

III. Bühnenkörper und Körperprozesse in Aufführungserignissen

1. Sport im Konzertsaal – Musik in der Turnhalle

Erwartungsbrüche und Transformationsprozesse in Annesley Blacks
Smooche de la Rooche II (2007), *Schlägermusik* (2010),
Flowers of Carnage (2013/2014) sowie Annesley Black/
Margit Sade-Lehni: *score symposium* (2018)¹

Eine Fokussierung der Grenzbereiche zwischen Musik und Sport findet sich in besonders prägnanter Form im Werk der Komponistin Annesley Black, die Sportarten wie Seilspringen (*Smooche de la Rooche I* – Variations on a theme by Hazel Meyer, 2007, für 3 athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik), Kung Fu (*Flowers of Carnage* – eine Kung-Fu Performance, 2013/14, für 15-20 Teenager und Live-Elektronik), Badminton (*Schlägermusik* für Badmintonverein, 2010) und Klettern (Annesley Black/Margit Sade-Lehni: *score symposium* für Ensemble TZARA, KletterInnen, Kletter-Trainer, 2018) musikalisch verarbeitet. Dabei werden diese Sportarten jedoch nicht künstlerisch dargestellt oder transformiert, sondern wirklich auf der Bühne ausgeübt, worin ein wesentlicher Realitätsbezug dieser Werke liegt. Anders als beispielsweise in Maurizio Kagels *Match* für drei Spieler (1964), in welchem eine »Als-ob«-Darstellung eines Tischtennisspiels mit Instrumenten inszeniert wird, ohne dass Tischtennis real gespielt wird, werden in Blacks oben genannten Werken real ausgeführte Sportaktivitäten auf der Bühne vollzogen und musikalisiert.² Die Aufführenden haben dabei sowohl die Aufgabe Klang zu erzeugen als auch Sport zu machen und sportlich wie auch musikalisch zu interagieren. Dieses künstlerische Agieren zwischen beiden Bezugssystemen betrifft schließlich

1 Teilaspekte dieses Kapitels wurden bereits in folgendem Artikel publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »Seilspringende Körper, Erwartungsbrüche in Musik und Sport in Annesley Blacks *smooche de la Rooche II* (2007) für drei athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik«, in: *NZfM* 6 (November 2017): 36-39.

2 Vgl. Marion Saxer, »Sport oder Musik? –>Smooche de la Rooche II« (o. A.), verfügbar auf <https://www.musicademy.de/index.php?id=3109>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

nicht nur verschiedene körperliche Aktivitäten und damit einhergehende Wahrnehmungserwartungen, sondern erfordert auch eine Auseinandersetzung mit Räumen, in denen Aufführungen stattfinden.

Genau wie der Aufführungsort des Konzertaals, der mit der darin vollzogenen Praxis durch ein Netz aus Konventionen, Ritualen, Regeln und Vorstellungen konstituiert und strukturiert ist, ist auch das Bezugssystem Sport an sportliche Austragungsräume geknüpft. Dabei stellt das Publikum kulturell geprägte Erwartungen an das Verhalten von Körpern auf der Bühne oder in der Sporthalle, Arena oder einer anderen sportlichen Aktionsumgebung. Die Wirkung einer Komposition wird maßgeblich von der Wahl des Aufführungsortes geprägt: »Wenn man sich dazu entscheidet, ein Werk in einem Sportraum aufzuführen, dann fällt eine bestimmte Hörerwartung des Publikums weg. In diesem Fall ist das Publikum auf etwas anderes konzentriert und erwartet, dass Sport oder eine Performance dargeboten wird.«³ Genau dies ist beispielsweise bei dem Werk *Schlägermusik* (2010) für eine Laien-Badmintongruppe der Fall, welches installative Züge aufweist und für die Turnhalle konzipiert wurde. Die Schläger der Spieler werden mit Wii-Sticks ausgestattet, welche bei jedem Schlag vorproduzierte Klänge aus dem jeweiligen Alltag, dem Zuhause und der beruflichen Arbeit des Spielers auslösen. Auf diese Weise erhält das Privatleben und das Umfeld der Spieler Einzug in das Werk. Zudem wurden die Oberflächen der Schläger dahingehend präpariert, dass sie an unterschiedlichen Aufprallorten unterschiedlich klingen. Die Aufführenden sind in diesem Fall Angehörige eines Badmintonvereins und in den meisten Fällen keine Musiker. Da Notenkenntnisse nicht vorausgesetzt werden können, dient nicht eine Partitur als Aufführungsgrundlage, sondern die Spieler befolgen bestimmte von der Komponistin festgelegte Spielregeln, die echten Badmintonspielen entlehnt sind oder von ihr selbst im Probenprozess entwickelt wurden.

Während in *Schlägermusik* Laien-Sportler Musik machen, sind es in *Smooche de la Rooche II* umgekehrt die Musiker, die Sport machen. Im Gegensatz zu *Schlägermusik* wurde *Smooche de la Rooche II* gezielt für den Konzertsaal komponiert und nimmt somit die umgekehrte Kontextverschiebung der Sportaktivität des Seilspringens in den Konzertsaal vor. Die Klangprozesse von *Smooche de la Rooche II* werden von der Bewegung der Springseile sowie der damit einhergehenden körperlichen Anstrengungen wie zum Beispiel dem Atmen gestaltet. Die Musiker interagieren laut Julian Kämper »zunächst instrumental miteinander, tragen abschnittsweise ›games‹ aus und nehmen dabei die Rollen des (Gegen-)Spielers und des Schiedsrichters zugleich ein.«⁴ Der Titel *Smooche de la Rooche II* ist einer gleichnamigen Installation der kanadischen Künstlerin Hazel Meyer entlehnt.⁵ Eine weitere Inspirationsquelle des Werkes bildet Helmut Lachenmanns Werk *Pression* für Cello, aus dem sogar ein Teil für das Seil bearbeitet wurde, wobei verschiedene Bogenbewegungen den Handbewegungen der Seilspringenden entsprechen.

3 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 307.

4 Julian Kämper, »Portrait«, in: *Annesley Black* [Flyer zu Annesley Black] (Berlin: Edition Juliane Klein, ohne Jahr).

5 Vgl. Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 304 sowie 306.

Vor allem entwickelte Annesley Black jedoch die spezifische Körperlichkeit von Lachenmanns Musik weiter: »Für mich passt die *musique concrète instrumentale* gut zu der Idee des Stückes, weil sie eine sehr körperliche Kunst ist, was auch mit der Notation zusammenhängt. Bei dieser Art von Aktionsnotation, wo die Bewegungen des Körpers beschrieben sind und nicht unbedingt das, was zu hören ist, denke ich, dass die Körper der Musiker sehr präsent sind. Lachenmann bringt den Körper wieder in die *musique concrète*.«⁶

Durch die Verbindung der kulturell geprägten Bezugssysteme Musik und Sport in Form einer Kontextverschiebung des Seilspringens in den Konzertsaal werden Wahrnehmungsprozesse hervorgerufen, die zwischen der Wahrnehmung eines sportlichen Wettstreits und einer musikalischen Darbietung oszillieren. Dies bedeutet, dass die Wahrnehmenden das Werk sowohl als eine Musik- als auch als eine Sportaufführung wahrnehmen können, wobei sich die Grenzen schließlich aufzulösen scheinen: »*Smooche de la rooche (II)* softens the boundaries between two (often conflicting) realms of entertainment – culture and sports – and suggests a point of interconnectivity that threatens their relative cultural isolation.«⁷ Auch Sportler suchen dem Sportwissenschaftler Thomas Alkemeyer zufolge zeitweise ebenfalls durchaus ungewohnte Umgebungen und Situationen für gewisse Sportaktivitäten auf, um Erfahrungen herzustellen, die sie temporär daran hindern, mit sich selbst identisch zu bleiben:⁸ »In diesen Schwellenzuständen der Irritation des Gewohnten scheinen Möglichkeiten eines anderen Handelns und einer neuen Formgebung des Selbst auf.«⁹ Die Irritation gewohnter Kategorien und damit einhergehender Erwartungen durch Kontextverschiebungen von Sportarten in andere Umgebungen werden demnach auch jenseits eines künstlerischen Anspruches, wie im Falle von Annesley Blacks Sportstücken, praktiziert.

Die beiden Stücke *Schlägermusik* und *Smooche de la Rooche II* haben trotz aller Unterschiede die Gemeinsamkeit, dass sie die Komponistin vor Herausforderungen im Umgang mit der Schwerkraft stellten, die sich grundsätzlich nicht künstlerisch gestalten und beeinflussen lässt. »[W]enn man das Seil hochwirft, dann fällt es irgendwann herunter. In der Musik kann man einen Krebs machen oder etwas rückwärtslaufen lassen. Aber mit so etwas kann man es nicht – diese Art von Kausalität in der Bewegung von Sport, die ist da«.¹⁰ Es galt somit, mit der Schwerkraft zu arbeiten und diese als kompositorischen Aspekt mit einzubeziehen:

Wenn das Seil hochfliegt, wird es herunterkommen; und wenn man es versucht ganz langsam zu machen, geht es eben nicht mehr, weil das Seil schlapp wird. Das macht

6 Ibid., S. 305.

7 Annesley Black, Werkkommentar zu *smooche de la rooche II*, verfügbar auf https://www.editionjulianeklein.de/files/works/commentaries/black_smooche-de-la-rooche-2_werkkommentar.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

8 Vgl. Thomas Alkemeyer, »Bewegung und Gesellschaft, Zur ›Verkörperung‹ des Sozialen und zur Formung des Selbst in Sport und populärer Kultur«, in: Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. Gabriele Klein (Bielefeld, transcript, 2004), 43–78, hier 68–69.

9 Ibid., 69.

10 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 307.

Spaß mit solchen Dingen bewusst zu spielen und das ist ein Teil des Humors des Werkes. Das Publikum merkt, dass Sachen, die man sonst kompositorisch macht, absurd werden, denn man kann nicht ohne weiteres ein Ritardando oder Accelerando mit dem Seil umsetzen.¹¹

Einen ähnlichen kausalen Zusammenhang beschreibt Annesley Black in Bezug auf *Schlägermusik*, wo Lautstärke und Geschwindigkeit beim Schlagen im Unterschied zur Musik nicht frei kombinierbar sind. Zudem lassen sich, ähnlich zum Seil, auch die Konsequenzen eines Schlagens nicht genau voraussagen und kontrollieren, wodurch den Naturgesetzen somit Einfluss auf die Gestaltung der Aufführung eingeräumt wird.

Während *Smoosche de la Rooche II* dramaturgisch gestaltet ist, enthält *Schlägermusik* in der Anlage als auch aufgrund der Wahl des Aufführungsortes und der Akteure installative Elemente, wobei die Bezeichnungen »Performance« oder »Installation« eine bestimmte Haltung zur Zeit suggerieren und versuchen, möglichst ohne eine zeitlich-strukturierende Dramaturgie auszukommen: »[E]in Raum ohne Zeit – das wird erwartet.«¹² *Schlägermusik* ist somit einerseits eine Installation und eine Performance, weist auf der anderen Seite jedoch auch dramaturgische Formteile mit einer festgelegten Reihenfolge für die Aktionen der Sportler auf. Dennoch entstand der Komponistin zufolge in Aufführungen eine bestimmte Haltung, die eher mit einer Performance oder Installation einherzugehen schien, zu der die spezifische performative Räumlichkeit in der Turnhalle beitrug.¹³

Aufführungsräume sind auch jenseits von Kontextverschiebungen grundsätzlich ein wichtiger Bestandteil künstlerischer Darbietungen, da sie die Aufführung und Wahrnehmung durch ihre geographischen Gegebenheiten, ihre vorgegebene Umgebung sowie ihre Akustik maßgeblich mitbestimmen. Die Beherrschung eines Raumes stellt die Voraussetzung dar, Präsenz zu erzeugen und die Energie und die Kraft freizusetzen, die zwischen Performern und dem Publikum im Raum zirkuliert. Die spezifische performative Räumlichkeit einer Aufführung wird erst durch diese hervorgebracht, existiert nicht jenseits einer Aufführung und ist keineswegs mit dem geometrischen Raum gleichzusetzen, in bzw. an dem sie sich immer neu und in stetigem Wandel ereignet.¹⁴

In allen drei Kompositionen Blacks werden Räumlichkeiten nicht nur im Rahmen der Aufführungen hervorgebracht, sondern wurden gezielt als künstlerisches Element mitkomponiert. Die Komponistin macht sich dabei die mit performativen Räumen einhergehenden Atmosphären von Räumen zunutze,¹⁵ die laut Fischer-Lichte der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen und die – wie insbesondere im Fall von Sporthallen – besonders assoziativ behaftet sind.¹⁶ Räumliche Atmosphären entstehen jedoch nicht voraussetzungslos, sondern basieren auch auf institutionell vorgeprägten Erwartungen. Jeder westlich geprägte Konzertbesucher erwartet gewohnte Abläufe und

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. Vgl. zum Begriff der Zeit auch Kapitel II/10 dieser Arbeit.

¹³ Vgl. ibid. Zum Begriff der performativen Räumlichkeit, siehe Kapitel II/9 dieser Arbeit.

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 187. Siehe auch Kapitel II/9 dieser Arbeit.

¹⁵ Vgl. ibid., 200.

¹⁶ Vgl. ibid., 203.

Rollenverhältnisse zwischen den Musikern und dem Publikum im Konzertsaal. Der Zusatz »für drei athletisch begabte Schlagzeuge« im Untertitel von *Smooche de la Rooche* evoziert vor diesem Hintergrund eine Erwartungshaltung, die eine Vorstellung sportlicher, durchtrainierter Musiker impliziert, welche womöglich mehr als gewohnt auf der Bühne physisch aktiv werden könnten. Zu Beginn der Aufführung werden diese Vorstellungsbilder und Erwartungshaltungen jedoch radikal enttäuscht: Eine Stellwand auf der Bühne verbirgt jegliche Spur der angekündigten athletischen Körper, und die Musik des ersten Drittels des Stückes lässt zudem sogar die Frage offen, ob diese live gespielt oder ganz ohne hinter Stellwänden verborgener körperlicher Aktivität rein elektronisch zugespielt wird.

Nur allmählich nimmt man wahr, dass es Menschen sind, die hier spielen, nämlich dann, wenn ihre Stimmen dazu kommen. Aber die Leute im Publikum schauen oftmals ins Programm und fragen sich womöglich: ›Das ist doch für athletisch begabte Musiker. Wo sind die Schlagzeuge, wo sind die Musiker?‹ Und dann kriechen die auf die Bühne! Das war zwar sehr instinktiv von mir geschrieben, aber wenn ich meine Intentionen durchschauke, dann ging es mir schon darum, die Erwartungen der Zuschauer wirklich zu zerschmettern. Alle Wünsche, wie zum Beispiel, dass noch ein Marimbaphon hinzutritt, sind damit gestorben.¹⁷

Dieser Beginn vermag Marion Saxer zufolge das Publikum zunächst akustisch anzuregen, bevor visuelle Elemente hinzukommen,¹⁸ welche die Gefahr bergen, aufgrund ihrer sportlich-körperlichen Dominanz durchaus auch von der weiteren musikalischen Ausgestaltung abzulenken. Das Kriechen als Fortbewegungsart des darauffolgenden Auftritts ruft einen erneuten Erwartungsbruch sowie eine Kontextverschiebung hervor, da diese Aktivität traditionell keineswegs in der Umgebung des Konzertsaales während eines Auftrittes anzutreffen ist. Die anschließenden körperlichen Bemühungen im Rahmen des Seilspringens werden zudem dadurch unterstrichen, dass diese der anfänglichen körperlosen Elektronik nun gegenüberstehen: »Das einzige, was im Verlauf des Stückes schließlich nicht zu sehen ist, sind die Schlagzeuginstrumente. Auf dem Zuspielband gibt es jedoch auch viele Klangschnipsel von Orchesterstellen und Schlagzeug – Musiktradition und Orchester als Geist, als Phantom ohne Körper wird den seilspringenden Körpern gegenübergestellt.«¹⁹ Sobald die Interpreten sportlich in sichtbare sowie hörbare Aktion treten, stellt sich sodann die Frage, was die Körper auf der Bühne und im Raum repräsentieren bzw. welche Rollen ihnen zugeschrieben werden. Werden sie als Sportler oder als Musiker wahrgenommen? Die Rollenzuschreibung wird dabei zunächst von der Umgebung des Konzertsaales vordefiniert, die im Gegensatz zu einer Aufführung in einer Turnhalle andere Wahrnehmungskanäle aktiviert. Die Akteure verbleiben daher obgleich ihrer sportlichen Aktivitäten vorrangig in der Rolle der Musiker, was außerdem auch durch die kompositorisch-dramaturgische Ausgestaltung befördert wird, die sich klar von einer Installation oder Performance distanziert:

17 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 309.

18 Vgl. Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musica_demy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

19 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 311.

Die Musiker werden nicht herausgefordert, etwas außerhalb ihres Bereiches, ihrer Sphären, zu tun. Niemand erwartet, dass sie Schauspieler oder Sportler sind. [...] Wie sie an die Seile herangehen, ist, wie Musiker daran gehen, und nicht wie Sportler – und das merkt man auch bei der Aufführung. [...] Auch vom Publikum wird nicht erwartet, dass es das Werk als ein Kunstseilstück wahrnimmt, und von den Musikern wird nicht erwartet, dass sie besonders virtuos Seil springen.²⁰

Gerade aufgrund des Festhaltens an einem klassischen Rollenverständnis von Musikern auf der Bühne repräsentieren die Körper in *Smooche de la Rooche II* keine Funktionen außerhalb ihres Bereiches und präsentieren sich vielmehr selbst u.a. auch als von der Gesellschaft geprägte Leib-Körper.²¹ Unterschiedliche Herangehensweisen und Grade an Geschicklichkeit im Umgang mit dem Seil offenbaren neben individuellen Konstitutionen und Neigungen auch, wie das gesellschaftliche Umfeld auf den menschlichen Körper in Form von Bewegungsroutinen, Haltung, (Ver)Spannungen, Beweglichkeit, Ausdauer, Verletzlichkeit und Ähnlichem eingewirkt hat. Selbst die reale und nicht vorgespielte Erfahrung des Scheiterns ist von der Komponistin bewusst angelegt: Was dieses Werk von traditionellen Musikaufführungen, die eine möglichst fehlerfreie Darbietung anstreben, unterscheidet und hervorhebt, ist, dass das Seil eine für viele Musiker ungewohnte und bislang weitestgehend ungeübte Tätigkeit darstellt.

Die erste theatralische Version der Sektion L des Stückes erfordert die Bewältigung sogenannter »Tricks«, die ähnlich wie bei bestimmten Zirkusnummern solange auf der Bühne geübt werden müssen, bis sie funktionieren. Währenddessen haben die übrigen beiden Musiker die Aufgabe im Raum umherzugehen und zu versuchen die Schritte des jeweilig anderen hinsichtlich des Tempos, der Richtung sowie der Größe zu spiegeln, was insbesondere schwierig ist, wenn die Interaktionspartner sich nicht gut sehen und zudem der eine auch noch versucht den anderen auszutricksen.²²

Die Unkontrollierbarkeit des Körpers innerhalb solcher Versuchsprozesse generiert eine nicht vorhersehbare Komponente der Komposition, bei der der Körper – neben der Schwerkraft – eine schöpferisch teilnehmende und unkontrollierbare Autorität erlangt. Zudem werden Körperprozesse wie das Atmen klanglich integriert und verarbeitet, was den Körper als Akteur abermals hervorhebt. Der Körper wird dem Interpreten besonders in den physisch extrem anspruchsvollen Passagen als Ort der Selbstwahrnehmung vor Augen geführt, was sich dem Publikum insbesondere über das Schwitzen und das Atmen mitteilt. Da der musikalische Gedanke fortwährend im Zentrum der Gestaltung verbleibt, distanziert sich diese Komposition Black zufolge schließlich trotz performativer Anteile von einer Performance, »wo das Schwitzen oder das Atmen das ganze Thema wäre – dies sind hier nur Nebenartefakte des musikalischen Gedankens.«²³

Vor dem Hintergrund der doch auch sehr ausgeprägten visuellen Ebene von *Smooche de la Rooche II* mag es überraschen, dass die Komponistin eine Version für eine Audioauf-

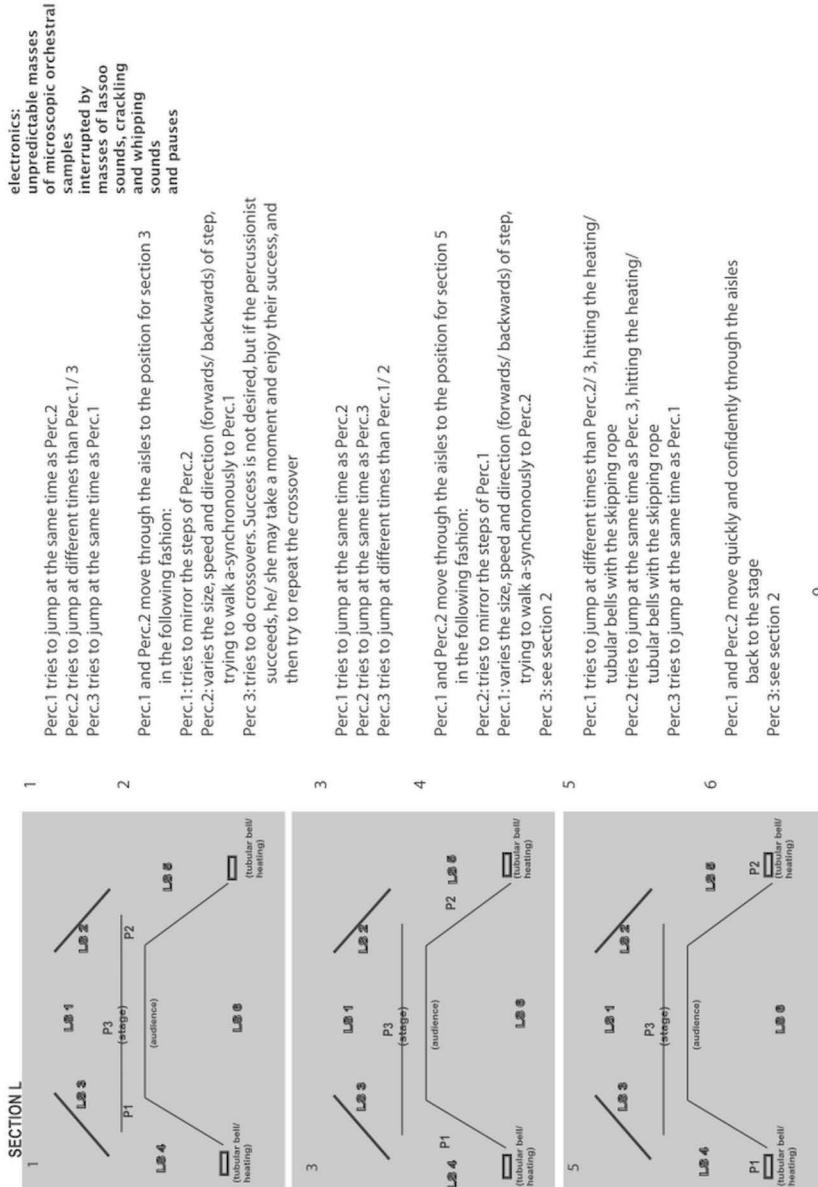
20 Ibid., S. 304.

21 Siehe auch Kapitel I/7 dieser Arbeit.

22 Annesley Black, *Smooche de la Rooche II, variations on a theme* by Hazel Meyer for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds (2007), Version I (Berlin: Edition Juliane Klein, 2007), 9.

23 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 304.

Anniesley Black, *Smooche de la Rooche II, variations on a theme by Hazel Meyer for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds, Version 1, Seite 9*



nahme konzipierte, die sich nur in einem Teil (der oben beschriebenen theatralischen Sektion L) unterscheidet, welcher durch eine radiophonische Version ersetzt wurde.²⁴ Die Komponistin beschreibt in Bezug auf ihre eigene Wahrnehmung sowie hinsichtlich verbaler Reaktionen der Hörer (die teilweise die Bühnenversion nicht gesehen haben), dass durch die Eliminierung der visuellen Ebene andere Qualitäten in den Vordergrund rücken: »Wenn man sieht, wie anstrengend und virtuos die Choreographie ist, ist das reine Hörerlebnis im Vergleich dazu minimalistisch. Da nimmt man viel mehr die Patterns war. Das Zuschauen ist viel extrovertierter und der Prozess des Hörens minimalistisch und neutral.«²⁵ Die Audioversion erscheint somit trotz verstärkter Körpergeräusche wie die des Atmens im Vergleich zur Bühnenversion abstrakter und distanzierter.

Auch in dem in Zusammenarbeit mit der Bildenden Künstlerin Margit Sade-Lehni entstandenen *score symposium* werden Musiker sportlich tätig und physisch an ihre Grenzen gebracht. Abgesehen von der letzten Szene, die eine Partitur aufweist, beruht das Stück auf Versuchsanordnungen, wobei ähnlich zu *Schlägermusik* der Aufführungsort durch die Wahl der Sportart vorbestimmt ist. Während *Schlägermusik* die Halle jedoch weitestgehend unverändert miteinbezieht, wird in *score symposium* eine Kletterhalle gezielt gestaltet, dekoriert und auch hinsichtlich des Wechsels zwischen unterschiedlichen Positionen und Standorten des Publikums, der Kletterer und der Musiker bewusst in die Konzeption und Ausgestaltung einbezogen. Der Raum nimmt als Teil des künstlerisch gestalteten Aufführungsrahmens auf diese Weise eine große Präsenz im gesamten Stück ein, während das Thema des Kletterns einen neutralen Boden dafür bot, den Bereich der Komposition mit dem der Bildenden Kunst zu verbinden.

Bei der im Oktober 2018 in Zürich uraufgeführten Auftragsarbeit *score symposium* betritt das Publikum die Halle im Dunkeln und wird von einer Person mit weißen Handschuhen und Taschenlampe durch Leuchten in die Handfläche und Massieren der Hände empfangen und von dieser auf unterschiedliche erste Beobachtungspositionen verteilt. Dabei werden vermeintliche Kletterer im Publikum, welche bei der Handkontrolle aufgrund der Hornhaut an den Händen identifiziert wurden, aufgefordert, sich auf dem Berg der Kletterhalle einzufinden, während alle anderen (ohne Hornhaut) sich im Bereich unterhalb des Berges positionieren sollten. Diese Form des Einlasses trägt dabei unmittelbar der Idee der Bildenden Künstlerin Rechnung, das Stück als Ritual zu gestalten.²⁶ Durch die Separierung der Kletterer wird die Klettergemeinschaft als eine Art *secret society* ausgewiesen, an der laut Black beispielsweise viele Banker in Zürich in der Mittagspause teilnehmen und die Halle mit ihren Anzügen betreten, um sich sodann für eine Stunde in Kletterer zu verwandeln. Die Separierung beider Gruppen stellt somit eine an *secret societies* angelehnte Hierarchisierung her, wobei auch die

24 Annesley Black, *Smooche de la Rooche II, variations on a theme by Hazel Meyer for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds* (2007), Version II (Berlin: Edition Juliane Klein, 2007), 7-10.

25 Ibid.

26 Zum Begriff des Rituals, siehe Turner, *Das Ritual*. Siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

Musiker und aufführenden Kletterer sich zunächst in Anzügen Schweizer Banker unter das Publikum mischen, um sodann beim Eintritt auserwählt zu werden, die Rolle der Aufführenden auszuüben.²⁷ Auf die Einlassepisode folgt eine Warm-up-Sequenz, in der beide Aufführungsgruppen die ihr eigenen Warm-up-Tätigkeiten als einen Teil ritualisierter Handlungen ausführen: »Der Cellist hat beispielsweise immer wieder in den Proben erwähnt, dass er als ›Warm-up‹ manchmal Bach spielt. Daraufhin haben wir eine Cellosuite ausgewählt, die während des ›Warm-ups‹ der Kletterer erklingt und weiterentwickelt wird.«²⁸ Im Rahmen dieser Sequenz ertönt ein Zuspiel von Ausschnitten aus *motivational trainings*, die zu diesem Zweck auf YouTube gesammelt und zusammengestellt wurden.

Es gibt dort [auf YouTube, Anm. d. Verf.] jede Menge davon für den Sportbereich, meistens aus den USA, und manche Stimmen und Personen sind sehr eindringlich. Beispielsweise: **You are healthy!!!** Viele Leute hören so etwas tatsächlich an, bevor sie Sport machen und glauben daran, dass es hilft. [...] Außerdem bilden die *motivational speeches* auch eine Verbindung zur Welt der Banker, die auch mit Motivationstrainern arbeiten.²⁹

Ähnlich zu *Schlägermusik* und *Smooche de la Rooche II* werden anschließend unterschiedliche Spielanordnungen ausgeführt, die sich den Verbindungen zwischen Bewegungsaktionen und Klängen widmen:

Es gibt Passagen, wo die Musiker den Kletterern und umgekehrt die Kletterer den Musikern folgen. Zum Beispiel sind an einer Stelle die zwei Kletterer an der Wand und die Musiker spielen einen Ausschnitt einer bereits gespielten notierten Passage, wobei die einzelnen Töne erst erklingen sollen, sobald eine bestimmte Hand oder ein bestimmter Fuß auf einen Stein gesetzt wird. Andersherum bewegen sich die Kletterer an einer Stelle nach der Musik und müssen beispielsweise bei einem bestimmten Celloklang mit dem Fuß auf dem Stein kratzen oder ihre Arme hängen lassen. Dabei entstehen faszinierende Verbindungen zwischen Sehen und Hören, die man nicht sofort erfassen kann.³⁰

Während die Kletterer ihrer gewohnten Tätigkeit nachgehen (wobei die Kletterwege hinsichtlich von Tempo, Puls und Wiederholungen etc. auch musikalische Strukturen aufweisen), werden die Musiker – wie bereits gesagt – auch sportlich tätig. So erfolgt beispielsweise eine Übertragung von einem sportlichen Wettbewerb auf die musikalische Ebene, wobei die Musiker gleichzeitig und so schnell wie möglich auf den Berg klettern müssen, wobei derjenige, der zuerst oben ist, zuerst spielen darf. Black führt hierzu aus:

27 Vgl. auch den Begriff der *Community* bei Turner, *Das Ritual*, 94–127. Siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

28 Telefoninterview der Verf. mit Annesley Black vom 13. Mai 2019, siehe Anhang, S. 345.

29 Ibid., S. 346f.

30 Ibid., S. 344. Vgl. auch Annesley Black und Margit Sade-Lehni, *score symposium* (2018) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial].

Während der Proben war beispielsweise nicht klar, ob der Saxophonist es überhaupt schafft und dort spielen kann. Die physische Anstrengung, die die Musiker beim Klettern aufbringen, zeigt sich vor allem auch im Vergleich zu den beiden Kletterern, da im Klettern untrainierte Musiker nicht so raffiniert und leicht klettern. Diese besondere physische Herausforderung stellt somit eine Parallele zu *Smooche de la Rooche II* dar, da auch hier die Musiker keine professionellen Seilspringer sind. Damit hängt auch ein körperliches Risiko zusammen, dass man fallen könnte.³¹

Auch die an der Uraufführung beteiligten Musiker brachten ganz unterschiedliche Erfahrungen und Fähigkeiten im Klettern mit, die an dieser Stelle erfahrbar wurden. Im Rahmen der Vorbereitung stellte sich beispielsweise heraus, dass die Pianistin Höhenangst und Gleichgewichtsschwierigkeiten hatte und gar nicht an der Klettersequenz teilnehmen konnte. Die Auswirkungen dieses Sachverhaltes auf die Aufführung erläutert Black wie folgt: »[W]ir haben eine besondere Rolle für sie eingeführt, die mit dem Aspekt des Rituals zu tun hat: Margit [Sade-Lehni, Anm. d. Verf.] hat ein besonderes Kostüm für sie entworfen und wir hatten die Idee von ihr als einer Göttin der Kletterhalle.«³² Am Ende des Stücks erklingt ein auskomponiertes Stück autonomer Musik, wobei die Musiker in dem Berg versteckt spielen und dadurch nicht zu sehen und nur gedämpft zu hören sind. Der über Mikrophone aufgenommene Klang wird dabei in direkter Verstärkung über Lautsprecher von der Komponistin an- und ausgeschaltet, wobei dies wiederum in vordefinierter Weise mit den Aktionen der Kletterer zusammenhängt.³³ Diese wechselseitige Verbindung von sportlicher Aktion und musikalischer Reaktion bzw. musikalischer Aktion und sportlicher Reaktion stellt dabei eine Parallele zu *Schlägermusik* dar, wo in ähnlicher Weise elektronische Klänge von den Badmintonspielern ausgelöst werden und andersherum die Spieler elektronischen Impulsen folgen müssen. Die einzelnen Sequenzen werden in *score symposium* durch Phasen der Entspannung und des Wassertrinkens gegliedert, wobei sich am Ende die Aufführenden in Schlafsäcken und Hängematten am Fuße des Berges zur Ruhe legen.³⁴

Im Vergleich zu *Smooche de la Rooche II* vermisste die Komponistin bei der Uraufführung von *score symposium* eine ausgewogene Mischung aus dem rituellen Charakter in Form eines *happening* auf der einen und einer musikalisch-dramaturgischen Ausgestaltung auf der anderen Seite, die über eine spektakuläre Ebene hinausgeht und auch musikalisch-klanglich interessant ist. Black formuliert in diesem Zusammenhang: »Ich mag solche Situationen, wo man herausgefordert ist und eine spektakuläre Idee verfolgt und trotz eines spektakulären Rahmens Momente kreiert, wo man hinhören muss und wo Material auf eine Weise gestaltet und komponiert ist, sodass interessante musikalische Fragen entstehen, die von den Strukturen des Aufführungsrahmens beeinflusst sind.«³⁵

31 Telefoninterview der Verf. mit Annesley Black vom 13. Mai 2019, siehe Anhang, S. 344.

32 Ibid., S. 345.

33 Vgl. ibid., vgl. auch Annesley Black und Margit Sade-Lehni, *score symposium* (2018) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial], Sektion VII.

34 Vgl. ibid.

35 Telefoninterview der Verf. mit Annesley Black vom 13. Mai 2019, siehe Anhang, S. 345.

Insgesamt werden in den bereits beschriebenen Werken Blacks Distanzauslotungen auf mehreren Ebenen sichtbar, die insbesondere zwischen Kunst und Sport sowie zwischen verschiedenen Kunstansätzen wie *happening* und dramaturgischer Ausgestaltung changieren und dabei u.a. Elemente des Spiels, des Zufalls, der Schwerkraftbedingungen, des Scheiterns, individueller Körperkonstitutionen, verschiedener (konventionsbehafteter) Rahmungen, Kontexte und Räume integrieren und künstlerisch verarbeiten.

Der Komponist Robin Hoffmann betont, dass der Einsatz von Körperlichkeit, beispielsweise in dem bereits beschriebenen Einbezug sportlicher Tätigkeiten seitens der Musiker, nicht zwingend eine Distanzverringerung zwischen Kunst und Leben bewirkt, sondern unzählige Distanzierungsfacetten ermöglicht, was insbesondere auch am Beispiel von Annesley Blacks *Flowers of Carnage* beobachtet werden kann, dessen Distanzauslotungen zu den oben hinsichtlich von *score symposium*, *Schlägermusik* oder *Smooche de la Rooche II* beschriebenen weitere Dimensionen hinzufügen. Annesley Black schneidet Robin Hoffmann zufolge

Klänge aus ostasiatischen Martial Arts-Filmen – blutige Filme, Filme ab 18, in denen die Schärfe des Samurai-Schwerts konkurriert mit der Schnitttechnik, die den cineastischen Urstoff Zelluloid zu einer Leiberschlacht aus Licht und Farben zusammenfügte. Schwirrende Kampfgeräte, durch die Luft wirbelnde Gliedmaßen und immer wieder harte Kung-Fu-Schläge gegen alle nur erdenklichen Körperregionen.³⁶

Diese akustischen Schnipsel stellen das Ausgangsmaterial bereit, welches in kreativen Übertragungsformen von Jugendlichen schließlich verarbeitet wird, ohne dass sie die Filme (auch aufgrund der Altersbeschränkung) kennen (dürfen). Von der medialen Körperinszenierung der Filme bleiben lediglich akustische Restspuren, mit denen in den Probenphasen zu der Uraufführung in Donaueschingen 2014 die Arbeitsgemeinschaft Neue Musik am Leininger-Gymnasium Grünstadt unter Leitung von Silke Egeler-Wittmann ein ganzes Jahr arbeitete, an dessen Ende die Partitur in Form einer Zusammenstellung von Übungsvorschlägen erstellt wurde. Die Partitur stellt eine Reihe an Ideen und Vorschlägen bereit und überlässt es den Ausführenden, wie ihre einzelnen Versuche in einer Aufführung eingebunden und zusammengefügt werden. Die Übungsvorschläge beinhalten beispielsweise eine Höranalyse der gesammelten Klangsnipsel hinsichtlich des akustischen Vorder- und Hintergrunds, der internen rhythmischen Strukturen, konfliktreicher Klanggegenüberstellungen oder energetischer Prozesse. Die Erkenntnisse sollen anschließend für ein in der Gruppe vorhandenes Instrumentarium (z.B. in Form einer graphischen Partitur) transkribiert, ausgetauscht und weiter vielschichtig modifiziert werden: »Ob instrumental, vokal oder auf der Ebene von Bewegungen: alle Übungen zielen auf das Spiel mit Transformationen ab und erreichen im günstigsten Fall eine Neubewertung und Neubelebung des Klangfragments durch die Teenager-Körper.«³⁷

Trotz dieser mehrstufigen Übertragungsformen von akustischen Fragmenten verbleibt auch während des kreativen Erarbeitungsprozesses das Thema Gewalt immer noch im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Während Marion Saxer

36 Hoffmann, »Ich komm gleich runter und berühre!«, 243-244.

37 Ibid., 245.

das Stück *Smooche de la Rooche II* als sehr humorvoll beschreibt und es als solches dem Stück *Flowers of Carnage* gegenüberstellt, welches sich dem sehr ernsten Thema Gewalt widmet,³⁸ berichtet Silke Egeler-Wittmann hingegen aus der Praxis der Proben zur Uraufführung, dass die Audioausschnitte der Kampfgeräusche ohne Kontext und Bild oftmals von den SchülerInnen als sehr lustig empfunden wurden.³⁹ Der Eindruck Egeler-Wittmanns entspricht dabei auch der Sichtweise der Komponistin: »In dem Stück kommt sehr viel Humor vor. Gewalt ist ein ernstes Thema, aber wenn wir es ernst angehen würden, wäre es schrecklich!«⁴⁰ Annesley Black hat die teilweise mit Musik unterlegten Filme gezielt nach bestimmten Geräuscharten ohne musikalische Untermalung durchsucht und diese kategorisiert – von rhythmischen Klangaktionen mit Puls, oder »Huhh – Hahh – Huhh...«- Ausrufen über rhythmisches Schwertzischen bis hin zu Atemklängen und Körperklängen, wie beispielsweise das mit Soundeffekten künstlich nachbearbeitete Blutspritzen.⁴¹ Die Verarbeitung der aus ihrem Kontext gerissenen und isolierten Kampfgeräuschen durch die Teenager steht im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung, welche sich letzten Endes rein auf der klanglichen Ebene ereignet.⁴² Über diese klangliche Arbeit hinaus wurde im Verlauf der Probenphasen zudem ein Kung Fu-Lehrer sowie eine Choreographin hinzugezogen. Black betont, dass das Werk nicht grundsätzlich an Kung Fu gebunden ist, sondern diese Kampfkunst durch eine anderen ersetzbar wäre, wobei Kampfsportarten zu bevorzugen sind, die nur mit dem Körper und ohne Stock oder andere Objekte auskommen und die bestimmte Schrittfolgen und Positionen vorgeben, die die Ausarbeitung zu einem choreographischen Werk werden lassen.

Der Titel *Flowers of Carnage* bezieht sich auf den Titelsong *Shura no Hama* des Films *Lady Snowblood*, welchen Annesley Black in Form einer Stiladaption am Ende des Werkes integriert.⁴³ Dieser Song, einzelne Filmsequenzen sowie ein dazugehöriges Manga wurden von Quentin Tarantino in *Kill Bill Vol. I*⁴⁴ zitiert und weiter bekannt gemacht.⁴⁵ Die besondere Kunst des Zitierens Tarantinos stellte für Annesley Black eine wichtige

38 »Während aber ›Smooche de la Rooche II‹ mit den Erwartungen des Publikums wie der Interpreten spielt und auch für den typischen hintsinnigen Humor der Komponistin stehen kann, widmet sich ›Flowers of Carnage‹ dem sehr ernsten und aktuellen Thema Gewalt, seiner medialen Darstellung und den Möglichkeiten der musikalischen Auseinandersetzung mit ihm.« Annesley Black im Gespräch mit Marion Säger (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

39 Vgl. Silke Egeler-Wittmann im Gespräch (o. A.), verfügbar auf http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_Silke_gruenstadt.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

40 Vgl. Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 312.

41 Vgl. ibid., S. 306.

42 Vgl. ibid.

43 *Lady Snowblood* (Shurayuki-hime), Japan 1973; Regie: Toshiya Fujita; in der Hauptrolle: Meiko Kaji.

44 *Kill Bill, Vol. I*, USA 2003; Regie: Quentin Tarantino, mit Uma Thurman, David Carradine, Lucy Liu u.a.

45 *Lady Snowblood* stellte schon vor der Entdeckung Tarantinos ein Phänomen popkultureller Verweiskunst dar, welches u.a. japanische Comics, die traditionelle Geisha-Kultur, sowie die Schneewittchen-Figur verarbeitet. Siehe Hoffmann, »Ich komm gleich runter und berühre!«, 246.

Inspirationsquelle dar: »Was mir sehr an Tarantino-Filmen gefällt, ist, wie er Dinge zusammenbringt aus verschiedenen Welten, aus verschiedenen Kulturen, insbesondere in dieser amerikanischen Art, den Wild West mit ostasiatischer Kampfkunst zu verbinden, wie zum Beispiel in *Kill Bill*. Er geht so offensichtlich und nicht versteckt mit Zitaten um, und das gefällt mir sehr.«⁴⁶ Die Komponistin verfolgte gezielt die Idee in ähnlicher Weise vorzugehen und die Kampfkunst direkt und ohne Metapher in den Konzertsaal zu implantieren. Der Sport soll dabei ähnlich wie in *Smooche de la Rooche II* auf der Bühne praktiziert werden und »nicht bloß als formgebende Struktur dienen, die hinter einem Orchesterklang versteckt ist.«⁴⁷ Eine theatralische Inszenierung des Werkes *Flowers of Carnage* empfindet die Komponistin als unattraktiv, da die angestrebte Rauheit und Fragilität dabei einer glanzvollen Aufführung zum Opfer fallen könnte, wie sie aus Erfahrung berichten kann.⁴⁸

Die Kampfkunst ist der Komponistin zufolge ein Sport, der seinem ursprünglichen Zweck entfremdet ist.⁴⁹ In der Praxis dieses Sports geht es weniger um Gewalt, als vielmehr um die eigene körperliche Disziplinierung sowie darum, eine Verbindung zwischen Körper und Geist in ostasiatischem Sinne herzustellen. Die spezifische Darstellung der Kampfkunst in Martial Arts-Filmen eröffnet zudem vielschichtige Bedeutungsebenen, die über bloße Gewaltdarstellung hinausgehen. Viele Bedeutungsfacetten des Kung Fu, wie diejenige der bedingungslosen körperlichen Selbstdisziplinierung, entschlüsseln sich der Komponistin zufolge dem Publikum erst, wenn man zumindest zeitweise – wie sie selbst – eine Kampfkunst persönlich praktiziert hat, was sie aus diesen Gründen auch den Interpreten dieses Werkes empfiehlt. »[W]enn man Kampfkunst in Wirklichkeit macht, dann hat das gar nichts mit Kämpfen, Gewalt oder Rache zu tun, sondern es geht um etwas ganz Anderes. Ich wollte, dass auch die Schüler genau diesen Prozess durchlaufen.«⁵⁰ Vor diesem Hintergrund lag ihr künstlerisches Interesse in Bezug auf das Thema der Gewalt auf einer kunstvoll distanzierenden, zitierenden Bearbeitung, »und deswegen gehe ich immer wieder zurück zu Tarantino, weil ich glaube, dass er es sehr gut schafft, sehr distanziert mit Quellen und Themen umzugehen. Seine Bilder und seine Musik sind in seinen Filmen bewusst ausgewählt und wirken gerade, weil sie so distanziert sind, auf eine sehr ironisch-spielerische Weise. Es handelt sich nicht um Realität oder Wahrheit, sondern um ein Spiel mit unterschiedlichen Stilen.«⁵¹ Darüber hinaus zeichnet sich die Realitätsferne der den Schülern präsentierten Klangschnipsel aus den Filmen dadurch aus, dass diese oftmals in übertriebener Weise mit Soundeffekten nachbearbeitet sind, was Robin Hoffmann in folgender Weise pointiert beschreibt:

Doch so ein geprügelter Menschenkörper klingt nicht ohne Weiteres. Haut, Fleisch und Knochen besitzen kaum klingende Entfaltungsmöglichkeiten aufgrund fehlender Resonanz und der geringen Gespanntheit des Gewebes. Was ist schon die Haut am

46 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 313.

47 Ibid., S. 313.

48 Vgl. ibid., S. 312.

49 Vgl. ibid., S. 313.

50 Ibid.

51 Ibid.

eigenen Leib gegenüber einer, die getrocknet und über eine Trommel gespannt wurde? Letztere muss neben vielen anderen Geräuschgeräten aushelfen, um die Härte der Schläge medial adäquat zu vermitteln.⁵²

Durch die von den Schülern vorgenommene klangliche Übertragung der Klangfragmente auf Musikinstrumente und deren weitere musikalische Verarbeitung werden schließlich zusätzliche Distanzierungsebenen zu den Aufnahmen und indirekt auch zu realer Gewalt hinzugefügt. Im Rahmen des Übertragungsprozesses auf die Instrumente wird von dem filmischen Ursprungsbild eines Klanges, wie zum Beispiel »Blut sprüht«, Abstand genommen. Vielmehr soll versucht werden, das Gehörte klanglich zu beschreiben und mit Instrumenten nachzuahmen und weiterzuentwickeln. Daraus entsteht schließlich etwas Neues, das sich lediglich an den akustischen Energieverläufen der Vorlage orientiert. Die Spannung eines Geräusches zur Darstellung von Schmerz kann sich somit in Form eines überhöhten Bogendrucks wiederfinden, der diese Spannung auf die Saite überträgt. Damit offenbaren sich nach Black mehrstufige Distanzierungsgrade, die den künstlerischen Ansatz dieses Werkes ausmachen: »Nach dem ersten Hören haben die Schüler vielleicht eine eigene Vorstellung, was die Geräusche sind und welche Art von Charaktere sie erzeugen. [...] Die Vorstellung von etwas und auch die medialen Darstellungen werden dabei durch die eigene künstlerische Verarbeitung schließlich übertroffen.«⁵³ Aus dieser hier beschriebenen vielschichtigen Auslotung unterschiedlicher Distanzierungsgrade leitet Robin Hoffmann eine besondere und vielseitige pädagogische Qualität der in diesem Werk initiierten Prozesse ab, die er folgendermaßen beschreibt:

Eine Pädagogik, die direkte Ansprache, wärmende Nähe, Berührt-Sein nicht als Mittel neben anderen, sondern als Ergebnis der Vermittlung missversteht, vernachlässigt die Unterrichtung in den unauflösbaren Spannungs- und Distanzverhältnissen, die der Kunst innewohnen und ihren Wert als Kunst wesentlich mitbestimmen. Kunst ist nicht zum Wärmen da. Gekuschelt wird zu Hause! Mein dringlicher Wunsch als Komponist an die Kunstpädagogik ist, sich insbesondere den kühl entziehenden, verrätselten Momenten zu widmen. Sie generieren zuweilen den Hitzespeicher, der Kunst auch ist. Annesley Blacks komponierte Körper auf der Bühne lieben den Sport, sie schwitzen gerne, steigern die Temperatur, gehen an den Höchstgrad der Belastbarkeit – aber sie attackieren nicht. Sie sind eingespannt in ein komplexes Dechiffrierungs-System und verweilen in diesem friedlich. Ihre Inszenierung ist fürsorglich zurückgezogen, nicht mehr aus ihnen machend, als sie sind. Sie müssen ihren Körper nicht in die Bresche werfen zur Behauptung einer Ganzheit von Vortragenden und Publikum, zur Behauptung von Authentizität oder zur Zusammenführung von Kunst und Leben. Die Teenager dürfen in *Flowers of Carnage* Teenager bleiben, ohne etwas behaupten zu müssen, und können sich ihren Leibesübungen widmen, die Ausdruck der kunst-körperlichen Transformationsprozesses sind.⁵⁴

52 Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 243-244.

53 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 314.

54 Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 245-246.

Im Rahmen solcher künstlerisch-körperlichen Transformationsprozesse werden Parallelen wie auch Differenzen zwischen den Bereichen der Musik und des Sports spürbar. Ausdauer, Virtuosität,⁵⁵ Wettstreit, auf dem Moment basierende Reaktionsprozesse – all dies bezeichnet Annesley Black als wesentliche Faktoren, die beiden Bereichen, der Musik und dem Sport, angehören, wobei sie sich weniger für solche Gemeinsamkeiten interessiert, sondern vielmehr für die Unterschiede und Grenzen zwischen beiden Gebieten, die sie in ihren Werken verarbeitet.⁵⁶ Dabei wurde sie von dem Popsoziologen John Fiske inspiriert, dessen Gedanken zu den Machtverhältnissen im Football-Stadion sie weiterentwickelte und auf die Musik übertrug. Diese Verhältnisse, die weiter oben bereits im Zusammenhang von Individualisierungstendenzen angedeutet wurden, sollen hier nochmals mit Blick auf das Verhältnis zwischen Sport und Kunst angeführt werden:⁵⁷ »The football stadium is the panopticon turned inside out. Instead of the one in the center monitoring the bodies and behaviors of hundreds around the perimeter, the thousands around the perimeter monitor the behavior of the few in the center. One reason for the popularity of sport as a spectator activity is its ability to slip the power-knowledge mechanism of the workaday world into reverse gear.«⁵⁸ Dieses Zitat spielt Black zufolge auf folgende gesellschaftliche Machtverhältnisse an: Während einzelne Entscheidungsträger in Politik und Wirtschaft das Verhalten der Massen beobachten, um Voraussagen beispielsweise zum Kaufverhalten oder den Krankenkassenbeiträgen zu treffen, beobachtet im Sport und im Konzert die Masse einzelne Individuen auf der Bühne oder auf dem Spielfeld.⁵⁹ Dabei existieren beispielsweise im Football den Zuschauern bekannte festgelegte Spielregeln, die es der Masse ermöglichen zu antizipieren, was passieren könnte. Die Kunst nimmt demgegenüber eine Sonderstellung ein, da schöpferische Künstler nach selbstbestimmten eigenen Regeln arbeiten, um sich auszudrücken:⁶⁰ »Die Verhältnisse sind anders und deswegen ist es aufschlussreich, es umzudrehen und im Konzertsaal zu sehen. Dies regt Reflexionen darüber an, was Sport nicht ist und was Musik nicht ist.«⁶¹ Dabei werden vor allem zwei wesentliche Unterschiede zwischen Kunst und Sport offengelegt: Zum einen verfolgt Kunst keinen übergeordneten Zweck, wie denjenigen des Sieges im Sport. Der *drive* generiert sich laut Gumbrecht somit nicht aus dem Ziel des Sieges, sondern durch energetische Prozesse und Entwicklungen.⁶² Zum anderen hat der Sport zumeist kein Interesse sich der alltäglichen

55 Für Annesley Black impliziert Virtuosität an die Grenzen des Machbaren zu gehen. Dies äußert sich in sehr hoher Muskelspannung, Schnelligkeit, der Bewältigung komplexer rhythmischer Strukturen und Tempoverhältnissen, Ausdauer sowie physikalischen Anstrengungen. Vgl. unveröffentlichter Vortrag von Annesley Black an der Universität Kassel vom 14.11.2017.

56 Vgl. Black, Werkkommentar zu *smooche de la rooche II*, verfügbar auf http://www.editionjulianeklein.de/files/works/commentaries/black_smooche-de-la-rooche-2_werkkommentar.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

57 Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

58 Fiske, *Power Plays – Power Works*, 82.

59 Vgl. unveröffentlichter Vortrag von Annesley Black an der Universität Kassel vom 14.11.2017.

60 Vgl. Annesley Black im Gespräch mit Marion Säger (o. A.), verfügbar auf http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_anneley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

61 Vgl. Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

62 Siehe auch Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 366.

Lebenswelt in irgendeiner Weise anzunähern, Bezug zu nehmen oder auf sie einzuwirken, wie es bestimmte Arten der Kunst z.B. durch eine Auslotung unterschiedlicher Distanzverhältnisse tun. Im Unterschied zum Sport möchte die Kunst Bertram zufolge auch jenseits von Bedeutungshaftigkeit (wobei Bedeutungszuschreibungen nicht zu verhindern und auszuschließen sind) in das alltägliche Leben ausstrahlen, auf unser Leben einwirken und uns mehr oder weniger dauerhaft beschäftigen und verändern.⁶³

Trotz der ausgeprägten Weltbezogenheit ihrer Kunst zweifelt Annesley Black grundsätzlich an der Vereinbarkeit von der Kunswelt und der Alltagsrealität, die, wie sie feststellen konnte, »immer wieder von dem einen oder anderen als erstrebenswert erachtet wird.«⁶⁴ Black interessiert vielmehr, wie sich die Distanzen zwischen Alltag und Kunst darstellen lassen und betont in dem Zusammenhang die Rolle des Aufführungsortes bzw. -rahmens, welcher das jeweilige Verhältnis der Wahrnehmung von Kunst und kunstferner Realität maßgeblich beeinflusst: »Aufgrund der Raum-Koordinaten ist es möglich Nicht-Kunst als Kunst und Kunst als Nicht-Kunst betrachten zu können. [...] Kunstwerke, deren Inhalte der traditionellen Vorstellung von Kunst widersprechen, thematisieren vor allem Räume und Kontexte, in denen sie sich gerade befinden, und insbesondere die Distanz zu ihrem Ursprung.«⁶⁵ Diese Herangehensweise stellt der Komponistin zufolge eine Parallele zu Ritualen dar, welche laut Daniel Charles »dem Paradox [unterliegen], dass sie Grenzen Sichtbarkeit und Legitimität verleihen, indem sie (kontrollierte) Grenzüberschreitungen ermöglichen, manchmal sogar erfordern.«⁶⁶ Entgrenzungen, Distanzauslotungen und Grenzüberschreitungen können somit nur gelingen, wenn die Grenzen zuvor klar markiert worden sind.⁶⁷ Grenzen werden dabei nicht als Linie, sondern als lebendig fluktuierender Bereich bzw. als performativer Zwischenraum aufgefasst, »der ein Erlebnis von Transgression als Grenzerfahrung ermöglicht.«⁶⁸

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die hier betrachteten Werke Annesley Blacks vielschichtige Realitätsbeziehungen aufweisen, die im Fall des realen Praktizierens von Sport im Konzert sowie der damit einhergehenden künstlerischen Auseinandersetzung mit körperlichen Konstitutionen und Schwerkraftbedingungen einerseits distanzverringernde Qualitäten aufweisen und in Bezug auf mehrstufige Abstrahierungsprozesse andererseits zum wirklichen Leben distanzvergrößernde Tendenzen herstellen. Multilaterale Kontextverschiebungen (von Musik in eine Sportumgebung sowie von Sport in den Konzertsaal), die künstlerische Verarbeitung von gesellschaftsphilosophischen Überlegungen zu sozialen Macht- und Rollenverhältnissen zwischen Masse und einzelnen Individuen, die Weiterentwicklung der *musique concrète* und der *musique concrète instrumentale* sowie insbesondere die künstlerische Auseinandersetzung

63 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 215 und 219.

64 Annesley Black, »daneben«, in: Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2015), 66–77, hier 66.

65 Ibid.

66 Daniel Charles, *Zeitspielräume, Performance Musik Ästhetik* (Berlin: Merve, 2008), 8.

67 Vgl. Black, »daneben«, 66.

68 Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao, »Zwischenräume«, in: *Ritualität und Grenze*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. (Tübingen: Francke, 2003), 235–250, hier 248.

mit den den Körperleib umgebenden und umfangenden Räumen offenbaren komplexe Weltbezüge in Blacks Kompositionen, die das Verhältnis zwischen der Kunst und der alltäglichen Lebenswelt vielschichtig auszuloten versuchen. Annesley Blacks Werke zielen nicht auf eine Nivellierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, sondern widmen sich – ähnlich zu Robin Hoffmann – der künstlerischen Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Distanzgraden, wobei die Öffnung von Übergängen auf verschiedenen Ebenen zugundeliegende Markierungen erfordern und sichtbar machen. Schwelten werden somit als lebendig-fluktuierende performative Zwischenräume erfahrbar gemacht. Durch die Wahl und künstlerische Verarbeitung spezifischer (auch kunstferner) Aufführungsräume werden schließlich Konventionen und traditionelle Rahmungen von Kunstwerken bewusst in Frage gestellt und treten als irritierende Momente in Erscheinung. Insbesondere im Rahmen des Einbezugs fremder Betätigungsfelder (Musiker machen Sport/Sportler machen Musik) und des damit einhergehenden Risikos des Scheiterns werden Körper hinsichtlich ihrer »Selbstverdopplung« in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper mit all seinen individuellen Eigenheiten erfahrbar. Genau in diesem Zwischenbereich zweier körperlicher Aktivitäten – der vertrauten Musik und einer wohl für Musiker eher nicht-alltäglichen Sportart »wird der Körper sich seiner selbst bzw. werden wir uns unseres Körpers auf besondere, nichtalltägliche Weise gewahr: als eines sich-bewegenden, sich-empfindenden, sich-ausdrückenden, sich-hörenden Leibkörpers voll Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit mit sich selbst.«⁶⁹ Bühnenkörper treten auf diese Weise in ihrer ganzen Individualität, ihren Fähigkeiten, Veranlagungen und Defiziten in Erscheinung, ohne dass sie etwas außerhalb ihrer selbst bedeuten. Sie dürfen, um nochmals Robin Hoffmanns Worte zu bemühen, sie selbst bleiben, »ohne etwas behaupten zu müssen, und können sich ihren Leibesübungen widmen, die Ausdruck des kunst-körperlichen Transformationsprozesses sind.«⁷⁰

69 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

70 Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 245-246.