

*Vortrag vom 7. Oktober 2004 beim Kolloquium „Kulturelle Identität(en)“ der 18. Dresdner Tage für zeitgenössische Musik, Societätstheater*

**Wo spielt die Musik?** (Vortrag bei den Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik 7.10.2004)

Zu Beginn der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts wurde in den dritten Programmen des westdeutschen Fernsehens eine Serie für Kinder aus den Vereinigten Staaten übernommen: die Sesamstraße. Zuerst war diese Sendung entschieden an Kinder amerikanischer Großstädte im Vorschulalter gerichtet. Von der damals herrschenden Ideologie abweichend, dass glückliches Kinderleben nur auf dem Lande möglich sei, versuchte man, großstädtische Alltagserfahrungen von Kindern positiv zu besetzen, ihnen ihre Umgebung als eine lebenswerte zu vermitteln. So leben Ernie und Bert in einer hellhörigen Mietswohnung, in der Ernie im Bett vor dem Einschlafen wartet, bis der Mieter über ihnen seine Schuhe ausgezogen hat, die laut polternd zu Boden fallen, der anarchische Oskar lebt in einer Mülltonne und singt das Lied „Ich mag Müll – alles, was staubig ist, schmutzig und dreckig, alles, was rostig ist, gammelig und speckig“ und in einem frühen Vorspann zur Sendung sieht man Kinder aller ethnischen Schattierungen auf einem New Yorker Spielplatz spielen, der, wie dort üblich, von hohen, rostigen Maschendrahtzäunen umgeben ist.

Ich weiß nicht, ob die Macher der Sesamstraße das große Wort der „Identitätsstiftung“ in den Mund genommen hätten. Die ganze Machart der Sendung weist auf eine bescheidenere Grundhaltung hin. Wichtig zu erkennen ist aber für unseren Zusammenhang, dass die Bilder, die Geschichten und Figuren der Sesamstraße auch dort funktionierten, wo sie aus ihrem amerikanischen Bezugsfeld herausgelöst wurden: Den Spielplatz, den ich als Kind immer im Vorspann sah, konnte ich erst als einen New Yorker Spielplatz identifizieren, als ich Jahre später einmal dort war, eine Mietswohnung in der Art, wie sie Ernie und Bert bewohnten, kannte ich nicht – über der unseren gab es nur einen Dachboden – und der Müll, den Oskar besang, war in der Kurstadt Wiesbaden nicht zu finden. Ich hätte ihn gerne entdeckt, doch vor der schmutzigen Mülltonne scheute man in Deutschland – Oskar wurde schnell als politisch unkorrekt eingestuft und in der deutschen Version der Sesamstraße durch die armselige Figur eines Herrn von Bödefeld ersetzt.

Eine gute Idee erfüllt nicht nur eine Funktion. Sie weist über sie hinaus. Im Falle der Sesamstraße werden Handlungsmodelle präsentiert, die bei weitem nicht nur für die Zielgruppe ihrer ursprünglichen pädagogischen Ausrichtung gelten. Eines dieser Modelle ging mir bei den Vorbereitungen zu diesem Vortrag durch den Kopf:

In einer Episode erleben wir drei Monster, ein kleines Monster mit hoher Stimme und zwei größere mit tiefer Stimme. Das kleine Monster steht mit einem der größeren im Vordergrund der Szene. Das größere Monster bekundet seine Freude, dass das kleine Monster hier sei. Das kleinere Monster erwähnt dagegen den Wunsch, dort sein zu wollen und weist auf das andere größere Monster, das wir im Hintergrund der Szene sehen können. Man ist sich einig, dass das kleine Monster durchaus diesem Wunsch nachgehen könne und es macht sich auf den Weg. Die Kamera wechselt mit einem scharfen Schnitt die Perspektive und wir sehen nun das zweite

größere Monster im Vordergrund, bei dem das kleinere auch sogleich ankommt. Das zweite größere Monster ist ebenso wie das erste über die Anwesenheit des kleinen Monsters erfreut und sagt: „Schön, dass Du jetzt hier bist.“ Das führt zu Irritation, das kleine Monster ruft: „Ich will aber dort sein!“ Daher muss es das zweite größere Monster wohl oder übel wieder zurückschicken – dorthin, wo das erste größere Monster im Hintergrund zu sehen ist. Der Versuch, dort sein zu wollen, scheitert jedes Mal von neuem. Über mehrere Wiederholungen hinweg begleitet der Zuschauer, durch die Kameraperspektive immer die Position des Hier einnehmend, das kleine Monster auf seiner Sisyphusreise nach dem Dort. Ich weiß gar nicht mehr, wie die Episode endet. Ich meine mich zu erinnern, dass es bei dem verzweifelten Ausruf bleibt: „Ich will aber dort sein!“

Wir wollen nun das Geschilderte auf die im Titel gestellte Frage anwenden: Wo spielt die Musik?

Nun, Musik gibt es sicher auf allen Ebenen: Eine Musik des Hier und eine Musik des Dort. Besonders aber liegt mir die Musik am Herzen, die dorthin will. Musik sollte immer dort spielen, genau da, wo ich nicht bin. Sie sollte mit der unermüdlichen Energie des kleinen Monsters aus der Sesamstraße ausgestattet sein und jedes Mal von neuem den Weg nach dorthin auf sich nehmen. Der Antrieb ist nicht der eines existentiellen Ringens, sondern er entspringt einer heiteren und freundlichen Grundstimmung. Er ist nicht zu verwechseln mit dem Wunsch nach einem Fortschreiten hin zu einem Besseren, sondern er dient der inneren Dynamik, der Beweglichkeit und scheut dabei auch nicht, den gleichen Weg noch einmal zu machen, sollte die Perspektive sich gewendet haben.

Früher oder später wird eine Musik, die dorthin will, immer vom Hier eingeholt. Ganz entgegen den Bedürfnissen des kleinen Monsters richtet sich eine Musik, die hier spielt, häuslich ein. Sie verweilt am Ort und ist ohne Dynamik. Sie ist identisch mit der Perspektive, aus der sie wahrgenommen wird. Eine Musik, die hierhin will, handelt aus dem Antrieb, mit ihrer Umgebung verschmelzen zu wollen. Dabei unterliegt sie dem Irrtum, dass sie nicht hier, sondern dort sei, wo uns doch schon in jungen Jahren in der Sesamstraße berichtet wurde, dass es gänzlich unmöglich sei, dort zu sein. Wo ich bin, da ist Provinz. Eine Musik des Dort betrifft mich erst, wenn ich mich dorthin aufmache.

Eine Musik des Hier verbinde ich mit dem, was zuweilen als authentische Musik bezeichnet wird. Daraus können Sie folgern, dass ich mit dem Begriff der Authentizität große Schwierigkeiten habe. In seinem heutigen Sprachgebrauch drückt er eher ein Bedürfnis aus, als dass er etwas eindeutig beschreibt, ein Bedürfnis nach „Echtheit, Reinheit, Glaubwürdigkeit, Ursprünglichkeit“ und letztendlich auch „Eigentlichkeit“ im Heideggerschen Sinne.<sup>1</sup> Ich will nur in Kürze darauf verweisen, dass bereits Adorno gegen den „Jargon der Eigentlichkeit“ Stellung bezog.<sup>2</sup> Seine Kritik ließe sich auch auf eine Musik des Hier anwenden. „Hier“ meint ja auch: Unmittelbarkeit, fehlende Distanz. Wenn der Moment des Blitzes mit dem Moment des Donners zusammenfällt, so ist das Gewitter direkt über mir und die Erschütterung am größten. Dieser Moment ist nicht hinterfragbar.

---

<sup>1</sup> siehe hierzu: Detlef Hoffmann: Authentische Erinnerungsorte oder: Von der Sehnsucht nach Echtheit und Erlebnis, in: Hans-Rudolf Meier/ Marion Wohlleben (hgg.): Bauten und Orte als Träger von Erinnerung, Zürich, 2000.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt am Main, 1964

Das erschütternde Ereignis, das Verschmelzen mit dem Moment, die Reinheit und Wahrhaftigkeit des Erlebnisses wurde und wird immer wieder von den unterschiedlichsten ästhetischen Strömungen vertreten. Die Debatte ist sehr alt. Da kann zum einen die Laien- und Jugendmusikbewegung genannt werden.<sup>3</sup> Sie vertrat eine weit verbreitete Ursprungs-Ideologie, nach der der Laie unverfälschter und natürlicher musizieren würde als der Profimusiker. Man sang gemeinsam in Chören, glaubte an eine gemeinschaftsbildende Kraft der Musik. Was gesungen wurde, war ziemlich gleichgültig, so lange es von jedem gesungen werden konnte. Das Ereignis des Singens, das Tun selbst stand im Mittelpunkt des Interesses. Wenn man sich um den zu musizierenden Gegenstand Gedanken machte, dann propagierte man das Volkslied als ein Lied des Kollektivs ohne Autor. Das natürliche Vibrato einer ausgebildeten Gesangsstimme wurde abgelehnt, es wurde bereits als eine kulturelle Verformung empfunden. Auch das Beschäftigen mit Alter Musik, dem man ja zu Gute halten muss, dass hier ein wichtiger Anstoß zur Erforschung der Musik außerhalb des romantisch-klassischen Repertoires gegeben wurde, entsprang der selben Ideologie. Senza vibrato, reine Stimmung, messa di voce und Katzendarm als Ausdruck des Reinen, Natürlichen, Unverfälschten.

Letzteres führt uns auch zu ästhetischen Strategien in der Neuen Musik. Schon häufig konnte ich in Vorträgen Kollegen davon sprechen hören, wie sehr die temperierte Stimmung unser Gehör beschädigt habe und man zurück zur reinen Stimmung müsse, in der beispielsweise eine große Terz viel richtiger klinge als eine temperierte. Oder: Man lehnt das Ornament ab, weil es den reinen kompositorischen Gedanken verschleierte. Komponisten und Klanginstallateure, die Schallquellen räumlich platzieren, erwähnen den Wunsch, die Musik möge den Zuhörer umschließen, damit er ganz im ihn umgebenden Getön aufgehe. Mit multimedialen Konzepten soll der Mensch mit all seinen Sinnen von dem Kunstwerk übermannt werden oder man verwendet ein archaisierendes Instrumentarium, um einen unverfälschten, ursprünglichen Naturklang zu postulieren.

Ich möchte betonen: Keines dieser Mittel ist im Vorherein verwerflich. Es kann ja eine Musik des Hier gefordert werden, die schließlich gänzlich distanzierend wirkt. Der Zuhörer ist schließlich genau so wie der Komponist frei, hören zu können, was er will. Außerdem bedeutet auch nicht jedes mitreißende Konzerterlebnis, dass das Reflektionsvermögen für immer und ewig ausgeschaltet bleibt. In den Kreisen der Neuen Musik gibt es ungebrochen die Haltung, musikalische Phänomene absolut zu bewerten. Mal sind es die Triller und Repetitionen, mal Slaptones und Spucktöne auf der Flöte, die Verwendung des E-Bows, Klangschalen auf der Pauke oder das mit Kontrabassbogen gestrichene Vibraphon, die die Gemüter der Kompositionspolizei erregen. Diese Haltung führt zu nichts. Es ist schließlich die komponierte Umgebung, in der das eine seine Berechtigung hat, das andere nicht und durch die Altbekanntes eine neue Qualität erhalten kann. Wie in der Episode der Sesamstraße wechselt die Perspektive unentwegt und holt das ein, was eben noch dort war. Festzuhalten ist: Ursprungs-Ideologien und die Sehnsucht nach dem Authentischen kursieren innerhalb der Kunst so ungebrochen wie in ihrem soziokulturellen Umfeld.

Streng genommen ist die Forderung nach Authentizität kunstfeindlich. Kunst ist ein Distanz erzeugendes System. Sie benötigt die Brechung, den Abstand, das Dort.

---

<sup>3</sup> siehe Dorothea Kolland: Die Jugendmusikbewegung, Gemeinschaftsmusik, Theorie und Praxis, Stuttgart 1997

Um uns allmählich diesen Elementen zuwenden zu können, überleitend ein Beispiel von einer Pop-Art verwandten Strömung, die den Begriff des Authentischen Ende der 70er Jahre ad absurdum führte: der Punk.

Punk lehnte ebenso wie die Laien- und Jugendmusikbewegung den Virtuosen ab. Ein Song durfte nicht länger als drei Minuten lang sein und ein E-Gitarren-Solo ist nur ein Zeichen dafür, dass dem Sänger keine weitere Strophe mehr eingefallen ist. Punk war höchst puritanisch in der Aussage: Lerne drei Akkorde und gründe eine Band. Schlecht zu sein, war Programm. Übrig blieb die ursprüngliche, ungebremste Kraft von jungen, wütenden Männern. Das war in den gelungenen Bandprojekten des Punks höchst selbstironisch.

Malcolm McLaren, der Erfinder der Sex Pistols, machte niemals einen Hehl daraus, seine Band ganz nach marktstrategischen Gesichtspunkten zusammengestellt zu haben. Mit Johnny Rotten und Sid Vicious erzeugte er Kunstfiguren als Repräsentanten einer „authentischen“ No Future-Generation. Diese funktionierten ganz nach dem ihnen auferlegten Regelsystem, schimpften und provozierten und schlugen sich auf der Bühne als Nachweis ihrer nach innen gerichteten Aggression die Nase ein. Auf dem Höhepunkt der kurzen, aber für McLaren finanziell hochattraktiven Karriere wurde ein Film gedreht mit dem Namen „Rock'n Roll Swindle“, in dem dem Publikum erklärt wurde, dass alles gar nicht so ist, wie es scheint, sondern das alles ein ganz authentischer Betrug sei. Schließlich brachte sich Sid Vicious um mit einer Überdosis Heroin und selbst dieser Selbstmord wirkte im Kontext des selbst auferlegten medialen Spiels wie ein ironisierendes Zitat eines Abganges, wie er für einen Rock-Heroen würdig ist – ironisierend deshalb, weil Sid Vicious weder Held noch Rock-Musiker war. Anlässlich des Kassler Punk! Kongresses, der kürzlich vom 22. bis 25. September dieses Jahres stattfand, schreibt Klaus Walther in der Frankfurter Rundschau über das Interview mit McLaren:

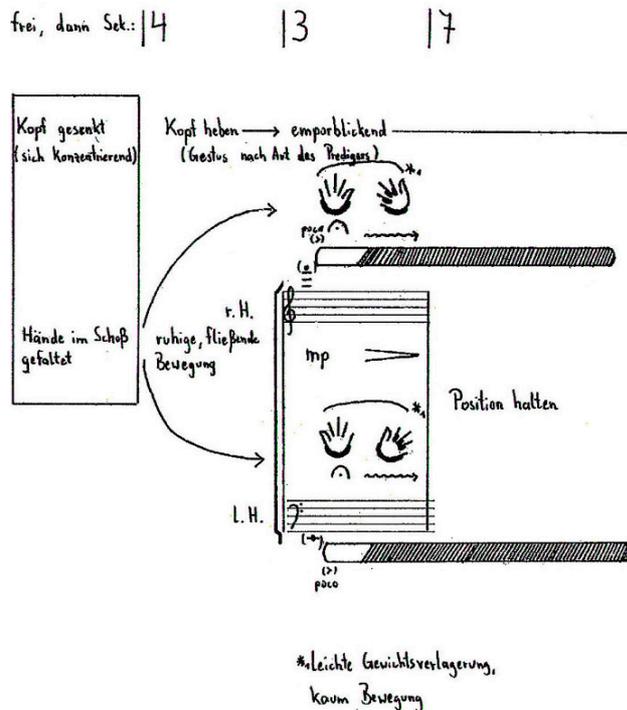
„Authentizität gegen Karaoke. Authentisch war Punk, authentisch ist die Aneignung und Umwidmung fremden Materials im Internet, authentisch sind Hacker und andere „reversible ingenieers“, die technisches Gerät gegen die Gebrauchsanweisung verwenden, wenn sie aus Gameboys Musikinstrumente machen. Karaoke dagegen ist, wer den Verhältnissen voll identifiziert ihre Melodie nachsingt. „Terrorismus ist authentisch, Tony Blair ist der erste Karaoke-Premier.“ Die sicheren Lacher für Karaoke-Tony lassen vergessen, wie historisch belastet der Begriff der Authentizität ist. Dass es Punkbands waren, die den pathetischen Rock-Mythos der authentischen Selbstentäußerung seiner verdienten Lächerlichkeit preisgaben, mit Songs wie „I'm a cliché“ von den X-Ray Spex. Immer diese Widersprüche.“<sup>4</sup>

In einer Zeit, wo sich die Wege zwischen hier und dort verkürzen, ist es manchmal wichtig zu schwindeln, eine Bewegungsrichtung vorzutauschen, so wie im „Rock'n Roll Swindle“. Zeit gewinnen! Man hätte dem kleinen Monster raten sollen, dorthin zu gehen, wo noch kein größeres Monster auf ihn wartet. Versteck spielen! - Die Reise hätte etwas länger gedauert. Dann hätte es wahrscheinlich ein größeres Monster eingeholt und mit den Worten: „was machst Du denn hier?“ nach Hause ins Bett geschickt. Man will ja auch nicht verloren gehen. Doch in der Kunst, meine ich, müssen wir Haken schlagen lernen. In diesem Sinne sehe ich auch „den Unsichtbaren“, nach dem ich mein Klavierstück benannt habe.

---

<sup>4</sup> Klaus Walter: Authentizität gegen Karaoke, Ohne Punk kein Internet, keine New Economy und auch keine Zivilgesellschaft: zum Zwischenstand einer Legendenbildung, Frankfurter Rundschau, 28.9.04

Die Komposition hat einen unverbindlichen Bezug zu H.G. Wells Novelle „der Unsichtbare“.<sup>5</sup> Sie war Anregung für Umdeutungen von Charakteren, Bildern und Handlungsmodellen ins Musikalische, als auch andersherum Deutungs- und Umschreibungsmöglichkeit klingender Physiognomien. Letztendlich ging es mir aber nicht um eine musikalische Bearbeitung des Textes von H.G. Wells, sondern um das Komponieren von unsichtbarem Klang, von Verstecken, von Haken schlagenden Bewegungsrichtungen, die wir in unserem Kontext als Strategien gegen eine Vereinnahmung des Hier untersuchen wollen.



Vorschrift für eine Aufführung von „Der Unsichtbare“ ist, dass der Pianist mit dem Rücken zum Publikum spielt.<sup>6</sup> Der Pianistenkörper schirmt den Klangkörper vor dem Publikum ab wie ein, für die Dimension des Flügels, viel zu kleines Schutzschild. Die Mittellage ist für einen Großteil des Publikums verdeckt. Diejenigen, die weit genug links und rechts sitzen, können wie Zaungäste in den vom Pianisten abgeschirmten Bereich hineinsehen. Der Parameter der Sichtbarkeit von Klangproduktion ist konstruktiver Bestandteil der Komposition. Komponiert wird, was gehört, aber nicht gesehen und was gesehen, aber nicht gehört wird. Zu Beginn des Stückes konterkariert der Klang die

pathetische Geste des Pianisten, mit der er „nach Art des Predigers“ um den Segen eines imaginären Klavergottes zu bitten scheint (Beispiel 1).<sup>7</sup>

Die Spielanweisung „nach Art des Predigers“ ist qualitativ nicht anders zu werten als beispielsweise die Spielanweisung „giocoso“. Doch während man einst mit „giocoso“ versuchte, eine Gemütslage mit dem zu spielenden Klang in Übereinstimmung zu bringen, passt in der Anfangssequenz Aktion und resultierender Klang nicht zusammen. Sie ist mit ihm nicht identisch und erhält dadurch Autonomie.

Dieses Phänomen wird im Stück auf den unterschiedlichsten Ebenen bearbeitet. In einzelnen Abschnitten sind Handbewegungen für den Pianisten notiert und die Stelle auf, an und über der Tastatur, an der die Aktion auszuführen sei. Im 5-Sekunden-Abschnitt auf Seite 1 der Partitur ist als Spielort die Mittellage angegeben, das Hantieren des Pianisten findet im Verborgenen statt (Beispiel 2).<sup>8</sup> Aufschluss über sein Tun kann lediglich die akustische Spur leisten beim zeitweiligen Herunterdrücken der Tasten. Diese akustische Spur ist nur begrenzt deutbar. Sie ist auf keinen Fall mit einem Cluster zu verwechseln - selbst dort, wo zusätzlich

<sup>5</sup> H.G. Wells: Der Unsichtbare, deutsche Übersetzung: Brigitte Reiffenstein und Alfred Winternitz, München, 1979, Titel der Originalausgabe: „The Invisible Man“

<sup>6</sup> Robin Hoffmann: Der Unsichtbare – für Klavier solo, Partitur, Manuskript des Autors. Frankfurt Main 2004

<sup>7</sup> a. a. O., S.1

<sup>8</sup> ebd.

diatonische (weiße Tasten), pentatonische (schwarze Tasten) und chromatische Cluster (weiße und schwarze Tasten) als Orientierungshilfe für den Spieler notiert sind! Im Vorwort zur Partitur habe ich formuliert, der Interpret habe die Handbewegungen „auszuführen, ohne sich dabei primär vom resultierenden Klang leiten zu lassen. Das Klavier fungiert eher wie ein akustisches Stempelkissen für pianistische Motorik. Niemals darf der Eindruck eines scharf umrissenen Tonclusters entstehen, stattdessen ist der Klang ein zerfranstes, sich an den Rändern auflösendes Etwas, ein undefiniertes akustisches Nichts, ein unsichtbarer Klang!“<sup>9</sup>

15

\*2 Position des Mittelfingers

Als Parallelstelle zu Beispiel 1 sei noch ein weiterer 5-Sekunden-Abschnitt erwähnt, wo nun, für das Publikum sichtbar, leicht akzentuierte Tupfaktionen thematisiert werden, unterbrochen durch ein Herunterdrücken der Tasten im mp (Handzeichen), jeweils einmal in jeder Hand (Beispiel 3)<sup>10</sup>. Insgesamt tauchen in diesem Abschnitt 11 Akzente auf, 11 Aktionen auf 5 Vierteln verteilt. Diese Akzente lassen sich auf unterschiedlichste Weise gruppieren. Zum einen 4 Akzente in der rechten, 7 in der linken Hand; oder: 7 Akzente mit Fingerkuppe, 4 Akzente mit Fingern gespielt (davon ein einziger in Klammern, der den Weg von heruntergedrückter Taste zu nicht heruntergedrückter Taste markiert), zwei mp-Aktionen, die in der resultierenden Dynamik sicherlich lauter wirken als die drei Sforzandi. Von diesen sind bereits zwei in Führungsstrichen gesetzt, da sie lediglich Klang vortäuschen. Alle Akzente sind der Hauptdynamik p untergeordnet.

Es lassen sich noch viele weitere Gruppierungen finden - etwa unter Einbeziehen des Rhythmus - mir ist nur wichtig, an dieser Stelle exemplarisch zu zeigen, wie ich in der Mikrostruktur des Stückes Bezugfelder anlege, durch die jede Aktion immer mehrfach gedeutet und den unterschiedlichsten Kategorien zugeordnet werden kann. Keine Zahnräder, die ineinander greifen, sondern lose Netzwerke, die sich durch ihre Beweglichkeit auszeichnen, indem sie unentwegt die Perspektive wechseln.

Zum Tastenton: In seinem Buch „die Zwölfordnung der Töne“ unterscheidet Hermann Pfrogner zwischen Tonort und Tonwert.<sup>11</sup> Im temperierten System sind die Töne cis und des,

Leichte Akzente, Bewegung zart

5

<sup>9</sup> a. a. O., Vorwort S.2

<sup>10</sup> a. a. O., S.7, oberes System

zwei Töne mit entgegen gesetztem Strebecharakter, an ein und demselben Ort gebündelt. In der tonalen Musik behalten sie jedoch ihre Wertigkeit bei. Erst in der Atonalität verschmelzen Tonort und Tonwert. Mittlerweile wird häufig diese Verschmelzung sogar fälschlicherweise gleichgesetzt mit dem temperierten System.

Dass mit der Gleichbehandlung der zwölf Töne auch ein Verlust der spezifischen Intervall-Klangfarbe einhergeht, ist vielfach kritisiert worden und in den letzten Jahrzehnten gab es viele Versuche von Komponisten, dem einzelnen Intervall wieder mehr Ausdruckskraft zuzubilligen.<sup>12</sup>

8,5

mp poco

f

Ped. f

In „Der Unsichtbare“ gehe ich einen anderen Weg, um unterschiedliche Tonwerte eines Tonortes zu definieren: Differenziert wird zwischen Tonhöhenlage und Spielort an der Taste, der sich im perkussiven Tastenklang äußert. So wird beispielsweise in einem Abschnitt von 8,5 Vierteln eine Abwärtsbewegung der Tonhöhe (es<sub>2</sub>, g<sub>1</sub>, h, cis, C) kontrapunktisch in Gegenbewegung gesetzt zu einer aufwärts gerichteten perkussiven Linie (Beispiel 4)<sup>13</sup>. Die perkussiv erklingende Bewegung von

Taste zu Taste beginnt auf dem C, auf dem die Tonhöhenlinie endet. Wie weit die perkussiv artikulierte Aufwärtsbewegung zu hören ist oder ob sie nur dann gehört werden kann, wenn sie auch visuell nachvollzogen wird, vermag ich nicht definitiv zu sagen. Auf alle Fälle ist es ein Changieren zwischen den beiden Polen unhör- und unsichtbar.

Das C wird durch Guiro in der linken Hand erreicht, er beginnt auf e<sub>3</sub>, an dessen Ort zuvor die rechte Hand die Taste mit Fingernagel nach oben riss. Der Guiro fällt in seiner, den Anschlag von C vorbereitenden Abwärtsbewegung aus der aufwärts gerichteten perkussiven Linie heraus, die auf der Taste gis<sub>3</sub> tremolierend endet. Zusätzlich lässt sich noch die sicht-, aber unhörbare Bewegung von rechter und linker Hand beschreiben, die eine eigenständige Qualität besitzt: die linke Hand bewegt sich im Zickzack auf, ab, auf, ab, die rechte hingegen auf, auf, ab, auf.

An dieser Stelle ist der perkussive Klang noch in seiner

6 rit.

mp f p mp

3 3 3

<sup>11</sup> Hermann Pfrogner: Die Zwölfordnung der Töne, Wien, 1953

<sup>12</sup> Einer der geglückten Versuche sind meiner Meinung nach die „number pieces“ von John Cage (1987-92), der sich zwar in diesen Stücken gar nicht pointiert auf obige Thematik bezieht, aber eine Zeitstruktur schafft, in der beispielsweise eine Quinte neue, ungeahnte Strahlkraft erhält.

<sup>13</sup> Robin Hoffmann, a. a. O., Beginn S.4

Funktion der Markierung des Einschwingvorganges an den gleichzeitig angeschlagenen Tastenton gebunden. Im *ritenuto* Ende S.6 werden hingegen bis zu fünf Aktionen auf ein und derselben Taste ausgeführt (fünf auf g<sub>2</sub>, dagegen vier Aktionen auf f<sub>1</sub>, zwei auf e<sub>1</sub> und G<sub>is</sub>, einmalig dagegen e, gezupft, und cis<sub>3</sub>, angeschlagen); der Tastenton wird nur einmal angeschlagen und erklingt über die gesamte Länge der Bespielung seiner zugehörigen Taste (Beispiel 5).<sup>14</sup>

In seiner Novelle lässt H.G. Wells seinen Protagonisten Mr. Griffin, den er als einen Wissenschaftler mit kindischen Aggressionsschüben schildert, Überlegungen über die Unsichtbarkeit anstellen:

„Wir müssen in Betracht ziehen, was Unsichtbarkeit bedeutet, und was sie nicht bedeutet. Sie ist von Nutzen, um ungesehen alles hören zu können, wenn man vorsichtig jedes Geräusch vermeidet. Sie hilft ein wenig – bei Raub, Einbruch und dergleichen. – Hat man mich einmal, so kann man mich leicht gefangen halten. Aber andererseits bin ich schwer zu fangen. Tatsächlich ist Unsichtbarkeit nur in zwei Fällen wertvoll: um zu entkommen und um sich zu nähern.“<sup>15</sup>

Die Geschichte, die als Schauergeschichte beginnt, aber schnell in einer deftigen Gesellschaftssatire mündet, beschreibt, wie die Erfindung Mr. Griffins, sich unsichtbar zu machen – was zunächst genial und fantastisch anmutet –, in ihrer Anwendung nur noch die nüchterne Erkenntnis zulässt, dass sie gar nicht zu allzu viel zu gebrauchen ist. Um unsichtbar zu sein, muss Mr. Griffin erst seine Kleidung ablegen, um darauf nackt im Vorfrühling Englands prügelnd und fluchend durch die Lande zu ziehen. Dabei ist er unentwegt erkältet, wodurch es dazu kommt, dass er jederzeit wahrgenommen wird, auch wenn er ungesehen alles hören kann. Anders als andere unsichtbare Charaktere – wie etwa Geister oder Engel – ist der Unsichtbare bei H.G. Wells hochgradig physisch und materiell ausgerichtet in seinen Bedürfnissen. Seine Unsichtbarkeit ist nicht schwerer zu entlarven als ein Taschenspielertrick.

Ein Taschenspielertrick wird auch in meinem Klavierstück vorgeführt (Beispiel 6):<sup>16</sup>

sub. 72 = 80

2 | 3 | 4 | 5 | 3 | 4 | 2 | 3 |

(Blick immer auf Anschlagstelle fixiert)

mit Handfläche vor Tasten \*<sub>1</sub>

sim.

oben verharren

\*<sub>1</sub> verdeckt Bereich von vor Publikum

\*<sub>2</sub> bei impulsiven Hochschnellen der Hand geräuschvoll die Tastenkanten streifen

<sup>14</sup> a. a. O.

<sup>15</sup> H.G. Wells, a.a.O., S.128

<sup>16</sup> Robin Hoffmann, a. a. O., S.2, unteres System

Die Handfläche der rechten Hand verdeckt den Anschlag von h4. Bei dem impulsiven Hochschnellen streift sie geräuschvoll die Tastenkante und legt den Blick frei auf die linke Hand, die weiterhin h4 gedrückt hält (auch wenn dieses keine klangliche Auswirkung hat, da ja in dieser Lage keine Dämpfer die schwingende Saite stoppen). Erneut wird h4 verdeckt angeschlagen, stumm wechselt aber die linke Hand zu c5, die Taste, die beim wiederholten Freigeben der Anschlagsstelle heruntergedrückt zu sehen ist. Darauf wird – wieder durch die rechte Hand verdeckt – b4 und c5 angeschlagen, während h4 sichtbar wird. Dieser Ton wird schließlich einmalig für alle sichtbar angeschlagen, die rechte Hand versteckt die Anschlagsstelle und beim letztmaligen Hochschnellen ist kein Finger mehr auf der Tastatur zu sehen, die linke Hand wurde nämlich zusammen mit der rechten Hand nach oben mitgenommen.

Wie jeder Taschenspielertrick funktioniert die Stelle hier durch Vortäuschung der Bewegungsrichtung – die Finte! Diese Technik wird häufig eingesetzt. Gerade in der Stelle davor etwa, wo die linke Hand akzentuiert hoch geschleudert wird, nachdem man sich zuvor immer auf den Anschlag von h4 der rechten Hand konzentrierte.

So lässt sich für einen kurzen Moment der Weg dorthin beschreiten, während man hier erwartet wird. Der unsichtbare Mr. Griffin meint dazu:

„Weil ich einen besonderen Widerwillen dagegen habe, mich von meinen Mitmenschen fangen zu lassen.“<sup>17</sup>

Über das Verstecken macht sich auch Walter Benjamin Gedanken in seinem Aufsatz „Der enthüllte Osterhase oder: kleine Versteck-Lehre“.<sup>18</sup> Er spricht mir aus dem Herzen, wenn er formuliert:

„Verstecken heißt: Spuren hinterlassen. Aber unsichtbare. Es ist die Kunst der leichten Hand. Rastelli konnte Sachen in der Luft verstecken.

Je luftiger ein Versteck, desto geistreicher. Je freier es dem Blick nach allen Seiten preisgegeben, desto besser.

Also beileibe nichts in Schubladen, Schränke, unter die Betten oder ins Klavier stecken.

Fairneß am Ostermorgen: Alles so zu verstecken, daß es entdeckt werden kann, ohne daß irgendein Gegenstand vom Fleck bewegt werden muß.“<sup>19</sup>

Walter Benjamin bezieht sich darauf auf die Geschichte vom „Entwendeten Brief“ von Edgar Allan Poe, in der der Brief für jedermann sichtbar im Kartenhalter an der Wand versteckt wird.

Schließlich stellt er die drei „Urprinzipien“ der Versteck-Kunst auf:

„Ad eins: Das Prinzipium der Klammer. Das wäre die Anweisung zur Ausnutzung von Fugen und Spalten. Der Unterricht in der Kunst, Eier in der Schwebe zu halten zwischen Riegeln und Klinken, zwischen Bild und Wand, zwischen Tür und Angel, in der Öffnung eines Schlüssels so gut wie zwischen den Röhren einer Zentralheizung.

Ad zwei: Das Prinzipium der Füllung. In diesem Kapitel würde man lernen, Eier als Pfropfen auf den Flaschenhals, als Lichter auf dem Kerzenhalter, als Staubgefäß in einen Blumenkelch, als Birne in eine elektrische Lampe zu praktizieren.

Ad drei: Das Prinzipium der Höhe und Tiefe. Bekanntlich fassen die Leute zuerst ins Auge, was ihnen in Blickhöhe gegenüber ist; dann schauen sie nach oben, erst ganz zuletzt kümmern sie sich um das, was zu ihren Füßen liegt. Kleine Eier kann man auf Bildleisten balancieren lassen, größere auf dem Kronleuchter, wenn man ihn noch nicht abgeschafft hat. Aber was hat das alles zu sagen im Vergleich mit der Fülle von abgefeymten Asylen, die wir fünf oder zehn Zentimeter überm Fußboden zur Verfügung haben. Da kommt in Gestalt von Tischfüßen, Sockeln, Teppichfransen, Papierkörben, Klavierpedalen das Gras, in das der echte Osterhase allein seine Eier legt, sozusagen in der Großstadtwohnung zu Ehren.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup> H.G. Wells, a. a. O., S.122

<sup>18</sup> Walter Benjamin: Der enthüllte Osterhase oder kleine Versteck-Lehre, In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band IV, 1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, hrg. von Tilman Rexroth, Frankfurt am Main 1980, S.398 – 400.

<sup>19</sup> ebd.

<sup>20</sup> ebd.

Es bleibt jedem selbst überlassen, die von Benjamin ausgeführten Versteck-Prinzipien auf die oben genannten Beispiele anzuwenden.

Ich will zum Abschluss nur noch den Tod und Sichtbarwerdung des Unsichtbaren erwähnen. Bei H.G. Wells wird er, nachdem er, bei aller von Schadenfreude getragenen Sympathie für den Antihelden, in seinen kleineren und größeren Verbrechen zu weit gegangen ist, erschossen. In dem Moment, wo das Leben aus ihm entweicht, vollzieht sich eine langsame Sichtbarwerdung, von einem gläsernen Zustand hin zu immer mehr Undurchsichtigkeit.



In meinem Klavierstück zeigt sich das Moment der Sichtbarwerdung auf der akustischen Ebene in der Behandlung der Resonanzen. Diese werden auf unterschiedlichste Weise behandelt: Auffällig ist der einmalige Schlag mit dem Tastaturdeckel gegen den Klavieroberkasten (die lauteste Stelle im Stück), der die stumm in der linken Hand gegriffenen Töne F1,G1,A1,H1 und E erklingen lässt – die weiteste Entfernung zwischen Klang und Anschlagsstelle.<sup>21</sup> Zuvor wurden die Saiten direkt durch Nachbarsaiten angeregt, in dem einzelne Tasten heruntergedrückt werden und die noch hoch stehenden dazwischen durch eine aus dem Guiro heraus entwickelten

Bewegung hart mit dem Daumnagel angeschlagen werden – dies ist die geringste Entfernung in Bezug auf das indirekte Anregen der resonierenden Saiten (Beispiel 7).<sup>22</sup> Das gleiche gilt im Folgenden, hier aber mit einer anderen Spieltechnik, bei der abverlangt wird, dass der Pianist den Finger der einen Hand mit der anderen bei Gegenkraft des Fingers nach oben zieht und bei höchster Spannung loslässt, so dass der Finger wieder auf die Taste zurückschnellt (Beispiel 8).<sup>23</sup>

Auf diese Sequenz beschränkt, tauchen hier auch Töne auf, die im Sostenuito-Pedal

gegen Klavieroberkasten schlagen. lauteste Aktion im Stück

3. Finger der L.H. ergreifen und mit Gegenkraft nach oben ziehen. Bei höchster Spannung loslassen und auf Taste zurück schnellen lassen.

stumm gegriffen wurden, damit sie als Obertonresonanzen nachschwingen. Diese Resonanzen sind Schattierungen, die zwischen der oben genannten kleinsten und größten Distanz von Anschlagsstelle und resultierendem Klang eingestuft werden können. Also auch auf dieser Ebene ist es wieder möglich, Haken zu schlagen und Bewegungsrichtungen vorzutauschen.

<sup>21</sup> Robin Hoffmann, a. a. O., S.11, Anfang

<sup>22</sup> a. a. O., S.10

<sup>23</sup> a. a. O., S.11

Der Schluss des Stückes stellt die Himmelfahrt des Unsichtbaren dar. Während die letzten Tastentöne im Pedal gehalten ausklingen, variieren beide Hände eine Rüttelbewegung auf der Tastatur, wie sie bereits das erste Drittel des Stückes abschloss. Schließlich erhebt sich zuerst die eine, dann die andere Hand und beide bleiben auf halber Strecke nach dem Dort, wahlweise Richtung größeres Monster aus der Sesamstraße oder Richtung Klaviergott strebend, am Tastaturdeckel zitternd tremolierend hängen.

Oktober 04, Robin Hoffmann