

Aspekte des Gestischen in Kunst und Musik ¹

Wenn ich im Folgenden versuche, Aspekte des Gestischen in Bezug zur Kunst und Musik der Gegenwart zu stellen, begeben wir uns auf ein vages Terrain. Wird der Begriff des Gestischen doch eher dem Bereich der Ausdrucksgebärde, der symbolischen Bedeutung oder dem figuralen Spiel zugeordnet, Bereiche, denen man seit den Konstrukten des seriellen Strukturalismus endlich entkommen wollte.

Diese Unsicherheit innerhalb einer Auseinandersetzung über Phänomene des Gestischen wird unterstützt, da wir – nach Vilém Flusser – in diesem Gebiet „über keine Theorie der Interpretation von Gesten verfügen“, eine Theorie, die, nach Flusser, „in der dialektischen Spannung zwischen objektiver Information und, jenseits von Kausalerklärungen, einer kodifizierten Sinngebung anzusiedeln wäre“ – einer Sinngebung, in der es „um die konkreten Phänomene unseres aktiven In-der-Welt-Seins geht“ ².

Die Ambivalenz einer Annäherung zeigt sich darin, die Vieldeutigkeit des Gestischen mit solchen Begriffen klären zu wollen, die selbst vorwiegend auf einer analytischen Basis beruhen – oder mit Definitionen, die nicht frei sind von einer subjektiven Metaphorik. Hier soll es um den Versuch gehen, sich den dialogischen und intersubjektiven Phänomenen des Gestischen zu nähern, und dies mit einem Ausgangspunkt, der die poetische Übertragung und Uneindeutigkeit des Gestischen in sich trägt.

Diese Unschärfe ist Merkmal der Vieldeutigkeit des Gestischen – und dies in allen Bereichen, in denen die Geste als eine wahrnehmbare Größe verstanden wird, die angeschaut, ausgeführt, mitgeteilt, gehört und intendiert werden kann.

Aber das Beobachtete ist nie unabhängig vom Beobachter, sei es in der Kunstrezeption oder hinsichtlich der kleinen unbewußten oder auch bewußten Gesten des Alltags, die sich weder präzise wiederholen noch nachahmen lassen.

Versuch einer Klassifikation ³

Zwar könnte man nach V. Flusser die Geste allgemein als eine Art von Bewegung definieren. Doch nicht jede Bewegung ist eine Geste, denn eine mechanische Erklärung ließe den Kern der Bewegung unberücksichtigt, d. h., daß bei einer Bewegung stets sowohl die von außen einwirkenden Kräfte als auch eine Reihe von inneren an der Bewegung beteiligten Kräften berücksichtigt werden müßten, z. B. physiologische, psychologische, kulturelle, ökonomische und weitere Faktoren. Geht die Bewegungsgeste von einem inneren Impuls aus, von einem bestimmten Wollen, so ließe sich dieser Impetus auf „Gesten des Machens“ beziehen.

Dazu zählt die handelnde Auseinandersetzung des Menschen mit einem Material, einem Werkzeug oder Instrument, wobei visuelle Gesten als Bewegung des Körpers beim Arbeiten (Körpersprache) und visuelle Gesten der Verständigung und Kommunikation (Gestensprache) und hörbare Gesten der Verständigung sich mit Sprachlauten, Sprechen, Singen und instrumentalen Klanggesten verbinden. V. Flusser betont, daß bei einer solchen Aufreihung Sprache und Musik „als eine herausragende Art der Geste zu betrachten ist.“

In diesem Sinn ist die Geste Mitteilung. Sie sagt nicht eigentlich etwas, sondern zeigt das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Ihrem inneren Wesen nach ist die Geste auch das Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfinden. Eine Geste des Zeigens, die sich an andere Menschen richtet als ein Vorgang zwischen Menschen, kann den Charakter eines sozialen Gestus – auch in der Musik – annehmen.

Ausschlaggebend ist aber nicht nur, was gesagt, gemacht wird, sondern das wie. Eine bewußte Geste, verbunden mit einem inneren Impuls, könnte als eine zweck- oder interesse-freie Geste verstanden werden. Eine solche Geste wäre mit einer künstlerischen Tätigkeit zu verbinden. Das wie einer Geste, ihre „Gestimmtheit“ sowie ihre Wirkung, löst eine Geste „aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus und läßt sie ästhetisch (formal) werden – in Form von Gesten. Sie werden ‚künstlich‘“. ³

„So ist die Geste auch nicht der Bereich eines Zwecks an sich, sondern der einer reinen und zwecklosen Mittelbarkeit, die sich dem Menschen mitteilt.“ ⁴ Ist bereits „das in der Sprache zur Qualität Erhobene das Nichtgesagte, Nichtartikulierte“, ⁵ so wäre in der Musik das zur Qualität Erhobene das Nichtanalysierbare, nicht Notierbare, vielleicht auch das, was über das Artikulierbare hinausgeht.

¹ vgl. Gertrud Meyer-Denkman: *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003

² Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim und Düsseldorf: Bollmann Verlag 1993, S. 9, 237

³ V. Flusser, a. a. O., S. 14

⁴ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*, hg. von Gerhard Gamm und Gerd Kimmerle (Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschaftskritik 4), edition diskord, S. 103

⁵ Roland Barthes. „Der Körper der Musik“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 285

So wie die gesprochene Sprache der „Maulwerkzeuge“ (Dieter Schnebel) bedarf, um sich mitteilen zu können, so bedarf die Musik eines Klangkörpers, um sie zum Klingen zu bringen. Die „Geste des Machens“ (Vilém Flusser) überträgt „die Bewegungen des Körpers, der sich zu sprechen anschickt“⁶ in eine Klangrede, ohne „diese Figuren des Körpers, die musikalische Figuren sind, zu benennen. Denn für dieses Unternehmen ist ein metaphorisches Vermögen erforderlich und dieses Vermögen kann mir hier und dort fehlen.“⁷

Ohne hier Sprache und Musik gegen- oder miteinander ausspielen zu wollen, gilt es eher, „die Wahrnehmungs- und Erkenntnisebene zu modifizieren: den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache zu verlagern.“⁸ Als Berührungstreifen fungiert hier das Gestische als ein *Dazwischen*, das als ein „*Zusätzliches*“ zwischen Sprachhaftigkeit und Musik als strukturierende Zeit von Klang, Sprache und Gebärde in ihren unterschiedlichen Erscheinungen aufgespürt werden kann.

Liegen nach Walter Benjamin „die Wurzeln des sprachlichen und tänzerischen (und somit des gestischen) Ausdrucks in ein und demselben mimetischen Vermögen,“⁹ so wäre zu erforschen, wie die verschiedenen Erscheinungen des Gestischen, „die miteinander oft nicht die geringste Ähnlichkeit besitzen mögen – ähnlich einem Bedeuteten in ihrer Mitte sind.“¹⁰

Zur Geschichte der Geste

Der italienische Philosoph und Schriftsteller Giorgio Agamben stellt in seinen „Noten zur Geste“ fest: „Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum schon endgültig seine Gesten verloren“, und er fährt fort: „Das war der Zeitpunkt, da das Bürgertum, das wenige Jahre zuvor noch im sicheren Besitz seiner Symbole war, der Innerlichkeit zum Opfer fiel und sich in die Hände der Psychologie begab.“¹¹

Als die europäische Kultur sich dieses Verlustes bewußt zu werden begann, begab sie sich auf die Suche nach der verlorenen Geste. Marcel Proust vermutete sie im Moschusduft von Swanns Welt wiederzufinden – Leopold Blum alias Ulysses begab sich auf die Wanderschaft und entdeckte in der bunten Szene von Dublin die ewige Wiederkehr des Immergleichen. Wladimir und Estragon hingegen verharrten in der Geste des Wartens auf was auch immer bis zum Endspiel eines letzten Bandes.

Die medizinische Forschung suchte in ganz anderer Weise anhand von analytischen Methoden durch perfekte Messungen von Fußabdrücken auf langen Papierbahnen der Ursache von anomalen menschlichen Gesten der Körperbewegung auf die Spur zu kommen (Tourette-Syndrom 1886).¹² Eine beginnende Fototechnik, darauf aufmerksam geworden, bannte die Gesten der Körperbewegung, diese mechanisch verdoppelnd, in eine Phasenfotografie (Muybridge).

Das war die Geburt des Stummfilms, dessen „Bewegungsbilder“ mit ihren bewegten Schnitten die mystische Starre der Aura eines Bildes zerstörten. G. Agamben stellt fest: „Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild.“¹³

Die Schnitte des Films als technisches Prinzip des jähren Bildwechsels mit seinen handgreiflichen Cuts und Montagen waren für Walter Benjamin Bestandteil seiner Vermutung einer gravierenden Veränderung der Wahrnehmung des Betrachters. In seinem bekannten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ konstatiert Benjamin: „Denn die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Weg der Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen.“¹⁴

Heute wird unsere Wahrnehmung nach Paul Virilio erst recht durch eine „Welt der entfesselten Mobilität attackiert“, wobei „gegenwärtig die Geschwindigkeitsrevolution moderner Transportmittel durch die audio-visuellen Medien übertroffen wird.“¹⁵

Diese „entfesselte Mobilität“ war es, die bereits die Futuristen begeisterte. Zeugnis davon gaben seit 1909 die überschwenglichen Manifeste des Filippo Tomasi Marinetti, die alle Welt verblüffte. Während die futuristische Zukunftsideologie sich dem totalitären Faschismus anordnete, waren andere Künstlergruppen

⁶ ebda., S. 305

⁷ ebda., S. 306

⁸ ebda., S. 270

⁹ Walter Benjamin: „Probleme der Sprachsoziologie“, in: *Angelus Novus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 91

¹⁰ ebda., S. 98

¹¹ G. Agamben, ebda., S. 99

¹² G. Agamben, ebda., S. 98

¹³ ebda., S. 101

¹⁴ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1934/35), in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1961, S. 174

¹⁵ Paul Virilio: *Rasender Stillstand*, Frankfurt a. M. 1997, S. 38

auf dem Weg, eine Antikunst zu kreieren, die in Varietés und Cabarets die Gesellschaft schockierte, oder durch Gesten der Verweigerung das Bürgerliche oder Erhabene in der Kunst zu zerstören.

Derartige Aktivitäten veränderten nicht nur den Blick auf die bildende Kunst, „als erhöhe sich in der Geschichte der Kunst ein stummer Aufruf zur Befreiung des Bildes durch die Geste“¹⁶ – es befreite auch die Kunstszene von bisherigen Eingrenzungen in einzelne Kunstdisziplinen.

Robert Rauschenberg radierte von der Leinwand De Koonings die letzten Reste eines abstrakten Expressionismus und montierte krude Materialien in seine Combines, die den Bildrahmen sprengten. John Cage lud 1952 verschiedene Künstler: Filmemacher, Musiker, Tänzer, zu einem Event ins Black-Mountain-College – das war die Geburt des Happenings und der Performance Art.

In den Aktionen der Performancekünstler stand das Gestische als ein Wiederentdecken, Zurschaustellen oder eine Ich-Inszenierung des Körpers im Mittelpunkt. Statt Stories mit emotionalen Ausdrucksgesten zu illustrieren, ging es diesen Aktivisten um eine „bodyawareness“, deren Bewegungsformen unabhängig vom rhythmischen Diktat einer Musik verliefen – Gleichwertigkeit von Geste, Musik und Text stand im Mittelpunkt.

Das Gestische musikalischer Gedanken als strukturelle Funktion

Im Gegensatz zu diesem aktiven und konkreten „In -der-Welt-seins“ spielte die „Suche nach der verlorenen Geste“ in der europäischen Kunstszene so gut wie keine Rolle. Im Gegenteil: Jede subjektiv konnotierte Ausdrucksbewegung, jede „Gestimmtheit“ war speziell in der frühen Szene der Komponisten-Avantgarde verpönt. Statt auf der Suche nach dem mimetischen oder metaphorischen Vermögen von Musik oder Sprache, war man bemüht, jede kompositorische Tätigkeit dem Diktat serieller Parameter unterzuordnen.

Das betraf auch die Musik Anton Weberns. Mit akribischem Eifer versuchten Komponisten in den 50er Jahren Webern als Vorläufer seriellen Komponierens festzuschreiben.

Zwar machte Carl Dahlhaus auf „das Gestische musikalischer Gedanken“ aufmerksam¹⁷, aber definierte diese als eine „strukturelle Funktion“. Erst 1979 wurden von Peter Stadlen Weberns Interpretationsvorstellungen veröffentlicht anhand von Weberns persönlichen Anweisungen seiner Klaviervariationen op. 27. Jenseits eines Parameterkalküls erfahren wir von Webern ein „Zusätzliches“, nämlich sein Bestreben, „die Poetik des Werks bis zur feinsten Nuance zu vermitteln, taktierend, gestikulierend, singend“¹⁸ eben: die Erfahrung des Gestischen als bedeutungstragender Sinn einer Musik. Die „Gestimmtheit“ in den verbalen Bezeichnungen wird jedoch durch die Strenge der formalen Struktur objektiviert.

Adorno bringt dies auf den Punkt:

„Der Ausdruck zieht die Musik zur Geste zusammen und staut sie im Ton.“¹⁹

Wird bei Schönberg das Gestische vorwiegend dynamisch reguliert, ein Gestus, der die einzelnen Gesten – trotz kontrapunktischer Bemühungen – nicht selten in einem Kontinuum von Spannungs- und Entspannungsbögen aufsaugt, so formieren sich bei Webern die Klanggesten zu einem offenen Komplex, charakterisiert als eine Haltung, „die als Ganze in lebendigem Fluß sich befindet“.

Diese Offenheit der Struktur und die „rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements ist sogar eins der dialektischen Grundphänomene der Geste.“²⁰

Das objektiv Ungreifbare des Gestischen als „entmaterialisiertes Zeichen“ weist auf das Flüchtige, Ephemere, wodurch das Vorläufige oder Fragmentarische einer Formung im Vordergrund steht. Gleichermassen stellt eine Geste den „prägnanten Augenblick“ im „Nu“ einer Jetztzeit ins Zentrum.

Diese Dialektik zwischen Offenheit und dem Unabgeschlossenen einer Form und der Prägnanz einzelner Gestalten – eine Dialektik, die Widersprüche und Brüche zuläßt und somit den Sog eines linearen Zeitkontinuums unterbricht – eine solche Dialektik wird zum Merkmal eines neuen kompositorischen Denkens.

Das gestische Agieren. Tendenzen eines instrumentalen Theaters

K. H. Stockhausen hatte angesichts der festgefahrenen „seriell gemessenen Quantenzeit“ mit einem Zugeständnis an die Eigenzeit des Interpreten reagiert, und zwar als ein „spontan reagierendes Hervorbringen der Zeit, das zeitliche Agieren.“ In seinem bekannten Aufsatz „. . . wie die Zeit vergeht“ von 1957 ergänzt Stockhausen: „Man könnte ebenso sagen, der Musiker beantwortet mit seiner Aktion

¹⁶ G. Agamben, ebda., S. 101

¹⁷ Carl Dahlhaus: *Schönberg und andere*, Mainz 1978, S. 193

¹⁸ Peter Stadlen. Weberns Interpretationsvorstellungen zu den Variationen für Klavier. op.27. Wien: Universal Edition 1979

¹⁹ Th. W. Adorno. Anton von Webern. In: *Impromptus*. S. 48

²⁰ Walter Benjamin. *Versuche über Brecht*. Frankfurt/Main 1988. S. 19

die ‚Eigenzeit‘ des Klangs, und statt mit der vorgemessenen Metronomzeit mechanisch Dauern zu quanteln, mißt er nun mit Empfindungsquanten; er empfindet, entdeckt die Zeit der Klänge, er läßt ihnen ihre Zeit“.²¹

Dieter Schnebel stellte in den 70er Jahren fest: „Weiter ist an der Musik der letzten Jahre wesentlich, daß das Komponieren, statt von Zusammenhängen der Töne, Klänge, Geräusche von den Prozessen der Erzeugung ausgeht: nicht erst das Resultat, sondern bereits seine Hervorbringung entwirft und vorschreibt“.²²

Die hierbei vordringliche Körperlichkeit von Klang impliziert eine Differenzierung der taktilen und kinästhetischen Kontakte zum Instrument, verbunden mit einer konkreten Erfahrung experimenteller Klangerzeugung.²³

Das Zusammenspiel von Körpersprache und regulierender Gestik der Spielbewegungen trifft sich in der Form der Klanggestalt. Jede einzelne Phase der Bewegung weist auf die zu erklingende Klanggeste, erhält dadurch ihre Bedeutung und ihren Sinn. Umgekehrt ist die Klanggestalt der Komposition als Tendenz in jeder einzelnen Phase der „Geste des Machens“ erhalten, so daß wir mit V. Flusser sagen können: „Die Geste ist nicht nur ein Griff aus der Gegenwart in die Zukunft, sondern auch ein Vorwegnehmen der Zukunft in die Gegenwart hinein und deren Rückentwurf in Zukunft: eine ständige Kontrolle und Reformulierung ihrer eigenen Bedeutung.“²⁴

Eine solch verstandene „Gestensprache“ kann so etwas wie ein „optisches Eigenleben“ erhalten und tendiert in dieser Weise zum instrumentalen oder musikalischen Theater.

Hierbei ist „die Gestik Bestandteil der Komposition und wird also in den musikalischen Zeitablauf einbezogen. Die Größe der Gebärden, ihr Ort, ihre Intensität, ihre Dauer, ihre Struktur und ihr Rhythmus – all das mag komponiert werden, und die Gesten gewinnen dann selbst musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen. In der Komposition und durch sie aber wird ihnen eine musikalische Spannung zuteil. Die Gesten erreichen einen eigenen Ausdruck, der sich von der konventionell geprägten Körpersprache löst.“²⁵ So werden die „Quasi-Klänge“ der Gesten selbst gestaltet.

Spätestens seit den 70er Jahren entsteht eine Fülle von szenisch orientierten gestischen Entwürfen, die zum instrumentalen oder musikalischen Theater tendieren. Um nur einige Beispiele zu nennen: Hans-Joachim Hespos wendet sich mit seinen „beschreibenden Stimmgebärden“ direkt an die konkrete Artikulations- und Aktionstätigkeit des Interpreten, um ihn zu den aberwitzigsten Klangaktionen zu bewegen. Umgekehrt können auch stimmliche Aktionen lediglich die Gesten begleiten wie in D. Schnebels „Zeichensprache: Poeme für Gesten und Stimme“, Gesten werden hier zu „musikalischen Zeichen mit bildhaften Klängen.“²⁶

In anderen Kompositionen wird das Verhältnis der Akteure zueinander gestaltet, wobei in den reagierenden Gesten der Interaktionen Hintersinniges zutage tritt: beispielsweise in Mauricio Kagels Schlagzeugtrio „Dressur“ oder in Schnebels „Anschläge – Ausschläge. Szenische Variationen für Instrumentalisten“. Hier steht die kommunizierende Geste der Musiker im Zentrum, wobei Praktiken des Zusammenspiels zugleich als dramatisierende Gesten inszeniert werden. In M. Kagels „Kommentar und Extempore – Selbstgespräche mit Gesten“ ist Kagels Intention, „alle erdenklichen Möglichkeiten, Glieder, die für Gebärden taugen, in Relation zu bringen.“²⁷

Graphisch notierte gestische Zeichen, entworfen zum Hinweis auf imaginierte Klänge, weisen auf Möglichkeiten einer „Visible Music“. Sei es, daß diese wie in Schnebels „Mo-No“ als „Musik zum Lesen“ sich verselbständigt – oder daß graphische Bewegungsgesten von Schnebel zu einem Dirigentensolo ausgearbeitet werden. „So zeigt diese Selbstdarstellung, dieses groß angelegte Solo eine rein gestische Musik, der die klingende abhanden gekommen ist – also Nostalgie.“²⁸

Wenn nach Eisenstein „das konkrete Einheitsmoment von Musik und Film in der Gestik liegt“,²⁹ so wäre unter diesem Aspekt die Form des Films selbst zu reflektieren. Statt einer lediglich Begleitfunktion zum Bildgeschehen, müßten Schnittverfahren der Tonspur wie der Bildverläufe autonom verlaufen.

²¹ K. H. Stockhausen: *Texte*, Bd. 1, S. 136

²² Dieter Schnebel: *Anschläge – Ausschläge*, München: Hanser 1993, S. 279

²³ Gertrud Meyer-Denkman: *Körper – Gesten – Klänge. Improvisation, Interpretation und Komposition Neuer Musik am Klavier*, Saarbrücken: Pfau Verlag 1998

²⁴ V. Flusser, ebda., S. 11

²⁵ Dieter Schnebel: *An- und Ausschläge*, ebda., S. 47

²⁶ vgl. D. Schnebel: *Werkverzeichnis*, Mainz: Schott 1984

²⁷ Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln 1970, S. 178

²⁸ D. Schnebel: *Werkverzeichnis*, ebda.

²⁹ zitiert nach Th. W. Adorno und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, München 1969, S. 112

Bei manchen Filmen von M. Kagel ist der dichte, oft ins Absurde kippende Gestus des Bildgeschehens so „der Musik hinzukomponiert, daß es wie eine optische Äußerung wirkt. Die Bilder springen gleichsam aus der Musik heraus“. ³⁰

Das gestische Prinzip bei Bertold Brecht und Walter Benjamin

Galt im instrumentalen Theater der 60er und 70er Jahre das Gestische als ein Zusätzliches, angesiedelt zwischen instrumentaler Spielpraxis und strukturellen Aspekten der Musik, so hatte das Gestische im epischen Theater von Bertold Brecht eine doppelte Kodierung: Neben der Mitteilungsfunktion der Rede diente das Gestische der Dialektik und Verfremdung bestimmter Zustände. Das „Prinzip des Gestischen“ wird bei Brecht zwar auf seine dramaturgische Arbeit bezogen, weist aber zugleich auf den Zusammenhang der Gesamt-Komposition aller gestischen Vorgänge, die letztlich das Widersprüchliche gesellschaftlicher Realität demonstrieren sollen.

Innerhalb des epischen Theaters hat die Musik für Brecht weder eine begleitende noch eine illustrierende Funktion, sondern eine dialektische, d. h. Kritik und Einfühlung in einem zu sein. Nach Kurt Weill kann die Musik im Theater sowohl eine Art Grundgestus schaffen, aber auch eine bestimmte Haltung einleiten bzw. vorgeben. Für Brecht soll Musik nicht der Ausmalung subjektiver Stimmungen dienen, sondern „die gesellschaftlich belangvollen Haltungen der Menschen ausdrücken.“

Um diesen sozialen Gestus von Musik bewußt zu machen, war Brecht das Herausarbeiten der dialektischen Rolle der Musik wichtig, d. h., es ging ihm um die Enthüllung der gesellschaftlichen Widersprüche. Statt Stimmungen zu verbreiten oder mit illustrativen und expressiven Gesten aufzuwarten bzw. einen „Schmelzprozeß“ zu unterstützen, muß die Musik „sich ihrerseits durchaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemeinhin zugemutet wird und die sie zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt.“ Ferner hatte für Brecht die Musik die Aufgabe: „das Publikum vor ‚Trance‘ zu bewahren. Sie übernahm nicht die Steigerung vorhandener oder angebahnter Wirkungen, sondern brach solche Wirkungen ab oder manipulierte sie.“ ³¹

Die gesellschaftlichen und konstruktiven Qualitäten des gestischen Prinzips von B. Brecht werden von Walter Benjamin aufgegriffen und durch erkenntnistheoretische und ästhetische Dimensionen weitergeführt.

Die Tendenz und Haltung, die Brecht im epischen Theater vertritt, hat für Benjamin Modellcharakter. In seiner Sammlung „Versuche über Brecht“ schreibt Benjamin: daß die Formen des Brechtschen Theaters „den neuen technischen Formen, dem Kino, wie dem Rundfunk entsprachen“ ³² Benjamin, für den „das epische Theater per definitionem ein gestisches ist“, geht es um eine Grundhaltung, in der „die Geste die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik demonstriert. Sie macht die Probe auf die Zustände am Menschen.“ ³³

Hatte bei Brecht in seinem epischen Theater der Schnitt, die Unterbrechung eine quasi pädagogische Funktion, d. h. die Aufforderung ans Publikum zur Stellungnahme und Distanz, so bei Benjamin eine dialektische. Sie betrifft sowohl die Verfremdung von Zuständen, die „sich mittels der Unterbrechung von Abläufen vollzieht“, als auch eine Grundhaltung des gestischen Prinzips, die „an der Stelle der Einfühlung das Staunen“ hervorruft. ³⁴

Dieses Konstruktionsprinzip des Gestischen, das die Vorgänge zerteilt und auseinanderlegt, gestische Komplexe in ihre widersprüchlichen Elemente auflöst und im Theaterereignis, der Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge neu zusammenfügt, kann mit der Technik einer Montage verglichen werden.

Dieses Prinzip der Montage, von Brecht/Weill durch das Einmontieren von Songs in der „Dreigroschenoper“ und in „Mahagonny“ bereits angewandt – heute eines der gängigsten Verfahren in allen Künsten – vergleicht Benjamin mit den Techniken des Films: „Das epische Theater seinerseits rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Choks, mit dem die wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen im Bühnenbilde, die gestischen Konventionen der Spielenden heben die eine Situation von der anderen ab. So entstehen überall Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Diese Intervalle sind einer kritischen Stellungnahme, seinem Nachdenken reserviert.“ ³⁵

Der „Chok“ als ästhetische Verfahrensweise – wie Benjamin sie bei Baudelaire und im Surrealismus auffindet – ist Brecht weitgehend fremd gewesen. Rolf Tiedemann weist darauf hin: „Kunst war für Brecht gegenständliches Tun, für Benjamin am Ende doch wohl eine Gestalt von Erkenntnis. Tatsächlich charakterisiert die Formel ‚Dialektik im Stillstand‘ Benjamins eigenes philosophisches Verfahren. . . dem

³⁰ Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln 1970, S. 304

³¹ B. Brecht: *Schriften zum Theater*, Berlin: Aufbau 1964, Bd. III, S. 310, 317

³² Walter Benjamin: *Versuche über Brecht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 187

³³ ebda., S. 28

³⁴ ebda., S. 28, 35

³⁵ ebda., S. 50

Erkenntnis stets eine ‚aufblitzende‘ war, die den historischen Konstellationen ‚einen Chok‘ erteilte“. Und Tiedemann ergänzt, daß mit der steigenden Abstraktheit der Produktionsverhältnisse „dem mit Schocks operierenden ästhetischen Subjekt die geschlossene Totalität des ‚organischen‘ Kunstwerks nicht länger herstellbar“ ist.³⁶

Angesichts der heutigen totalen technischen Reproduzierbarkeit von Kunst trifft Benjamins Prophezeiung zu: „so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag“.³⁷

Und Benjamin fügt am Schluß seines Aufsatzes Überlegungen von Bertold Brecht hinzu: „Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam aber unerschrocken diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selbst mitliquidieren wollen.“³⁸

Das gestische Prinzip als Kriterium eines neuen Musiktheaters? ³⁹

Obwohl Hans Martin Richter überzeugt ist: „Man könnte so weit gehen, das gestische Prinzip – in seiner besonderen Disposition auch zu spielerisch-technischem, intellektuellem Verhalten – überhaupt eher für ein Konstruktionsprinzip der Musik zu halten, das bei Komponisten eher anzutreffen ist als im Theater“⁴⁰, mag es dennoch gewagt erscheinen, Prinzipien des Gestischen nach B. Brecht und W. Benjamin mit der gegenwärtigen Situation des Musiktheaters in Beziehung zu setzen. Weder können die dialektischen Methoden Brechts, angewandt auf Utopien gesellschaftlicher Veränderung, noch seine materialistische Denkweise mit Begriffen politischer Ökonomie und gesellschaftlicher Ideologiekritik angesichts eines soziologischen Paradigmenwechsels unhinterfragt übernommen werden. Auch Walter Benjamins Theorie der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und der Rezeptionsveränderung bedarf angesichts der heutigen Medienexplosion einer kritischen Erweiterung.

Nur jene Konstruktionsprinzipien, abgeleitet von gestischen Prinzipien des epischen Theaters, können hinsichtlich eines neuen Musiktheaters reflektiert werden, die nicht nur einen Vergleich zulassen, sondern die zusätzlich auf neue konstruktive Ansätze hinweisen. Hierzu wären Gesten der Verfremdung, der Widersprüche, der Paradoxien etc. zu nennen, wobei „ein permanentes Geschehen von Destruktion und Konstruktion, von Genese und Dekomposition, von Auf- und Abbau“ auf Brüche obsoleter linear-einheitlicher Formkonstanten hinweisen.⁴¹

Ausblick

Angesichts der Sprachlosigkeit dem Gestischen gegenüber, die ihrem Wesen nach stets „des Sich-in-der-Sprache-nicht-Zurechtfindens“ (Agamben) ist, sollten wir gelernt haben: Worüber man nicht sprechen kann, soll man schweigen.

In *TACET* : 4'33" läßt uns Cage in der Stille das Rauschen des ewig Wiederkehrenden hören.

In seiner Oper *EUROPERA 1&2* von 1988 zersprengt John Cage durch Trennung und aleatorische Neukonstruktion aller szenischer und musikalischer Elemente den Gestus einer Oper als dramatisch gesättigtes Spannungskontinuum. Cage erklärt: „Alles ist getrennt, überhaupt alles von allem . . . jedes hat seinen Status, seine völlig unabhängigen Zustände von Aktivität. Die Beleuchtung ist von der Handlung unabhängig, die Kostüme von dem, was gesungen wird . . . Es ist ein Experiment, dessen Ausgang nicht vorhersehbar ist, bevor es stattfindet.“⁴²

Die isolierten Gesten, nun zu leeren Hülsen der Operngeschichte verkommen, bleiben ohne Prägnanz, ohne Sinn. Diese Simultaneität des Verschiedenen durchbricht den Zeitfluß – läßt „alles zugleich gegenwärtig erscheinen“ (Gertrude Stein). Was Cage in „Europeras“ und in anderer Weise in seinen Arbeiten aufdeckt, ist die „Dialektik im Stillstand – das Nu im Leeren.“⁴³

In diese Leere entläßt uns Cage – auf der Suche nach der verlorenen Geste in ihrer reinen Mittelbarkeit. Uns bleibt mit Heinrich von Kleist die Frage:

„Mithin müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen . . . ?“

³⁶ ebda., S. 200

³⁷ ebda., S. 157

³⁸ ebda., S. 179

³⁹ Hinweise und Beispiele bei G. Meyer-Denkman, vgl. Anmerkung 1, S. 68

⁴⁰ Hans Martin Richter: *Das gestische Prinzip bei Bertold Brecht*, Köln 1986, S. 93

⁴¹ Claus-Steffen Mahnkopf: „Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion“, in: *Musik & Ästhetik* (2002), 21, S. 63

⁴² in: *John Cage II* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1990, S. 73

⁴³ Walter Benjamin: *Versuche über Brecht*, ebda., S. 28 f.