

Benjamin Sprick/Jan Philipp Sprick

Was ist ein musikalisches Bewegungs-Profil? (Skizze)

Seminar: Phänomenologie der musikalischen Bewegung, 27.06.20

»**Profil** n. (< 17. Jh.). Entlehnt aus frz. *Profil m.*, dieses aus it. *Profilo m.*, einer Ableitung von it. *Profilare* ›umreißen, den Umriß zeichnen‹, zu it. *filum* ›Strich, Linie, Faden‹, aus l. *filum* ›Faden‹. **Profiliert** heißt ›scharf umrissen, deutlich gekennzeichnet.«¹

Die musikalische Bewegung ist flüchtig, sie wird stets ohne Ausweis ihrer selbst angetroffen. Dennoch hinterlässt sie Spuren in der musikalischen Wirklichkeit, die sich nachverfolgen, aufzeichnen und ›kartographieren‹ lassen. Ihre Zusammenstellung prägt ein spezifisches ›Profil‹ aus, das sich hörend abtasten und analytisch evaluieren lässt. Der Versuch, ein derartiges *Bewegungsprofil der Musik* sprachlich festzuhalten, muss allerdings zunächst in einer spekulativen Weise verfahren. Er tastet sich voran, sucht nach geeigneten Begriffen, um doch immer wieder an seinem schwer fassbaren Untersuchungsgegenstand abzugleiten.² Die Kategorien der musikalischen ›Bewegungsprofilistik‹ befinden sich daher selber in Bewegung.³ Sie können ausprobiert, variiert und angepasst werden und unterliegen keinem Verdikt vorab definierter Gültigkeit. Vielmehr lautet der einzige, an sie gerichtete Anspruch, dass sie *funktionieren* müssen. Tun sie es nicht, werden sie durch andere Konzepte ersetzt. Eine solche Vorgehensweise ist pragmatisch. Sie trifft provisorische Unterscheidungen, die zeitweilige Wirksamkeit entfalten und im weiteren gedanklichen Prozess modifiziert werden können.

¹ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin: de Gruyter 1995, S. 768.

² Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung ist stets mit einer spekulativen Methodik verbunden, da sie versucht, neue theoretische Konzepte aus der ästhetischen Praxis zu ›extrahieren‹, anstatt dieser von Außen vorgefertigte Kategorien aufzuprägen. Vgl. hierzu: Isabell Stengers, *Spekulativer Konstruktivismus*, Berlin: Merve 2008, besonders S. 33ff. Überhaupt ist jeder ›Methode‹ – zumindest aus einer etymologischen Perspektive – *Bewegung* bereits eingeschrieben. Verweist doch das griechische Wort *méthodos* auf jenen Weg, auf dem man einer Sache nachgeht – und damit auf eine Bewegung, in der sich zu zeigen hat, wie es um diese Sache bestellt ist. In präziser Weise stellt sich diese ›Sache‹ also nicht nur selbst ›in Bewegung‹ dar. Vor allem bedarf sie, um ebenso Bewegung des Denkens wie Denken der Bewegung zu werden, einer Frage nach den Wegen die sie als Bewegung nimmt, einschlägt oder bahnt. Nur so nämlich bestünde Aussicht, diese ›Sache‹ nicht nur anzutreffen, sondern vor allem erst hervorzubringen.

³ »Der Begriff, welcher die Bewegung zu fassen sucht«, so Friedrich Kaulbach, »muss sich gleichsam selbst bewegen, um ihr nachzukommen. Er muss die Bewegung in derjenigen Situation auffangen, in der sie sich zwischen Grenze und Hinausgehen über die Grenze, zwischen Mannigfaltigkeit und kontinuierlicher Einheit des Mannigfaltigen befindet. Die Bewegung ist jederzeit in der Schwebe: sie ist ein einfach zusammenhängendes Kontinuum, aber eine Einheit, die sich gleichsam auf dem Rücken der Grenzen, des Vielen herausbildet.« Friedrich Kaulbach, *Der philosophische Begriff der Bewegung. Studien zu Aristoteles, Leibniz und Kant*, Köln: Böhlau 1965, S. 3.

Die Theorie des musikalischen *Bewegungsprofils* umreißt somit ein Experimentierfeld spekulativ verfahrenender Musikforschung, das zunächst selber an theoretischem Profil gewinnen muss. Es muss in seinen wesentlichen Zügen vermessen und Bezug auf weiterführende methodische Schritte durchlaufen werden. Treffen wir daher ein paar erste Bestimmungen, auch wenn wir sie später korrigieren müssen. Steigen wir in eine theoretische Praxis musikalischer Bewegungsprofilierung ein, selbst wenn wir noch nicht genau bestimmen können, in welche systematische Gedankenbewegungen sie uns führen wird.⁴

Ein musikalisches Bewegungsprofil muss *erstellt* werden. Es zeichnet die vielfältigen kinetischen Fluchtlinien nach, die von einer Komposition generiert werden, um sie übereinanderlegen und analytisch auswerten zu können. Auf diese Weise kann nicht nur die motorisch-kinetische Genese eines Werkes nachvollzogen und in einem Gefüge ästhetischer Ideen konstelliert werden. Ein musikalisches Bewegungsprofil kann zudem Indizien darüber zusammenstellen, wie eine konkrete Aufführungen des Werkes in bewegungstechnischer Hinsicht verfasst sein sollte, Dennoch muss eine Art interpretativer ›Vorschub‹ zu ›Sinn‹ und ›Bedeutung‹ der Musik zunächst vermieden werden. Die Konzeption des musikalischen Bewegungsprofils geht davon aus, dass sich ein Werk durch seine Bewegung überhaupt erst die Wege zu verwertbarem Sinn und Bedeutungsräumen bahnt. Seine kinetischen Fluchtlinien müssen daher zunächst ›klinisch‹ und neutral aufgezeichnet und dem Verfahren einer nüchternen musiktheoretischen Anamnese unterzogen werden.

Der Begriff des ›Profils‹ weckt zunächst vor allem optische Assoziationen. Es gibt ein Profil in der Ornamentik als Abrundung und Einkehlung eines Werkstücks oder ein geologisches Profil, das durch den Schnitt durch die obersten Schichten der Erdkruste entsteht. Auch kann in der Kriminalistik ein ›Täterprofil‹ erstellt werden, das als durch Informationssammlung und -verknüpfung erstellter Datensatz ermöglicht, die Bewegungen einer Person nachzuvollziehen und ggf. überwachen zu können. In den meisten Fällen muss hier von diversen und singulär verlaufenden Bewegungen abstrahiert werden. Kleinere Umwege dieser singulär verlaufenden

⁴ Der französische Philosoph Gilles Deleuze verwendet den Begriff des ›Profils‹ mit Blick auf die Musik, allerdings in einer stark auf Fragen der Zeit gerichteten Perspektive. In Bezug auf fünf, von Pierre Boulez ausgewählte Werke, die von ihm und anderen auf die Frage der in ihnen auszumachenden Zeitgefüge analysiert werden sollten, bemerkt er: »Die Beziehungen zwischen diesen Werken sind weder Beziehungen der Herkunft noch der Abhängigkeit; es gibt weder Fortschritt noch Entwicklung von einem dieser Werke zu einem anderen. Es ist eher so, als wären die fünf Werke halb aleatorisch gewählt worden und bildeten einen Zyklus, in dem sie aufeinander reagierten. Auf diese Weise entstand ein Gewebe virtueller Beziehungen, dem man ein besonderes Profil musikalischer Zeit entnehmen konnte, die nur für diese fünf Werke Geltung hatte. Man hätte sich durchaus vorstellen können, daß Boulez vier oder fünf andere Werke auswählt. Dann hätte man einen anderen Zyklus gehabt, andere Reaktionen und Beziehungen sowie ein anderes singuläres Profil der musikalischen Zeit oder einer anderen Variablen statt der Zeit.« »Kräfte hörbar machen, die für sich selbst nicht hörbar sind.« Vortrag anlässlich einer Veranstaltung des IRCAM (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique*) im Februar 1978. Erschienen in: Ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Interviews 1974-1995*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 148–152, hier: S. 148.

Bewegungen gehen in die Feststellung und Darstellung einer allgemeinen Bewegungsrichtung ein, auch wenn die singulär verlaufenden Bewegungen vollständig aufgezeichnet werden.

Auch das musikalische Bewegungs-Profiling scheint nach einer bestimmten Form der

Wie detailliert die sprachliche Darstellung eines musikalischen Bewegungsprofils ist, hängt dementsprechend von der konkreten Fragestellung ab, von der seine Erstellung ausgeht. So kann ein Bewegungsprofil sowohl mit der mikroskopischen Beschreibung eines kürzeren Werkabschnitts einhergehen, aber auch die Darstellung eines Gesamtprofils ins Auge fassen, die aus einer makroskopischen Perspektive vorgenommen wird. Ein musikalisches Bewegungsprofil ist keine abstrakte Verallgemeinerung, die aus Beispielen ›abgeleitet‹ würde. Jedes Werk verfügt vielmehr über ein charakteristisches und singuläres Bewegungsprofil, das sich mit anderen in Verbindung bringen lässt.

Die Erstellung eines musikalischen Bewegungsprofils wird als Spielart gefasst, eine bewegungsphänomenologische Analyse der Musik durchzuführen. Diese macht sich zum Ziel, eine stiltypische und charakteristische Kompositionstechnik (*Bewegungsmontage*) freizulegen, die mit anderen Aspekten des Werks (historisch-politischen, ästhetischen, naturwissenschaftlichen) kurzgeschlossen werden kann. Bewegung wird somit als *Medium* begriffen, das sowohl in der musikalischen Technik wirksam wird, wie es über die Komposition hinausgehende und allgemeinere ästhetische Kräfte Konsistenz verleihen kann.

Bevor direkt, gleichsam *medias in res*, in die Erstellung erster musikalischer Bewegungsprofile eingestiegen wird, seien philosophische Orientierungspunkte notiert, die sich auf Aristoteles Bewegungslehre in der *Physik* beziehen und als provisorische Hilfestellung fungieren.

Aristotelischer Fragenkatalog

Im dritten Buch der *Physik* untersucht Aristoteles am Leitfaden der von ihm entwickelten Kategorien verschiedene εἶδος⁵ der Bewegung, von denen er drei wesentliche Arten herauspräpariert: die Bewegung der *Quantität* gemäß, welche sich als ›Wachstum‹ und ›Abnahme‹ zeigt; diejenige der *Qualität*, beispielsweise die Veränderung eines leisen Tones in einen lauten, und diejenige des *Ortes*, kraft deren es einen Wechsel von ›hier‹ nach ›dort‹ gibt.⁶ Von jeder Bewegung muss in einem aristotelischen Verständnis gesagt werden, dass sie zwischen Grenzen bzw. Endpunkten verläuft: »Jede Bewegung geschieht aus einem Etwas und in ein Etwas.«⁷ Das Woher und das Wohin sind hierbei nur zwei »Äußerste«, zwischen denen das Mittlere, der eigentliche Bewegungsvollzug verläuft.

Die drei Bewegungsmodi sind immer in die Gesamtbewegung eines sich vollziehenden Ganzen eingelassen, das nicht fertig vorgegeben ist, sondern sich als Prozess *kinetischen Werdens* zeigt.⁸ Wie in allem anderen auch, ist in der Musik immer etwas *dabei*, sich zu verändern, zumindest dann, wenn es nicht als vorab gegebene statische Faktizität begriffen wird. Das musikalische Werk bewegt sich, es drückt einen ästhetischen Prozess klingend aus. Demnach sind auch alle seine Teilbewegungen und deren Modi (quantitativ, qualitativ, lokal) Aspekte einer Bewegung des ›Ganzen‹, die sich mit Aristoteles vorläufig in der Frage nach der *Substanz* der Bewegung bzw. nach ihrem *Wesen* fassen lässt.

In welcher Weise in diesem Ganzen Anfang, Mitte und Ende der Bewegung zusammengeslossen sind, wird bei Aristoteles durch den Begriff der ἐντελέχεια (*entelecheia*) gefasst, der die Eigenschaft von etwas bezeichnet, sein τέλος (*telos* = Ziel) in sich selbst zu haben.⁹ Die aristotelische Frage nach der ἐντελέχεια, die mit der Frage nach der Substanz der Bewegung verbunden ist, muss sich allerdings nicht zwingend auf die Gesamtbewegung eines geschlossenen Werkes beziehen. Auch einzelne Teile, Abschnitte oder lokale Entwicklungen können eine substantielle Veränderung zum Ausdruck bringen (»Durch die Modulation von Moll nach Dur wird eine euphorische Wendung zum Ausdruck gebracht.«)

⁵ *Eidos*, griech. für ›das zu Sehende, Gestalt‹ häufig synonym verwendet mit: ›Form‹.

⁶ Aristoteles, *Physik. Vorlesung über Natur*, Zweiter Halbband Bücher V–VIII, Hamburg: Meiner 1988, V 1, 225b.

⁷ Ebd., V 224 b, 1.

⁸ Das griechische Wort *κίνησις* (*kinesis*) geht im deutschen Begriff der ›Bewegung‹ nicht auf. Es verweist immer auch auf allgemeine Prozesse der Veränderung, des Werdens bzw. der Übergängigkeit von einer Seinsweise in eine andere.

⁹ Der Ausdruck *Entelechie* ist aus drei Bestandteilen (en-tel-echeia) zusammengesetzt: ἐν *en* (in), τέλος *telos* (Ziel), ἔχεια *echeia* von ἔχειν *echein* (haben/halten). Aristoteles führt den Begriff der Entelechie in seiner *Metaphysik* ein, um die Form zu bezeichnen, die sich im Stoff verwirklicht, besonders im Sinne einer dem Organismus innewohnenden Kraft, die ihn zur Selbstverwirklichung bringt.

Um in eine experimentelle Erstellung verschiedener musikalischer Bewegungsprofile einsteigen zu können, seien im folgenden die drei von Aristoteles konstatierten Bewegungsmodi notizenhaft aufgeschlüsselt. Ihnen ist mit der Frage »Was bewegt sich?«, die zugleich öffnende und zusammenfassende Frage nach dem Wesen der Bewegung vorangestellt.

1. *Was bewegt sich? (Das kinetische Wesen)*

Die Frage nach dem Wesen der Bewegung ist für die Erstellung eines Bewegungsprofils ebenso leitend, wie sie deren eigenes *telos* umreißt. Das Bewegungsprofil geht der Frage nach dem Wesen der musikalischen Bewegung nach, setzt es voraus und strebt an, es schlussendlich – wenn auch provisorisch – dingfest zu machen. Demnach lässt sich die Frage nach dem Wesen vorab, im Rahmen einer hypothetischen Annahme beantworten, die den weiteren Überlegungen als Leitfaden dienen kann. In methodischer Hinsicht kann es sinnvoll sein, die provisorische Bestimmung des Wesens der musikalischen Bewegung nach Abschluss der Analyse der anderen Kategorien noch einmal zu modifizieren. Die Frage nach dem Wesen der Bewegung betrifft zunächst insbesondere den ›Klangkörper‹ als ganzen und die musikalische Gesamtbewegung, die er vollzieht.

** Welche Veränderung wird ausgedrückt?*

** Wie wird das musikalische Ensemble metrisch strukturiert?*

** Welche übergeordneten musikalischen Transformationsprozesse lassen sich ausmachen?*

2. *Wieviel bewegt sich? (Die kinetische Quantität)*

Die Frage nach der *Quantität* der musikalischen Bewegung ist im Rahmen einer pragmatischen Datenerhebung zunächst die wohl ›bodenständigste‹. Sie betrifft alle ›meßbaren‹ bzw. empirischen Aspekte des musikalischen Gefüges, solche, die sich zählen und gleichsam ›statistisch‹ evaluieren lassen. Hiermit können rhythmische Strukturen gemeint sein, der Tonumfang, aber auch formale Aspekte einer Komposition, wie etwa die quantitative Beziehung verschiedener Teilabschnitte. Die Frage nach der Quantität der Bewegung macht besonders deutlich, dass es in einer bewegungsphänomenologischen Analyse sehr wichtig ist, zunächst auch sehr einfache Fakten festzuhalten, die dann zu weiterführenden Überlegungen führen.

** Wieviele Instrumente / Stimmen sind an der musikalischen Bewegung beteiligt?*

** Wer setzt wann ein? Spielen / Singen alle gleichzeitig, oder in wechselnden Kombinationen?*

** Wie verhalten sich die einzelnen Formabschnitte proportional zueinander?*

3. *Wie bewegt es sich? (Die kinetische Qualität)*

Mit der Frage nach der Qualität ist nicht etwa eine bestimmte Form ästhetischer Bewertung gemeint, sondern das Aufzeichnen intensiver, gradueller und schlussendlich nicht messbarer Bewegungsverläufe. Die im Konzept des Bewegungsprofils angelegte Dimension einer analytischen ›Spurenlese‹ wird hier besonders spannend, weil sich qualitative musikalische Bewegungen nicht in einer vergleichbar eindeutigen Weise sprachlich aus- bzw. besser noch: abdrücken lassen, wie die quantitativen.

** Welche dynamischen Bewegungen finden statt (An- und Abschwollen von Tönen)? Welche sukzessiven harmonischen Bewegungen finden statt?*

** Kommt es zu Beschleunigung / Verlangsamungen des Tempos, der Form oder des Ausdrucks?*

** Welche ›timbrematischen‹, d.h. klangfarblichen Veränderungen liegen vor?*

4. *Von wo nach wo bewegt es sich? (Die kinetische Lokalität)*

Die Frage nach der musikalischen Ortsbewegung, ist ebenso wichtig, wie sie – aufgrund der eigentümlichen Metrik eines mehrdimensionalen musikalischen Raumes – aufwendig zu bestimmen ist. Sie betrifft insbesondere lineare Bewegungsverläufe, die in ihrer analytischen Beschreibung zunächst mit räumlichen Metaphern verbunden sind (›Die Melodie erreicht in Takt 21 ihren vorläufigen Höhepunkt.«) Die musikalische Ortsbewegung lässt sich mit ›steigenden‹ und ›fallenden‹ Bewegungen assoziieren, mit der Frage musikalischer ›Ziel-‹ und ›Ausgangspunkte‹ aber auch mit einer Bestimmung musikalischer ›Entwicklungen‹, die versucht, musikalische Bewegungsverläufe freizulegen.

** Welche lokalen Zielpunkte lassen sich in einem Formabschnitt / einer melodischen Phrase / einer harmonischen Entwicklung ausmachen?*

** Welche Bewegung beschreibt der gesamte Formablauf einer Komposition?*

** Endet das Werk an dem Ort im musikalischen Raum, an dem es begonnen hat?*

Das nun folgende, erste und provisorische Ausbuchstabieren derartiger Leitfragen wird schnell deutlich machen, dass es schwerfällt, die vier genannten Ebenen trennscharf voneinander zu unterscheiden. Das sprachliche Ringen mit diesem Umstand, die Differenzierung begrifflicher Ebenen, die sich im konkreten Klang immer wieder ineinandermischen, lässt sich als Aufgabe der bewegungsphänomenologischen Analyse, ihr eigenes theoretisches *telos* begreifen.

Fallbeispiel 1: Wolfgang Amadeus Mozart, *Klaviersonate Nr. 16 C-Dur* (›Sonata facile‹) KV 545 (komponiert 1788), 2. Satz *Andante*

Vermutete Bewegungsmontage: ›Leichte‹ Bewegungsmontage als paradigmatische Spielart der *klassischen* Bewegungsmontage.

Charakterisierung der Bewegungsmontage: »Teil und Ganzes bilden sich aufeinander ab.«

Ästhetische Idee: »Form und Stoff durchdringen sich vollkommen.«¹⁰

Allgemeines: Die klassische Bewegungsmontage ist unter anderem dem ästhetischen Ideal der ›Schlichtheit‹ verpflichtet, das mit demjenigen der ›Leichtigkeit‹ oder ›Schönheit‹ korrespondiert.¹¹ Im Falle der *Sonata facile* von Mozart wird dieses Ideal bereits im Titel aufgegriffen. Das kinetisch-ästhetische Programm der Komposition könnte folgendermaßen zusammengefasst werden: Durch die Herstellung des vermeintlich Einfachsten wird die größte kompositorische Meisterschaft demonstriert, Materialbeherrschung und Freisetzung formaler Kräfte fallen zusammen. Eine leitende Frage zur Bestimmung der klassischen (hier: ›leichten‹) Bewegungsmontage in KV 545 lautet: Auf welche Weise bringt Mozarts Komposition das klassische Ideal der Schlichtheit durch eine Koordination und Verkettung musikalischer Bewegungen zum Ausdruck? Die Erstellung des Bewegungsprofils müsste zunächst von einer Phänomenologie des ›Leichten‹ ihren Ausgang nehmen, die sich auf die kinetische Doppeldeutigkeit dieser Eigenschaft bezieht. Denn das ›Leichte‹ weckt nicht nur gravitationsmäßige Assoziationen (›leicht‹ vs. ›schwer‹, ›steigend‹ vs. ›fallend‹). Es korrespondiert auch mit solchen des Mühelosen und Nicht-Komplizierten, was sich mit vielen kompositorischen Paradigmen der Wiener Klassik abgleichen lässt.¹² Darüber hinaus wirft das Ideal des Leichten die bewegungsphänomenologische Frage auf, zu welchem kinetischen Register Aspekte musikalischer ›Gravitation‹ überhaupt gezählt werden sollen. Sind sie eine Frage der kinetischen Quantität (als musikalisches ›Gewicht‹)? Oder handelt es sich um eher qualitative Bewegungsphänomene? Führt das Leichte notwendig immer von ›unten‹ nach ›oben‹ (lokale musikalische Bewegung)?

I. Was bewegt sich? (kinetische Substanz) In einem ebenso schlichten, wie originellen formalen Setting (Rondo: A A' B A' C A A' Coda) sticht die in g-moll ansetzende Passage Takt 33ff. hervor, indem sie Tiefsinn und Melancholie in das ansonsten überaus heitere Bewegungsgefüge einbrechen lässt. Die durchlaufende Motorik bzw. ›Mechanik‹ bleibt davon interessanterweise

¹⁰ Ludwig Finscher, »Klassik«, in: MGG.

¹¹ Vgl. hierzu zum Beispiel, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner 1989, S: 124f.

¹² Vgl. Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel: Bärenreiter 1983, S. 234ff.

unberührt. Vor dem Hintergrund dieser Passage, bzw. nach ihrer klanglichen Profilierung, erscheint die Reprise des Hauptthemas Takt 49 in einem anderen affektiven Licht, als zu Beginn. Insgesamt ließe sich hier eine Bewegung der Reifung vom kindlich-naiven zum – durch die Erfahrung des Abgründigen – erwachsen-erleichterten ausmachen. Das ›Leichte‹ würde dann, auf engstem formalen Raum, in zweierlei Licht getaucht.

II. Wieviel bewegt es sich? (kinetische Quantität) Der Satz prozessiert in einem regelmetrischen Gefüge, das fast ›automatisch‹ bzw. ›spieluhrähnlich‹ anmutet.¹³ Das potentielle Klangfeld ist bewusst leicht und elegant gehalten. Die Bewegung schreitet dementsprechend ›homogen‹ voran: sie ist homophon gehalten (Alberti-Bässe und einstimmige Melodiebildung) und spaltet sich nur im Einzelfall rudimentär kontrapunktisch auf. Die musikalische Quantität ist – mit Blick auf die potentielle Fülle möglicher Kombinationsmöglichkeiten auf der zu Mozarts Zeit gängigen Klaviertastatur – sehr spärlich gehalten: schlicht, ›leicht‹ und durchsichtig.

III. Wie bewegt es sich? (kinetische Qualität) Die qualitative Dimension der musikalischen Bewegung macht sich bei Mozart in einer charakteristischen Weise als Verzahnung von (harmonisch wertigen) Tonhöhen und metrischer Akzentuierung bemerkbar, was sich gleich zu Beginn des Satzes ausmachen lässt: Die elegante Öffnung zum *d* in Takt 2 wird durch Punktierung und Fallen ins *g* abgemildert. Die folgende Pause akkumuliert zusätzlich musikalischen Hohlraum, was den Gipfelton *g* auf der eins von Takt 3 wirkungsvoll in Szene setzt. Das metrische Gefüge verweist hier auf Anhieb auf das Problem, das sich eine Phänomenologie des ›Leichten‹ bei Mozart analytisch mit der Auftrennung von quantitativen, qualitativen und Ortsbewegungen befassen muss, die sich permanent überlagern. Das *d* in Takt 2 ist nicht nur lokales Ziel einer in Takt 1 einsetzenden Ortsbewegung. Es markiert zudem einen metrisch-vertikalen und quantitativen Einschnitt, der mit einer herausgehobenen harmonischen Tonqualität zusammenfällt.

IV. Wo bewegt es sich? (kinetische Lokalität) Die Melodik ist bei Mozart von einem stetigen ›hin zu‹ und ›weg von‹ gekennzeichnet, das mit einem Wechselspiel aus ›Öffnung‹ und ›Schließung‹ korrespondiert. Die Melodie nähert sich, gewinnt Energie aus ihrem Zielpunkt, um sich elegant und leichtfüßig wieder auf ihren Weg zu machen. Gleichzeitig werden skalenartige und regelmäßig stufige Bewegungsverläufe gelegentlich aufgebrochen und umgekehrt (insbesondere in der ungemein expressiven Passage ab T. 41, wo die melodische Linearität zerfällt.)

Fazit:

Weiterführende Fragen: Zu welchem musikalischen Bewegungsmodus gehört die Sequenz?

¹³ Glenn Gould arbeitet das in seiner skurrilen Interpretation des Satzes besonder deutlich heraus.

Fallbeispiel 2: Johann Sebastian Bach, Choral »Brich an Du schönes Morgenlicht«, *Weihnachtsoratorium*, BWV 248, Nr. 12

Vermutete Bewegungsmontage: ›Choralsatzartige‹ Bewegungsmontage als besondere Spielart der barocken Bewegungsmontage

Charakterisierung der Bewegungsmontage: »Teil und Ganzes drücken, in ihrem Zusammenspiel, die Bestätigung einer sie übersteigenden Totalität aus.«

Ästhetische Idee: »Die Einzelstimme geht kontrolliert im Ganzen auf und behält zugleich ihre Individualität.«

I. Was bewegt sich? (kinetische Substanz): Die musikalische Bewegung in dem Choral vollzieht sich in einem ruhigen, gleichbleibenden Metrum, das jedoch – je nach Interpretation – unterschiedlich flexibel gestaltet werden kann. Die Fermaten führen zu einem regelmäßigen Anhalten der Bewegung, erzeugen aber auf einer metrischen Makroebene durch die gleichbleibenden Abstände wiederum eine übergeordnete Regelmäßigkeit, die allgemein dem Eindruck einer kollektiven Bewegung zuarbeitet, die auf die gemeinsame Verehrung Gottes hin orientiert ist. Die die musikalische Bewegung immer wieder verlangsamenden Fermaten stehen dann zugleich auch für die kollektiv einsetzende Bewegung des Chores (oder der Gemeinde) zu Beginn der jeweiligen Choralzeilen. Ausgehend von Aristoteles' These, dass »alles, was in verändernder Bewegung ist [...] von etwas in Bewegung gebracht werden muß« (105), fällt ein für diesen Choral symptomatisches Detail ganz zu Beginn auf: Neben dem Auftakt, der den Choral in seine vorwärtsdrängende, kollektive Bewegung bringt, trägt auch die an dieser Stelle ungewöhnliche Synkope im Tenor auf den ersten beiden Zählzeiten des ersten Taktes – in Kombination mit dem steigenden Pachelbel-Bass – zur Vorwärtsbewegung bei.

II. Wieviel bewegt sich? (kinetische Quantität): Der an dem vierstimmigen Choral beteiligte Chor in beliebiger Besetzungsgröße wird *colla parte* von einem Orchester begleitet. Lediglich die instrumentale Bassstimme ist von einigen lagenspezifischen Abweichungen gekennzeichnet. Alle Stimmen sind durchgehend an der musikalischen Bewegung beteiligt und verbleiben trotz der Veränderungen der Tonhöhen innerhalb eines konstanten Ambitus. Nach einer Wiederholung der ersten vier Takte der Barform, setzt nach dem Doppelstrich der achttaktige Abgesang ein, so dass sich proportional ein Gleichgewicht beider Abschnitte ergibt.

III. Wie bewegt es sich? (kinetische Qualität): Die dynamische Gestaltung dieses Chorals liegt im Ermessen der Interpret*innen, auch wenn der zupackende Charakter eine lautere dynamische Gestaltung nahelegt. Erst bei genauerem Hinhören zeigt sich auch hier eine Differenzierung, die insbesondere die Eintrübung nach Moll nach dem Doppelstrich und die Rückwendung nach Dur mit dem Auftakt von Takt 13 betrifft. Beide Wechsel des Tongeschlechts geschehen

unmerklich und changierend, da die Aufmerksamkeit durch nach vorne treibende Bewegung abgelenkt ist. Durch die von vielen Oktavsprüngen gekennzeichnete Basslinie (T. 4; T. 8/9 etc.) entsteht eine vergleichsweise deutliche und weniger »tastend-suchende« Qualität der Bewegung, wie wir sie in anderen Teilen des Chorals vorfinden. Die bereits bei der Frage nach der Initiierung der Bewegung beobachtete, nach vorne drängende Bewegung ist dadurch gekennzeichnet, dass der zugrundeliegende regelmäßige Viertelduktus an vielen Stellen dynamisiert und rhythmisiert wird. Dazu gehört nicht nur die bereits erwähnte Synkope im Tenor in Takt 1, der auf die Wendung nach D-Dur hinweisende Leitton *cis* als Durchgangsnote in der Melodie auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes, sondern auch die durchgehende Achtelbewegung in der Bassstimme in Takt 3, was den Eindruck einer Beschleunigung hin zum Doppelstrich und der deutlichen Kadenz nach G-Dur unterstützt. In den beiden mittleren Zeilen ist die Bewegung vergleichsweise gleichförmig, so dass die erneute durchgehende und nach unten fallende Achtelbewegung im Bass ab Takt 13 eine besondere Wirkung entfaltet, durch den Halbschluss in Takt 14 aber zunächst abgebremst wird; eine Bremswirkung, die sich in der letzten Zeile insbesondere durch die Vorhaltskette im Tenor fortsetzt. Diese Vorhaltskette hat hier eine bremsende und keine – wie sonst häufig – nach vorne treibende Funktion.

IV. Von wo nach wo bewegt es sich? (kinetische Lokalität): Durch die unmittelbare Wendung in die Oberquinte in der erste Choralzeile vollzieht der Choral gleich zu Beginn eine Ortsbewegung, die durch die spannungsmäßige Bezugnahme der Dominante D-Dur auf die Tonika G-Dur aber gleichsam auf letztere bezogen bleibt und wie von einem Gummiband zum Ende der zweiten Choralzeile an den Ausgangspunkt zurückgezogen wird. Erst mit Beginn der dritten Zeile beginnt eine Bewegung, zunächst in die II., denn in die VI. Stufe, mit der sich der Choral deutlich wahrnehmbar vom Ausgangspunkt entfernt, durch die verwandten Tonarten aber auf bekannten und häufig gegangenen Wegen durch den musikalischen Raum verbleibt. Durch den leittonigen Auftakt zu Takt 13 in der Oberstimme wird die Rückwendung zum Ausgangspunkt G-Dur eingeleitet, der mit einer halbschlüssigen Zwischenstation schließlich in Takt 16 erreicht wird. Die musikalische Gesamtbewegung läuft auf den Höhepunkt in Takt 13 zu. Dieser Höhepunkt ist aber kein statischer Höhepunkt, sondern schlägt sofort in die auf den Schluss gerichtete fallende Bewegung um. Durch die deutlich wahrnehmbare Vorwärtsbewegung dieses Chorals erscheint der Schlussklang nicht als der gleiche Ort wie der Ausgangspunkt, sondern eher wie ein auf der gleichen Ebene angesiedelter und – je nach Perspektive – vor dem Ausgangspunkt liegender Ort im musikalischen Raum.

Weiterführende Fragen: Wie kann man in die kontrapunktischen Aspekte des Bach'schen Choralsatzes noch stärker in die Bewegungsanalyse integrieren?

Fallbeispiel 3: Richard Wagner, Vorspiel zu *Das Rheingold* (komponiert 1869), ca. 5 Minuten

Vermutete Bewegungsmontage: ›Monumentale‹ bzw. ›erhabene‹ Bewegungsmontage als paradigmatische Spielart der *romantischen* Bewegungsmontage.

Charakterisierung der Bewegungsmontage: »Das Einzelne geht im Ganzen unter.«

Durch Bewegungsmontage zum Ausdruck gebrachte ästhetisch Idee: »Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht die wirkliche mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.«¹⁴

Allgemeines: Der Begriff des Gesamtkunstwerks kann nicht auf Wagner reduziert werden, er ist auch keine Erfindung Wagners, sondern begleitet die Entwicklung der Kunst im Grunde von Anfang an. Bei Wagner hat er zwei Dimensionen: eine inhaltliche, die sich auf die Synthetisierung der bislang getrennten Einzelkünste und auf die Amalgamierung von Text, Musik, Tanz, Gebärde, Bühnendekorationen und Licht bezieht; und eine formale, die die konstitutiven Rahmenbedingungen für das Ereignis selbst betrifft: die Produktionsbedingungen des Gesamtkunstwerks einerseits, vom Sänger-Darsteller über das Orchester bis hin zum Theater, den Bereich der gesellschaftlich-politischen Öffentlichkeit andererseits, vom Künstler und seiner Aufgabe bis hin zur veränderten Funktion des Publikums. Die inhaltliche Verbindung von Drama und Gesamtkunstwerk schafft bei Wagner der Mythos. Er ist das wesentliche Medium, das der Erweiterung des Musikdramas zum Gesamtkunstwerk zugrunde liegt. Indem der Mythos im Musikdrama als eine archetypische Erzählung auftritt, verlangt er zum einen nach variierender Rezeption durch diejenigen, an die er sich richtet, zum anderen bestärkt er hierdurch die immanente Tendenz des Musikdramas, sich zu erweitern, nach außen zu öffnen, im Gesamtkunstwerk nicht nur an die Öffentlichkeit zu treten, sondern selbst diese Öffentlichkeit zu konstituieren.

I. Was bewegt sich?

II. Wie bewegt es sich?

III. Wieviel bewegt es sich?

IV. Wo bewegt es sich?

Fazit:

Weiterführende Fragen:

¹⁴ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 29