch die Möglichkeit vor, an bestimmten Stellen kurze Aufnahmen traditioneller Musik zuzuspielen, um dem Publikum eine den italienischen Ausdrucksangaben entsprechende Musik anzudeuten. Die Musikbeispiele sollen allerdings nicht zu bekannt sein und auch nur für Sekunden mit schwankender Aussteuerung „kaum hörbar, undeutlich und wie aus der Ferne“ zugespielt werden. Die anhand der Dirigiergesten imaginierte Musik soll lediglich punktuelle Konkretionen erfahren, welche die individuelle Vorstellungskraft des Hörbetrachters mehr anregen als auf real erklingende Musik verengen. Bestenfalls vermitteln allein die sichtbaren Gesten des Dirigenten jene klassisch-romantischen Affekte und Ausdruckscharaktere, die der Titel *nostalgie* beschwört.

Mit *Körper-Sprache für 3–9 Ausführende* (1979/1980) und *Poem für 7 Arme* (1988) schuf Schnebel später ebenfalls rein optische „Musik für Gliedmaßen“ ohne Einbeziehung der Stimmorgane. Dagegen verband er Sicht- und Hörbares in *Laut – Gesten – Laute* für 1–4 Darsteller (1981–89) und *Zeichen-Sprache. Musik für Gesten und Stimmen* (4 bis 10 Ausführende; 1987–89), wo er systematisch für jedes Gliedmaß ein eigenes Stück komponierte, um dessen gestische Möglichkeiten genau analysieren und präsentieren zu können. Nach diesen rein optisch-gestischen Stücken schuf er mit *MO – NO: Musik zum Lesen* (1969) ein Lese- und Bilderbuch für Hörer: „Die Lektüre des Buchs will im Kopf des Lesers Musik entstehen lassen, so dass er im Lesen allein seiend – mono – zum Ausführenden von Musik wird, für sich selbst Musik macht.“²¹ Die Buchseiten enthalten Worte und Texte, die sich auf Klänge beziehen, sowie Noten und Graphiken, deren gleichsam „auskomponierte“ Abwandlungen von Seite zu Seite verschiedene Klänge und Klangfolgen imaginieren lassen.

Mauricio Kagel: Film und Theater

Schnebels *nostalgie* erlebte in den 1960er Jahren eine lebhaftere Rezeption bei Publikum und Vertretern der Fluxus-Bewegung. Eine der häufigen Aufführungen erfolgte beim ersten Fluxus-Festival 1962 in Wiesbaden. Anschließend entstanden weitere Dirigenten-Stücke, etwa *Solo für Dirigenten* (1965) von George Maciunas und *Tender Music for Solo Conductor* (1965) von Takehisa Kosugi. Beide Verbalpartituren verzeichnen bestimmte Handlungen des alleinigen Dirigenten-Interpreten: Bühne betreten, Verbeugen, Schuhe binden, Socken hochziehen, Schuhe putzen, Abtreten, beliebige Objekte umkippen, aufrichten, neigen.²² Eine filmische Adaption von *nostalgie* gestaltete Mauricio Kagel (*1931) zusammen mit Alfred Feussner in der NDR-Fernsehproduktion *Solo* (1967).²³ Schnebels Konzept erfuhr so eine Erweiterung durch Szene, Licht, Requisiten, Kostüme, Masken, Perücken sowie genuin filmische Mittel: Kameraführung, Schnitte, Blenden, Manipulation von Laufrichtung und Tempo. Ferner gibt es Zuspelungen von Orchesterklängen, Applaus, Kirchenglocken, einem eiernden Tonband und prasselndem Feuer. In Kagels Regie übernahm der Schauspie-

21 Dieter Schnebel, *MO – NO. Musik zum Lesen*, Köln 1969.

22 Vgl. Fricke, „Dirigenten-Musik“, S. 27.

23 Vgl. Dieter Schnebel / Mauricio Kagel, *Musik Theater Film*, Köln 1970, S. 205–214 und Mauricio Kagel, *Das filmische Werk I 1965–1985*, hrsg. von Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Köln 1985.

ler die Rollen verschiedener Dirigenten-Typen wie Gustav Mahler, Richard Strauss, Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan sowie – aus der Reihe fallend – des Physikers Alfred Einstein mit wirrem Haar und dickem Schnauzbart.

Die verschiedenen Temperamente, Tempi und Ausdruckscharaktere demonstrierte Feussner mit entsprechenden Posen, die auch in einer Fotoserie festgehalten wurden. Im Film wandeln die Maestri zwischen Podesten, Stühlen und Instrumenten umher, vor sich hin dirigierend, summend, knurrend, seufzend, atmend, lachend, singend. Immer wieder ins Bild kommen dabei große Wandspiegel, die mit Jugendstil-Ranken und barbusigen Figurinen verziert sind, als seien es Sinnbilder der Ornamentik, Eitelkeit und erotischen Anziehungskraft der Pultlöwen. Deren Auftritte werden von weiteren Aktionen und Bildern überlagert, bis die Szenerie gegen Ende in Flammen aufgeht. Doch inmitten des Untergangsszenarios wird unbeirrt weiter dirigiert, wie einst Wilhelm Furtwängler 1943 bei den auf Anordnung Hitlers als Kraft durch Freude-Veranstaltung durchgeführten *Bayreuther Kriegsfestspielen*. Die Idee von Schnebels *nostalgie*, Musik durch Sehen imaginativ hören zu lassen, geht unter diesem Zuviel an Inszenierung, Requisiten, Bildern und Klängen freilich weitgehend verloren.²⁴

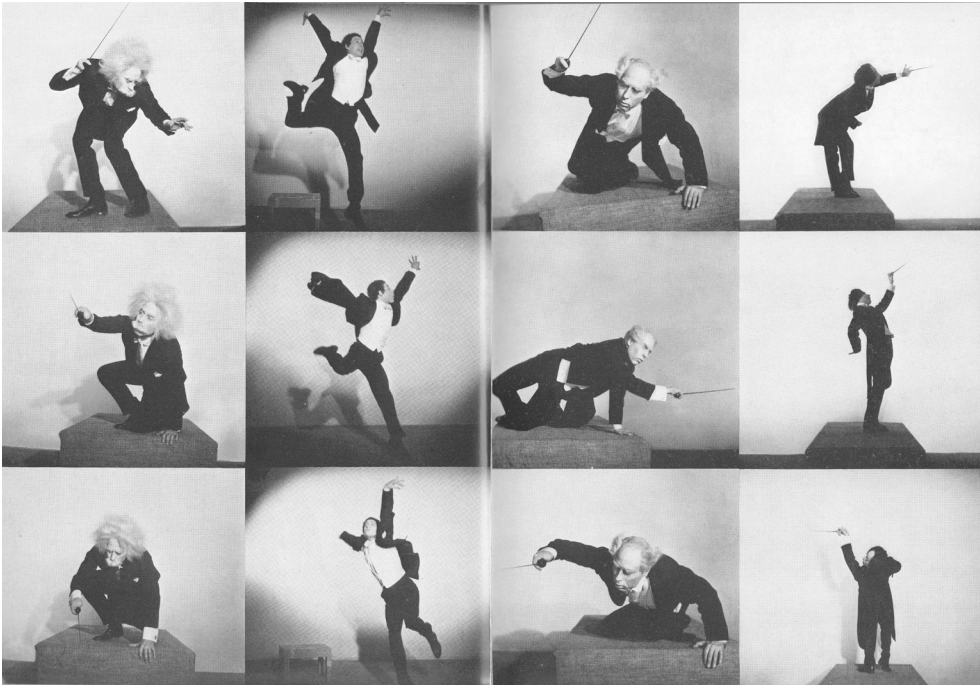


Abbildung 2: Mauricio Kagel / Alfred Feussner, *Solo für einen Dirigenten* (1967), Fotomontage anstelle einer Vorstellung, Palermo Dezember 1968, vgl. Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik Theater Film*, Köln 1970, S. 10f.

²⁴ Dagegen lässt Gerd Zacher in der Dieter Schnebel gewidmeten letzten Variation *No(-)Music* seines Orgel-Zyklus *Die Kunst einer Fuge* (1968/69) den Organisten den Contrapunctus I aus Bachs *Kunst der Fuge* stumm dirigieren (das „No“ des Titels meint sowohl „ohne Musik“, als auch das traditionelle japanische Nō-Theater), so dass das Publikum die vorher bereits in neun Variationen gehörte Musik nun anhand der Dirigiergesten erinnern kann.

In *Match* für drei Spieler (1964) übertrug Kagel stellenweise dem Schlagzeuger die Rolle des Dirigenten. Der Perkussionist agiert als Schiedsrichter im Wettkampf der sich wechselseitig die „Bälle“ in Gestalt von Pizzikati und anderen Spielweisen zuwerfenden zwei Cellisten. Er gibt Einsätze, winkt die Kontrahenten ab und markiert das Tempo. Seine Rolle als Schlagzeuger-Dirigent verselbständigt sich auch gegenüber der praktischen Koordination des Trios. Die Cellisten scheren sich oft überhaupt nicht um seine Anweisungen, die ihre Selbstverständlichkeit verlieren und zu dysfunktionalen Verweigerungen und Störungen der Kommunikation führen. Die in dirigierter Ensemble- und Orchestermusik herrschende Autorität, Hierarchie und Lenkungsstruktur löst sich auf. In Kagels *Finale* für Kammerensemble (1980/81) sinkt der Dirigent am Ende wie von einem Herzanfall getroffen zu Boden, wo er so lange liegen bleiben soll, bis das Publikum den Saal verlassen hat.²⁵ Im Gegensatz zu diesem theatralischen Exitus letalis ist die Selbstaufgabe des Dirigenten in Bernd Alois Zimmermanns *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Bass-Solo und Orchester (1970) eine zeichenhafte Konsequenz des auskomponierten Zerfalls der Musik und Bühnenaktionen. Gegen Ende setzt sich der Dirigent im Schneidersitz auf den Boden und hält sich die Hände schützend vor das Gesicht, wie um zu demonstrieren, dass jeder nur noch für sich alleine agiert und das Geschehen mit seinem inneren Zusammenhalt auch die direkte Ansprache des Publikums verloren hat.

Ähnliches ereignet sich in Klaus Hubers Orchesterwerk *Turnus* (1973/74), wo die Orchestermusiker nicht mehr auf den Schlag des Dirigenten reagieren und sogar sichtbar gegen dessen Autorität rebellieren, indem sie ihre Plätze verlassen und nach vorne treten, während der Dirigent selbst seine Arme wie zum Zeichen seiner Entmachtung langsam sinken lässt. Auch in Heinz Holligers *Atembogen* für Orchester (1974/75) stimmt der Schlag des Dirigenten nicht mehr mit den gespielten Partien überein, bis er am Ende schließlich so langsam wird, dass man ihn gar nicht mehr wahrnimmt. Stellenweise autonom und also „nutzlos“ agiert der Kapellmeister ferner in *ballati für singstimme, accompagnierensemble und in scene gestellten dirigenten* (2000) von Hans-Joachim Hespös, wo er gleich zu Beginn ein eigenes Dirigiersolo erhält und auch sonst seine Hände in keinem erkennbaren Zusammenhang mehr mit den Aktionen der Sänger und Instrumentalisten bewegt.²⁶ Jenseits der üblichen Hierarchie und Aufgabenstellung gestaltete Hespös auch in *ANJOL* für Dirigent und improvisierendes Baritonsaxophon (2000) „eine durchgängig autonome dirigierpartie von konzentriert innerer verklärtheit“, indem er den Dirigenten neben dem Saxophonisten als gleichberechtigten Mitmusiker behandelt, dessen Aktionen zwar ebenso integraler Bestandteil der Aufführung sind, zugleich aber in keinem kausalen Zusammenhang mehr mit denen des Instrumentalisten stehen.²⁷ In Hespös' Orchesterwerk *void* (2005) tritt der Dirigent schließlich erst am Ende des Werks auf, nachdem die Musiker ihr Zusammenspiel bereits die ganze Zeit über selbstverantwortlich organisiert haben und so die Entbehrlichkeit einer leitenden Autorität eindrücklich unter Beweis gestellt haben.²⁸ Mit Auftritt des Diri-

25 Vgl. Wieland Reich, „Figuren – Spiel – Ende – Gedanken – Stille. Versuch über Kagels Art schließlich zu enden“, in: *Mauricio Kagel* (= Musik-Konzepte 124), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 97–106, inbes. S. 97f.

26 Vgl. Fricke, „Dirigenten-Musik“, S. 24–27.

27 Stefan Drees, „eindrucksvoll sich ausweitende ganzkörperfigurationen‘: Gedanken zur Theatralisierung des Dirigentenparts in Werken von Hans-Joachim Hespös“, in: *Die Tonkunst* 11 (2017) S. 508–513, hier S. 512f.

28 Ebd., S. 509.

genten gehen die Musiker dann nach und nach von der Bühne ab, indem sie den unsinnig gewordenen Maestro mit herumtröpfelnden Tischtennisbällen allein auf seinem Podium im „Regen“ stehen lassen.

Manos Tsangaris: „Lichtspiel“

Eine Fortsetzung von Schnebels *nostalgie* ist auch *Molto Molto* für Dirigenten und Licht (1980) von Manos Tsangaris (*1956). Die „szenische Miniatur“ entstand noch während des Studiums bei Kagel an der Kölner Musikhochschule. Der Dirigent kommt auf die Bühne, verbeugt sich und breitet im Hochkommen die Arme aus, als würde er „mit aller Kraft“ einen Fortissimo-Akkord halten (vgl. Abb. 3). Mit seinem Abwinken verlischt das Saallicht. Anschließend dirigiert er – ohne hörbaren Klang – sechs mit S1 bis S6 durchnummerierte verschiedenfarbige Scheinwerfer, die wie Solisten auf kleinen Podesten über die ansonsten leere Bühne verteilt sind. S1, S2 und S4 richten sich auf verschiedene Körperteile des Dirigenten. S3 beleuchtet einen neben dem Dirigentenpodest halb aufgerichteten Wandspiegel, so dass das davon reflektierte Licht den Dirigenten trifft. Der im hinteren Bühnenteil platzierte S5 wirft seinen Spot auf den Rücken des Dirigenten.

Während des lediglich zwei bis drei Minuten dauernden Stücks gibt der Dirigent den Scheinwerfern Einsätze, wann und wie stark sie zu leuchten haben. Er gestaltet ihre „dynamischen“ Intensitätskurven, hält sie und winkt sie ab. Analog zu *Le son de lumière* aus Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) entstehen so unterschiedlich „orchestrierte“ Lichtakkorde oder polyphone Wechsel mehrerer Scheinwerfer. Zuweilen begleitet der Dirigent seine Gesten mit hörbarem Atmen, unterdrücktem Ächzen, Einsaugen von Luft und „Mitpfeifen“. Hinzu kommen Alltagsgesten, nervöses Wegzupfen vermeintlicher Fusseln vom Frack und Posieren vor dem Spiegel. Gegen Ende legt sich der Dirigent reglos hinter den Spiegel, während S6 aus dem Bühnenhintergrund ein lang gestrecktes „Crescendo“ vollführt. Mit einer hinter dem Spiegel hervorkommenden Hand winkt der Dirigent diesen Scheinwerfer schließlich ab und gibt damit zugleich dem Saallicht wieder den Einsatz. Der Dirigent steht auf, verbeugt sich, tritt ab und kommt sogleich wieder herein, um mit ausgebreiteten Armen nochmals alle sechs Scheinwerfer im Tutti zu präsentieren, als fordere er sie auf, sich für den Applaus zu erheben.

Molto, Molto schwankt zwischen Konzert und Theater sowie gestisch-expressiver Emphase und ironischer Dekonstruktion. Tsangaris lässt den Dirigenten mit bekannten Gesten eine Magie beschwören, die der Zuschauer parallel zu den auf- und abgeblendeten Scheinwerfern – ähnlich Schnebels *nostalgie* – mit imaginären Klängen verbindet. Zugleich verselbstständigt Tsangaris die visuellen Ereignisse (Gesten und Licht) zum eigentlichen Material der Komposition. Die Dirigiergesten dienen nicht der Gestaltung opulenter Orchesterklänge, sondern der Koordination einer rein optischen Kammermusik von sechs Scheinwerfern, deren Intensitäten, An und Aus hinter dem Publikum ein zweiter Spieler am Mischpult regelt. Dass Tsangaris damit auch den Kult um berühmte Pultstars ironisiert, deutet der Stücktitel an. Im Gegensatz zu üblichen Ausdrucksanweisungen wie *molto vibrato*, *molto espressivo* oder *molto rubato*, die die Intensivierung einer bestimmten Spiel- oder Gestaltungsweise fordern, benennt das „Sehr Sehr“ von Tsangaris' Titel bloß eine verabsolutierte Steigerung ohne Inhalt: Leere Emphase in Reinform.

Fermatenpause und Haltegeste von drei Sekunden. Schließlich werden Dirigent I und III von Dirigent IV abgewunken, der zugleich für Dirigent II „→II_R“ zu Takt 28 den Einsatz zu weit ausholenden Kreisbewegungen der Taschenlampe in der rechten Hand gibt und dieses fünf Sekunden dauernde „Solo“ mit entsprechender Geste präsentiert. Abgewunken wird die Aktion dann mittels Auf- und Volltaktschlag von Dirigent III zu Takt 29, womit dieser zugleich den Beginn des Diminuendo der Taschenlampenbewegungen von Dirigent I markiert, dessen Verlauf al niente wiederum Dirigent II gestisch mitgestaltet. Im nachfolgenden Abschnitt überlagern sich dann Schlagfolgen Achtel = 100 MM mit den hörbaren Pulsationen der Metronome.

The image shows a handwritten musical score for four conductors (I, II, III, IV) across measures 25 to 31. The score is written on a single page with a horizontal line at the top. Each conductor's part is represented by a horizontal line with various notations:

- Conductor I:** Shows rhythmic notation with notes and rests, and intensity curves. A note in measure 26 is marked with a circled '8'. A note in measure 27 is marked with a circled '6'. A note in measure 28 is marked with a circled '5'. A note in measure 29 is marked with a circled '5'. A note in measure 30 is marked with a circled '5'. A note in measure 31 is marked with a circled '5'. There are also some wavy lines and a circled '8' in measure 26.
- Conductor II:** Shows rhythmic notation with notes and rests. A note in measure 26 is marked with a circled '8'. A note in measure 27 is marked with a circled '6'. A note in measure 28 is marked with a circled '5'. A note in measure 29 is marked with a circled '5'. A note in measure 30 is marked with a circled '5'. A note in measure 31 is marked with a circled '5'. There are also some wavy lines and a circled '8' in measure 26.
- Conductor III:** Shows rhythmic notation with notes and rests. A note in measure 26 is marked with a circled '8'. A note in measure 27 is marked with a circled '6'. A note in measure 28 is marked with a circled '5'. A note in measure 29 is marked with a circled '5'. A note in measure 30 is marked with a circled '5'. A note in measure 31 is marked with a circled '5'. There are also some wavy lines and a circled '8' in measure 26.
- Conductor IV:** Shows rhythmic notation with notes and rests. A note in measure 26 is marked with a circled '8'. A note in measure 27 is marked with a circled '6'. A note in measure 28 is marked with a circled '5'. A note in measure 29 is marked with a circled '5'. A note in measure 30 is marked with a circled '5'. A note in measure 31 is marked with a circled '5'. There are also some wavy lines and a circled '8' in measure 26.

 The score includes various annotations such as 'nimmt Metronom', 'Licht', and 'Metronom f=100'. There are also some circled numbers and symbols like 'Σ' and 'y'. The page number '5' is written at the bottom center.

Abbildung 4: Yiran Zhao, *Verwickelte Synästhesie I* für Dirigentenquartett (2012), S. 5, Takte 25–31

Die sichtbaren Schlag-, Kreis- und Tremolobewegungen, Intensitätskurven, Einsätze und Abwinkgesten werden durch die Taschenlampen stellenweise optisch sowie durch die Knack- und Pieptöne der Metronome auch hörbar akzentuiert bzw. kontrapunktiert. Das Publikum erlebt so eine auch hörbare Polyphonie sich überlagernder Schläge und Impulse. Üblicherweise das Zusammenspiel von Musikern gestaltend, wirkt das davon losgelöste Dirigieren in Zhaos *Verwickelte Synästhesie I* wie absurdes Theater: Die Dirigenten bleiben unter sich, um mit Gesten lediglich auf Gesten zu weisen: Zeichen zeigen auf Zeichen. Der sichtbare Nachvollzug dieses artifiziiellen semiotischen Verweisungszusammenhangs aus visuellen Rhythmen, Intensitäten und Polyphonien lässt den Hörer zuweilen auch Klänge und Musik imaginieren. Wie in Schnebels *nostalgie* ereignet sich dabei eben diejenige Verbindung von Sicht- und Hörbarem, die dem Stück den Titel gab: *Verwickelte Synästhesie*.

Weniger pur sind Zhaos Folgestücke *Verwickelte Synästhesie II und III*, wo die sichtbaren Gesten der vier Dirigenten nicht nur ein eigengesetzliches temporales Zeichensystem bilden,

sondern auch Klänge hervorrufen. Der Aktionsradius ähnelt daher dem von Schlagzeugern. In Teil II trägt jeder Mitwirkende einen kleinen Schellenkranz am Zeigefinger der rechten oder linken Hand, so dass deren Bewegungen jedes Mal ein Klirren hören lassen. Zudem schlagen und schnipsen die Akteure in ein halb gefülltes durchsichtiges Wasserbecken. Komplett unter Wasser bleiben diese Aktionen zwar sicht-, aber unhörbar, während sie auf der Wasseroberfläche zu Plätschern führen. In Teil III nutzen die vier Akteure ohne weitere Zusatzinstrumente ausschließlich ihre Hände zum Klatschen und Fingerschnippen, so dass Schläge, Pulsationen, Rhythmen und polyrhythmische Überlagerungen auch hörbar werden. Ein Vorbild hat Zhaos Kammermusik für Dirigenten in der reinen Dirigentenprobe, die Pierre Boulez, Bruno Maderna und Karlheinz Stockhausen im Vorfeld der Uraufführung von Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) im Rheinsaal der Kölner Messe abhielten, um die unterschiedlichen Metren und Tempi ihrer Partien einzustudieren. Obzwar lediglich als Probe gedacht, ließ sich dieses rein gestische Zusammenwirken von drei Dirigenten schon damals als musikalisches Theater bzw. als reine „Dirigenten-Musik“ erleben.

Nicolaus A. Huber: Emotionale Reste

Zu Beginn von Nicolaus A. Hubers *Split Brain* für Kammerorchester (2015) dreht sich der Dirigent zum Publikum. In einem vorausgehenden „Solo-Shrug („emotionale Reste“)²⁹ vollführt er verschiedene sprechende Gesten und Zeichen, die er – in der Partitur durch verbale Angaben spezifiziert – mit natürlicher Mimik, Körperhaltung und situativer Ausdruckskraft verbinden soll. Als erstes hebt der Dirigent seine Unterarme nach vorne in die Waagerechte, um mit beiden gestreckten Zeigefingern und „einvernehmlicher Siegerfreude“ lächelnd ins Publikum zu weisen, und zwar ausdrücklich wie Fußballstar Sebastian Schweinsteiger, der bei einer Meisterschaftsfeier des FC Bayern München auf diese Weise vom Münchner Rathausbalkon ins Publikum auf dem Marienplatz wies. Ab Takt 3 folgen energische Sienergesten, geballte Faust wie zur „Selbstversicherung bei einem entscheidenden Punktgewinn“ von Tennisspieler Andy Murray, sowie eine hochgerekte Faust, die sich plötzlich zum sozialistischen Revolutionsgruß verändert. Die raumgreifenden Hand- und Armstellungen verändern sich ab Takt 5 zu kleinen, nicht minder aussagekräftigen Fingerzeigen: Daumen hoch „dafür“, Daumen runter „dagegen“, wie beim Telephonieren mit gestrecktem Daumen am Ohr und gestrecktem kleinen Finger vor dem Mund. Huber notiert die Aktionen der Finger exakt durchnummeriert vom Daumen (1) zum kleinen Finger (5). In Takt 7c bilden Finger 2 und 5 ausgestreckt mit Handrücken zum Publikum die in Italien übliche „mano cornuta“, die gehörnte Hand, eine vulgäre Geste, die in der Metal- und Rock-Szene mit gezeigter Handinnenseite auch als Satansgruß verbreitet ist. Ferner bilden 2 und 3 das „Victory“-Zeichen, 3 den „Stinkefinger“, und krümmen sich 1 und 2 zum Kreis.

Das rein pantomimische Fingertheater weicht ab Takt 9 wieder größeren Gesten: Arme hochreißen und „politisches Einverständnis spielen“; mit größerem Armwinkel und Handfläche „freundliche Geste“ zum Publikum; mit gesenkten Armen und Handflächen nach oben „päpstliche Geste“ mit „empfangenden Armen“ und „wiegender Güte“; Arme nach unten halten und bewegen „wie zur Beruhigung, dämpfend“; in Höhe des Nabels das Händedreieck der „Merkel-Geste“ bilden; Hände wie zum Gebet falten; mit aneinander gehaltenen „Dalai-Lama-Händen“ in Brusthöhe „nickend, lächelnd, verbeugend das Panorama

²⁹ Dieses Zitat und die nachfolgenden stammen aus der Partitur von Nicolaus A. Huber, *Split Brain* für Kammerorchester (2015), Wiesbaden 2017, S. 1–3.

2
Nicolaus A. Huber

Abbildung 5: Nicolaus A. Huber, *Split Brain mit vorausgehendem Solo-Shrug* („emotionale Reste“) für Kammerorchester (2015), Wiesbaden 2017, Takte 5–7

des Publikums in Segmenten „abgrüßend“. Die politisch oder religiös aufgeladenen Gesten durchkreuzt plötzlich in Takt 16 das Blöken einer Mäh-Box, woraufhin der Dirigent sofort beide Arme sinken lässt und ausschüttelt, als wolle er sich lockern oder alle bisherige Symbolik und Pathetik abschütteln. Dann dreht er sich zügig zum Orchester, geht „pointiert in Auftaktbereitschaft“ und gibt endlich den Auftakt „zum nächsten Stück“. Das Publikum ist dann aufgefordert, die hörbaren Klanggesten und sichtbaren Instrumentalaktionen der Musik auf die zuvor vom Dirigenten gegebenen Fingerzeige zu beziehen. Huber schreibt dazu im Werkkommentar: „Der Dirigent beginnt mit einem Solo bekannter Fingerzeige, dreht sich zum Orchester und zeigt dann mit den dirigierenden Händen, was da alles wirklich so drinnen steckt an Ausdruck und Struktur – und erst bei den spielenden Musikern!“³⁰

Die ersten Instrumentalaktionen sind ein Crescendo des Kontrabasses und ein hoher Liegeton der Pikkoloflöte, flankiert von einer kleinen Terz des Vibraphons und gefolgt von klangvoll zurückschnellendem Hihat, Schlag auf Röhrenglocke sowie Hin- und Herwiegen eines Rainmakers desselben Schlagzeugers II, der zuvor mit ganz ähnlichem Umwenden der Kipp- bzw. Mäh-Box das Blöken erzeugt hatte. Wie diese ersten Aktionen und Klänge lässt sich auch sämtliches nachfolgende instrumentale Blasen, Streichen, Tremolieren, Zupfen, Schlagen, Reiben, Gleiten, Halten, Dämpfen, Pausieren, Forcieren, Crescendieren, Diminuieren, Accelerieren, Repetieren etc. im Sinne der zuvor gezeigten „emotionalen Reste“ begreifen, nämlich ebenso gestisch, ausdrucksvoll und bedeutungsgeladen. Allerdings haben die instrumentalen Gesten nicht dieselbe Zeichenhaftigkeit und Eindeutigkeit wie die zuvor demonstrierten Kraft-, Sieger-, Glaubens- und Politikerposen, so dass sie auch ganz anders erlebt und „verstanden“ werden können. Eben diese unterschiedliche Zugangs- und Wirkungsweise benennt der Werktitel *Split Brain*. Ohne das verbindende Corpus Callosum arbeiten die beiden Hälften des menschlichen Gehirns unabhängig oder sogar konträr zueinander, die linke eher sprachlich, rational, analytisch, die rechte mehr emotional, spontan,

³⁰ Nicolaus A. Huber, Werkkommentar zu *Split Brain mit vorausgehendem Solo-Shrug* („emotionale Reste“) für Kammerorchester (2015), in: Ders., *Split Brain mit vorausgehendem Solo-Shrug* („emotionale Reste“), Wiesbaden 2017, Rückseite des Partiturnumschlags.

impulsiv. Wie für Huber beim Komponieren entsteht so auch für den Hörer des doppelgesichtigen Stücks „ein Hin- und Hersausen von Informationen, Bildern und Wünschen zwischen beiden Gehirnhälften im Kopf“.³¹

Dass der Hörbetrachter bei seinen transmedialen Verknüpfungsversuchen keinen klaren Parametern folgen kann, sondern spontan und assoziativ reagiert, lässt auch die von ihm hergestellten Bezüge letztlich irrational und rätselhaft bleiben. Hubers Bezeichnung des vorausgehenden Dirigentensolos als *Shrug* deutet dies an. Er verwendete dieses Kunstwort erstmals in *Go ahead. Musik für Orchester mit Shrug* (1988). Gemeint ist damit „eine Art Sinnschwanken“ und „das achselzuckende Hören (nicht der achselzuckende Hörer)“.³² Huber geht es um dezentrierte, entsubjektivierte, unintentionale, nicht-analytische Arten des Hörens, die durch rezeptive Doppelbindung zwischen affektivem Mitgehen und reflektierendem Beobachten letztlich auf eine Selbstwahrnehmung der Wahrnehmung zielen. Erlebt der Hörbetrachter die sicht- und hörbaren Aktionen emotional, wird er auch seiner eigenen „Emotionalen Reste“ inne.

Helmut Lachenmann: Zeigen

In Helmut Lachenmanns (*1935) *Air* Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69, Neufassung 1994) gibt der Schlagzeugsolist – wie in Kagels *Match* – anderen Musikern mit Spielgesten zugleich Einsätze. Im Abschnitt „alla Marcia“ (Takte 127ff.) bespielen vier Tutti-Schlagzeuger unterschiedliche Instrumente und der Solist teils vorgeschriebene, teils unbestimmte Gerätschaften wie Möbel, liegendes Becken, Metall oder Holz. Wie bei einer Materialprüfung werden die konkret akustischen Eigenschaften der Objekte abgetastet. Dabei erlebt das Publikum jeden Schlag als Einheit von sichtbarer Aktion und je nach Intensität, Position und Material spezifischem Klangresultat. Doch anschließend wird die selbstverständliche Kausaleinheit von Ursache und Wirkung systematisch unterlaufen.³³

In Takt 140 führt der Solist einen „stummen Schlag“ aus, während er gleichzeitig verdeckt mit dem Finger auf den Fellrand einer Pauke schnippt, so dass ein von der sichtbaren Aktion abweichender Klang entsteht. In Takt 143 holt der Solist mit einem weichen Schlägel aus, während er hinter dem Rücken *fff* auf den Metallreifen eines Tomtoms schlägt. Die Trennung von sichtbarer Handlung und hörbarem Ergebnis wird offensichtlich, wenn er mit stummer Schlaggeste vor einem beliebigen Perkussionsinstrument in Wirklichkeit der Harfe den Einsatz zu einem Flageolett gibt, das dann an ganz anderer Stelle im Orchester erklingt. In Takt 145 gibt eine stumme Schlaggeste des Solisten den Einsatz zu einem Pizzikato *fffz secco* des 4. Violoncellos. Und in Takt 147 gerät das Geschehen vollends zum skurrilen Musiktheater. Während der Solist mit der rechten Hand ausholt, fährt er gleichzeitig im Verborgenen mit der linken über ein Guero, so dass der Eindruck entsteht, bei der Ausholbewegung knarre sein sklerotisches Armgelenk. Statt eines Perkussionsinstruments ertönt dann ein *fff*-Anschlag des Klaviers, dessen diminuierenden Liegeton die simultan *pppp* einsetzenden Hörner langsam crescendoend umfärben. Höhe- und Schlusspunkt der

31 Ebd.

32 Nicolaus A. Huber, Werkkommentar zu *Go Ahead. Musik für Orchester mit Shrug* (1988), in: Ders., *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 365f.

33 Vgl. das Kapitel „Der haptische und visuelle Aspekt der Klangproduktion – Affinitäten zum instrumentalen Theater?“, in: Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik des instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken* (= Kölner Schriften zur Neuen Musik 8), Mainz 2000, S. 67–73.

Passage ist ein letztes stummes Ausholen des Solisten vor einem beliebigen Instrument, zu dem parallel das mechanische Lätewerk einer „alten Wanduhr“ möglichst gut hörbar anläuft, bis dann anstelle des sichtbar attackierten Instruments der Ein-Uhr-Glockenschlag dieser Wanduhr ertönt.

All diese Camouflagen haben vordergründig nichts mit Lachenmanns „musique concrète instrumentale“ zu tun. Statt die Hörer von den Klängen auf die spezifisch mechanisch-energetischen Bedingungen von deren konkret instrumentaler Hervorbringung zurückschließen zu lassen, schaffen sie Illusionseffekte. Doch obwohl die inszenierte Aufspaltung von sichtbaren Aktionen und hörbaren Resultaten Lachenmanns instrumentalkonkretem Klangkomponieren widerspricht, lenkt gerade diese Trennung die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf die Kausaleinheit von mechanischer Ursache und klanglicher Wirkung. Denn die in Alltag und Instrumentalpraxis sich von selbst verstehende und daher zumeist unbeachtet bleibende Einheit rückt gerade durch das demonstrative Aufspalten von Ursache und Wirkung wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der stumm agierende Solist dirigiert nicht bloß andere Musiker, sondern fokussiert vor allem die analytische Fähigkeit des Publikums.

Brigitta Muntendorf: „Audiovisuelles Feedback“

Das von Brigitta Muntendorf und Rodrigo Lopez-Klingenfuss gegründete Ensemble Garage stellte 2009 bei seinem Debütkonzert im Rahmen der Reihe „Schlüsselwerke der neuen Musik“ des Netzwerks „ON – Neue Musik Köln“ Alvin Luciers berühmtes Konzeptstück *I am sitting in a room* (1968) ins Zentrum. Der kanadische Performer und Komponist hatte darin die Beschreibung des Aufbaus und Verlaufs seines Konzepts auf Tonband eingesprochen und diese Aufnahme anschließend über Lautsprecher wiedergegeben, erneut aufgezeichnet, abermals abgespielt und wiederum mitgeschnitten. Indem er diesen Vorgang mehrere Dutzend Mal wiederholte, schrieben sich die akustischen Eigenschaften des Aufführungsraums und der verwendeten Aufnahme- und Wiedergabegeräte immer stärker in die Mitschnitte ein, so dass sich verständliche Sprache sukzessive zum reinen Klang der Eigenfrequenzen des Saales transformierte. Denselben Prozess übertrug Brigitta Muntendorf (*1982) in *Überhall* für Ensemble, Video und Zuspield (2009) auf eine zweiminütige Passage für Ensemble, die während sechs Durchläufen immer stärker abgewandelt und verhallt wird. Wie bei Lucier werden so bestimmte Figuren geschluckt, Frequenzen gefiltert oder durch Resonanzeffekte künstlich verstärkt. Der Instrumentalklang löst sich immer weiter auf, bis am Ende aus Lautsprechern nur noch dröhnende Klangwellen zu hören sind, während die Musiker regungslos im Dunkeln sitzen und dem eigenen medialen Echo lauschen.

Parallel zur akustischen Verhallung wird ein vor der Aufführung aufgezeichnetes Video manipuliert, das den Dirigenten Mariano Chiacchiarini zeigt, wie er die zweiminütige Ensemblepassage dirigiert. Bei der Aufführung spielt das Ensemble dann mit Blick auf die Bühne nach diesem projizierten Dirigenten-Video. Analog zu Luciers Filterprozess wird diese Videosequenz durch digitale Manipulation bei jeder Wiederholung unschärfer. Die Bewegungen des Dirigenten verschwimmen zu schemenhaft tanzenden Farbflächen, bis die Musiker den Taktschlag kaum mehr erkennen können. Es kommt zur transmedialen Rückkopplung, bei der die optische Unschärfe die akustische potenziert. Die auskomponierten Abweichungen und elektronischen Verhallungen werden durch das Fade-out des Dirigenten und das daraus folgende ungenaue Zusammenspiel der Musiker zusätzlich verunklart. Die Folge ist auch ein rezeptionsästhetisches Feedback: Der sichtbar unschärfer werdende Diri-



Abbildung 6: Brigitta Muntendorf, *Überhall* für Ensemble, Video und Zuspield (2009), Ensemble Garage unter Leitung von Mariano Chiacchiarini, Uraufführung im Belgisches Haus Köln Juli 2009, Videostill bei 5'10''

gent und der zunehmend verschwimmende Ensembleklang verstärken und beleuchten sich wechselseitig. Zudem werden die scheinbar neutralen Reproduktionstechnologien Mikrophon, Lautsprecher und Video als manipulative Produktionsmittel kenntlich. Wie einst Lucier versinnbildlicht auch Muntendorf damit einen zentralen medienkritischen Aspekt des amerikanischen Medientheoretikers Marshall McLuhan, den dieser bereits in den 1960er Jahren auf die berühmte Formel gebracht hatte: „The medium is the message.“³⁴

Michael Beil: Multiple Musiker

Michael Beil (*1963) arbeitet seit *Doppel* für zwei Klaviere, Live-Audio und Live-Video (2009) mit Pure Data 0.43.4-extended und PDextended (DIVA) zur Wiedergabe, Manipulation und Kombination von Audio- und Video-Signalen mit Live-Auftritten und vorgefertigten Audio- und Video-Zuspieldungen. Indem er die verschiedenen medialen Dimensionen simultan, versetzt, kontrastierend, simulierend oder desillusionierend einsetzt, verbindet er sichtbare Bewegungen und hörbare Klänge zu polyphonen Komplexen aus live musiziertem Original und technisch reproduzierter Kopie – ein verwirrendes „Simulakrum aus Realität und Medialität“.³⁵

In *Blackjack* für Ensemble mit Live-Video und Zuspield (2011) sind die Musiker links und rechts am Bühnenrand platziert, um in der Mitte den Blick auf vier Sitze sowie eine Videoleinwand im Hintergrund freizugeben. Einzeln, paar- oder gruppenweise betreten die Instrumentalisten nach genau vorgeschriebenen Tempi, Richtungen und Gangarten die

³⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964, S. 8.

³⁵ Rainer Nonnenmann, „Die Angst der Komponisten vor der Musik? Digitale Bild-Musik-Verbindungen bei Jens Brand, Orm Finnendahl und Michael Beil“, in: *MusikTexte* 129 (2011), S. 19–29, hier S. 26.

Bühne, um diese zu überqueren, sich hinzustellen oder auf einem der Hocker Platz zu nehmen. Dazu spielen sie entweder wirklich oder tun nur so als ob: einfache Akkorde, Schläge, Gesten, Ostinati, Läufe. Mittels Videokamera werden sie dabei gefilmt, um die Bilder zeitversetzt mit teils veränderter Laufgeschwindigkeit und Laufrichtung auf die Leinwand zu projizieren und wahlweise mit passendem oder unpassendem Audio-Zuspiel zu kombinieren. Da die Kamera auch Teile der Projektionsfläche erfasst, kommt es zu Video-Feedbacks. Die erneut gefilmten Videos erscheinen so ein zweites, drittes oder gar viertes Mal als Bilder im Bild. Bestimmte Ausschnitte der Aufführung werden so in der Aufführung selbst archiviert. Die verstrichene Zeit des Stückverlaufs lagert sich wie Sediment in den Audio- und Video-Verschachtelungen ab. Als Bühne und Video-Projektionen schließlich einmal vollkommen leer sind, tritt der Musiker auf, der bisher nur im Verborgenen das Geschehen leitete: der Dirigent.



Abbildung 7: Michael Beil, *Blackjack* für Ensemble mit Live-Video und Zuspiel (2011), Ensemble Musikfabrik unter Leitung von Otto Tausk, Regie von Thierry Bruehl, Uraufführung im Großen Sendesaal des WDR-Köln Februar 2012, Videostill bei 15'09''

Der Dirigent tritt aus dem Dunkel und nimmt auf der erhellten Bühne Platz (Takt 246, Minute 11'20). Mit einer im Video-Zuspiel abgefeuerten Schreckschusspistole beginnt er sein auswendig geschlagenes Solo (bis Takt 308). Zu seinen regelmäßigen 6/4-Takten spielen die Musiker repetierte Ostinato-Segmente, laufen paarweise sich kreuzend über die Bühne und erscheinen dementsprechend auch in den Video-Projektionen. Ebenso wird der Dirigent in den Videos verdoppelt, drei-, vier- und sogar fünffach. Mit dem Wechsel zu langsamem 4/4-Takt treten Tubist, Kontrabassist und zwei Schlagzeuger mit Kleiner und Großer Trommel

wie bei einem zeremoniellen Trauermarsch auf. Sie schreiten gravitatisch über die Bühne, indem sie das Spiel ihrer Instrumente jedoch lediglich simulieren. Ihre stummen Streich-, Blas- und Schlaggesten werden erst später als Videoprojektion mit realen Klängen von Ensemble und Audio-Zuspiel exakt kombiniert. Auf Zählzeit eins fällt ein Tutti-Akzent sowie auf die Zählzeiten drei und vier ein rasselnder Trommelwirbel. Die marschierende Miniaturkapelle wird nach und nach zum Tutti sämtlicher in drei Videoreihen auf der Leinwand erscheinenden Musiker ergänzt. Während der Dirigent schließlich abgetreten ist, dirigieren nur noch seine medialen Doppelgänger im Video weiter, teils synchronisiert, teils versetzt zu den hör- und sichtbaren Aktionen der Musiker. Den Schlusspunkt setzen vier Musiker, die alle gleichzeitig zum knallenden Becken-Schlag ausholen, diesen aber nur vortäuschen, während real aus dem Ensemble bloß eine zarte Zimbel ertönt.

Xavier Le Roy: Rattle-Double

Der Choreograph und Tänzer Xavier Le Roy (*1963) beobachtete Simon Rattle dabei, wie er 2003 mit den Berliner Philharmonikern Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* einstudierte. Aufnahmen dieser Proben fanden Eingang in den Dokumentarfilm *Rhythm is it* (2004) von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch. Le Roy studierte die Bewegungen des Dirigenten, lernte sie auswendig und übernahm sie in eine von ihm selbst aufgeführte Choreographie. Während Rattles Bewegungen der Aufführung von Strawinskys Musik dienten, fungieren sie in Le Roys *Le Sacre du printemps* (2007) als eigenständige Choreographie, die sich umgekehrt der Musik als Mittel zum Zweck eines „getanzten“ Dirigats bedient, das nicht aktiv die Musik gestaltet, sondern im Verlauf der Performance immer deutlicher wie ein Tanz auf diese reagiert. Das Resultat ist ein komplexer Verfremdungseffekt und wirft laut Le Roy mehrere Fragen auf: „When is one playing and when is one being played by this highly motile music? What is the moment before and after the sound, the movement, the intention to move, the motorics of the play? How much is our pleasure in listening to music rise in live performance conducted by a desire for, and a trouble about, the synchronicity of a well-functioning machine?“³⁶

Das Verhältnis von sichtbaren Dirigiergesten und hörbarer Musik wird vertauscht. Die Gesten sind nicht mehr musikalisch motiviert, sondern tänzerischer Selbstzweck. Erkennen lässt sich die Verkehrung der üblichen Kausallogik an kleinen Ungleichzeitigkeiten, Verzögerungen oder Übereilungen. Wer Rattles impulsives und im Fall des „Sacre“ besonders theatralisches Dirigat kennt – das der Film *Rhythm is it* einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte –, wird seine charakteristische Gestik und Mimik auch in Le Roys *Sacre* wiedererkennen, doch verfremdet in einem anderen Gesicht und Körper mit Jeans und langärmeligem rotem T-Shirt anstelle des Fracks. Durch scheinbar bloße Nachahmung entsteht dennoch etwas Neues: einerseits eine ebenso kuriose wie unsinnige Rattle-Imitation, ähnlich dem auf internationalen Wettbewerben zu größter Meisterschaft getriebenen „Luftgitarren“-Spiel; andererseits handelt es sich bei aller Wiedererkennbarkeit des Stardirigenten um eine eigenständige Choreographie, die ihre Legitimation nicht zuletzt daraus zieht, dass Strawins-

36 Xavier Le Roy, www.xavierleroy.com/page.performances, abgerufen am 30. März 2016. Vgl. auch Mariama Diagne, „Klang-Körper dirigieren: Gesten der Vermittlung im zeitgenössischen Tanz bei Xavier le Roy und Jonathan Burrows & Matteo Fargion“, in: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik* (Resonanzen 3), hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld, Florian Henri Besthorn, Basel 2015, S. 435–459, inbes. S. 441–452.

ky seinen *Sacre* als Ballettmusik komponierte und es also nur folgerichtig ist, diese Musik mit körperlichen Bewegungen zu kombinieren, auch wenn es sich bei diesen nicht mehr um Tanz im engeren Sinne handelt, sondern um „Konzepttanz“.³⁷ Allenfalls wird das üblicherweise der Leitung eines Orchesters dienende Bewegungs- und Minenspiel eines bestimmten Dirigenten als Tanz verselbständigt.



Abbildung 8: Xavier Le Roy, *Le Sacre du Printemps* (2007)

Mit der funktionellen Umkehrung von sichtbarem Dirigat und hörbarer Musik verkehrt Le Roy auch die übliche Rollenverteilung von Bühne und Auditorium. Der Akteur soll ohne Bühne auf derselben Ebene des Publikums vor schwarzem Hintergrund auftreten und in Richtung Publikum dirigieren, als wende er sich an ein Orchester. Das Publikum erlebt die pantomimisch nachgestellten Gesten und Gesichtsausdrücke von Rattles Berliner *Sacre*-Dirigat folglich in einer Weise, die das Konzert nicht bietet, weil dort der Dirigent dem Publikum den Rücken zukehrt. Le Roys umgekehrtes Setting führt nun dazu, dass das Publikum gleichsam als Orchester bzw. wie die Berliner Philharmoniker angesprochen wird. Gibt der Tänzer den Posaunen hinten rechts im Orchester den Einsatz, so ergeht diese Aufforderung tatsächlich an die entsprechende Sitzreihe rechts hinten im Publikum. Die Identifikation des Publikums mit dem Orchester wird auch gestützt durch die Art der akustischen Wiedergabe der Berliner *Sacre*-Einspielung über zwei Subwoofer und sechzig im Saal verteilte Lautsprecher. Lediglich zwei Lautsprecher befinden sich im Rücken des Akteurs, fünfzig dagegen unter den Sitzen des Auditoriums, das folglich mitten im Klang sitzt und sich vorkommen muss, als säße es im Orchester oder sei selbst das Orchester. Die Besucher werden also gleich doppelt animiert, durch den von Le Roy gedoppelten Simon Rattle und die vom Publikum selbst gedoppelten Berliner Philharmoniker.

³⁷ Ebd., S. 447.

Simon Steen-Andersen: Conductor in the Box

Direkte Ansprache durch eine andere Art von Dirigent erfährt das Publikum auch in Simon Steen-Andersens (*1976) halbstündiger *Black Box Music for percussion solo, amplified box, 15 players and video* (2012). Der Schlagzeugsolist steckt während des gesamten Stücks seine Hände in eine schwarze Kiste, in der alle seine Hand- und Fingerbewegungen von einer Videokamera aufgezeichnet und für das Publikum gut sichtbar im Rücken des Perkussionisten auf eine Leinwand projiziert werden, die idealerweise die gesamte Bühnenseite des Saals ausfüllt. Indem der Solist immer wieder einen kleinen Vorhang vor der Kamera öffnet und schließt, erscheint der Puppenkistenvorhang im Video vielfach vergrößert wie ein echter Theatervorhang. Nach dem ersten Öffnen gibt der Solist mit energisch gespreizten Händen dem draußen im Saal an drei Seiten um das Publikum platzierten Ensemble den Einsatz zu einem ouvertürenhaften Tutti-Akkord. Auch im Folgenden spielt das Ensemble nach den im Video erscheinenden Hand- und Dirigiergesten. Deren raumgreifende Projektion vermittelt den Eindruck, als erstrecke sich die Miniaturbühne im Inneren der „Black Box“ in den Saal der Aufführung, oder stecke umgekehrt der Saal samt Publikum im Kisteninneren. Der Hörbetrachter bleibt dadurch nicht distanzierter Besucher des Konzerts bzw. grotesken Puppen- und Handtheaters, sondern wird selber ein Teil dieser „Black Box Music“. Denn wie das hinten, links und rechts um ihn verteilte Ensemble wird auch er von den übergroß auf den gesamten Bühnenprospekt projizierten Gesten des Dirigenten-Solisten agitiert.

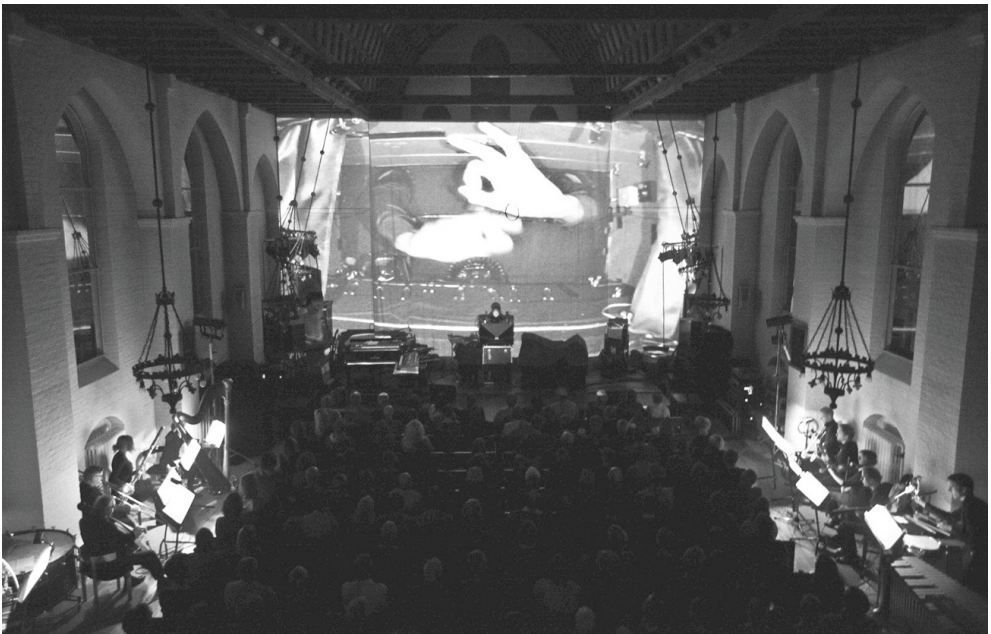


Abbildung 9: Simon Steen-Andersen, *Black Box Music for percussion solo, amplified box, 15 players and video* (2012), Aufführung in der Konzertkirchen Kopenhagen, Wundergrund Festival am 26. Oktober 2013

Im ersten Teil des dreiteiligen Stücks entfaltet der Schlagzeuger-Dirigent eine virtuose Hände-Choreographie. Mit kodifizierten Fingerstellungen und Gesten gibt er – ähnlich einer

Solmisation – den Instrumentalisten den Einsatz zu bestimmten Spielweisen: Tremolieren und Wirbeln, Glissandieren, Wawa-Dämpfer, Liegetöne. Die Gesten sind so sinnfällig, dass auch das Publikum deren Zuordnung zu bestimmten Klängen nach wenigen Malen versteht und die durch bestimmte Handzeichen verlangten Klänge antizipieren kann. Für die Wawa-Effekte der Posaune spreizt der Solist seine Finger wie einen auf und zu schnatternden Schnabel. Und mit dem zum Lauf eines Revolvers gestreckten Zeigefinger samt Daumen als Schlagbolzen gibt er den Einsatz für Schreckschuss-Pistolenschüsse. Der zunächst länger ausgesparte und dann plötzlich gezeigte Mittelfinger ruft schließlich den im amerikanischen Fernsehen verwendeten Zensurton hervor. Mit anderen Aktionen bringt der Schlagzeuger selber Klänge hervor, etwa mit Schlägen auf den mikrophonierten Kistenboden, die im Ensemble mit dumpfen Trommelschlägen korrespondieren. Die anfängliche definitivische Zuordnung von gestischen Zeichen und hörbaren Klängen bezeichnet Steen-Andersen in seinem Werkkommentar mit dem Neologismus „Disambiguation“, der so viel wie „Verunzweideutigung“ bedeutet.³⁸ Durch strikt wiederholte Kombination bzw. Pawlow'sche Konditionierung verschmelzen die getrennten Bedeutungen von Zeichen und Klängen zu ein und denselben Reizen.

Im zweiten Teil von *Black Box Music* präpariert der Schlagzeuger das Kisteninnere nach und nach mit verschiedenen Utensilien, Luftballons, Handventilatoren, Plastikbechern und aufgespannten Gummis, die gezupft und durch Lautsprecherverstärkung im Saal hörbar gemacht werden. Auch hier schafft Steen-Andersen sichtbare Verbindungen zwischen den Ereignissen in der Kiste und den Instrumentalklängen des Ensembles. Mit Händen gezupfte oder durch rotierende Schnüre an einem Motor traktierte Gummis, die in der Videoprojektion als zwischen Saaldecke und Boden gespannte riesige Basssaiten erscheinen, entsprechen knallende Bartók-Pizzikati des Kontrabasses. Durch weitere Verknüpfungen durchdringen sich Bild und Ton, Kiste und Saal, Groß und Klein, Mechanik und Musiker immer stärker. Das Innenleben der Kiste wird mit immer mehr Gerätschaften ausgestattet und zunehmend turbulenter bespielt, bis das überdrehte Geschehen endlich unter eingeblasenen Luftschlangen kollabiert: an Over-Entertainment erstickt. Steen-Andersen selbst deutete sein Stück folgendermaßen: „Black Box‘ Music could be said to be a deconstruction of conducting and puppet theatre as well as an exploration and exploitation of the audio/visual relations inherent in conducting and staging. The ‚grand show‘ will be in three movements, starting with ‚Ouverture‘ and ‚Disambiguation‘ and then finishing off with a festive, pompous, self-imploding ‚Finale‘.“³⁹

Alexander Schubert: Extended Conductor

Während Steen-Andersens *Black Box Music* den Solisten auch als Dirigenten auftreten lässt, macht Alexander Schubert (*1979) gerade umgekehrt den Dirigenten auch zum Solisten. Der technisch versierte Komponist und studierte Informatiker nutzt – wie viele seiner Generation – selbstverständlich MIDI-Anschlüsse, Audio Signal Processing sowie Bewegungserfassungs-Software wie „Motion Capture“ oder den 3-D-Sensor „Kinect“ der Microsoft-Spielekonsole „Xbox“. Live-Auftritte erweitert er damit zu interaktiven Performances und intermedialen Gesamtveranstaltungen, bei denen die Musiker über Körperbewegungen und Gesten auch Audio- und Videoprogramme steuern. In *Point Ones* für erweiterten Dirigenten,

38 <http://www.edition-s.dk/media/black-box-music-excerpts>, abgerufen am 20.04.2016.

39 Ebd.

kleines Ensemble und Live-Elektronik (2012) verwendet Schubert den Dirigenten wie gewöhnlich als Leiter des Ensembles sowie passagenweise auch als einen selber Klang hervorbringenden Akteur. Der Dirigent ist mit Sensoren versehen, die seine Armbewegungen und Körperhaltungen in elektronische Klänge verwandeln. Indem er den Takt schlägt, Einsätze gibt sowie neue Abschnitte bzw. Cues markiert, ruft er zugleich mit seinen Bewegungen – in der Partitur auf zwei Systemen für linke und rechte Hand notiert – elektronische Sounds ab.⁴⁰ Der Hörbetrachter erlebt so eine elektroakustische Performance, bei der sich instrumentale und digitale Klangerzeugung bis zur Ununterscheidbarkeit durchdringen.⁴¹

Die Verkopplung von Bewegungen und Klängen erfolgt nach gewissen Gesetzmäßigkeiten. Eine bestimmte Bewegung ruft folglich auch einen bestimmten Klang hervor. Je wilder die Motorik des Dirigenten desto energetischer und kantiger die elektronischen Sounds. Dennoch ist im Detail nicht vorhersehbar, welche Bewegung welches Resultat bewirkt, so dass vom Akteur auch individuelle Experimentierfreude und Improvisationslust gefordert sind. Erstmals in der Musikgeschichte erscheint der Dirigent nicht einfach nur stumm gestikulierend, um die Klanggebung anderer Musiker zu formen, sondern seinerseits als ein Klang hervorbringender Musiker bzw. als ein menschlich-elektronischer Hybrid. Der Körper des Dirigenten wird leibhaftig zum Klangkörper einer Live-Performance, bei der er seine angestammte Rolle als Leiter des Ensembles schließlich in einer eigenen Kadenz vollends ablegt, um sein Gestikulieren zu theatralisch-choreographischen Improvisationen zu verselbständigen und damit zugleich die Wiedergabe vorgefertigter Samples sowie live-elektronischer Veränderung des mikrophonierten Ensembleklangs zu steuern. Das exaltierte Dirigieren tendiert zu Tanz, Theater und Schattenboxen, mithin zu einer von lautstark knisternder Elektronik begleiteten Pantomime in der Art einer grotesken Dirigenten-Karikatur. Da jedes Zucken unmittelbar mit Klang einhergeht, vermag sich die Kausalkette in der Erfahrung des Hörbetrachters auch umzukehren: Nicht der zappelnde Dirigent steuert die Elektronik, sondern er selbst wirkt wie eine unter Hochspannung gesetzte Marionette. Der musikalische Allesbestimmer als Getriebener – der Dirigent denkt, die Maschine lenkt.

40 Vgl. Stefan Drees, „Gestische Momente und energetisches Potenzial – zur Musik Alexander Schuberts“, in: *NZfM* 175, Heft 3 (2014), S. 48–51; Rainer Nonnenmann, „Der Mensch denkt, die Maschine lenkt: Ein Porträt des Komponisten Alexander Schubert“, in: *MusikTexte* 153 (Mai 2017), S. 33–42, hier S. 36f.

41 Ähnlich den Komponisten, Performern und Interface-Designern Stelarc, Laetitia Sonami, Franziska Baumann oder Suguro Goto arbeitet beispielsweise auch Chikashi Miyama bei interaktiven Multimedia-Performances mit selbstgeschaffenen Interfaces (etwa dem Kontakt-Handschuh „Qgo“ oder dem Sensorfeld „Peacock“) stets in Personalunion als Dirigent, Tänzer, Klangkörper und Projektionsfläche.