

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Zum Konzept musikalischer Gestik

Deniz Peters

Wenn dir plötzlich ein Thema, eine Wendung, etwas sagt, so brauchst du dir's nicht erklären zu können. Es ist dir plötzlich auch diese Geste zugänglich.

Ludwig Wittgenstein¹

When hearing music as music, we hear motion in it, action even. Much of this action is gestural in quality. Richard Wagner's writings about musical gesture as intimately linked with dramatic gesture, speak of this quality. The corporeality implied in Wagner's understanding, however, has been largely abstracted away in music aesthetics and music theory since then. The dominant term in formalist analysis is Gestalt, namely, the structure of ideal motion. It appears devoid of the sensual, stripped of its actual bodily feeling and replaced by an act of imagination; in the music aesthetics of Carl Dahlhaus, Roger Scruton and Jerrold Levinson, and in the semiotic approach of Robert Hatten, for instance, the term gesture is retained, but conceptually limited to a metaphoric use: to talk of musical gesture there is to transfer its meaning from the domain of bodily expression. The latter concept does not explain how the transfer makes sense instead of being arbitrary to the musical experience (it only states that it does, and leaves the role of its apt application to the expert critic). My purpose in this text is to rethink the concept of musical gesture, integrate its actual sensual dimension, and hint at its rich potential for the analysis of music. I argue that the proprioceptivity of bodily gestures is extremely rich, spanning kinetic, haptic, topological, even emotional characteristics, all included in their understanding as felt in the lived body. Keeping this in mind, the audio-visual-tactile perception of one's gesture when making a sound oneself, by sliding one's hand over a piece of paper, say, provides the experiential backdrop to an empathic completion of a gesture as heard. A heard sonic shape thus becomes more than a Gestalt: it acquires a feel; ambiguous to some degree, but grounded in the very mundane experience of one's own very refined gestural repertoire. This widened concept, I argue, elucidates music as being something not only understood, but something grasped and felt. I show this elaborated concept of musical gesture to be relevant to the understanding of expressivity in large scale thematic variation, taking Brahms's *Intermezzo* op. 118,6 in E Minor as an illustration. Provided one views music as something that occurs in aesthetic experience, then gesture is here shown as intersubjective and musically immanent.

1. Gestik in Johannes Brahms' *Intermezzo* es-Moll op. 118,6

Was geschieht, wenn einem eine Geste zugänglich wird? Ausgangspunkt meiner folgenden Betrachtung ist das Thema von Johannes Brahms' *Intermezzo* op. 118,6 (Abb. 1). Was heißt es, in dieser Melodie etwas Gestisches zu hören? Am Anfang des Hörens jedweder Melodie ist das Hören von Bewegung. Wenn man von Bewegung

1 Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Bd. 1, Bemerkung 660, S. 128.

in der Musik spricht, ist damit nicht das bildliche Auf und Ab der Töne in der Partitur gemeint, als folgte man dem Verlauf mit dem Finger oder Auge auf dem Blatt; noch denkt man zuerst an die Bewegung der Finger der Instrumentalisten auf dem Instrument. Wenn man sagt, dass in der Musik Bewegung sei, hat dies die Selbstverständlichkeit tagtäglicher Erfahrung, obgleich jene Selbstverständlichkeit spontan vergeht, bedenkt man, dass gehörte Musik physikalisch betrachtet nichts weiter ist als bewegte Luft – nichts anderes bewegt sich. Und doch bewegt sich etwas in unserer Wahrnehmung. Eine Melodie scheint Ergebnis der Bewegung *eines* Tones. Dennoch sind es schlicht eine wilde Vielzahl von Schwingungen, die an unser Ohr gelangen. Das Gehörte verändert sich im *Zuhören*, und wähen wir in dieser Veränderung einen Zusammenhang, sodass wir das jetzt Gehörte mit dem soeben Gehörten in Beziehung setzen, beginnt das Wahrnehmen von Bewegung.

Die Bewegung, die in der Melodie am Beginn von Brahms' op. 118,6 stattfindet, wird allerdings nicht unwillkürlich visuell als gebirgiges Auf und Ab innerhalb des Ambitus einer Terz erscheinen, sondern hat etwas von einem Vor und Zurück, einem zaghaften Kreisen um oder Ziehen weg von und um eine Mitte. Darin ist es gestisch. Eine Bewegung, die wir mit den Händen oder einem anderen Körperteil machen, kann nicht beliebig fortlaufen, so wie dies etwa eine gezeichnete Linie vermag, sondern ist an den Rumpf gebunden. In Bezug zu uns selbst haben Hände beispielsweise einen Ambitus. Dies gibt unseren Bewegungen eine notwendige Abfolge, einen Rahmen innerhalb dessen unsere Gesten sich nicht nur in eine Richtung bewegen können, sondern immer eine Form von Pendeln beinhalten. Wenn also in der Brahms'schen Melodie ein Kreisen zu hören ist, ist dies mit einer Geste vergleichbar. Diese Geste ist eine, die verhalten beginnt, die bei bleibender Zartheit etwas an Momentum gewinnt, um sich kurz darauf zu beruhigen; dies wiederholt sich in tieferer Lage, dabei noch fragiler. Die Wiederholung erscheint als neuer Ansatz derselben Geste, wenngleich um jenes noch Feinere verändert.

Gegen solch eine Beschreibung des Wahrgenommenen lässt sich allerdings ein Einwand erheben. Der Vergleich zu einer gefühlvollen Handbewegung oder einem Wiegen im Körper ist ebendies: ein Vergleich. Es mag ein reizvoller Vergleich sein, doch ist damit noch keine Gleichheit zwischen Geste und musikalischem Verlauf begründet. So wie in der Musik keine wirkliche Bewegung ist, ist in ihr auch keine Gestik. Wenn wir von Gestik sprechen, reden wir im übertragenen Sinne von einer an sich körperlichen Handlung; somit, verfolgt man den Einwand weiter, ist jegliche Rede von musikalischer Gestik letztendlich metaphorisch. Dieser Einwand lässt sich auf verschiedene Weisen positiv entkräften:

1. Betrachtet man musikalische Bewegung als reines Produkt der Vorstellungskraft, so lässt sich über Musik überhaupt nur metaphorisch reden. Dass wir in der Vorstellung Musik mit Leben versehen, animieren, rechtfertigt die Rede von Gesten als durchaus *angemessene* metaphorische Beschreibung des zentralen Imaginationsvorgangs innerhalb der musikalischen Erfahrung. Dies vertritt und argumentiert Roger Scruton in seinem viel diskutierten Buch *The Aesthetics of Music*. Für Scruton ist Musik Ausdruckskunst, und jeglicher Ausdruck gestisch. Im Hören von Musik entsteht eine doppelte Intentionalität (ähnlich einem Wittgensteinschen »Aspektwechsel«²),

2 Vgl. ebda. Bd. 2, S. 39. Dazu auch Scruton, *Aesthetics*, S. 86f.

Andante, largo e mesto

p sotto voce

pp

pp una corda

ppp

pp sempre

* *perdendo*

Abbildung 1: Brahms, *Intermezzo* es-Moll op. 118,6, T. 1-8, Duktus 1 und 2 der Anfangsgeste.

die der »Welt der Klänge« eine »metaphorische Welt der Töne« beistellt, in der die Töne in ihrer gestischen Organisiertheit lebendig sind. Per Empathie nun erleben wir, nach Scruton, diese Gestik mit. Dies ist etwas, in dem sich, im Verlauf eines Werks, eine emotionale Erfahrung artikuliert.³

2. Der amerikanische Philosoph Jerrold Levinson verfolgt einen etwas anders gelagerten Ansatz: Zwar ist die Rede von musikalischen Gesten metaphorischen Charakters, diese gehen aber zurück auf vorgestellte Gesten der Instrumentalisten; im Imaginieren jener Gesten können wir sie als persönlichen Ausdruck nicht der Aufführenden, noch der KomponistInnen, sondern eines wiederum imaginären, abstrakten Wesens, einer »Persona«, erleben, deren Emotionen wir diesen Gesten entnehmen.⁴

Auch wenn damit der Vergleich zwischen einer körperlichen Bewegung und einer musikalischen als angemessen zurechtgerückt ist, kommt es im Verlauf der obigen Theorien zu einer Reduktion der Sinnlichkeit einer körperlichen Geste. Scruton transferiert die Bewegung ins reine Hören: »It is as though human movements were lifted free from the bodies in which they originate and released into

3 Ebd., S. 361–364 sowie Kapitel 3 (*Imagination and Metaphor*, S. 80–96).

4 Levinson, *Contemplating Art*, S. 85, 92f., 107 und *The Pleasures of Aesthetics*, S. 107–125.

tonal space, there to achieve a togetherness beyond anything that could qualify our bodily life«. ⁵ Es ist etwas Poetisches, aber auch etwas Abwesendes in dieser Abstraktion. Poetisch ist die Nähe zur Einbildung, in die sie sich begibt – im Eröffnen einer fiktiven Körperlichkeit, oder eher einer der Körperlichkeit enthobenen omnipotenten Befindlichkeit (aber eben keiner Empfindlichkeit). Darin liegt einerseits eine große Stärke dieses Verständnisansatzes, indem er sich gerade der imaginativen (nicht-mimetischen) Kraft, die von der Musik ausgeht, nicht verschließt. Doch droht hier anderseitig ein Verlust: die Abwesenheit der körperlichen Empfindung. Es ist denkbar, dass das Empfinden der Musik als einen körperlich *betreffend*, als *gespürt*, in Scrutons Betrachtung latent vorhanden ist – ausgesprochen ist es nicht. Die Rede von der Metaphorik musikalischer Erfahrung stellt zwar den Aspekt der gehörten Klanglichkeit mit demjenigen gehörter Intentionalität in eins, verrät aber nicht das *Wie* dieser Verbindung. Diese Frage betrifft auch Ansätze von Robert Hatten, Eero Tarasti ⁶ und anderen, selbst wenn sie energetische Gesten körperlichen Ausdrucks (sogar intermodal, d.h. in Hattens Auslegung ganzkörperlich) als »energetischen« Gesten in der Musik analog sehen. ⁷ Levinson zumindest unterstreicht die unzureichende Erklärungsfähigkeit der Theorie einer unkörperlichen musikalischen Erfahrung in seinem Argument gegen zwei Advokaten jener, Roberto Casati und Jérôme Dokic. ⁸ Levinson selbst holt die Empfindungsseite über den imaginären Nachvollzug der räumlichen Gesten der Spieler ein. ⁹ Doch bleibt auch bei ihm der Begriff der musikalischen Geste metaphorisch und damit in letzter Konsequenz körperlich abstrakt.

Wie könnte aber die Abstraktion von vorneherein vermieden werden? Bevor ich dazu einen Vorschlag mache, hier zunächst ein Rückgriff auf das Gestenverständnis Richard Wagners, das noch eine enge Bindung ans körperliche Spüren hat, was sich in der Folge bei Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus ändert.

2. Gesten ohne Gespür

Wagners Schrift *Oper und Drama* (1851) weist ein Verständnis musikalischer Gesten auf, das auf einem dramatischen Bezug fußt. Speziell den Tanz sah Wagner als Grundlage musikalischer Gebärde. Die Entsprechung des durch Tanz und Musik Ausdrückbaren ist, nach Wagner, eine vollständige.

Je weiter sich [...] die Gebärde von ihrer bestimmtesten, zugleich aber auch beschränktesten Grundlage des Tanzes entfernt; je sparsamer sie ihre schärfsten Akzente verteilt, um in den mannigfaltigsten und feinsten Übergängen des Ausdruckes zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, – desto mannigfaltiger und feiner gestalten sich auch die Tonfiguren der Instrumentensprache, die, um das Unaussprechliche der Gebärde überzeugend mitzuteilen, einen melodischen Ausdruck eigentümlichster Art gewinnt, dessen unermeßlich reiche Fähigkeit sich

5 Scruton, *Aesthetics*, S. 438f.

6 Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, insbesondere S. 77f.

7 Hatten, *A Theory of Musical Gesture*, insbesondere S. 3f.

8 Levinson, *Contemplating Art*, S. 78–84.

9 Ebda., S. 80.

weder nach Inhalt noch Form in der Wortsprache bezeichnen läßt, eben weil dieser Inhalt und diese Form durch die Orchestermelodie sich bereits *vollständig* dem Gehöre kundgibt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entsprechenden, Gebärde.¹⁰

Aber wie kann man sich diese Entsprechung vorstellen? Für Nietzsche ist in *Menschliches, Allzumenschliches* Musik zuerst »leeres Geräusch«. ¹¹ Sie werde mit Gebaren gewohnheitsmäßig assoziiert und bedürfe letztlich nicht mehr des Gesehenen. Im Erkennen der, somit konnotierten, Gebärde läge das Entziffern ihrer symbolischen Bedeutung – ihr Verstehen. Hierbei überrascht Nietzsches Rede von einer »Tonzeichensprache«, wo er in Bezug auf körperliche Gebärden noch von mimetischer Einfühlung spricht.¹² Dem Zeichenhaften, Verweisenden eines *Symbols* fehlt die dem Sinnlichen innewohnende Gestaltqualität. Hier ist das Spüren der musikalischen Erfahrung einer Geste nicht mehr immanent, sondern beigestellt.

Für Adorno, der Wagners und Nietzsches Ideen aufgreift, handelt es sich ebenfalls um eine Übertragung aus dem Darstellerischen: »die Geste [vermag] niemals sich selber zu beseelen«. ¹³ Damit ist sie, vielleicht zwingender noch als bei Nietzsche, dazu verdammt, zum Symbol zu gerinnen: »die Geste gefriert als Bild des Ausdrucks«. ¹⁴ Adorno hört Wagners überaus gestische Musik als eigentlich formlos; die Form sei eine dem entwicklungslosen Gestischen übergestülpte Hülse ¹⁵, denn während das Erkennen von Gesten auf Wiederholungen angewiesen sei, würde dies gerade der innermusikalischen Entwicklung per Variation entgegenstehen. Auf das Fragwürdige hieran weist Dahlhaus hin. Er löst zwar die Spannung zwischen der Theatralik musikalisch-gestischer Wiederholungen und deren innermusikalischem Entwicklungsdrang, indem er die »Sequenz als Ergänzung und Fortsetzung der Geste mit musikalischen Mitteln« sieht¹⁶, führt diesen Gedanken aber über in einen neuen Bezugsrahmen, den *Text*, der die bei Adorno noch rudimentär bestehende Bindung ans Körperliche vollends entzieht.

Im Unterschied hierzu betrachte ich diese Bindung ans Spüren als wesentlich, und werde nun ein Konzept entwickeln, das ein solches Spüren integriert. Dazu beginne ich mit einer genaueren Betrachtung der vielfältigen Sinnlichkeit, die der eigentlichen Gestik innewohnt.

3. Körperliche Geste: Urbild, das kein Bild, sondern Gespür ist

Allen Gesten ist gemeinsam, dass sie ein körperliches Gefühl innehaben. Dieses Gefühl ist eines der Selbstwahrnehmung, der Propriozeption.

10 Wagner, *Oper und Drama*, S. 312f.

11 Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, I, §216, S. 176.

12 »Die nachgeahmte Gebärde leitete Den, der sie nachahmte, zu der Empfindung zurück, welche sie im Gesicht oder Körper des Nachgeahmten ausdrückte.« (Ebda.)

13 Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 42.

14 Ebda., S. 44.

15 Ebda., S. 39.

16 Dahlhaus, *Soziologische Dechiffrierung von Musik*, S. 358.

Propriozeptiv wird man sich einer Geste gewahr. Fühlt man in sich hinein, lässt sich in einer körperlichen Geste vieles spüren:

1. Richtung und Geschwindigkeit des Bewegungsverlaufs.

2. Spannungsverläufe und Widerstände darin, Gewicht und Gewichtung; allgemeiner: ein Anstrengungsverlauf.

3. Der Ambitus, d.h. der Spielraum der unterschiedlichen Körperteile. Z.B. haben wir im Oberkörper für gewöhnlich weniger Bewegungsfreiheit als in den Armen und Händen.

4. Auch gibt es einen Ort der Geste im Selbstwahrnehmungsraum. Darüber hinaus hat der Körper eine kulturell geprägte Topologie, die ein nachdenkliches Streichen am Kinn zu etwas ganz anderem macht, als fände es am Bauch statt oder am Knie.

5. In einer Geste spüren wir Stimmungen und Emotionen, indem wir zum Beispiel einen Freudensprung oder dem Ärger Luft machen, oder unsere Hand erschrocken zurückziehen.

6. Implizit in all dem Vorhergehenden und von großer Wichtigkeit ist der Berührungaspekt einer Geste: Hier spüren wir die Momente des Kontakts und der Ablösung (eine Geste kann in ihrer Kontinuität gebrochen, fragmentiert sein), den Druck der Berührung, ihren räumlichen Verlauf, und ihre Berührungsqualität, ihren Duktus, und auch ihre Einfärbung durch das Berührte und das Berührende.

7. In einer Geste spüren wir Intentionalität, nämlich unsere getroffene oder mangelnde Entscheidung, uns so und nicht anders zu bewegen – auch spüren wir an uns Gesten, und damit verbundene Intentionalität, von anderen Menschen.

8. Aus der Wiederholungsgeschichte einer Geste formt sich, neben einer Gewohnheit, auch eine Identität – richtet man seine Aufmerksamkeit darauf, wird eine Geste als solche erkennbar, hebt sich vom undifferenzierten Bewegungsfluss ab. Daran gebunden ist eine allgemeinere Handlungsgeschichte einer Geste, die in sie eingeschrieben wirkt – so kann eine bestimmte Geste etwa eine Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis wachrufen.

Versucht man die Flut des soeben Vergegenwärtigten zu überschauen, hebt sich etwas ab: Gesten haben Gestalt. Sie sind überaus reich an Gestalt. Liefße man es hierbei bewenden, verlöre das Konzept allerdings etwas Wesentliches. Der Gestaltbegriff, so naheliegend er auf den ersten Blick scheint, hat reduktive Eigenschaften: Er verräumlicht das an sich Dynamische der Gestik und verdeckt so den Zeitcharakter, der mit einer räumlichen Topologie einhergeht; der Gestaltbegriff visualisiert auch, d.h. er raubt dem Konzept seine haptische und propriozeptive, seine gespürte Dimension. Ähnlich wie im Bezug zur körperlichen Geste verschweigt nun der *musikalische* Gestaltbegriff, wie ich jetzt zeigen werde, eine Verbindung zur Fühlbarkeit.

4. Musikimmanente Gestik

Es ist innerhalb der vorangegangenen Aufzählung gestischer Erfahrungen nicht zu übersehen, dass hier Parallelen zum Verlauf einer melodischen oder klangfarblichen Abfolge anklingen. Aber es sind nicht einfach nur Parallelen. Eine körperliche Geste, dies macht man sich selten bewusst, *hat* eine Klanglichkeit. *Es gibt eine klangliche*

Gestalt einer gefühlten Bewegung. Horche ich in Berührungsgesten (d.h. Gesten, die nicht in der Luft ausgeführt werden, sondern Kontakt mit einer Sache oder einem Menschen machen, halten, und verlassen: berühren) hinein, höre ich und fühle ich jene, »hörfühle« gewissermaßen einen immanenten Zusammenhang. Damit ist ein unmittelbares Einssein offenbar, das ein Urbild musikalischer Gestik ans Licht bringt. Da Reibung Klang erzeugt, sind wir in einer Berührungsgeste an der Quelle einer schlichten Erfahrung, die Gefühls, Gesehenes und Gehörtes vereint. Aufgrund dieser Erfahrung vermögen wir es, in eine nur gehörte Geste eine gespürte hineinzufühlen.

Der Verdacht, hier eindeutige Beziehungen dingfest machen zu wollen, sei zerstreut: So eindeutig der Bezug zwischen Spüren und Klangverlauf einer Berührungsgeste im physikalischen Erzeugen ist, so vieldeutig ist er im Hören. Trotzdem gibt es so etwas wie die Ahnung einer Geste, die in uns aufsteigt; wir erwarten aus unserem leiblichen Erfahrungsschatz heraus eine Propriozeptivität, eine Haptik gar – wodurch ein Klangverlauf erst überhaupt fasslich werden kann. Doch ist es keine *eindeutige* Gestalt, wenngleich der gespürte *Duktus* durchaus hochgradig intersubjektiv sein kann. Gesagt soll lediglich sein, dass wir es hier mit der Grundlage dessen zu tun haben, wodurch es unserer Phantasie überhaupt gelingen kann, eine gestische Einfühlung in leibliches Gespür zu vollbringen. Hier sind wir angelangt am Urbild – vielleicht besser: am leiblichen Aspekt – der von Scruton und Levinson dargestellten Metaphorik in der musikalischen Erfahrung.

An dieser Stelle wären drei Aspekte musikalischer Gesten im gezeigten Verständnis zu entfalten und zu illustrieren:

1. Die unterschiedlichen Größenordnungen von Gesten, die vom Klangverlauf innerhalb eines einzelnen Tones über einen melodischen oder harmonischen, auch atonalen Verlauf hin zu umfassenden Variations- und Entwicklungsprozessen, gar bis zum Gestus eines Œuvre oder einer Epoche reichen.

2. Die verschiedenartigen Gesten, die innerhalb eines Werks substanziellen Anteil an seinem expressiven Charakter haben, inklusive einer Systematik von artikulativen Anordnungen innerhalb eines gestischen Duktus.

3. Die strukturelle Ausdrucksrelevanz von Gesten, die Adorno ihnen – zumindest im Kontext seiner Wagner-Exegese – versagte. Ich werde mich hier lediglich diesem dritten Punkt widmen, wiederum am Beispiel von Brahms' Intermezzo es-Moll op. 118,6.

Das am Beginn exponierte gestische Thema erscheint im gesamten Intermezzo in sieben Varianten (in der folgenden Liste fett gedruckt) insgesamt 11-mal (T. **1–4**, 5–8, **17–20**, **21–24**, 25–28, 37–40, **52–55**, **59–62**, 63–66, 77–80, **81–84**). Die Veränderung, die es erfährt, die unterschiedlichen Kontexte, in denen es erklingt, und die Weise, wie es sich dennoch klar erkennbar wiederholt, macht es möglich, alle Varianten als eine Einheit zu sehen, als ein »Thema« eben, das Transformationen unterworfen ist. Roger Scruton würde einen Schritt weiter gehen, und diese Einheit personifizierend ein »Individuum« nennen, das innerhalb des Werks ein »Leben« entwickelt. Für Scruton wie für Adorno macht diese entwickelnde Variation einen wesentlichen Teil des Ausdrucks in der Organisation einer Komposition aus. Betrachtet sei nun die innerhalb der Themen-Variation befindliche Gestik. Abbildungen 1, 2 und 3 zeigen fünf Varianten der Anfangsgeste im Vergleich (vgl. auch Abb. 1 oben).

52 *ten.* *f* *ten.* *cresc. sempre* *f* *ten.* *f* *ten.* *ff* 3

Abbildung 2: Brahms, *Intermezzo* es-Moll op. 118,6, T. 52–55, Duktus 3.

77 *fp* *p dim.* *pp* 4

78 *pp* *cresc.* *ff* *lento* *p* 5

Abbildung 3: Brahms, *Intermezzo* es-Moll op. 118,6, T. 77–84, Duktus 4 und 5.

Denkt man diese fünf Varianten zusammen, hört man sie also gewissermaßen quer, fällt natürlich die Verschiedenheit ihres Duktus auf. Zwischen den Extremen der Intensität, z.B. zwischen Duktus 1 und Duktus 3, kann man sich eine gestische Kontinuität vorstellen; jene entwickelt man auch am Instrument unweigerlich – jeder Variante dieses Themas gegenüber bildet sich eine gewisse Haltung, die zwischen dem hauchzarten Duktus 1 und der fast erdrückenden Fassung von Duktus 3 einen gestischen Zug aufbaut, der in der elffach abgestuften Wiederkehr des Themas, nebst gestisch verwandtem Seitenthema (T. 8–11 und Varianten), auskomponiert ist.

5. Konklusion

Die gängige Unterscheidung zwischen physikalischen Gesten einerseits und deren Vorstellungsbildern andererseits gelangt zur unkörperlichen, metaphorischen Rede von musikalischen Gesten. Nimmt man aber, wie hier vorgeschlagen, den gespürten und gehörten Aspekt leiblicher Gesten hinzu, füllt sich die bildliche Rede mit sinnlicher Substanz, verliert an Abstraktion, gewinnt an Fasslichkeit. Ein solches Gestenkonzept geht über die traditionelle musikanalytische Begrifflichkeit hinaus. Von musikalischen Gesten zu sprechen lässt das Spüren wieder herein ohne den Kontakt zur klanglichen Faktur zu verlieren. In Motiven, Figuren, Segmenten, Harmonien, Verläufen, Formen und deren Varianten steckt – oft – etwas Gestisches, Körperliches. Dieses kann als eine gespürte Grundlage hermeneutischer Metaphern gesehen werden – Metaphern, die wir benutzen im Versuch eine Geste zu beschreiben, die uns im Zuhören zugänglich geworden ist.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 26–58.
- Dahlhaus, Carl: *Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2004, S. 352–361.
- Hatten, Robert: *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*, in: *Music and Gesture*, hrsg. von Anthony Gritten und Elaine King, Aldershot/Burlington: Ashgate 2006, S. 3–23.
- Levinson, Jerrold: *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca/London: Cornell University Press 1996.
- *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press 2006.
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches* (Kritische Studienausgabe 2), hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin: dtv/De Gruyter 1999.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1994.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama* [1851] (Dichtungen und Schriften 7), Frankfurt a.M.: Insel 1983, S. 308–317.
- Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* (Werkausgabe 7), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

© 2010 Deniz Peters (deniz.peters@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Peters, Deniz (2010), »Zum Konzept musikalischer Gestik« [About the Concept of Musical Gestures], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 243–251.
<https://doi.org/10.31751/p.74>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: corporeality; Gestik; gesture; Intermezzo op. 118,6; Johannes Brahms; Leiblichkeit; metaphoricity; Metaphorik; musical immanence; musikalische Immanenz

eingereicht / submitted: 14/03/2009

angenommen / accepted: 13/07/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010