

weise romantische Meisterwerke, auch wenn besondere Spielsituationen als Sonder- oder Extremfall nicht zu leugnen sind.¹⁸⁶

Abschließend kann gesagt werden, dass sich Bodypercussionwerke mit Blick auf unterschiedliche Ausrichtungen und Auslotungen von Distanzgraden insbesondere durch die ungewöhnliche Spielsituation auszeichnen, in der die Physis besonders deutlich in Erscheinung tritt, da Klangwerkzeug bzw. Instrument, Klanggeber, Klanganreger, Akteur und Person im Bühnenkörper zusammenfallen. Der performativ erscheinende Bühnenkörper¹⁸⁷ tritt gleichzeitig als spürender Leib, gesellschaftlich geformter Leibkörper, als symbolischer Körper und insbesondere als Werkzeugkörper in Erscheinung und nimmt in seiner Vielschichtigkeit an sich bereits Distanzauslotungen seiner eigenen zahlreichen Erscheinungs- und Erfahrungsebenen vor, die in den hier betrachteten Bodypercussionwerken künstlerisch verarbeitet und ausgearbeitet wurden.

3. Komponierte Bewegungen als ästhetischer Forschungsprozess am Beispiel der Organkomposition *Körper-Sprache* (1979/1980) von Dieter Schnebel¹⁸⁸

In dem Musiktheater *Körper-Sprache*, einer Organkomposition für 3-9 Ausführende (1979/1980), erforscht Dieter Schnebel den Körper hinsichtlich seiner gestischen Potentiale und spürt dabei Musikalisches in den gestisch-visuellen Elementen des Körpers auf.¹⁸⁹ Ohne jegliche Instrumente, Objekte oder Materialien zu verwenden, werden körperliche Gesten künstlerisch nutzbar gemacht mit der Absicht, nicht Klänge, sondern Körperbewegungen zu komponieren. Schnebel zufolge entfaltet sich die Musik hier als Sprache des Körpers und seiner Glieder, wobei die Gesten selbst musikalisches Wesen gewinnen und zu optischen Klängen werden.¹⁹⁰ Ziel der künstlerischen Auseinandersetzung ist dabei nicht ein ergebnisorientiertes Endprodukt, sondern der Prozess der Erforschung, Erlernung und Erfahrung körperlicher Gesten, der auch einen vielschichtigen Kommunikationsprozess zwischen dem Komponisten, den Interpreten sowie den Hörern miteinschließt. Diese Prozesshaftigkeit steht einem produktorientierten Werkverständnis diametral entgegen und weist somit zur alltäglichen Lebenswelt distanzverringende Aspekte auf, da kein einstudiertes Werk, sondern ein weitestgehend nicht vordefinierter Produktionsprozess aufgeführt wird,

186 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang S. 324.

187 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 211-212. Vgl. auch Kapitel III/3 dieser Arbeit.

188 Teilaspekte dieses Kapitels wurden in folgendem Artikel publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »KÖRPER-SPRACHE als ästhetisch-performativer Forschungsprozess, Komponierte Bewegungen in einer Organkomposition von Dieter Schnebel«, in: *Verkörperte Bildung, Körper und Leib in geschichtlichen und gesellschaftlichen Transformationen*, hg. v. Rita Casale et al. (Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2019), 258-279.

189 Vgl. Asja Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten, Dieter Schnebels visible music, Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten* (= Körper Zeichen Kultur Band 14) (Berlin: Weidler, 2005), 37.

190 Vgl. Schnebel, »Klang und Körper«, 47.

der trotz seiner Inszeniertheit auf der Bühne nicht gespielt oder vorgetäuscht, sondern real durchgeführt wird.

Körper-Sprache ist eine Komposition der Körperbewegungen, die die Bewegungen des Kopfes, der Arme, des Rumpfs, der Beine sowie der Augen, des Mundes, der Finger, der Schultern, der Hüften und der Zehen miteinschließt und auf vielfältige Weise zu verbinden versucht.¹⁹¹ Durch Bewegungen, so Gebauer und Wulf, drückt der Mensch sich grundsätzlich bewusst oder unbewusst aus und tritt in einen wechselseitigen Austausch mit seiner Umwelt:

Mit Hilfe ihrer Bewegungen nehmen Handelnde gleichsam Abdrücke von der Welt, formen diese zugleich und machen sie zu einem Teil von sich selbst. In der umgekehrten Richtung wird das Subjekt bei dieser Aktivität von der Umwelt ergriffen und seinerseits von dieser geformt. Das Grundprinzip dieser Welterzeugung im gegenseitigen Austausch ist die *Bewegung*, die sowohl die Plastizität des Körpers als auch die Formbarkeit der Umwelt ausnutzt. [...] Im Medium der Bewegung nehmen Menschen an den Welten anderer teil und werden selber Teil ihrer Gesellschaft.¹⁹²

Im Medium der Bewegung nehmen in diesem Sinne Menschen auch an der Kunst teil und werden Teil der Kunst, was insbesondere in *Körper-Sprache* explizit wird: Einzelne Körperteile oder der Körper als Ganzes spricht, führt Selbstgespräche und tritt mit den Gegenständen und Lebewesen seiner Umwelt auf vielfältige Weise in Kommunikation.¹⁹³ Im Rahmen eines theatralischen Prozesses spielen die Körper der Ausführenden die mannigfachen Kommunikationsmöglichkeiten der eigenen Sprache durch.¹⁹⁴ Dabei ist zu betonen, dass Schnebel sehr viel Wert auf den Bindestrich des Titels legt, denn die hier zugrundeliegenden Ausdrucksprozesse haben seiner Ansicht nach nichts mit dem zu tun, was man gemeinhin unter Körpersprache versteht.¹⁹⁵ Der Körper solle vielmehr als ein Instrument einer eigenen Sprache verstanden werden. Schnebel kritisiert in diesem Zusammenhang vehement die Gleichsetzung von Musik mit einer Sprache,¹⁹⁶ da für ihn Musik keine Sprache, sondern etwas Eigenes ist.

Ich ärgere mich immer wieder, wenn Leute über die Sprache der Musik reden. Ich finde, Musik ist keine Sprache. Sie hat Verschiedenes mit Sprache gemeinsam. Sie ist ein Kommunikationsmittel. Aber Musik ist etwas ganz Eigenes, Rätselhaftes, Wunderbares, und das sollte man ihr auch lassen, dieses Besondere. Sobald man sie zu einer Sprache machen will, verliert sie. Obwohl ich so viel musikalisches Theater und Sicht-

191 Vgl. Dieter Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende* (1979-80) (Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011), 6-24, hier 6.

192 Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel – Ritual – Geste, Mimetisches Handeln in der sozialen Welt* (Reinbek, Rowohlt, 1998), 24.

193 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 6.

194 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 6-7.

195 Der Verlag hat dies zu seinem Bedauern auf der Titelseite geändert, so dass hier der Titel »Körpersprache« anstatt »Körper-Sprache« erscheint. Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291.

196 Vgl. *ibid.*, S. 296. Siehe auch Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 131.

bare Musik und derlei gemacht habe, bin ich eigentlich ein sehr dezidierter Anhänger der absoluten Musik. Für mich ist das meiste davon absolute Musik.¹⁹⁷

Wenngleich Schnebel der Musik sprachähnliche Aspekte zugesteht, stellt er heraus, dass Musik als Medium im Unterschied zur Sprache mit Klängen, Intensitäten und Rhythmen arbeitet. »Das hat mit Sprache zunächst gar nichts zu tun. Was Musik ausdrückt, sind primär Gefühle.«¹⁹⁸ Demnach kann man mit Musik »sowieso nichts den Worten Vergleichbares sagen. Die Domäne der Musik ist das Gefühl und die Klänge sind, wie soll man sagen, Gefühlsvokabeln. Das lässt sich schwer in Worte fassen, Gefühle sind sowieso schwer fassbar. Wir spüren da etwas, aber was ist es? Eine innere Bewegung, und das ist es, was die Musik auszudrücken vermag.«¹⁹⁹ Die Auffassung Musik als ein Kommunikationsmittel zu verstehen, welches Gefühle vermittelt,²⁰⁰ leitet Schnebel aus der Vorstellung her, dass Musik in der Entwicklung von Kindern bereits vor der Sprache entsteht, sobald sie als Babys anfangen mit Lauten zu experimentieren: »Diese Laute, das ist Musik. So ist die Musik lange vor der Sprache.«²⁰¹ In dieser Sichtweise wird auch

-
- 197 Dieter Schnebel im Gespräch mit Asja Jarzina, »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater, (Interview mit Dieter Schnebel vom 15.4.2003)« in: Asja Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, Dieter Schnebels *visible music*, Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle 1,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten (= Körper Zeichen Kultur Band 14) (Berlin: Weidler, 2005), 125-132, hier 131. Während Schnebel betont, wie wenig Musik sich in Sprache übersetzen lässt und wie fremd sie jeglichem Kommentar gegenübersteht, nimmt Albrecht Wellmer in den Worten Dieter Mersch gerade diesen schwierigen Zusammenhang zwischen Musik und Sprache zum Anlass eines Nachdenkens darüber, »was ihre Welthaltigkeit erst ausmacht, denn Sprache und Musik koinzidieren in einer nicht vordergründigen Referentialität, die zugleich bedingt, dass beide von Anfang an Welt in sich aufnehmen.« Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 38. Siehe auch Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (München: Hanser, 2009). Zu einer Kritik, Musik als Träger einer »Mitteilungssubstanz« zu thematisieren, siehe auch weiterführend und hier insbesondere in Anlehnung an den Kommunikationsbegriff bei Luhmann: Wolfgang Lessing, »Neurobiologie und neue Musik – eine Herausforderung (nicht nur) für die Musikpädagogik«, in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (11. März 2009), verfügbar auf <https://www.zfkm.org/09-lessing.pdf>, 30f, letzter Zugriff: 1.9.2019.
- 198 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 296. Vgl. auch Schnebel, »Klang und Körper«, 47-48 und Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 44 und 58. Zu einem fundierten Vergleich zwischen unterschiedlichen Sichtweisen zum Sprachcharakter von Musik bei Schnebel und Adorno siehe auch Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (München: Hanser, 2009).
- 199 Dieter Schnebel im Gespräch mit Carolin Naujocks, »Eine experimentelle Doppelbegabung, Dieter Schnebel im Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (2018), 12-17, hier 13.
- 200 Das bedeutet jedoch nicht, dass die Musik als Sprache der Gefühle angesehen werden kann. In Anlehnung an Daniel Stern hat das Gestische in der Musik Christian Grüny zufolge eine affektive Dimension, beinhaltet jedoch nicht notwendigerweise eine Darstellung von Gefühlen. Vgl. Christian Grüny, »Figuren von Differenz, Philosophie zur Neuen Musik«, in: *DZPhil* 57 (2009/6), 907-932, hier 926.
- 201 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 296. Siehe zu der Musik der Säuglingsschreie und Eltern-Kind-Dialoge auch Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, und ders., »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, sowie Grüny, »Figuren von Differenz«, 911f. Vgl. auch Wilfried Gruhn, *Musikalische Gestik* (Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2014), 10.

die reine Organtätigkeit bereits als Wurzel der Erzeugung von stimmlichem sowie körperlichem Ausdruck angesehen, was schließlich den Ausgangspunkt der Komposition *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968-1974) darstellt, dessen Idee Schnebel später in *Körper-Sprache* auf den gesamten Körper übertrug:

So suchte ich eine Vokalkunst zu finden, die nicht bei irgendwelchem Vorgegebenen einsetzt – bei herkömmlicher Melodik oder bei avantgardistisch gezackten Linien, bei der vertrauten Sprache der Worte oder bei unkonventionellen Geräuschklaute –, sondern die da ansetzt, wo die Erzeugung von Stimmlichem insgesamt ihre Wurzeln hat: in der Artikulation. Wenn wir singen, reden oder auch bloß lachen, weinen, so artikulieren wir, ›drücken wir aus‹, und zwar durch Organtätigkeit.²⁰²

Diese vorsprachlichen und vormusikalischen Vorgänge stellen dabei Ausdrucksmittel dar, die Schnebel zufolge eine ursprüngliche Expressivität herstellen, welche in seelische Tiefen reicht:

In den *Maulwerken* und ansatzweise in *Körper-Sprache* wurden die stimmlichen Erzeugungsprozesse selbst erschlossen und es kam zur Komposition vormusikalischer und vorsprachlicher Vorgänge. Insofern bildeten diese Stücke die Endpunkte einer Entwicklung, nämlich die Komposition von korporalen Produktionsverläufen, seien sie stimmlich oder gestisch. Diese setzt ein an den Wurzeln von Musik und Sprache, dringt ein in ein ›Vor‹ von Musik und Sprache, die Unmittelbarkeit stimmlicher und korporaler Äußerungen mit dem Effekt direkten Ausdrucks: ein exprimere – herausdrücken – aus dem Körperinneren, und also einer ursprünglichen Expressivität. Was auch in seelische Tiefen reicht.²⁰³

Musik partizipiert somit an vorsprachlichen Selbst- und Weltverhältnissen, die Grüny zufolge als Figuren von Differenz zu beschreiben sind: »An etwas zeigt sich etwas anderes und dieses andere entwickelt ein die Wirklichkeit erweiterndes Potential.«²⁰⁴

Auch wenn die zugrundeliegende Idee des Werkes *Körper-Sprache* in einer nicht klingenden Organtätigkeit liegt, wurden die stummen Körperbewegungen jedoch nach musikalischen Parametern gestaltet und komponiert.²⁰⁵ Der Komponist versuchte dabei

202 Dieter Schnebel, »Maulwerke«, in: Programm der Donaueschinger Musiktage 1974 (18.-20. Oktober 1974), hg. v. Josef Häusler (Donaueschingen: 1974), 19-21, hier 19.

203 Dieter Schnebel, »Stimme, Geschichte und Wesen«, in: Stimmen (=Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 43), hg. v. Artwin Nimczik und Hans Baessler (Mainz: Schott, 2003), 284-292, hier 288.

204 Grüny, »Figuren von Differenz«, 907.

205 Die Idee einer Strukturierung des Materials bzw. Ordnung von Einzeleigenschaften leitet Schnebel aus der seriellen Musik ab. So sagte Schnebel noch kurz vor seinem Tod: »Das serielle Denken ist für mich nach wie vor wichtig. Aber nicht mehr als Kompositionstechnik, sondern als Denken. Seriell denken heißt, Dinge quantenmäßig ordnen, sagen wir mal Werte von null bis zehn, und dabei ein Gleichgewicht der Stufen zu garantieren. Und das wende ich auf alles Mögliche an. Letztlich könnte man auch das Naseputzen seriell gestalten. Das sind verschiedene Akte, die müsste man zunächst zerlegen. Es ist auch eine Serialisierung von Alltagsvorgängen.« (Dieter Schnebel im Gespräch mit Naujocks, »Eine experimentelle Doppelbegabung«, 15.

Körperbewegungen wie Melodien und in gewisser Weise auch wie Akkorde zu komponieren: »Wenn nun eine Gruppe synchron springt, dann sind das Akkorde. Man kann auch wunderbare Kontrapunkte komponieren, auch Imitationen, aber Imitationen in einem anderen Parameter.«²⁰⁶ Da der Parameter des Klanges ausgelassen wurde, stehen die Parameter der Zeitgestaltung und Intensität nunmehr im Mittelpunkt. Dabei entsteht ein Stück für Körper und Organe des Körpers, welche rhythmisch-dynamisch gestaltet und geformt werden:²⁰⁷ »Die Größe der Gebärde, ihr Ort (oben, unten, in der Mitte), 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.«²⁰⁸ Die daraus resultierende sichtbare Musik verwendet Volker Straebel zufolge Mittel, die klingender Musik entlehnt sind: Motive werden entwickelt, variiert, kombiniert und wieder aufgegriffen. Fortführungen, Überlagerungen und kontrapunktische Strukturen werden mehrstimmig verarbeitet. Soli, Ensemble und Tutti wechseln sich ab. »Es wird, wie Dieter Schnebel in *ki-no* formuliert hatte, eine »Musik jenseits des Klanges« etabliert, nicht jedoch in der akustischen Vorstellung, sondern im Sehsinn höchst real erfahren.«²⁰⁹

Die künstlerische Verarbeitung von Organfähigkeiten impliziert dem Komponisten zufolge schließlich einen Prozess des Bewusstwerdens von Körperbewegungen, das auch das Körpergefühl sowie einerspüren der seelischen Ströme, welche sich in den Bewegungen äußern, miteinschließt.²¹⁰ Innerhalb dieses Vorgangs werden drei Materialfelder entwickelt, die »Übungen«, die »Geschichten« und das »Nicht-Tun«. Im Rahmen der »Übungen« wird zunächst das Bewusstwerden der Organbewegungen in Form eines Experimentierens mit den Gliedern, eines etüdenhaften Formens von Bewegungen und eigenwillig phantasievollen Gestaltens mit Gesten geschult.²¹¹ In diesem Übungsprozess werden Körperfunktionen in den Mittelpunkt gestellt, denen im Alltag zumeist wenig Aufmerksamkeit zuteil wird. Solchen unbewussten Bewegungsroutinen wird oftmals sogar erst dann Beachtung geschenkt, wenn sie ihren Dienst verweigern, oder aber verändert und perfektioniert werden sollen.²¹² In *Körper-Sprache* geht es schließlich darum, seine ganze Konzentration dem Körper zu widmen und seine Funktionen genau zu studieren.²¹³ Die »Übungen« sind jedoch nicht bloß als Vorstadien anzusehen, son-

206 Dieter Schnebel im Gespräch mit Jarzina, »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater«, 129.

207 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291.

208 Schnebel, »Klang und Körper«, 47.

209 Volker Straebel, »Musik gibt es nicht, Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers, Dieter Schnebels Instrumentales Theater«, in: Asja Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, Dieter Schnebels visible music, Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten (= Körper Zeichen Kultur Band 14), (Berlin: Weidler, 2005), 172-185, hier 184.

210 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 7.

211 Vgl. *ibid.*

212 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 293. Mit Bezug auf den Körper als primäres Instrument der Musik stellt auch Wolfgang Rüdiger fest, dass dieser oftmals übersehen wird und erst zum Thema wird, wenn etwas nicht funktioniert. Vgl. Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem, Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik* (Aarau: Nepomuk, 1999), 7; vgl. auch Foucault, »Der utopische Körper«, 30.

213 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 208.

dern können später in den Ablauf einer Aufführung integriert werden, indem sie die Materialfelder der »Geschichten« und des »Nicht-Tuns« einleiten, fortsetzen, kontrastieren, sie als unabhängige Vorgänge begleiten oder selbst zu größeren eigenständigen Teilen zusammengestellt werden.²¹⁴ Damit werden sie zu wesentlichen Vorgängen von *Körper-Sprache*. Das zweite Materialfeld, die »Geschichten«, beschäftigt sich mit der organischen und psychischen Entwicklung der Bewegungsabläufe zu Klein- und Großverläufen. Dabei können zwei oder mehrere Körper als Urform der Gesellschaft interagieren, oder einzelne Körper sich im Rahmen von Individuationen präsentieren.²¹⁵ Im Unterschied zu den »Übungen«, welche abstrakte oder expressive Körperfiguren ohne eindeutigen Inhalt formen, erzählen die »Geschichten« »die Naturgeschichte und die Historie der menschlichen Bewegung«:²¹⁶

[D]as Baby, bevor es auf die Welt kommt, ist – wie soll ich sagen – ja zunächst eine Körperkugel, aus der dann allmählich die Gliedmaßen – Arme, Beine und auch der Kopf – herauskommen. Die Mundorgane habe ich weggelassen, denn das ist ja in den ›Maulwerken‹ erledigt. Dann habe ich einerseits eine Geschichte der Körperbewegungen komponiert. Das sind richtige Szenen, wo die Darsteller auf der Bühne Kugeln bilden und dann in dieser Kugel eine Spannung entsteht – und dann platzt sie auf. Es ist quasi ein Geburtsvorgang. Dann kommen die Gliedmaßen nacheinander ins Spiel. Das ist alles noch im Liegen. Dann kommt das Sichaufrichten, Sitzen und dann schließlich auch das Stehen, wie das auch bei den Kindern der Fall ist. Zuallererst kriechen sie, und dann allmählich richten sie sich auf – und das habe ich auch noch von den eigenen Kindern in Erinnerung, wie sie zum ersten Mal stehen – dieses Glücksgefühl, aber auch die Angst, dass man gleich wieder fällt, und dann kommt der Gang. Dann gibt es eine große Geh-Szene und dann werden die Körperbewegungen krank. Der Körper leiert aus, und es ist somit eine Geschichte des Körpers bis zum Ende.²¹⁷

Hinsichtlich der menschlichen Bewegungen weist Schnebel darauf hin, dass diese grundsätzlich dem Leben zugewandte wie auch das Leben beeinträchtigende oder zerstörende Aspekte implizieren.²¹⁸ Die Verarbeitung positiver und negativer Körperaktionen bzw. die Darstellung einer Entwicklung von gesunden zu kranken Bewegungen basiert auf den vorausgehenden »Übungen« und durchzieht das gesamte Werk. In Bezug auf eigenschöpferische Anteile im Rahmen von eingefügten Soli berichtet Schnebel schmunzelnd von seiner Beobachtung, dass die Aufführenden bei den negativen Aktionen weitaus erfindungsreicher gewesen seien.²¹⁹ Dies spiegelt die grundsätzliche Erfahrung vieler Menschen wider, dass ein funktionierender Körper weniger bewusst wahrgenommen wird als ein kranker. Der gesunde Körper ist schließlich jedoch nicht nur für die Aufführenden weniger im Fokus der Aufmerksamkeit: Auch das Publikum scheint Abweichungen von der Norm ebenfalls oftmals bewusster

214 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 15.

215 Vgl. *ibid.*, 7.

216 *Ibid.*, 16.

217 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291f.

218 Vgl. *ibid.*, S. 293.

219 Vgl. *ibid.*

wahrzunehmen als gesunde Körperaktionen. Die Gegenüberstellung von gesunden und kranken Bewegungsmomenten findet sich schließlich auch im dritten Materialfeld, dem »Nicht-Tun«, das in Form von Phasen der Inaktivität in den Ablauf des Werkes integriert wird. Die Körper bilden hier Figuren in Form stehender Bilder gruppierter Körper, die von positiven Ruhepunkten und Entspannungsmomenten bis zu negativen Erstarrungssituationen reichen. Aufgrund ihrer trennenden Funktion gliedern und strukturieren diese »Nicht-Tun«-Phasen die gesamte Komposition.²²⁰ Erst indem die »Übungen«, die »Geschichten« und das »Nicht-Tun« zu einem organischen Ganzen verbunden werden, entsteht das »Werk« *Körper-Sprache* in Form eines Produktionsprozesses auf der Bühne.²²¹ Die Partitur weist lediglich eine Mischung aus verbalen Erläuterungen und Zeichnungen auf, die die Körperteile, Bewegungsarten, Gesten, Posen, Rhythmiken und Aktionen im Raum »fast wie eine Gebrauchsanweisung des Körpers«²²² beschreiben, welche zu Serien von Einzelbewegungen, Bewegungsarten sowie Ausdrucksregionen verbunden werden sollen.²²³ Im Zusammenhang des Gesamtablaufes bilden Schnebel zufolge die »Übungen« offene Verläufe, die »Geschichten« geschlossene und die Phasen des »Nicht-Tuns« amalgamierende Verläufe, welche einen musikdramatischen Prozess mit homophonen, heterophonen, polyphonen, sukzessiven oder polyphon simultanen Passagen entstehen lassen.²²⁴ Eine akustische Ebene von ursprünglich vorgesehenen Klangspuren wurde im mehrfach modifizierten Ablaufplan der Uraufführung schließlich weitestgehend eliminiert, da sie die lautlose Expressivität des Werkes in der Wahrnehmung des Komponisten störten.²²⁵

Die Prozesskomposition *Körper-Sprache* ist keine auf ein bestimmtes Resultat ausgerichtete oder fixierte Komposition. Diese Musik soll vielmehr stets von Neuem als Prozess und als Ergebnis künstlerischer Kommunikation zwischen dem Komponisten, den Aufführenden und den Hörern verstanden werden.²²⁶ Der Begriff des Produktionsprozesses, den Schnebel erstmalig für seine 1968 geschriebene Komposition *Maulwerke* verwendete, suggeriert laut Asja Jarzina Vorgänge, die sich im status nascendi und nicht im status quo befinden: Unfertiges und Fragmentarisches wird durch die Prozesshaftigkeit hervorgehoben, was somit einen Kontrast zum traditionellen Werkverständnis impliziert.²²⁷ Neben den oben mehrfach angesprochenen dem Leben zugewandten, gesunden Bewegungsaspekten sowie den das Leben beeinträchtigenden und zerstörenden Momenten dieses Werkes, die an für jedermann bekannte Körpererfahrungen anknüpfen und damit auf die reale Erfahrungswelt direkt und unmetaphorisch Bezug nehmen, stellt insbesondere auch die besondere Prozesshaftigkeit dieses Werkes einen zusätzlichen distanzverringenden Impetus her, da Produktionsprozesse nicht vorgetäuscht, sondern real auf der Bühne durchgeführt werden. Die Tatsache, dass Körperprozesse an die tägliche Erfahrungswelt des Publikums anknüpfen, bedeutet jedoch nicht, dass

220 Vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 61.

221 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 6-7.

222 Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 61.

223 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 217.

224 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 23.

225 Vgl. *ibid.*, 95.

226 Vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 21.

227 Vgl. *ibid.*

diese die allgemeine Verständlichkeit der Musik erhöhen, wie Schnebel hinsichtlich der »Atemzüge« aus den *Maulwerken* treffend beschreibt:

Die 68er mit ihrem Vorwurf, ›Ihr seid unverständlich‹, haben in mir einen Gegenimpuls wachgerufen: Ich mach' jetzt etwas, das ganz verständlich ist, ich komponiere ein Stück über den menschlichen Atem. Atmen ist eine Grundgegebenheit des menschlichen Lebens, atmen müssen wir alle. Nun habe ich freilich aus den Atemvorgängen Kunst gemacht. Ich habe – immer noch seriell denkend – die Atemvorgänge strukturiert in den Parametern Geschwindigkeit, Intensität und Klangfarbe und dachte, jetzt habe ich ein allgemeinverständliches Stück geschrieben: Denkste!²²⁸

Die besondere Form der Distanzverringering von *Körper-Sprache* lässt sich insbesondere an einer Reihe von Lernprozessen zeigen, an der alle an einer Aufführung Beteiligten teilhaben. Der sich in Raum und Zeit artikulierende Körper wird in den hier durchgeführten Arbeitsprozessen laut Christa Brüstle in Kommunikation und Konfrontation mit Anderen erfahrbar.²²⁹ Die verschiedenen Aktionen werden dabei hinsichtlich einer sozialen Kompetenz des Körpers in Bezug auf das Gruppenverhalten und -gefühl in und vor der Gruppe erprobt.²³⁰ Vor diesem Hintergrund finden sich in den körperlichen Erfahrungsprozessen dieses Werkes dem Komponisten zufolge Räume für Selbstentfaltung und Eigenausdruck,²³¹ die auch Lernprozesse initiieren. Die bewusste Erlernung und Einübung der Organfunktionen und ihrer Varianten kann jedoch auch das Ablegen gewohnter und ausgebildeter Fähigkeiten erfordern. Die Sängerin Carla Henius, die bei der Uraufführung der wesensverwandten *Maulwerke* mitwirkte, beschreibt, dass für professionelle Vokalistinnen zum Teil sogar ein Verlernen ihrer Spezialfähigkeiten nötig war, was für sie eine beinahe schmerzhaft Selbstanalyse zur Folge hatte,²³² welche sich in ähnlicher Weise auch bei *Körper-Sprache* einstellen kann. Lernen impliziert hier – im Sinne Waldenfels' – in besonders hohem Maße auch ein Verlernen, das Gewinn und Verluste mit sich bringt.²³³ Das vielschichtige Erfahrungsspektrum von schmerzhafter Selbstanalyse über Selbstentfaltung bis hin zu einem ungehemmten Eigenausdruck deutet auf das pädagogische Potential von *Körper-Sprache* hin, das sich zudem insbesondere auch für Schul- und Laiengruppen eignet, da es bei Bewegungsabläufen aus der alltäglichen Erfahrungswelt ansetzt, keine Vorkenntnisse erfordert und damit grundsätzlich für jedermann zugänglich ist.²³⁴ Aus diesen Gründen wurden auch die *Maulwerke* schon oft in Versuchen zur Einübung »selbstbestimmten Lernens« eingesetzt, deren spezielle Versuchsansätze schließlich in einschlägiger Literatur bereits 1980 kon-

228 Dieter Schnebel im Gespräch mit Naujocks, »Eine experimentelle Doppelbegabung«, 15.

229 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 210.

230 Vgl. *ibid.*

231 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 13-14.

232 Vgl. den Bericht der Sängerin Carla Henius, die 1971 bei der Uraufführung der Atemzüge mitwirkte, zitiert nach Brüstle, Konzert-Szenen, 210.

233 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 180.

234 Vgl. Schnebel, »Maulwerke«, 20 und Dieter Schnebel, »Schulmusik, Bericht über eine Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik«, in: *Musik & Bildung* 12 (1980/2), 92-96, hier 94.

trovers diskutiert wurden:²³⁵ »Die Frage, ob dadurch der zivilisierte Körper befreit oder der ‚Schülerkörper‘ im Verlauf der Artikulations- und Kommunikationsübungen umgekehrt ‚erzogen‘ werden könne [...], geriet unter Pädagogen zur Streitfrage.«²³⁶

Ähnlich wie in *Körper-Sprache* werden auch in den *Maulwerken* Aufführungsversionen erarbeitet, die entweder genau geplant, ungefähr festgelegt oder spontan hervorgebracht werden.²³⁷ Die Produktionsprozesse selbst werden aufgeführt und somit veröffentlicht.²³⁸ Diese Verfahrensweise birgt jedoch auch Gefahren, auf welche die Sängerin Carla Henius bezüglich der *Maulwerke* hingewiesen hat: Sie berichtet von der enttäuschenden Erfahrung, dass Aufführungen der *Maulwerke*, auch wenn sie glänzend präsentiert wurden, ihre ursprüngliche Intensität, ihre Spannungen und ihr immanentes Konfliktpotential auf der Bühne verlieren können.²³⁹ Christa Brüstle weist vor diesem Hintergrund auf den in diesem Fall problematischen Aspekt der Authentizität hin, da Schnebels Anspruch, Authentisches, i.e. Ursprüngliches vorzuführen, die Aufführenden mit folgender Frage konfrontiert: Wie kann eine Bühnenpräsentation und Inszenierung von authentischen Probe- und Produktionsprozessen überhaupt möglich sein und als solche wahrgenommen werden?²⁴⁰ Klepacki zufolge besitzt die Probe einen tendenziell geschützten, geschlossenen und tastenden Charakter und ist dadurch durch das

-
- 235 Vgl. Werner Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte, Versuch in didaktischer Absicht«, in: *Musik & Bildung* 12 (1980/1), 74–83; Franz Firla, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980), Heft 2«, in: *Musik & Bildung* 12 (1980/5), 328f; und Christoph Richter, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)«, in: *Musik & Bildung* 12 (1980/5), 329.
- 236 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 211. Anders als es in Brüstles Zitat erscheinen mag, geht es in meiner Lesart der Kontroverse zwischen Pütz, Firla und Richter aus dem Jahr 1980 (siehe vorangehende Fußnote) eher um die Frage, ob eine Einstudierung der »Atemzüge« für eine Hauptschulklasse der Jahrgangsstufe 6 adäquat ist und ob der Ansatz von Pütz genügend reflektiert ist.
- 237 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 7.
- 238 Vgl. Hans Rudolf Zeller, »Atemzüge, Maulwerke – Produktionsprozesse«, in: Dieter Schnebel (= *MusikKonzepte* 16), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text und kritik, 1980), 52–66, hier 57.
- 239 Vgl. Carla Henius, »Lehr-Stück«, in: Dieter Schnebel (= *MusikKonzepte* 16), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text und kritik, 1980), 67–73, hier 73.
- 240 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 211–212. Zum Begriff der Authentizität siehe auch Knaller, »Authentisch/Authentizität«, 40–65; dies., *Authentizität, Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006). Susanne Knaller zufolge sind Texte Peter Handkes aus den 1990er Jahren »ebenso wie die von den Fernsehsendern am laufenden Band produzierten Reality-Shows nur der vorläufig letzte Höhepunkt eines seit dem 18. Jh. in Gang gesetzten Spiels mit Authentizitätseffekten und dem Wissen, dass ›authentisch‹ immer den Willen zu – oder das Wissen um – Konstruktion und Inszenierung einschließt.« *ibid.*, 65. Siehe weiterführend auch Alessandro Ferrara, *Reflective Authenticity, Rethinking the Project of Modernity* (London und New York: Routledge, 1998); Heiner Keupp et al., *Identitätskonstruktionen, Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne* (Reinbek: Rowohlt, 1999), 263f; Erika Fischer-Lichte et al. (Hgg.), *Inszenierung von Authentizität* (Tübingen und Basel: A. Francke, 2. Aufl. 2007); Wolfgang Funk und Lucia Krämer (Hgg.), *Fiktionen von Wirklichkeit, Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion* (Bielefeld: transcript, 2011); Matthias Sträßner, »Natürlichkeit und Künstlichkeit, Versuch über das Authentische«, verfügbar auf https://www.deutschlandfunk.de/natuerlichkeit-und-kuenstlichkeit.1184.de.html?dram:article_id=185468, letzter Zugriff: 1.9.2019; Diedrich Diederichsen, »Der Imperativ des Authentischen«, in: *polar* 13 (2012), verfügbar auf http://www.polar-zeitschrift.de/polar_13.php?id=615#615,

Prinzip der Konsequenzvermindertheit theatraler Handlungen gekennzeichnet. Daraus resultiert in sozialer Hinsicht für die Aufführung »eine spezifische Konsequenzsteigerung in der Erscheinung, da sich der Schauspieler körperlich der Wahrnehmung durch das Publikum und damit immer auch der Begutachtung, der Bewertung und der Kritik aussetzt. Der Schauspieler-Körper wird damit zu einem expliziten und öffentlichen Körper.«²⁴¹ Diese für Proben und Aufführungen charakteristischen Aspekte lassen sich allein aufgrund der unterschiedlichen Situation mit und ohne Publikum nicht oder nur kaum umkehren, sodass ein Probenprozess mit Publikum immer Aufführungsscharakter erhält und eine Aufführung ohne Publikum automatisch als »Probe« für den Ernstfall angesehen wird. Eine »authentische« Darbietung von körperlichen und bewusstseinsverändernden Erfahrungsprozessen hängt Christa Brüstle zufolge schließlich einerseits maßgeblich von den Bemühungen, der Glaubwürdigkeit und der Überzeugungskraft der Aufführenden ab, auf der Bühne eine authentische Probensituation herzustellen. Auf der anderen Seite muss jedoch auch das Publikum die Bereitschaft mitbringen, das Gezeigte als etwas Authentisches wahrzunehmen oder darf zumindest diese Möglichkeit nicht grundsätzlich anzweifeln.²⁴² In Anlehnung an Christian Strub formuliert Brüstle, dass im Idealfall eine Überbrückung stattfindet, »so dass die vermittelnde Funktion der Darstellung zugunsten der Ermöglichung einer ‚magischen‘ Teilhabe am Geschehen ausgeblendet oder vergessen wird, die Vermitteltheit der Darstellung wird gebrochen.«²⁴³ Dies betrifft die Ausblendung einer künstlerisch distanzier-ten Wahrnehmungsausrichtung, welcher für viele Menschen ein Inbegriff von Theater- und Konzertaufführungen ist. Die von Fischer-Lichte beschriebene besondere Form des Wahrnehmungsprozesses des Gegenwartstheaters, der Wahrnehmungsunsicherheiten nicht ausblendet, sondern vielmehr zum Gegenstand hat, impliziert somit – den gerade beschriebenen »Idealfall« Brüstles miteinschließend – unterschiedliche Wahrnehmungsausrichtungen, die auch bei Schnebel in Form einer perzeptiven Multistabilität in Schwingung geraten.²⁴⁴ Die Wahrnehmenden werden dabei in einen Zustand des Pendelns zwischen der Wahrnehmung von künstlerisch dargestellten Prozessen und derjenigen realer authentischer Körpererfahrungen und -prozesse versetzt, die verschiedene Körperbetrachtungen, wie den fühlenden Körper, den Werkzeugkörper, den symbolischen Körper, den gesellschaftlich geformten Körper und den interagierenden Körper miteinschließen. Christa Brüstle ergänzt zudem den »Bühnenkörper«,

letzter Zugriff: 1.9.2019; Eva Illouz (Hg.), *Wa(h)re Gefühle, Authentizität im Konsumkapitalismus* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018).

241 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 225; vgl. auch Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft, Eine Einführung* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005), 41f.

242 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 212.

243 Ibid.; vgl. auch Christian Strub, »Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität«, in: *Authentizität als Darstellung*, hg. v. Jan Berg, Hans Otto Hügel und Hajo Kurzenberger (Hildesheim: Universitätsverlag, 1997), 10–14.

244 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152. Zum Begriff der perzeptiven Multistabilität siehe auch Kapitel II/3 sowie II/7 dieser Arbeit.

der sich nicht in einem traditionellen Theaterrahmen des »So-tun-als-ob« bewegt.²⁴⁵ Ein solcher Körper erlebt nicht Gefühlszustände schauspielerisch nach, »sondern er erzeugt diese automatisch durch die Disposition des Materials.«²⁴⁶ Ganz im Gegensatz zu traditionellen Musikaufführungen führen die Produktionsprozesse in *Körper-Sprache* gerade keinen möglichst perfekt funktionierenden Körper vor, sondern vielmehr die Erforschung und Widerstände eines zum Teil nicht kontrollierbaren Bühnenkörpers. Auch Interaktionsprozesse unter den Mitwirkenden, welche im Ensemble oder Orchester gemeinhin möglichst dezent stattfinden, werden in der hier beschriebenen Prozesskomposition offengelegt und ins Zentrum gestellt. Dabei präsentiert sich der Körper in seiner Materialität und Funktionalität als Ursprung und Medium psychischer Verfassungen, Emotionen und Befindlichkeiten:²⁴⁷ Schnebels Lernprozesse haben schließlich einen bewussten und »authentischen« Gebrauch des Körpers in allen Bereichen des Lebens zum Ziel und können daher – wie im Folgenden skizziert – auch auf der Grundlage einer »Pädagogik des Performativen« betrachtet werden.

Angeregt durch die in den 1950er Jahren einsetzende performative Wende in den Künsten und durch die darauf folgende geistes- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung²⁴⁸ werden performative Möglichkeiten und deren Potentiale seit den 1980er Jahren auch in der Pädagogik diskutiert und gewinnen zunehmend an Bedeutung.²⁴⁹ Unter dem Titel einer »Pädagogik des Performativen« widmen sich neuere Ansätze vorwiegend sozialen und pädagogischen Prozessen, Interaktionen und Handlungsvollzügen, der Körperlichkeit und Materialität von Gemeinschaften und Erziehungs- und Bildungssituationen sowie der Herstellung von Wirklichkeiten.²⁵⁰ Diese knüpfen dabei an die Auffassung an, moderne Gesellschaften als Inszenierungsgesellschaften anzusehen, in denen der Lebensraum jedes einzelnen Individuums inszeniert und als Bühne ge-

245 Vgl. *ibid.*, 211-212. Vgl. auch die in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Unterteilung Zirfas' in musikalischen Sinnenleib, Werkzeugleib, Erscheinungsleib, symbolischer Leib und sozialleibliche Körperlichkeit. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 37.

246 Michael Hirsch, »Der Komponist als Menschendarsteller, Das Theater Dieter Schnebels«, in: *SchNeBel 60*, hg. v. Dieter Schnebel, Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper (Hofheim: Wolke 1990), 347-359, hier 353.

247 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 213-214.

248 Siehe weiterführend insbesondere Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

249 Siehe exemplarisch Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 74-83; Firla, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)« 328f; Richter, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)« 329; Lars Oberhaus, *Musik als Vollzug von Leiblichkeit, Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Absicht* (Detmold: Die blaue Eule, 2006); Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hgg.), *Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven* (Weinheim und Basel: Beltz, 2007); Malte Pfeiffer, »Performativität und kulturelle Bildung«, in: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hg. v. Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias (München: kopaed, 2012), 211-216; Rittelmeyer, *Aisthesis*; Ines Seumel, *Performative Kreativität, Anregen – Fördern – Bewerten* (München: kopaed, 2015); Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«.

250 Vgl. Christoph Wulf und Jörg Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien, Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung«, in: *Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven*, hg. v. dies. (Weinheim und Basel: Beltz, 2007), 7-41, hier 9f.

nutzt wird, um sich selbst in der Gesellschaft zu positionieren und zu verwirklichen.²⁵¹ Diese Form der Theatralität der alltäglichen Lebenswelt bezieht sich in einem erweiterten anthropologischen Sinn auf eine schöpferische Bearbeitung der wahrgenommenen Welt, die insbesondere auch eine Transformation von Wahrnehmungsprozessen unter Verwendung des Körpers miteinschließt: »Menschen schaffen Verhältnisse und konstituieren und inszenieren immer unter bestimmten historischen und kulturellen Voraussetzungen Wirklichkeit.«²⁵² Diese grundlegende performative Tendenz unserer aktuellen Gesellschaft muss Wulf und Zirfas zufolge auch von der Pädagogik als einer Handlungswissenschaft berücksichtigt und miteinbezogen werden.²⁵³ Anstelle von hermeneutischen Verfahren, die die Erziehungswirklichkeiten in ihren historischen und kulturellen Zusammenhängen zu verstehen versuchen, wird im Rahmen einer Pädagogik des Performativen Erziehung bzw. Bildung in Form von Inszenierungen und Aufführungen sowie Erziehungsprozesse als Folge von Inszenierungen und Aufführungen in den Fokus gerückt.²⁵⁴ Performative Ansätze basieren dabei auf einem Begriff der Bildung, unter dem »in einer weitgehenden Bedeutung der Prozess und das Ergebnis einer Veränderung verstanden [wird], die sowohl das Selbst- als auch das Sozial- und Weltverhältnis des Menschen betrifft.«²⁵⁵ Demzufolge bezeichnet Bildung die Verknüpfung von Kultur und Individualität, die es den Menschen ermöglicht, selbst an ihren eigenen Erziehungs- und Bildungsbedingungen sowie an Selbst- und Weltverhältnissen mitzuwirken.²⁵⁶ Eine performative Bildungstheorie widmet sich (auch in Anlehnung an mit der Reformpädagogik verbundene Erneuerungen) nach Wulf und Zirfas nicht messbaren Qualifikationsprofilen wie u.a. konkreten Prozessen und Resultaten einer performativen Praxis sowie der damit einhergehenden performativen und reflexiven Verknüpfung von Kultur und Individualität.²⁵⁷ Bildungsprozesse werden somit weniger als kognitive und evaluative, sondern vor allem als körperliche und soziale Vollzüge verstanden.

Dieser Bildungsbegriff weist große Ähnlichkeiten zu den oben skizzierten pädagogischen Absichten Schnebels auf, die er im Rahmen derjenigen Werke ausprägte, die sich auch (aber nicht nur) für die pädagogische Praxis in der Schule eignen.²⁵⁸ Mit Blick auf den Werkzyklus *Schulmusik* (1973/1974), der zeitlich zwischen den *Maulwerken* und *Körper-Sprache* entstanden ist, beschreibt Schnebel, dass diese Stücke »quasi als

251 Vgl. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, »Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, hg. v. dies. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 9-47. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

252 Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 24.

253 Vgl. *ibid.*, 10f.

254 Vgl. *ibid.*, 18.

255 *Ibid.*, 11.

256 Vgl. *ibid.*, 11.

257 Vgl. *ibid.*, 12, 27-29.

258 Zu der im Schulkontext einsetzbaren Werkgruppe gehören neben *Körper-Sprache* u.a. auch *Visible Music I/Abfälle I/2* (1960-1962), *Visible Music II/Glossolalie* (1962), *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (1968-1974), *Schulmusik* (1973-1974), *Zeichen-Sprache* (1986-1989), und *Movimento* (2017).

Lernprozesse gedacht [sind], welche eigenschöpferisches Handeln fördern wollen.«²⁵⁹ Diese Aussage veranschaulicht Schnebels Interesse an dem pädagogischen Potential seiner Werke nicht nur aus den 1970er Jahren, was auch das Werk *Movimento* aus dem Jahr 2015 für die Arbeitsgemeinschaft Neue Musik Grünstadt belegt, in dem die Schüler selbst aktiv in den Schöpfungsprozess eingreifen. Schnebels grundlegender pädagogischer Ansatz zeigt, dass er bereits seit den 1960er und 1970er Jahren an künstlerisch-pädagogischen Zielsetzungen arbeitete, welche sich vermehrt wieder in heutigen pädagogischen Diskursen wiederfinden und neu verhandelt werden. Mit Bezug auf seine pädagogisch orientierten Werke wurde in den 1980er Jahren nicht nur ihre Anwendbarkeit im Schulkontext diskutiert,²⁶⁰ sondern auch ihr besonderer Lebensweltbezug herausgestellt, welcher sich ganz im Sinne einer Pädagogik des Performativen auffassen lässt: Der Schulmusiker Werner Pütz diagnostiziert den *Maulwerken* sogar eine therapeutische Komponente, die er auf das psychotherapeutische Konzept des »Living Learning« von Carl Rogers und Ruth Cohn stützt.²⁶¹ Der therapeutische Aspekt besteht demnach in dem Anstoß grundlegender sensorischer und innerorganischer Erfahrungen. Pütz beschreibt den hier angeregten Lernprozess im Sinne des »Living Learning« als ein Lernen durch Selbsterfahrung, welcher sich durch die Intensivierung des Bewusstseins für die eigene Körperempfindung und der damit verbundenen Emotionen auszeichnet.²⁶² Im Rahmen eines selbstbestimmten Lernens kann Rogers zufolge das emotionale Erleben und die individuelle Ausdrucksfähigkeit durch das Ausbrechen aus gewohnten Konventionen gesteigert werden.²⁶³ Werke, die Bewegungsabläufe und Organätigkeiten als künstlerisches Material verwenden, eignen sich in besonderer Weise auch zur Einstudierung mit Jugendlichen und Laien, da sie keine musikalischen Vorkenntnisse erfordern, jedermann bekannt sind und damit eine Brücke zwischen der Erfahrungswelt des alltäglichen Lebens und der Kunst bilden. In seinem Plädoyer zur Anwendung der *Maulwerke* im Unterricht schreibt Pütz: »Ziele wie Lernen durch Selbsterfahrung, Ermöglichen von Selbstbestimmung und Orientierung an psychologischen Kategorien jedoch transzendieren den konventionellen Kunstbegriff, heben die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst auf und verweisen auf eine neuartige Vermittlung zwischen Kunst und Leben.«²⁶⁴ Die hier beschriebene Art einer Grenzauflösung ereignet sich jedoch nicht nur auf Seiten der Ausführenden, sondern überträgt sich –

259 Schnebel, »Schulmusik«, 94.

260 Siehe Auseinandersetzung zwischen Pütz, Firla und Richter (1980): Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 74–83; Firla, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in Musik & Bildung 12 (1980/2)« 328f; Richter, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in Musik & Bildung 12 (1980/2)« 329.

261 Vgl. Carl Rogers, *On Becoming a Person, A Therapist's View of Psychotherapy* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1961); Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80. Vgl. auch zum Thema des Selbstbildungsprozesses, der Selbst- und Neuerschaffung sowie der Transformation: Jens Roselt und Christel Weiler (Hgg.), *Schauspieler*innen heute, Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten* (Bielefeld: transcript, 2011), 9–16.

262 Vgl. Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80.

263 Vgl. Rogers, *On Becoming a Person*.

264 Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80.

wie bereits beschrieben – auch auf die Wahrnehmung des Publikums, welche im Sinne der bereits erwähnten »perzeptiven Multistabilität«²⁶⁵ zwischen Leben und Kunst oszillieren kann. Die Präsentation eines authentischen und eigenschöpferischen Produktionsprozesses an Stelle einer »Als-ob«-Darstellung auf der Bühne bildet dabei ein treffendes Beispiel einer *Ästhetik des Performativen* und einen zentralen Unterschied zum traditionellen Theater. Die folgende Aussage Fischer-Lichtes kann in diesem Sinne auch auf *Körper-Sprache* übertragen werden:

Sie [i.e. die Ästhetik des Performativen, Anm. d. Verf.] weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht in einem metaphorischen Sinn. Tiefer als in einer Aufführung kann sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen, weiter als hier sich ihm wohl kaum annähern.²⁶⁶

Diese Parallele veranschaulicht, dass an dem Prozess *Körper-Sprache* schließlich alle an einer Aufführung Beteiligten, ob auf der Bühne oder im Zuschauerraum, ob professionell ausgebildet oder Laie, ob alt oder jung teilnehmen und die Möglichkeit erhalten, sich mit ihren persönlichen Lebenserfahrungen und Lebenswelten auf den künstlerischen Prozess *Körper-Sprache* einzulassen.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen kann festgestellt werden, dass die Prozesskomposition *Körper-Sprache* eine doppelte Performativitätsdimension aufweist: Einerseits erscheinen performativ-künstlerische Prozesse auf der Bühne, die in ihrem flüchtigen und unvorhersehbaren Erscheinen eine Momentaufnahme eines Probenprozesses darstellen, welcher weder Anfang noch Ende eines übergeordneten Prozesses beinhaltet. Andererseits ereignen sich zudem auch performative Lernprozesse, welche sich nicht nur auf den Moment der Aufführung beschränken und daher weitestgehend den Aufführenden vorbehalten sind, welche im Rahmen der Beschäftigung mit dem Aufführungsmaterial eine Erforschung des eigenen Körpers sowie der eigenen Person mit dem Ziel ungehemmter Selbstentfaltung und Eigenausdruck vornehmen. Pädagogisch-performative Erfahrungen werden dabei zu einem Teil der Kunst, die sich gerade aufgrund ihrer fehlenden Produktorientierung und hohen eigenschöpferischen Anteilen der Aufführenden mit den Lernprozessen zu einer Einheit verbindet. Die Aufführenden werden somit ähnlich zu den Wahrnehmenden in einen Zustand des Pendelns zwischen der Darstellung von künstlerischen Prozessen und derjenigen realer »authentischer« Körpererfahrungen und -prozesse versetzt, wobei letztere für sie auch Lernprozesse miteinschließen. Exemplarisch kann dies an der Gehszene X1-X5 verdeutlicht werden, in deren Verlauf die menschliche Fortbewegungsform des Laufens »krank« wird.²⁶⁷ Dabei werden sich kontinuierlich intensivierende Einschränkungen und Störungen des Bewegungsapparates erprobt, welche sich

265 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152 et passim.

266 Ibid., 360.

267 Dieter Schnebel, *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende (1979-80)* (Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011), 69-73. Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 292.

- x1: von einem Marschieren mit verkrampfter Körperhaltung (*marcia*) über
- x2: »gebeugte oder schiefe Körperhaltung« mit verkrümmten Beinen (*andante moderato*),
- x3: einem »gewissermaßen aus dem Gleichgewicht« geratenden »wankende[n] Gang« sowie der »Gefahr des Zusammenbrechens« (*strepitoso*),
- x4: einer versteiften, zusammengefalteten, beschädigten, mühsamen Fortbewegung »wie amputiert« (*molto rubato*) bis hin zu
- x5: einer »konvulsivische[n] Fortbewegung oder solche in minimalen Schüben« in einer gefesselten und verzogenen Bauch-, Rücken- oder Seitenlage (*tempo delirando*) zuspitzen.²⁶⁸

Die Verbindung der Beschreibungen degenerierender Fortbewegungsversuche mit musikalischen Vortragsbezeichnungen veranschaulicht die besondere Inbeziehungsetzung des Bereichs der Kunst mit den in diesem Fall mit Verfall und Krankheit einhergehenden lebensweltlichen Erfahrungen. Diese verbleiben jedoch nicht auf einer darstellerischen Ebene, was die folgenden Anweisungen nahelegen, die im Zusammenhang mit den Bewegungsformen auch den »inneren Zustand« der jeweiligen Person vorzugeben versuchen, in die sich diese versetzen soll:

- x1: »gespannter innerer Zustand – wie unter Zwang«
- x2: »gleichsam verhärteter innerer Zustand«
- x3: »chaotischer innerer Zustand«
- x4: »reduzierter Innenzustand – quasi verengter Horizont«
- x5: »krampfhaft angespannter oder resigniert gelähmter Innenzustand«.²⁶⁹

Außerdem erfolgen Interaktionen, beispielsweise in Form eines »[f]ormierte[n] Gehens[s] in Gruppen von 2 – mehreren – nebeneinander und hintereinander – auf geometrisch strengen Wegen – Programme ausführen[d].«²⁷⁰ Auch wenn diese gesamte Szene eine »Geschichte« des Krankwerdens des menschlichen Bewegungsapparates erzählt, sind die Bewegungen im Sinne sowohl einer Pädagogik des Performativen als auch einer Ästhetik des Performativen selbstreferentiell, selbstidentifizierend, selbst-exemplikativ und vollzugsorientiert. Vor dem Hintergrund des Erprobens kranker Bewegungsformen werden somit die gesunden und für die meisten Menschen als selbstverständlich angesehenen Fortbewegungsmöglichkeiten ins Bewusstsein gebracht, wodurch die eigene Selbsterfahrung gestärkt und das bewusste Mitwirken am Selbst- und Weltverhältnis über den Bewegungsapparat angeregt wird. Die eigene, sich auch über die Art des Gehens offenbarende Identität wird schließlich als Bildungsprojekt und Gegenstand (all)täglicher (Selbst-)Inszenierung fokussiert, die hier auch im Rahmen einer künstlerischen Inszenierung in Erscheinung tritt.²⁷¹

268 Dieter Schnebel, *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende (1979-80)* (Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011), 69-73.

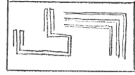
269 Ibid.

270 Ibid., 69.

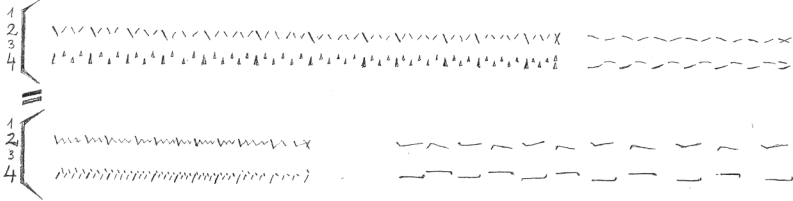
271 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 30.

Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 69

X₁ à 3-6



Ab-läufe
marcia



Verkrampfte starre Körperhaltung; entsprechend starre Bewegungsarten - marschieren, Stehschritt, trippeln, jeweils vorwärts und rückwärts usw.
Gespannter innerer Zustand - wie unter Zwang (z.B. inneres Zählen beim Gehen).
Formiertes Gehen in Gruppen von 2- mehreren - nebeneinander und hintereinander - auf geometrisch strengen Wegen - Programme ausführen.

© Copyright 1979-80 by Schott Music. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Schott Verlag, Mainz.

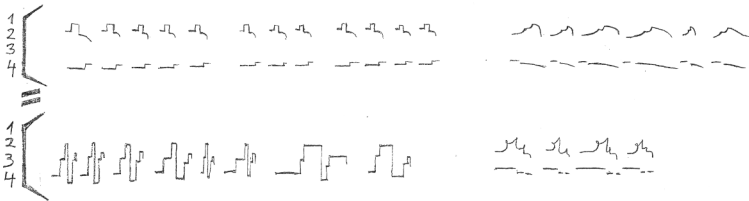
Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 70

40

X₂ à 2



Ab-läufe
andante moderato

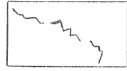


Gebogene oder schiefe Körperhaltung; evtl. auch Beine verkrümmt - nach außen oder innen - quasi kranke oder alt abgebrauchte Haltungen des Körpers und der Glieder.
Gleichsam verhärteter innerer Zustand, der sich in behinderter Bewegung äußert.
Zurücklegen kleiner Strecken und Janekalten, dann neuer Versuch, wif. Starre, eckige Wegrichtungen; jedoch um den anderen Aufführenden jeweils einen Bogen machen.

© Copyright 1979-80 by Schott Music. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Schott Verlag, Mainz.

Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 71

$X_3 \approx 1$



Ab-Läufe
strepitoso



Stark nach vorn - und/oder seitlich geneigte Körperhaltung, die gewissermaßen aus dem Gleichgewicht ist.

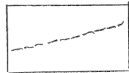
Chaotischer innerer Zustand - richtungslos und in der Gefahr des Zusammenbrechens.

Wankender Gang mit ganzen und halben Stürzen und halbem Sich-Wieder-aufrichten; starke Richtungsänderungen.

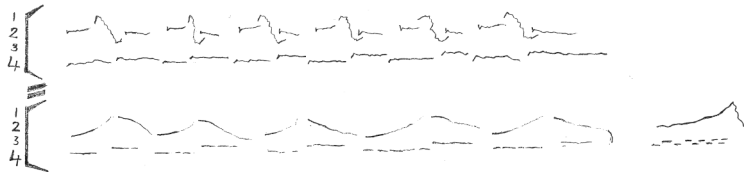
© Copyright 1979-80 by Schott Music. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Schott Verlag, Mainz.

Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 72

$X_4 \approx 1$



Ab-läufe
molto rubato



Vorsteifte Körperhaltung mit angewinkelten Gliedern - z.B. Unterschenkel zurückgelegt oder schneidersitzartig ineinandergefaltet - wie amputiert.

Reduzierter Innenzustand - quasi vereingter Horizont.

Mühsame und beschädigte Fortbewegung, gewissermaßen auf Gliederstümpfen Versuch eine Richtung zu halten.

© Copyright 1979-80 by Schott Music. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Schott Verlag, Mainz.

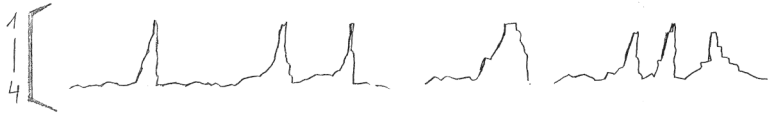
Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 73

73

X_5 à 1-2



Ab-läufe
tempo delirando



Gefesselte Bauch-, Rücken-, oder Seitenlage mit mehr oder weniger stark verzogenen Körper.
Krampfhaft angespannter oder resigniert gelähmter Innenzustand.
Konvulsivische Fortbewegung oder solche in minimalen Schüben.

© Copyright 1979-80 by Schott Music. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Schott Verlag, Mainz.

Eine Aufführung von *Körper-Sprache* umfasst verschiedene Formen von Inszenierungen,²⁷² zu denen nach Wulf und Zirfas folgende Arten zählen: *Künstlerische Inszenierungen* verfolgen grundsätzlich eine Vielzahl an Zielen, zu denen u.a. Katharsis, Mimesis,²⁷³ Legitimation, Therapie, Repräsentation und Präsenz zählen können. *Sozialen Inszenierungen* geht es hingegen vielmehr um Manipulation, Konkretisierung, Grenzziehung und Schutz. *Pädagogische Inszenierung* stellen pädagogische Handlungsziele in den Mittelpunkt, zu denen Lehren, Lernen, Erziehen und Bilden gehören.²⁷⁴ Eine Inszenierung von *Körper-Sprache* scheint gleichzeitig ästhetischen sowie pädagogischen Zielsetzungen gerecht zu werden und ist aus diesem Grund dem Bereich der ästhetischen Bildung zuzurechnen. Ästhetische Bildung umfasst Christian Höppner zufolge aktive und rezeptive Komponenten aller Formen von Bildung, i.e. kulturelle Aktivitäten und Darstellungsformen, Kenntnisse von Kunst und Kultur und die Reflexion künstlerischer und kultureller Prozesse und Resultate.²⁷⁵ Im Rahmen einer Pädagogik des Performativen werden diese Aspekte insbesondere durch performative Elemente in körperlichen, sozialen, situativen und inszenierten Prozessen erweitert, welche die Möglichkeit bieten, etwas von sich in Erscheinung zu bringen.²⁷⁶ Dies knüpft an Tendenzen moderner Gesellschaften an, in denen »die Identität zu einem theatralen, ästhetischen Bildungsprojekt zu werden [scheint]: Identität als permanente Erfindung, als Medium der Faszination.«²⁷⁷ Performative künstlerische Handlungen sollen schließlich nicht (nur) auf die Entwicklung professioneller performativer Äußerungen gerichtet sein, sondern Ines Seumel zufolge vielmehr insbesondere eine Entwicklung einer »performativen Kreativität« fördern, »deren Prinzipien und Strategien als (neue) Denk- und Handlungsmuster auch auf andere Lebensbereiche übertragbar sind.«²⁷⁸ Zirfas verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Bildung eines Selbstgefühls im Kontext von Mu-

272 Zum Begriff der Inszenierung siehe auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 318-332.

273 Der Begriff Mimesis, der für Wulf und Zirfas ein wesentlicher Aspekt einer performativen Pädagogik und ästhetischen Bildung ist, geht dabei weit über eine bloße Aneignung, Imitation und Reproduktion hinaus. Vielmehr meint Mimesis bei Wulf und Zirfas Prozesse einer kreativen »An-ähnlichung« an andere (Körper-)Welten, der »Anverwandlung«, die als Bewegungen auf andere Bewegungen Bezug nehmen, dabei darstellenden und zeigenden Aufführungscharakter aufweisen und mit deren Hilfe inszenatorisch Neues entsteht. Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 7-41; Christoph Wulf, »Ästhetische Erziehung, Aisthesis – Mimesis – Performativität, Eine Fallstudie«, in: *Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven*, hg. v. Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Weinheim und Basel: Beltz, 2007), 42-48, hier 46-47; Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 31. Zu einer Geschichte des Begriffs der Mimesis auch in Abgrenzung zu den Begriffen Imitatio und Nachahmung siehe Petersen, *Mimesis-Imitatio-Nachahmung*.

274 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 24.

275 Christian Höppner, »Musik und Kulturelle Bildung«, in: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hg. v. Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias (München: kopaed, 2012), 546-552.

276 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 30.

277 Ibid., 31.

278 Seumel, *Performative Kreativität*, 5.

sik, wobei eine Sensibilität entwickelt wird, die über die Musik und das Musizieren weit hinauszugehen scheint.²⁷⁹ Im Rahmen dieser Übertragungsprozesse können performative künstlerische Handlungen eine Brücke zwischen der Kunst und der Erfahrungswelt des alltäglichen Lebens schlagen, wobei Selbsterfahrung, Selbstbestimmung, Selbstausdruck und Prozesshaftigkeit den konventionellen Kunstbegriff herausfordern und transzendieren und mit den Worten Pütz' »eine neuartige Vermittlung zwischen Kunst und Leben« herbeiführen können.²⁸⁰

Eine Vermittlung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt erfolgt im Rahmen des Prozesses *Körper-Sprache* jedoch nicht nur auf der pädagogischen Ebene, sondern findet auch auf der künstlerisch-ästhetischen Ebene statt, wobei auch hier dem Körper eine herausragende Bedeutung zukommt. Bereits die im Rahmen der Erarbeitung von *Körper-Sprache* vorausgehende rein formal und systematisch vorgenommene Gliederung der Körperteile wird nicht nur zu Erfassungs- und Übungszwecken genutzt, sondern befördert dem Komponisten zufolge auch eine Einfühlung in den Körperbau, in seine Zusammenhänge und schließlich in sein Leben.²⁸¹ Dies rührt daher, dass Körperbewegungen grundsätzlich physiologische und psychologische Aspekte beinhalten und vereinen.²⁸² In Bezug auf die »Übungen« hat sich Schnebel von Sigmund Freuds Unterscheidung dreier Verhaltensarten inspirieren lassen: Dem »Es-haft unwillkürlichen Verhalten« (sich treiben lassen, andrängenden Regungen folgen), dem »Überich-artig zwanghaften Verhalten« (vorgegebene Regeln befolgen, inneren Zwängen gehorchen) und dem »Ich-haft gestaltenden Verhalten« (selbst-bestimmendes, eigenständiges ausdrucksvolles Handeln).²⁸³ Diese von Schnebel im Vorwort des Aufführungsmaterials selbst beschriebenen drei psychologischen Verhaltensmuster rücken den Körper als triebhaften sowie als selbst- und fremdbestimmten Körper ins Bewusstsein und deuten auf seine Stellung »zwischen naturhaften Anlagen, zivilisierter, demokratischer Anpassung und gesellschaftlicher Unterdrückung.«²⁸⁴ Bewegungen von Körpern im Raum werden grundsätzlich als Formen des Verhaltens und Handelns aufgefasst, da Bewegungen im Normalfall immer mit bestimmten Intentionen verbunden sind. Aus diesem Grund können Bewegungen nicht neutral wahrgenommen werden, sondern nur in Form sich im Raum bewegender und auf diese Weise handelnder Menschen.²⁸⁵ Daran anknüpfend können in der Kunst somit Situationen oder Szenen erschaffen werden, die wie kommunikative und sozio-politische »Versuchsstationen« angelegt sind und Realität auf die Bühne bringen möchten, was insbesondere Cage und Beuys in den 1960/70er Jahre versuchten und was bis heute in Form einer Praktizierung von sozialen,

279 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 23.

280 Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80.

281 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 9-10.

282 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 119-120.

283 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 13.

284 Brüstle, Konzert-Szenen, 210.

285 Vgl. Frederik J. J. Buytendijk, Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung (Berlin, Cöttingen, Heidelberg: Springer, 1956), 4; Donald Davidson, Handlung und Ereignis (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980), 73-98. Siehe auch die Kritik von Andreas Reckwitz, Die Transformation der Kulturtheorien (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000), 114-115 und für eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Konzept: Alkemeyer, »Bewegung und Gesellschaft«, 43-78.

politischen oder institutionellen Situationen als Kunst nachwirkt.²⁸⁶ Im Rahmen solcher kommunikativer und sozio-politischer »Versuchsstationen« lassen sich folgende von Funke-Wieneke benannte Funktionsbereiche wiederfinden, welche auch in *Körper-Sprache* künstlerisch verarbeitet wurden:²⁸⁷

- Die **instrumentelle Bewegung** hat eine Veränderung der materiellen Umwelt zum Ziel.
- Die **soziale Funktion** des Sich-Bewegens trägt zur Realisierung mitmenschlicher Beziehungen bei.
- Die **sensible Funktion** von Bewegung zielt auf die Herstellung oder Erhaltung des Selbstgefühls.
- Die **symbolische Funktion** von Bewegung betrifft Gesten, die eine kommunikative Bedeutung haben.

Während insbesondere die soziale und die sensible Funktion in den bisherigen Ausführungen bereits hinsichtlich der (Lern-)Prozesse von *Körper-Sprache* angesprochen wurden, ist für Schnebel auch die hier bislang noch nicht erörterte symbolische Funktion von Bewegungen wichtig. Selbst wenn auch Metaphern und Symbole Gegenstand zwischenmenschlicher Kommunikation sind und damit auch der alltäglichen Erfahrungswelt entlehnt sein können, so sind sie als künstlerisches Mittel im Rahmen einer Musikaufführung tendenziell als distanzerhöhend aufzufassen, da sie eine nicht unmittelbar erlebende, sondern eine die Kunst interpretierende Ebene betreffen. In diesem Zusammenhang spricht Schnebel von »Kompositionen von Gestischem, im Wortsinn: von *Deutungen*«,²⁸⁸ Da Bewegungen für Schnebel immer automatisch kommunikativen Zwecken bzw. Deutungen dienen, scheint die symbolische Funktion von Bewegungen mit den oben aufgegliederten Funktionsaspekten insbesondere auch hinsichtlich der künstlerischen Verarbeitung von *Körper-Sprache* untrennbar zusammenzuhängen. Aus diesem Grund differenziert Schnebel nicht zwischen den Begriffen der Bewegung (als Überbegriff) und der Geste (als der symbolischen und metaphorischen Funktion von Bewegung zugehörig),²⁸⁹ da beide für ihn musikalische Kommunikations- und Ausdrucks-

286 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 119-120.

287 Vgl. Jürgen Funke-Wieneke, »Handlung, Funktion, Dialog, Symbol: Menschliche Bewegung aus entwicklungspädagogischer Sicht«, Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. Gabriele Klein (Bielefeld: transcript, 2004), 79-106, hier 90-93. Vgl. auch die Klassifikation nach D. Efron in deiktische Gesten, physiographisch beschreibende Gesten (i.e. bildlich veranschaulichende Gesten oder körperliche Aktionen und Handlungen darstellende kinetografische Bewegungsgesten), emblematische bzw. symbolische Gesten, in Christine Kühne, Körper – Sprache, Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 164f; sowie die in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Unterteilung Zirfas' in musikalischen Sinnenleib, Werkzeugleib, Erscheinungleib, symbolischer Leib und soziallyleibliche Körperlichkeit, siehe Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 37.

288 Schnebel, »Lautende und deutende Musik« (1985), in: ders., *Anschläge – Ausschläge, Texte zur Neuen Musik* (München, Wien: Hanser, 1993), 104-112, hier 109.

289 Zu der Begriffsunterscheidung zwischen Bewegung und Geste, siehe Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 45. Für eine kleine Geschichte der Geste, siehe *ibid.*, 45-60. Jarzina betont, dass allen Ansätzen zur Begriffsunterscheidung eine In-Beziehung-Setzung der Geste zur Sprache ge-

mittel bereitstellen und dabei als grundlegendes kompositorisches Material verwendet werden, welches die Körpergebundenheit von musikalischen Prozessen, Entwicklungen und Tendenzen vor Augen führt. Michael Hirsch leitet daraus folgende Konsequenzen für die Wahrnehmenden ab:

Denn so sehr die Spiel- und Ausdruckshaltung etwa der *Körper-Sprache*-Interpreten rein musikalischer Natur sind, ist doch die Gesamtwirkung für den Betrachter wiederum auch eine psychologisch-dramatische, und dies liegt ganz in Schnebels Absicht. Das ergibt sich zunächst einmal aus der Tatsache, dass es menschliche Körper sind, die da auf der Bühne agieren. Ihre bloße Präsenz und ihr Zusammenwirken im Geschehen bildet von Natur aus eine psychologische, soziale und damit auch theatrale Zelle. Jede Körperhaltung, jede Bewegung und ihre Simultaneität erweckt im Zuschauer automatisch eine Fülle von Assoziationen und Geschichten, oder besser ein Arsenal für Geschichten, so streng musikalisch diese von den Akteuren auch ausgeführt sein mögen. Denn Haltungen, Gesten und Bewegungsabläufe haben durch ihre bloße materielle Nähe zu unseren alltäglichen Haltungen, Gesten und Bewegungsabläufen eine Zeichenhaftigkeit, deren ausdrucksstarken Assoziationsfeldern wir uns niemals entziehen können.²⁹⁰

Gesten werden demnach automatisch mimetisch nachvollzogen. Albrecht Wellmer bezeichnet das Verstehen von Musik auf einer elementaren Ebene grundsätzlich nicht als Erfassen von Bedeutungen, sondern als Nachvollzug von Gesten: »Gesten verstehen wir vor einem kulturellen Hintergrund; sie ›bedeuten‹ in anderer Weise als Worte oder Sätze, und das Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren der Musik zeigt sich nicht in verbalen Erklärungen, sondern eher in einem mimetischen Nachvollzug, im verständnisvollen Spielen von Musik, in ihrem Zusammengehen mit anderen Medien wie dem Tanz, dem Theater usw.«²⁹¹ Gesten scheinen demnach auf verschiedenen Ebenen Wahrnehmungskanäle anzuregen, die zwischen mimetischem Nachvollzug, kulturell bedingter Bedeutungsgenerierung und un gelenkten Assoziationsräumen changieren.

Schnebels Entscheidung, Gesten als musikalisches Material zu verwenden und zu verarbeiten, hängt eng mit seinem Interesse für die Ursprünge von Klängen im menschlichen Körper zusammen. Schnebel zufolge bedarf ein Komponist grundsätzlich des Gestischen als ein außermusikalisches »Gestaltungsprinzip«, da Musik für ihn an Sinn verlieren würde, »wenn ihre Gebärden nicht zu sprechen vermögen.«²⁹² Mit Bezug auf

meinsam ist, *ibid.*, 58. Vgl. auch Gruhn, *Musikalische Gestik*; Christoph Wulf und Erika Fischer-Lichte (Hgg.), *Gesten, Inszenierung – Aufführung – Praxis* (München: Wilhelm Fink, 2010) sowie zur kultur- und sozialwissenschaftlichen Gestenforschung: Christoph Wulf, »Der mimetische und performative Charakter von Gesten, Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung«, in: *Paragrana* 19 (2010/1), 232–245; sowie Christine Kühne, *Körper – Sprache*.

290 Michael Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens, Dieter Schnebels theatrale Kompositionen«, in: *Positionen* 14 (1993), 9–13, hier 10.

291 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 166, siehe weiterführend auch Wulf und Fischer-Lichte, *Gesten*.

292 Dieter Schnebel, »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«, in: ders.: *Denkbare Musik, Schriften 1952–1972*, hg. v. Hans Rudolf Zeller (Ostfildern: DuMont, 1972), 174–195, hier 178.

Adorno sieht er dabei körperliche Bewegungen nicht als neutralen »Baustoff«, sondern als soziokulturell und historisch geprägte musikalische Grundlage an und vergleicht in Anlehnung an Adornos *Philosophie der neuen Musik* Musik mit einem »Seismographen«, der »die seltsamen Reflexe und gestischen Verhaltensweisen [aufzeichnet], die sich in unserem Bewusstsein als Angst, Erschrecken, Erinnern vollziehen.«²⁹³ Bestimmte Erregungszustände und Erinnerungsspuren sind demzufolge in jeden Körper eingeschrieben und können auch wieder von ihm abgelesen werden, was Jarzina in Anlehnung an Schnebel in Bezug auf Musik folgendermaßen interpretiert:

Musik als Körper wird zum Schauplatz und Austragungsort psychischer Vorgänge, aber auch zum Ort der Aufzeichnung gesellschaftlicher Umbrüche und Veränderungen. In sie schreibt sich das Gedächtnis in Form von unlöschbaren Spuren ein, die durch bestimmte Wahrnehmungen und die Wiederholung von Affekten die damit verbundenen Vorstellungsbilder auslösen.²⁹⁴

Die Zusammenhänge zwischen Gesten, Gesellschaft und Musik hat Schnebel in seiner Dissertation zur Dynamik Schönbergs untersucht, die er in überarbeiteter Version in dem Aufsatz »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«²⁹⁵ 1972 veröffentlicht hat. In diesen Texten interpretiert Schnebel Gesten in der Musik in Bezug auf die Entwicklung des musikalischen Materials vom Zeitalter des Barock bis zur Neuen Musik nach 1945 vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Umwälzungen, wobei er eine Verbindung zwischen den gesellschaftlichen Entwicklungen von einer Feudalgesellschaft hin zur Emanzipation des Bürgers und derjenigen des musikalischen Materials sieht. Dass Musik anfängt zu gestikulieren, wird von ihm als Ausdruck gesellschaftlicher Umbrüche interpretiert. Unter diesem Aspekt können Gesten gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren und auf Machtstrukturen und Ohnmachtsstrukturen hinweisen.²⁹⁶

Auch wenn Schnebel in Bezug auf *Körper-Sprache* keine direkten gesellschaftlich-reflektierenden Aspekte vor Augen hatte (wobei jedoch bestimmte Gesten, wie zum Beispiel das Marschieren, automatisch gewisse Konnotationen aufweisen),²⁹⁷ lassen sich auch hier Macht- und Ohnmachtsstrukturen antreffen, die sich zum einen in dem Zerfall des Körpers in Form von kranken Körperaktionen sowie in dem Aspekt des Körpers als gesellschaftlich geformtes Objekt offenbaren. Damit steht das Werk in einer Entwicklung des Körperverständnisses in der Kunst seit der Nachkriegszeit, die Christa Brüstle folgendermaßen zusammenfasst:

Während in den Nachkriegsjahren der Protest gegen die traditionellen Institutionen, sozialen Riten und Moralvorstellungen mit einer Geste »zurück zur Natur« verknüpft wurde, wird der Körper zwanzig Jahre später zum selbstverständlichen Material der Kunst. In Körperperformances ist längst nicht mehr der »natürliche« Körper Hauptgegenstand, sondern einerseits mediale Bilder des Körpers und dessen Entzug, andererseits künstlerische Reaktionen auf Körpermanipulationen (Schönheitsoperationen,

293 Ibid., 186.

294 Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 42-43.

295 Schnebel, »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«, 174-195.

296 Vgl. Dieter Schnebel, zitiert nach Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 40 und 128.

297 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 297.

Gentechnik, Biopolitik), die den Körper als beliebig formbar, hybrid transformier- oder erweiterbar oder identisch kopierbar ins Bewusstsein gebracht haben.²⁹⁸

Der Körper wird schließlich multiperspektivisch wahrgenommen: Der als ein neutrales Körperobjekt analysierte medizinisch-klinische Körper, dessen Funktionen die Mitwirkenden erforschen, kann – wie bereits gesagt – nicht unabhängig von individuellen körperlichen Fähigkeiten und Körperfunktionen als Kompetenzen und Tätigkeiten des eigenen Leibes betrachtet werden,²⁹⁹ was unter anderem Edmund Husserl und Bernhard Waldenfels zum Gegenstand ihrer Abhandlungen zum Verhältnis von »Körperding« versus »fungierendem Leib« erheben.³⁰⁰ Es kann somit keine neutrale Auffassung des Leibes geben, sondern er lässt sich immer nur als ein bereits gestalteter und präformierter erleben, der eine individuelle Leiblichkeit aufzeigt und schließlich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Gesellschaft gestaltet und geformt wird.³⁰¹ »Die Gesellschaft kann auch Körper verformen.«³⁰² Mit dieser Aussage sowie seinen Hinweisen auf unterschiedliche Verhaltensmuster zwischen triebhaften sowie selbst- und fremdbestimmten Körpern knüpft Schnebel somit an zeitgenössische Überlegungen zum Themenkomplex des Körpers an und verarbeitet diese künstlerisch in Form eines offen auszugestaltenden (Lern-)Prozesses.

Die Ausklammerung der auditiven Ebene in dieser Komposition weist auf einen speziellen Umgang mit multimedialen Aspekten dieses Werkes hin, bei denen die Körper in all ihren Facetten die Hauptakteure spielen. Musikaufführungen weisen grundsätzlich intermediale Aspekte auf, da im Zusammenhang mit der auditiven Ebene auch visuelle Elemente in den meisten Konzertformaten in Erscheinung treten.³⁰³ Dabei ist es der Körper, der die Verbindung zwischen der klanglichen bzw. klangproduzierenden und der visuellen Ebene herstellt. Sichtbare musikalische Aktivitäten erzeugen manifolde visuelle Reize, die Konzertaufführungen zu audiovisuellen Erlebnisse werden lassen. Dabei beeinflussen Stefan Drees zufolge vor allem die Mimik, die Gestik, die gestische Interaktion, die instrumentenspezifische bzw. gesangstechnische Motorik der Musiker und besondere Arten der Tonerzeugung die Wahrnehmung der Zuhörer und erweisen sich sogar »als fundamentale Voraussetzung für das kognitive, emotionale und intellektuelle Erfassen musikalischer Zusammenhänge«.³⁰⁴ Die visuell erfahrbare Ebene vokaler und instrumentaler Klangproduktion trägt somit maßgeblich zu einem

298 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 233.

299 Vgl. *ibid.*, 209.

300 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 42 und 249. »Das Körperding wäre etwas, das ich beschreibe; der fungierende Leib ist der, der im Wahrnehmen, im Handeln, im Empfinden, in der Sexualität, in der Sprache usw. selbst eine bestimmte Leistung vollbringt, eine Funktion ausübt.« *Ibid.*, 42. Fungieren bedeutet demnach auch, dass der Leib etwas leistet, eine Rolle spielt, eine Bedingung für etwas ist: »Der Leib ist das Medium, in dem eine Welt als solche auftritt.« *Ibid.*, 249. Der Leib ist demnach beteiligt an der Konstitution der Welt. Vgl. *ibid.*, 254.

301 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 209.

302 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 297.

303 Vgl. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 42.

304 *Ibid.*

bedeutungskonstituierenden Prozess bei.³⁰⁵ In einschlägiger Literatur wird der Begriff der Intermedialität nicht nur auf das Zusammenwirken von visuellen und auditiven Elementen angewandt, sondern beinhaltet auch mediale Interaktionen, Interferenzen, Differenzen, Phänomene der Überschreitung von Mediengrenzen sowie Wechselbeziehungen und Schnittstellen zwischen unterschiedlichen Medien.³⁰⁶ Medien sind somit stets in Form komplexer medialer Konfigurationen untrennbar auf andere Medien bezogen.³⁰⁷ Den komplexen Zusammenhang zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung lässt sich auch an unterschiedlichen Arten des Musikkonsums ablesen, was Dieter Schnebel folgendermaßen beschreibt:

Obschon Musik eigentlich für's Ohr ist, hören wir sie ungern im Dunkeln — im Halbdunkel indessen ausgesprochen gern. Konzerte, wo Musik uns aus dem Lautsprecher kommt, aber haben etwas Frustrierendes [...]. Und wenn der Kopfhörer benutzt wird, der ja das reine Hören ermöglicht, tut man meist zugleich etwas anderes nebenher, und der Kopfhörer selbst wird absurderweise zum ›Walkman‹. Sicher ist konzentriertes Hören schwierig — wie alle Konzentration — und verlangt bald nach erleichternder Ablenkung. Aber auch der ernste Musikliebhaber greift, wenn er eine Platte hört, zuweilen zur Zeitung oder zu einem Buch — oder aber er liest in der Partitur mit. Bedarf also das Hören doch des Sehens? Oder sind Hören und Sehen gar aufeinander angewiesen?³⁰⁸

Im Rahmen seiner Überlegungen zu dem Zusammenwirken zwischen der visuellen und akustischen Ebene, betont Schnebel, dass die Musik Aktionen entspringt, die eine visuelle Ebene aufweisen, welche Spannungsverläufe hervorhebt und zudem Gefühle ausdrückt, da Gefühle sich sowohl in Ton als auch in Gebärde äußern.³⁰⁹ Die Geste lässt sich in der Musik normalerweise nicht von der Aktion der Klangerzeugung trennen, sofern sie die auditive Ebene nicht gezielt eliminiert, rein optische Strukturen nach musikalischen Kriterien erzeugt und somit selbst zur Komposition wird, wie dies in *Körper-Sprache* der Fall ist. Die Verselbständigung der Körperaktionen im Rahmen der beinahe tonlosen Komposition *Körper-Sprache* weist jedoch umgekehrt wiederum auf die Untrennbarkeit der Medien hin: Während Musikaktionen sichtbare Aspekte aufweisen, entstehen durch Körperaktionen auch interessante Geräusche, wie zum Beispiel Schritte, Getrampel, Kleidungsrascheln und Atem, auf die man laut Schnebel keinesfalls verzichten sollte.³¹⁰

Anknüpfend an die Tendenz zu einer maximalen Ausdehnung des Klangreservoirs in der Neuen Musik bis hin zu dem Punkt, an dem jeder Klang Musik sein kann, führt Schnebel diese Entwicklung dahingehend fort, dass er konsequenterweise schließlich

305 Vgl. Golo Föllmer und Julia Gerlach, »Audiovisionen, Musik als intermediale Kunstform«, in: Website Medien Kunst Netz, Abteilung Bild und Ton, verfügbar auf <http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/audiovisionen/>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

306 Vgl. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 43 und Schröter, »Intermedialität«, 129.

307 Vgl. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 43.

308 Schnebel, »Klang und Körper«, 45f.

309 Vgl. *ibid.*, 47.

310 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 297.

auch Gesten kompositorisch nutzt und als gleichwertige musikalische Ausdrucksmittel ansieht. Die Idee einer »sichtbaren Musik«, in der Visuelles Musik zu werden vermag, knüpft insbesondere an das zum Theater geweitete Musikverständnis John Cages an, der die Ausdrucksmöglichkeiten visueller Elemente kompositorisch erstmals gezielt erkundet und verarbeitet hat und in diesem Zusammenhang begann in seinen Partituren Aktionen zu notieren, deren Klangresultate nicht genau festgelegt sind.³¹¹ Komponiert wurden nicht mehr Klänge, sondern Tätigkeiten, deren klangproduzierende Aktionen sich visuell vermitteln. Auch jenseits einer kompositorischen Ausgestaltung der visuellen Ebene rückt die audiovisuelle Wahrnehmung Schnebel zufolge die Musik grundsätzlich in die Nähe des Theaters: »Im Zusehen wird die Klangerzeugung zum dramatischen Vorgang.«³¹² Die körperlichen Bemühung eines Musikers oder die gestische Vorbereitung und Ausführung beispielsweise eines Beckenschlags auf einem Spannungshöhepunkt sind für Schnebel theatralische Aspekte, die auch traditionellen Konzertaufführungen innewohnen: »Das Zusehen ist für mich auch immer wieder sehr spannend. Ich finde, dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater.«³¹³ Ob Musikaufführungen vom Publikum in diesem Sinne grundsätzlich als Theater wahrgenommen werden, hängt jedoch davon ab, ob der Wahrnehmende die visuellen Aspekte bloß als Nebenprodukt der Klangproduktion ansieht oder ihnen wie Schnebel grundsätzlich ästhetischen Wert beimisst. Wenn jedoch die Gestik wie im Fall von *Körper-Sprache* verselbstständigt wird, entsteht laut Schnebel aus dem »wunderbaren Theater« schließlich sogar »genuin musikalisches Theater«.³¹⁴ Michael Hirsch zufolge werden dabei die »traditionellen Grenzen zwischen Musik und Theater [...] bei Schnebel nicht zerstört, sondern gar nicht erst aufgebaut. Es ist ein Musiktheater in statu nascendi, in dem die beiden Bereiche, die Musik wie das Theater, von ihrer gemeinsamen Wurzel aus entwickelt werden. Diese gemeinsame Wurzel ist das Leben.«³¹⁵

Die Bezeichnungen »Musik in Aktion«, »Musik als Theater« und »Theater der Musik« werden in der Sekundärliteratur unter dem Begriff des »Instrumentalen Theaters« oder auch genauer unter »Instrumentales Musiktheater« zusammengefasst.³¹⁶ Dieser Begriff wurde erstmals von H.-K. Metzger in Bezug auf Cages *Music Walk* verwendet und bezeichnet Kompositionen, »die kraft ihrer eigenen technischen Konsequenz in eine Art Quasi-Theater« umschlagen, traditionelle Aufführungspraktiken thematisieren und in Frage stellen.³¹⁷ Die Steigerung eines Quasi-Theaters von *Körper-Sprache* in ein »genuin musikalisches Theater« fordert Erwartungshaltungen in mehrfacher Hinsicht heraus, da die Prozesshaftigkeit und die kompositorische Arbeit mit rein optischem Material in

311 Vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 30.

312 Schnebel, »Klang und Körper«, 46.

313 Schnebel im Gespräch mit Jarzina, »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater«, 128.

314 Schnebel, »Klang und Körper«, 47.

315 Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 13.

316 Vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 30–33; Drees, *Körper – Medien – Musik*, 117; Heilgendorff, »Instrumentales Theater 1964–1981«, 5.

317 Vgl. Heinz-Klaus Metzger, »Instrumentales Theater«, in: Dieter Schnebel (= Fragment 34), hg. v. Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 30–33, hier 32, siehe auch Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 32; Simone Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik, Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage* (Freiburg: Rombach, 2002), 121–122.

diametralem Gegensatz zu einem kulturell etablierten Konzert- und Theaterverständnis stehen. Schnebels Musiktheater lässt sich laut Michael Hirsch schließlich als ein Prozess verstehen, »in dem Musik und Theater durch die ihnen innewohnenden dialektischen Potentiale eins werden. Dadurch entsteht für den Zuhörer/Zuschauer die Möglichkeit, mit einem Wechsel in der Justierung seiner Wahrnehmungsorgane dasselbe Geschehen einmal musikalisch, einmal dramatisch zu erleben.«³¹⁸ Das sich im Grenzbereich zwischen Musik und Theater bewegendes Werk *Körper-Sprache* wurde dem Komponisten zufolge meist von Schauspielern aufgeführt, die jedoch aufgrund ihres professionellen Hintergrunds besondere Herausforderungen wahrnahmen: »Die [Aufführenden] fragten mich: ›Wer bin ich da? Als Schauspieler möchte ich eine Person sein.‹ Aber *Körper-Sprache* ist kein Stück für Personen, sondern für Körper!«³¹⁹ Diese Aussage deutet auf die mehrschichtigen Schwellenüberschreitungen des Werkes *Körper-Sprache* hin, das nicht nur zwischen dem hier angesprochenen Begriffspaar Person (in Form einer darzustellenden fiktiven Rolle)/Körper, sondern auch damit zusammenhängend zwischen Musik/Theater, offenem Übungsprozess/zielgerichtetem Kunstwerk und schließlich alltäglicher Lebenswelt/Kunst oszilliert. Die Konfrontation und Verschmelzung dieser Bereiche im Rahmen von Einstudierungsprozessen und Aufführungssituationen nahm Barbara Thun, Mitglied des von Dieter Schnebel gegründeten Ensembles *Die Maulwerker*, folgendermaßen wahr:

Wenn ich Schnebel einstudiere und aufführe, komme ich in die Situation, dass wirklich beides beides ist, der Ton ist Theater und das Sichtbare, meine Handlung, meine Körperaktion ist plötzlich Musik. Als ich angefangen habe Schnebel aufzuführen, da kam ich wirklich in die Situation, dass ich begann, jede kleinste Bewegung, die ich als Musiker machte, zu kontrollieren und ins Bewusstsein zu nehmen. Ich war als Musiker sozusagen totale Bühnenfigur, aber nicht im Sinne eines Schauspielers, sondern im Sinne eines Instrumentes.³²⁰

Hinsichtlich der Rezeption des Werkes *Körper-Sprache* beobachtete Schnebel einen Wandel seit der Uraufführung 1980. Während diese erste Inszenierung von Achim Freyer – auch aufgrund seiner düsteren Atmosphäre mit bunten Masken – dem Komponisten zufolge vorwiegend verstörend wirkte, beobachtete er beispielsweise vor zehn Jahren in einer Inszenierung von Daniel Ott mit Studenten sehr heitere Reaktionen. Die von Thun beschriebene Selbsterfahrung und Präsentation des Körpers als ein Instrument, mit dem reale und nicht vorgetäuschte Prozesse unmittelbar auf der Bühne vollzogen werden, kann somit je nach Inszenierung und zeitlich-räumlichen Kontext sehr unterschiedliche Reaktionen von Irritation bis hin zu Heiterkeit hervorrufen, die jedoch im Idealfall das oben angesprochene Oszillieren der Wahrnehmung zwischen verschiedenen erfahrungsgemäß getrennten Bereichen befördert.³²¹

318 Hirsch, »Der Komponist als Menschendarsteller«, 349.

319 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291.

320 Barbara Thun, zitiert nach Straebel, »Musik gibt es nicht, Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers«, 181–182.

321 Siehe insbesondere Kapitel I/3 und II/7 dieser Arbeit.

In der Gesamtschau offenbart *Körper-Sprache* die Tendenz, die alltägliche Lebenswelt mit der Kunst zu vereinen und eine Wirklichkeit auf der Bühne herzustellen, die an außerkünstlerische Handlungen angelehnt ist, wenngleich sie in ihrer Inszeniertheit klar im Bereich des »korporalen Theaters«, welches nach musikalischen Kriterien gestaltet ist, verbleibt. Die körperlichen (Inter-)Aktionen auf der Bühne werden aufgrund ihrer Einbindung in eine künstlerische Aufführung als Kunst wahrgenommen und gestalten zudem vielschichtige Zusammenhänge (insbesondere im Rahmen der hintergründig ablaufenden »Geschichten«), welche Assoziationsräume öffnen, Abstrahierungsprozesse in Gang setzten und bedeutungssuchende Interpretationen zulassen. Insbesondere durch die für das traditionelle Theater typischen Wesensmerkmale, wie beispielsweise eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum oder deutlich als Darsteller erkennbare und handelnde Personen, werden einerseits distanzerhöhende Elemente eingebracht, die die inszenierten Körperaktionen nicht alltäglich, sondern eindeutig als Kunst erscheinen lassen. Andererseits werden auf mehreren Ebenen Übergänge zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt geschaffen, welche körperliche Gesten als Ausgangspunkt und Material, Prozesshaftigkeit, körperliche Selbsterforschung und insbesondere die Selbsterfahrung betreffen und zudem pädagogische Potentiale bergen. Die in *Körper-Sprache* angelegten performativen Prozesse sind ganz im Sinne einer Pädagogik des Performativen selbstreferentiell, selbstidentifizierend und selbst-exemplikativ und vollzugsorientiert und damit weniger auf ein Ergebnis oder Produkt ausgerichtet. Performative Prozesse stellen, indem sie körperlich vollzogen werden, eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit her.³²² Auf diese Weise rücken weniger Schwellen oder Grenzen, sondern vielmehr das Zusammenwirken von Kunst und alltäglicher Lebenswelt in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung. Zudem werden auch Unterscheidungen zwischen den Bezugssystemen Musik und Theater irrelevant und zu einer Symbiose verbunden, welche in diesem Fall darzulegen versucht, dass Musik noch nicht einmal das ihr eigentlich innewohnende und zugeschriebene Medium des Klanges benötigt, um unter musikalischen Kriterien als Musik und gleichzeitig als Theater erfahrbar zu werden. Die Kontextverschiebung von Körperaktionen in den Konzertraum weist eine Parallele zu *Smooche de la Rooche II* auf, wobei sich bei Schnebels Prozesskomposition möglichst authentische Probenprozesse auf der Bühne ereignen, während in *Smooche de la Rooche II* Versuchsanordnungen nach vorgeschriebenen Spielregeln integriert werden. Insbesondere aufgrund der Prozesshaftigkeit und Erforschung des eigenen Körpers im Rahmen der »Übungen« wird der Körper in *Körper-Sprache* nicht nur von den Aufführenden, sondern auch vom Publikum in seiner »Selbstverdopplung« sowie »Selbstdifferenzierung« in einen spüren Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug³²³ erfahren. Die Erforschung des eigenen Körpers stellt schließlich eine Verbindung zwischen Kunst und menschlicher Existenz her, was Michael Hirsch mit Blick auf die *Maulwerke* folgendermaßen schildert: »Der einzelne Ausführende entwickelt im Verlauf des Stückes den Mikrokosmos seiner physischen Existenz, der die Geschichte der menschlichen Existenz modellhaft

322 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 17.

323 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 42–44.

in sich birgt. Noch nie ist ein Komponist so nah an und so tief in den menschlichen Körper gedrungen.«³²⁴

4. »Mit letztem Atem...«

Körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »(t)air(e)« für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger³²⁵

»Ich finde, Kunst gehört auf die Grenze. Die Grenze ist die Heimat der Kunst, schon immer gewesen.«³²⁶ Diese Auffassung Heinz Holligers stellt eine Parallele zur Ästhetik seines Zeitgenossen Helmut Lachenmann dar, der diese schriftlich reflektierte.³²⁷ In den 1960er und 1970er Jahren bewegten sich beide Komponisten Lachenmann zufolge »auf gleichen Pfaden«³²⁸ in Richtung eines Ausbruchs und Aufbruchs, und zwar

nicht nur aus den eigenen bislang vorgegebenen kompositionspraktischen Begrenzungen [...]: sie [i.e. die Kompositionen, Anm. d. Verf.] gehörten auch zu jenen Signalen nach außen, mit denen eine nachrückende Generation ihre Verantwortungsbereitschaft für den innovativen Auftrag von Musik gab, nachdem die ältere Generation (Boulez, Nono, Stockhausen) einen Boden bereitet hatte, auf dem bequem sich anzusiedeln tödliche Stagnation bedeutet hätte.³²⁹

Die Erweiterung der traditionellen Klang- und Instrumentenbehandlung stand für Lachenmann genau wie auch für Holliger im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzungen, wobei sie anders als beispielsweise ihre Zeitgenossen Cage, Kagel, Schnebel oder Ligeti stärker an einem traditionellen Werkbegriff festhielten.³³⁰ Die

324 Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 10.

325 Teilaspekte dieses Kapitels wurden bereits in den folgenden Artikeln publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »Der Körper als Akteur im Konzert, Gewalt und Präsenz am Beispiel von »(t)air(e)« für Flöte solo von Heinz Holliger«, in: *Verkörperte Heterotopien, Zur Materialität und [Un-]Ordnung ganz anderer Räume* (= soma studies 3), hg. v. Susanne Maurer, Jasmin Scholle, Lea Spahn und Bettina Wuttig (Bielefeld: transcript, 2018), 57-68; dies., »Mit letztem Atem...«, *Musikalischer Grenzgang und körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »(t)air(e)« für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger*, in: *Reflexion – Improvisation – Multimedialität, Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= Bericht zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung – Freie Referate, Band 2), hg. v. Christian Storch (Göttingen: Universitätsverlag, 2015), 49-71.

326 Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson, »Bilanz und Ausblick: Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson«, in: Kristina Ericson, *Heinz Holliger, Spurensuche eines Grenzgängers* (Bern: Peter Lang, 2004), 588-605, hier 602.

327 Vgl. Helmut Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 307-309, hier 307.

328 Ibid., 307. Siehe auch Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 326.

329 Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, 307.

330 Vgl. ibid. Gemeint ist hier der Werkbegriff, an dem auch Schönberg und seine Schüler festhielten, siehe hierzu Ivan Vojtech, »Zu Schönbergs Werkbegriff«, in: *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«*, Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993, hg. v. Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (Wien: Lafite, 1996), 71-77.