

2. Auf dem eigenen Körper Aktive und passive Körperwahrnehmungen am Beispiel der Bodypercussion-Stücke *?Corporel* (1985) von Vinko Globokar, *An-Sprache* (2000) von Robin Hoffmann und *Hirn & Ei* (2010/2011) von Carola Bauckholt⁷¹

Das Spielen von Instrumentalmusik setzt im Normalfall den Einsatz eines oder mehrerer Instrumente voraus, was ein Zusammenwirken zweier Körper impliziert.⁷² Der Körper eines Musikers interagiert dabei mit dem Körper eines Musikinstrumentes, das aufgrund seiner spezifischen Beschaffenheit hinsichtlich des Materials, der Form und der Verarbeitung des Resonanzkörpers Einfluss auf die Interpretation hat. Ein Sonderfall einer solchen Interaktion zwischen menschlichem Körper und Instrumentenkörper ereignet sich, sobald der Musikerkörper selbst als Klangkörper bzw. klingendes Instrument fungiert. Robin Hoffmann zufolge kann sich der Interpret in diesem Fall nicht mehr in den Dienst der Musik stellen, da er selbst ihr Gegenstand ist.⁷³ Der Körper präsentiert sich jedoch niemals nur als reines Klangobjekt, sondern gleichzeitig immer auch als ein lebendiger Organismus eines aktiv handelnden und empfindenden Menschen. Robin Hoffmann lässt in seinem Werk *An-Sprache*, wie schon der Titel suggeriert, den menschlichen Körper selbst »an-sprechen«:

Der Interpret, der sich dieses Stück erarbeitet, befindet sich dabei in einer besonderen Situation: Er ist Ausführender und Instrument zugleich. Alles, was er tut, wird wortwörtlich auf ihn zurückgeworfen. [...] Das bedeutet für den Komponisten: eine Musik schreiben, die wie ein Körper klingt – und eben nicht für einen Körper, der beispielsweise wie ein Perkussionsinstrument klingt. Der Reiz des Stückes liegt nicht darin, dass man auf dem Körper eine Trommel imitieren kann, sondern dass im Zuge der Klang-erzeugung der Körper selbst »an-spricht«.⁷⁴

-
- 71 Einige Teilaspekte dieses Kapitels wurden in folgenden Artikeln veröffentlicht: Karolin Schmitt-Weidmann, »Auf dem eigenen Körper, Aktive und passive Körperwahrnehmungen am Beispiel von Vinko Globokars *?Corporel* und Robin Hoffmanns *An-Sprache*«, in: *Body sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 248-256; dies., »Musik mit Regenjacken, Carola Bauckholts *Hirn & Ei* (2010/2011) für Schlagquartett«, in: *MusikTexte* 147 (November 2015), 69-73; dies., »Musik in gewohnter Umgebung, Die Ästhetik Carola Bauckholts im Spannungsfeld zwischen Kunst und Alltag«, in: *Geräuschtöne, Über die Musik von Carola Bauckholt* (= Weingartener Schriften zur Neuen Musik, Band 1), hg. v. Jürgen Oberschmidt (Regensburg: Conbrio, 2014), 55-77.
- 72 Siehe auch Martin Zenck, Tobias Fichte und Kay-Uwe Kirchert: »Gestisches Tempo, Die Verkörperung der Zeit in der Musik, Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen«, in: *Verkörperungen* (= Theatralität, Band 2), hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 345-368, hier 358.
- 73 Vgl. Robin Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper, AN-SPRACHE für body-percussion solo«, in: *reflexzonen|migration, sonische Attacken* (= Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2003/2004), hg. v. Christa Brüstle und Matthias Rebstock (Saarbücken: Pfau, 2006), 18-23, hier 23.
- 74 Werkkommentar des Komponisten, verfügbar auf: <http://robinhoffmann.de/de-131-Werkverzeichnis> (zuletzt abgerufen am 1.9.2019).

Im Rahmen einer akustisch gelenkten Choreographie wird der Körper hier als Ort sowie Akteur des musikalischen Geschehens thematisiert.⁷⁵ Bereits die Entzifferung des für dieses Werk entwickelten Zeichensystems stellt eine große Herausforderungen für den Interpreten da: In einem Fünf-Linien-System definieren ein Vokal- und ein Konsonantenschlüssel die Artikulationsorte, welche auf phonetischen Kriterien basierend beispielsweise die Rundung der Lippen, die Richtung des Atems oder die relative Lage der Zunge im Mundraum beschreiben.⁷⁶ Es handelt sich somit nicht um eine Notenschrift im traditionellen Sinne, von der sich ein Klangresultat ablesen lässt, sondern um eine Orts- und Aktionsschrift, die neben den Aktionsorten Schädeldecke, Lippen, Zähne, Wangen, Brustkorb, Hände, Schenkel und Füße Angaben zur Art und Weise der Lautproduktion und des Artikulationsortes macht:

In meiner Partitur ist man daher weniger mit dem Klang, als vielmehr mit der Produktionsart von Lauten konfrontiert. Sprache wird hier auf einen Zustand zurückgeführt, in dem sich das Kind während der Lallphase befindet. Es spricht ein [l], ohne ein »l« zu kennen. Stattdessen erkundet es lustvoll die Orte im Mundraum und entdeckt sie als Teile seines Körpers.⁷⁷

Robin Hoffmann, *An-Sprache für Body-Percussion solo*, S. 1

An-Sprache
Body-Percussion solo

Robin Hoffmann
(*1970)

auf einen Atem
(mindestens 10 sec.)

poco rit. a tempo

♩ = 80

Artikulationsapparat

Schädeldecke

Lippen

Zähne

Wangen

Brustkorb

Hände

Schenkel

Füße

Litolff/Peters · Frankfurt/Main
Leipzig · London · New York
10/07

No. 12705

34140

© 2007 by Henry Litolff's Verlag

© Copyright 2001 by Henry Litolff's Verlag. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Musikverlag, Leipzig.

75 Vgl. *ibid.*

76 Vgl. *ibid.*

77 Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 20.

In ähnlicher Weise hat sich auch Dieter Schnebel von ersten Artikulationsversuchen von Babys inspirieren lassen, die er als ein Kommunikations- und Ausdrucksmittel bezeichnet, welches lange vor der bewusst verwendeten Sprache zur Anwendung kommt.⁷⁸ Die vor diesem Hintergrund vorgenommene Systematisierung von Lauten, welche mit dem Mund erzeugt werden, sowie die Verwendung einer neu konzipierten Orts- und Aktionsschrift stellt eine Parallele zwischen *An-Sprache* und Schnebels *Maul-Werken* für Artikulationsorgane aus den Jahren 1969-74 dar, die Hoffmann zum Zeitpunkt des Entstehungsprozesses von *An-Sprache* allerdings nicht bekannt waren.⁷⁹

Hoffmanns Verwendung des Körpers als Klangobjekt nutzt nicht nur die Körperoberfläche, sondern bezieht auch den Innenkörper u.a. in Form des Artikulationsapparates und Mundinnenraumes (Zähne) mit ein, wobei der Innenkörper mit dem Außenkörper in Interaktion tritt.⁸⁰ Dadurch rückt die Haut als äußere Hülle des Körpers in den Fokus, die die Fläche zwischen dem Innen- und Außenkörper sowie dem Selbst und der Welt darstellt.⁸¹ Nikola Lutz beschreibt aus ihrer Aufführungserfahrung des Werkes heraus, dass die Haut nicht nur eine Außenhülle darstellt, sondern auch Kräfte an den Innenkörper ähnlich zu einem Luftballon überträgt, bei dem sich durch Druck die Außenhülle nach innen wölbt.⁸² Neben der Haut als klingender Oberfläche des Körpers nutzt Hoffmann auch die sie bedeckende Kleidung als klingendes Material, da diese zum kulturell geprägten Körper in unserer Gesellschaft dazugehört.⁸³ Laut Claudia Benthien wird die Haut spätestens seit dem 20. Jahrhundert als eine zentrale Metapher des Getrenntseins angesehen. Trotz des medizinischen Fortschrittes hinsichtlich der Durchdringung und Offenlegung des Körperinneren wird die Haut als eine rigide Grenzfläche betrachtet,⁸⁴ wobei sie Debray zufolge nicht jeglichen Durchlass verbietet, sondern diesen reguliert.⁸⁵ »Dadurch, dass es sich um eine isolierende Schicht handelt, deren Rolle nicht die des Verbietens, sondern der Ermöglichung des Austausches zwischen einem Innen und Außen ist, kann sich etwas Lebendiges formen und wachsen.«⁸⁶

78 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 293.

79 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 301.

80 Vgl. Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 21.

81 Vgl. Claudia Benthien, *Haut, Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse* (Reinbek: Rowohlt, 1999), 7. Vgl. auch dies., »Hand und Haut, Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 8/2 (1998), 335-348.

82 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 300.

83 Vgl. *ibid.*, S. 301. In Bezug auf die Kleidung schreibt Robin Hoffmann in seiner Partitur: »Die Kleidung ist in dem speziellen vorliegenden Fall nicht nur Etikette, sondern auch klingendes Material; es darf mit Steigeisen an den Schuhen, Lederhosen und nacktem Oberkörper experimentiert werden, der Komponist geht von diesen Extremwerten aber nicht aus. Zu empfehlen wäre etwa: Stoffhose, leichtes Hemd (eventuell kurzärmelig wegen der Ellenbogenaktionen), Schuhe mit Ledersohle. Letztendlich sollte sich der Spieler die Kleidung wählen, in der er sich wohl fühlt.« Robin Hoffmann, *An-Sprache, für Body-Perussion solo* (2000) (Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 2007), 9.

84 Vgl. Benthien, *Haut*, 7.

85 Vgl. Régis Debray, *Lob der Grenzen* (Hamburg: Laika, 2010), 27.

86 *Ibid.*, 26.

Somit bildet die Haut nicht allein eine Grenze zur Außenwelt, sondern vielmehr eine Kontaktfläche, an der sich Benthien zufolge Subjekte begegnen können:

Es gehört zu den zentralen Topoi einer Kulturgeschichte der Haut, dass sie in allen sozialen Situationen kontinuierlich gedeutet und interpretiert wird, dass man sie als Ausdruck der Tiefe, des Seelischen, des inneren Charakters versteht und missversteht. Im menschlichen Kontakt ist man unweigerlich auf sie angewiesen, sie ist jener manifeste Ort des anderen, der dem Blick und der Berührung zugänglich ist.⁸⁷

Auf diese Weise bildet die Körperoberfläche einen Ort der Identitätsbildung und -zuschreibung, der als solcher insbesondere seit den 1970er-Jahren auch in der Kunst fokussiert wird.⁸⁸

Musik bewirkt auch jenseits von direkter körperlicher Berührung laut Vilem Flusser grundsätzlich eine musikalisch-akustische Durchdringung der Haut, welche in Schwingung gerät: »Musikhören ist die Geste, welche die Haut überwindet, indem sie sie aus Grenze in Verbindung verwandelt. Es ist die Grenze der Extase.«⁸⁹ Durch die Nutzung der Körperoberfläche als Klanggeber – wie auch die Verwendung des gesamten Körpers als Musikinstrument – wird die Haut jedoch noch auf andere Weise in Schwingung versetzt, wobei sich der Körper als Klangobjekt – wie bereits gesagt – nicht von der Identität des Interpreten losgelöst betrachten lässt, was Vinko Globokar folgendermaßen formuliert:

Sitzend, liegend oder stehend, mit Gesten wie Streicheln, Wischen, Kratzen, Schlagen, mit vokalen Äußerungen, die auf dem Atmen oder mehr oder weniger deutlichen Artikulationen von Wörtern beruhen, mit einer Rhythmisierung, die bis zur Verrenkung der vier Gliedmaßen reicht, drückt sich der Mensch, der Schlagzeuger ganz in Klang aus, führt, durch die Situation gezwungen, eine Untersuchung seines eigenen Körpers und damit letztlich seiner eigenen Person aus.⁹⁰

Die Eigenwahrnehmung hängt insbesondere auch mit den unterschiedlichen Ebenen des Tastsinns zusammen, die menschliches Fühlen prägen und sich aus aktiven und passiven Komponenten zusammensetzen. Die Unterscheidung zwischen einem aktiven Tastsinn eines Objektes, das durch die Hand erkundet wird, und einem passiven über die Haut aufgenommenem Gefühl findet man vermehrt in Theorien seit dem 19. Jahrhundert.⁹¹ Der Selbstberührung kommt dabei eine Sonderstellung zu, da sie eine doppelte Wahrnehmung mit einem berührenden und einem berührten Anteil enthält.⁹²

87 Benthien, *Haut*, 17.

88 Vgl. *ibid.*, 7-8 und 11.

89 Vilem Flusser, zitiert nach Mahrenholz, »Körper-Stiftung, Einführung zu Robin Hoffmann: ›Ansprache« (Hamburg, 18.11.2002), https://robinhoffmann.de/userfiles/werkverzeichnis/an_sprache_mahrenholz.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

90 Vinko Globokar, »Antibadabum, Für eine neue Ästhetik des Schlagzeugs«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1989), 22-29, hier 28-29. Siehe hierzu auch Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 309-314, insbesondere 314.

91 Vgl. Benthien, *Haut*, 237-240.

92 Vgl. *ibid.*, 237-240.

Für den Interpreten von Bodypercussionwerken bedeutet dies, dass er gleichzeitig seine Körperoberfläche betastet sowie eine Art Rückkopplung der bespielten Körperteile spürt und sich dabei in einer aktiven als auch passiven Körperdimension wahrnimmt.

Vinko Globokars ?*Corporel* für einen Schlagzeuger auf seinem Körper aus dem Jahr 1985, das Hoffmann zum Zeitpunkt der Entstehung von *An-Sprache* ebenfalls noch nicht bekannt war,⁹³ kann insofern als ein Pendant zu Hoffmanns *An-Sprache* angesehen werden, als dass beide Werke mit der Reduktion des Klangapparates in Form eines Interpretenkörpers auf erweiternde Tendenzen der Klang- und Instrumentenbehandlung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts reagierten. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass beide Komponisten auch aktiv ausübende Musiker sind. Während Hoffmann mit *An-Sprache* den in den letzten Jahrzehnten endlos erscheinenden Diskussionen über eine Explosion des Materials eine Implosion des Materials entgegenstellen wollte – wobei für Hoffmann die Erfahrung prägend war, dass der Körper akustisch begrenzt ist, auch wenn es selbstverständlich eine andere Bedeutung hat, wo ein Klang erzeugt wird –, entstand ?*Corporel* als Reaktion auf eine inflationäre Vermehrung der Schlagzeug-Klangerzeuger und der damit verbundenen Anhäufung von Material in den 1950er und 1960er Jahren.⁹⁴ Globokars ?*Corporel* ist ein Teil des 4,5 – 5 Stunden dauernden Zyklus *Laboratorium*, welcher im Zeitraum von 1973-1985 komponiert wurde. Die Besetzung der 55 Einzelwerke ist in Form einer Pyramide organisiert und enthält somit ein Werk für zehn Musiker, zwei Werke für neun, drei Werke für acht Musiker usw. sowie zehn Solostücke, deren Besetzungen zum Teil variabel und nur allgemein vorgegeben sind: d.h. es gibt ein hohes und ein tiefes Streichinstrument, ein Doppel- und ein Einfachrohrblatt-Instrument, ein hohes und ein tiefes Blechblasinstrument, ein Tasteninstrument, ein Zupfinstrument sowie zwei Schlagzeugstücke.⁹⁵ Alle 55 Werke nutzen dasselbe Ausgangsmaterial, i.e. eine rhythmische Zelle, die variiert, wird sowie eine Reihe.⁹⁶ Da ein Schlagzeugpart nur mit Schlägern auf statischen Instrumenten operiert und ein anderer nur Instrumente nutzt, die man in der Hand halten kann, entschied sich Globokar schließlich dazu, ein Stück für einen Schlagzeuger zu ergänzen, der zur Klangerzeugung nur über seine Stimme, seine Hände und seine Füße verfügt und mit nacktem Oberkörper auftritt. Auch wenn die Idee des Werkes ?*Corporel* ursprünglich durch besetzungstechnische Absichten zur Anlage des gesamten Zyklus *Laboratorium* inspiriert wurde, so führte die Auseinandersetzung mit dem besonderen Material des Körpers zu den folgenden grundsätzlichen Überlegungen zu Musik und Theater Globokars:

Ist das Musik, ist das Theater? In einem solchen Stück wird aus dem Interpreten der Schlagzeuger seines eigenen Körpers. Er synchronisiert seine Bewegungen und seine Stimme, bedient sich seines ganzen Körpers, um die verschiedenen Situationen auszudrücken, denen er ausgesetzt wird und wird schließlich zum Schauspieler. Seine Auf-

93 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 301.

94 Vgl. Globokar, »Antibadabum«, 28.

95 Vgl. Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 299.

96 Vgl. Brief von Vinko Globokar an Eva-Marie Houben vom 5.5.1993, zitiert nach Houben, *gelb, Neues Hören*.

gabe ist nicht mehr, 15 präzise Anschläge pro Sekunde zu liefern, sondern allein, jeder Bewegung, und erschiene sie anfangs noch so unbedeutend, einen Sinn zu geben.⁹⁷

Der Körper weist unterschiedlichste Resonanzflächen auf, in denen der Klang einen mehr oder weniger perkussiven Charakter annehmen kann, je nachdem, was sich unter der Haut befindet und ob man die Knochen oder das Fleisch mit den Fingerspitzen, mit der Hand, mit der Faust oder mit der hohlen Hand traktiert. Diese akustischen Ereignisse werden sodann auch mit der Stimme nachgeahmt und weiterverarbeitet, die vom Geräusch über das Wort bis zum Gesang reicht und polyphone Strukturen erzeugt.⁹⁸ Die Idee des Körpers als Instrument führte Globokar dabei zu einer weiteren Bedeutungsebene, die er durch die Integration eines Zitats René Chars andeutet:

Wenn es kein Instrument gibt, gibt es nur den Körper. Also sind es Körpergeräusche. Das war die Idee. Dann habe ich angefangen auf meinem Körper zu studieren, wie es an unterschiedlichen Stellen klingt. Es gibt eine unglaubliche Palette an Geräuschen, verursacht durch Schläge auf den Körper. Aber in der Mitte des Stückes, wo er auf dem Boden liegt und schläft – Geräusche vom Schlafen und so weiter – dachte ich, ich sollte irgendwie die Erfindung von jemandem, der anfängt zu sprechen, verarbeiten. In der Geschichte, bevor man Worte ausgesprochen hat, hat man Tiergeräusche gemacht. Also, es gibt einen Satz von dem Dichter René Char: »Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff.« Und man soll es – moralisch gesehen – vermeiden, dass man immer dasselbe Wort ausspricht.⁹⁹

Globokar sieht hinsichtlich des zu rezitierenden Zitats René Chars – »Neulich las ich folgende Behauptung: Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff. Es gilt, diese Behauptung zu widerlegen.« – konsequenterweise keine herkömmliche Rezitation des Textes vor: »Ich habe sehr oft Aufführungen gesehen – es ist ein Modestück, besonders in Amerika –, aber niemand, weil es nicht geschrieben ist, ist bisher auf die Idee gekommen, dass er so anfangen soll zu sprechen, als ob er nie zuvor gesprochen habe. Voilà. Also diese Art von Stück benutzt eine Art Intelligenz – und diese Intelligenz ist nicht Routine.«¹⁰⁰ Interessanterweise haben – wie bereits erwähnt – auch Hoffmann und Schnebel sich von der Idee der Entstehung der Sprache inspirieren lassen, wobei beide im Unterschied zu Globokar ihr Interesse nicht evolutionsgeschichtlich, sondern an der Entwicklung der Sprache im frühen Kindesalter ausgerichtet haben.¹⁰¹ Eine Erkundung des Körpers scheint in allen diesen Fällen somit mit einer Reflexion über archaische Entwicklungsprozesse einherzugehen.

97 Globokar, »Antibadabum«.

98 Vgl. Vinko Globokar, *Einatmen – Ausatmen*, hg. v. Jost Ekkehard und Werner Klüppelholz (Hofheim: Wolke, 1994), 125 sowie Globokar, »Antibadabum«.

99 Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 317f.

100 Ibid.

101 Für eine Betrachtung der Zusammenhänge zwischen evolutionsgeschichtlichem und entwicklungsbedingtem Spracherwerb, siehe Vivian James Cook, *Chomsky's Universal Grammar, An Introduction* (Malden: Blackwell Publishing, 3. Aufl. 2007).

Vinko Globokar, ?Corporel für einen Schlagzeuger auf seinem Körper, S. 5

26) Tout en gardant les mains croisées sur la tête, dissocier main d'épaule sur les genoux, tête au public. Ce faisant dire le texte:
 "J'AI LU RÉCÉMENT CETTE PHRASE: L'HISTOIRE DES HOMMES EST LA LONGUE SUCCESSION DES SYNONYMES D'UN MÊME VOCABLE. Y CONTREDIRE EST UN DEVOIR."
 (tal.)
 (reg.)
 (img.)
 (dense)
 27) Frapper les épaules et le cou. Le son est plus de plus en plus vite pour aller à un pointement "impétueux". Ce faisant se lever lentement.
 28) Bailler et élever le bras au dessus de la tête.
 29) Frapper avec les deux mains alternées violemment sur toutes les parties du corps, comme si on frappait quelqu'un d'autre.
 30) Tap. (ceci de denture et d'étonnement)
 31) Coup de poing final dans le crâne de l'estomac. Rester reconnaissant les yeux exorbités.
 32) élébout (les mains sur la tête)

Vinko Globokar
 Paris 1985

(c) Copyright 1989 by Henry Litolf's Verlag. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Musikverlag, Leipzig.

Jenseits der Parallele hinsichtlich der Erkundung des Körpers als Instrument weisen die Bodypercussion-Werke Hoffmanns und Globokars in Hoffmanns Wahrnehmung grundlegende Unterschiede in Bezug auf die Konzeption, die Notation und die ästhetische Aussage auf: Die wichtigste Divergenz sieht Hoffmann darin, dass seine Komposition im Unterschied zu derjenigen Globokars unmittelbare und entäußernde Körperzuschreibungen hinter sich lässt.¹⁰² Diese Sichtweise resultiert auch aus den verschiedenen zeitlichen Kontexten, in denen diese beiden Kompositionen entstanden sind und für die unterschiedliche Körperverständnisse paradigmatisch sind, was 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, Gentechnik, Biopolitik), die den Körper als beliebig formbar, hybrid transformier- oder erweiterbar oder identisch kopierbar ins Bewusstsein gebracht haben.¹⁰³

102 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 301.

103 Christa Brüstle, *Konzert-Szenen*, 233.

Auch wenn Globokar den Körper ähnlich zu den nachfolgenden Generationen bereits als gesellschaftliches Produkt wahrgenommen hat,¹⁰⁴ scheinen sich die in diesem Zitat nachgezeichneten Entwicklungen bei Hoffmann weiter zugespitzt zu haben. In Hoffmanns Auffassung hat der Körper nichts mehr mit Natur zu tun. Die folgende Aussage ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass Hoffmann hier den Begriff der »Natur« mit vollkommener Unberührtheit von äußeren Einflüssen in Verbindung bringt.

Wenn man vom Körper spricht, verspricht er so etwas Unmittelbares, Direktes – und davor möchte ich warnen. Denn der Körper ist ein absolutes Kulturprodukt, da ist nichts Natürliches dran. Man meint vielleicht, Knochen, Beine und Arme seien Dinge, auf die man sich verlassen kann, die nichts mit kultureller Prägung zu tun haben. Aber das hat nichts mit Natur zu tun! Kaum dass das Kind geschlüpft ist, wird an ihm herum manipuliert, und sogar vor der Geburt schon. Die Menschen können den Körper nicht in Ruhe lassen, und an dem Körper zeichnet sich kulturelle Prägung ab – ganz zentral. Der Körper ist eine Konstruktion.¹⁰⁵

Im Vergleich der beiden zeitlichen Entstehungskontexte von *?Corporel* (1985) und *An-Sprache* (2000) betont Hoffmann, dass jede Zeit unterschiedliche Konflikte mit sich bringt, auf die Künstler reagieren und die somit die Kunst prägen. Die andersgearbeiteten zeitlichen Kontexte weisen zudem verschiedene klangliche (Alltags-)Umgebungen auf. Während Globokar menschliche Handlungen aus seinem Alltag in den 1980er Jahren verarbeitete, integrierte Hoffmann Christa Brüstle zufolge auch Körperklänge medialer Figuren und klingende Körpergesten aus der Jugend- oder Rapkultur der Jahrtausendwende.¹⁰⁶ Auch wenn Hoffmann selbst keine Verarbeitung derartiger medialer Figuren – mit der Ausnahme einer Geste, die durch den Film »Karate Kid II« inspiriert wurde – bewusst ist, bezeichnet er sich als zu einer Generation angehörig, die mehr virtuelle Bilder aus der Kindheit in Erinnerung hat als reale.¹⁰⁷ Die individuelle mediale Prägung hat schließlich auch enormen Einfluss auf die Wahrnehmung des Publikums, wobei Menschen dergleichen Generation mit ähnlicher medialer Sozialisation Werke ihrer Zeit anders wahrnehmen als Menschen mit sehr divergierender Prägung.¹⁰⁸ Die Entstehung von Imaginationen ist nicht nur in Bezug auf die Kunst grundsätzlich in hohem Maße von medialen Einwirkungen und Rezeptionen geprägt, was Martin Seel folgendermaßen zusammenfasst:

Wer im TV auf Arztserien fixiert ist, wird einem drohenden Sanatoriumsaufenthalt mit anderen Imaginationen entgegensehen als ein Leser des *Zauberbergs*. Und so fort. Nicht erst im »Medienzeitalter« ist die Phantasie der Menschen mit Formaten der elitären und populären ästhetischen Produktion reichlich ausgestattet; aber sie ist es heute

104 Vgl. Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 319.

105 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

106 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 237.

107 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 303.

108 Vgl. auch Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 321.

erst recht. Sie ist es so sehr, dass die *ungebundenen* Imaginationen, die unser Leben begleiten, als Variationen der *gebundenen* ästhetischen Imaginationen verstanden werden müssen, die ihre Vorlagen überall findet. Frei ist die freie Imagination in der Wahl der Zeiten und Gelegenheiten, zu denen sie sich abspielt; sie ist frei auch für Variation und Kombination der Vorlagen, auf die sie sich meist stillschweigend stützt; aber sie bleibt gelenkt durch die vorwiegend akustischen, visuellen und narrativen Muster, die sich der *artistischen* Imagination von Künstlern oder Werbeleuten verdanken.¹⁰⁹

Jenseits einer medial geprägten Assoziationsebene richtet sich die Wahrnehmung in Bodypercussionwerken in erster Linie auf den Körper, der in unterschiedlichen Facetten in Erscheinung tritt, zwischen denen sich Wahrnehmungsausrichtungen bewegen. An den beiden hier behandelten Beispielen von Werken für Bodypercussion lassen sich in Anlehnung an Christa Brüstle drei Ebenen von Körperlichkeit identifizieren:¹¹⁰

- Die erste Ebene betrifft die Präsentation und Inszenierung einer »phänomenalen«, natürlichen Körperdimension, die durch ihre Größe, Konstitution, Knochigkeit und Beweglichkeit bestimmte Klangeigenschaften aufweist. Individuelle physische Reaktionen, wie Rötung, Schwitzen oder Atembeschleunigung können sich im Rahmen von Aufführungen dem Publikum in einer Mischung aus Peinlichkeit, Erotik, Bewunderung, Anziehung und Abstoßung, Nähe und Distanz mitteilen. Hinsichtlich dieser Körperebene betont Robin Hoffmann, wie bereits erwähnt, dass auch diese als unmittelbar und natürlich angesehene Körperdimension stark gesellschaftlich geprägt ist.¹¹¹
- Die zweite Ebene fokussiert den Körper als Instrument, beispielbares Klangobjekt, Resonanzraum und musikalisches Medium. Der spezifische Klang von weichen Körperteilen (wie Wangen, Bauch und Oberschenkeln) und harten Körperteilen (wie Schädel, Schlüsselbein, Brustbein, Knie und Zähne) vor dem Hintergrund unterschiedlicher körperlicher Resonanzräume charakterisieren die Klangfarben, die auch durch verschiedenen Schlagarten von Schlagen, Klopfen bis Reiben hervorgerufen werden. Daraus ergibt sich schließlich eine zeitliche und räumliche Vermessung des eigenen »Körperschemas«.¹¹²
- Die dritte Ebene beleuchtet schließlich die Verschränkung der Aktion mit der Wahrnehmung der Aktion. Auf der einen Seite bedeutet leiblich existieren nach Waldenfels grundsätzlich aber auch insbesondere vor Publikum, »dass man im Blick der Anderen und unter dem Zugriff der Anderen existiert. Mein leibliches Verhalten hat

109 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 141.

110 Siehe zu den folgenden Ausführungen Brüstle, *Konzert-Szenen*, 228-233.

111 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a. M., siehe Anhang, S. 298.

112 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 230, siehe auch zum Begriff des Körperschemas als Wissen um die Räumlichkeit des eigenen Körpers: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (= Perspektiven der Humanwissenschaften Band 7) (Berlin: de Gruyter, 6. Aufl. 1976), 123f; Martin Zenck et al., »Gestisches Tempo, Die Verkörperung der Zeit in der Musik«, 345-368. Siehe auch Marina Schneede, *Mit Haut und Haaren, Der Körper in der zeitgenössischen Kunst* (Ostfildern: DuMont, 2002), 12-18; Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 240.

immer schon eine öffentliche Seite.«¹¹³ Auf der anderen Seite werden Bewegungen eines aktiv handelnden Körpers niemals neutral aufgenommen und immer mit den psycho-sozial codierten Erfahrungswelten der Zuschauer in Verbindung gebracht. Trotz einiger klar besetzter Bedeutungsgesten¹¹⁴ soll inmitten der verschiedenen Grade von »Konkretheit« oder »Abstraktheit« der auszuführenden Aktionen einschließlich der stimmlichen Artikulationen weder bei Globokar noch bei Hoffmann eine einheitliche narrative Deutung der beiden Stücke nahegelegt werden.¹¹⁵

Diese drei Körperdimensionen können im Wahrnehmungsprozess der Zuhörer bzw. Zuschauer in ein Oszillieren zwischen diesen Körperbetrachtungen und -erfahrungen geraten. Der Körper des Interpreten, wird dabei abwechselnd mal mehr und mal weniger als lebendiger Organismus, als Klangobjekt oder als aktiv handelnder Körper wahrgenommen. Dieses Pendeln zwischen verschiedenen Fokussierungen beschreibt Christa Brüstle folgendermaßen:

Die objekthafte Behandlung des eigenen Körpers und damit die Versuche, in diesen Werken für Bodypercussion den aktiven vom passiven Körper zu trennen – den bespielten Körper als »anderen« Körper vor Augen zu führen –, bewirkt die Entstehung eines Vexierbildes, bei dem das Publikum zwischen dem Staunen über die Virtuosität des (Interpreten)Körpers und den Überraschungen der »fremden« kreatürlichen hör- und sichtbaren Folgen dieses Tuns – dem Klang des »anderen« Körpers – pendelt.¹¹⁶

Eine Identifikation mit dem inszenierten Körper kann zudem eine Affektion hervorrufen, die auch Imitation als Aktivität im Wahrnehmungsprozess miteinschließen kann.¹¹⁷ Darüber hinaus scheinen gerade Bodypercussion-Werken auch Anlässe für Witz und Humor zu bieten.¹¹⁸ Während Globokar Humor als eine sehr individuelle und tief persönliche Sache ansieht¹¹⁹ und grundsätzlich davon ausgeht, dass Kunstwerke als etwas Gemachtes ohne Überbau mit spekulativen Bedeutungen wahrgenommen werden sollten, welche durchaus auch Vergnügen bereiten können,¹²⁰ beschreibt auch Hoffmann in ähnlicher Weise, dass bei allen spieltechnischen Problemen, Diszipli-

113 Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 240.

114 Bei Globokar sind insbesondere folgende Gesten und Posen zu nennen: die Verschränkung der Arme hinter dem Kopf »wie ein Gefangener« (Abschnitt 25); »hysterisch Haare raufen« am Ende des Stücks (Abschnitt 27), gefolgt von einem entspannten Ausstrecken der Arme und Gähnen (Abschnitt 29). Bei Hoffmann erscheint eine »preußisch-militärische« Geste auf Seite 8 und »Küssen« auf Seite 22 der Partitur von Robin Hoffmann, *An-Sprache*, für Body-Percussion solo (2000) (Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 2007).

115 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 231 und Max Nyffeler, »Der Körper, das unbekannte Wesen, Die existenzielle Akrobatik Vinko Globokars«, in: *Vinko Globokar, 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*, hg. v. Werner Klüppelholz und Sigrid Konrad (Saarbrücken: Pfau, 2008), 90–93, hier 93.

116 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 236.

117 Vgl. *ibid.*, 236 und 238.

118 Für eine kurze Analyse der Entstehung der Komik in Bezug auf *An-Sprache* und *Corporel*, siehe *ibid.*, 236f.

119 Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 321.

120 Vgl. Nyffeler, »Der Körper, das unbekannte Wesen«, 93.

nierung und Verständigungsschwierigkeiten von *An-Sprache* das Musizieren auf dem eigenen Körper eine heitere Erfahrung für alle Beteiligten sein sollte:

Bei aller chirurgisch durchgeführten kompositorischen Arbeit, bei allem Ringen um eine klare ästhetische Position ist das Stück an seiner Oberfläche durchaus unterhaltend aufgrund seines Witzes und der hohen Virtuosität. Der heitere Charakter schützt zudem vor Pathos und Überhöhung.¹²¹

Hoffmann zufolge stellt sich *An-Sprache* jeglicher Abstraktheit, Überhöhung, Vergeistigung und Körpernegation von Kunst entgegen und präsentiert – nicht nur aufgrund des Witzes – eine ästhetische Gegenposition, bei der die klangproduzierenden Orte nicht verheimlicht, sondern gerade ins Zentrum gestellt werden:

Ich meine auch, dass die Klänge selbst auf den Ort im Körper hinweisen, an dem sie produziert werden. Klänge, die dahin tendieren, ihre Ortsgebundenheit zu verleugnen, sind bewusst außen vor gelassen. Darum wird Gesang nicht verwendet. Er ist die überhöhte Form der Stimme. [...] Es ist der reine Gesang, der frei aus dem Körper entweicht. Er passiert die körperliche Begrenztheit möglichst unbeschädigt. Das traditionelle Körperinstrument tendiert zur Körper- und Grenzenlosigkeit.¹²²

Obwohl sowohl Bodypercussion als auch Gesang mit nichts anderem arbeiten als dem Körper und seinen Organen, welche Klang erzeugen, stellt Hoffmann eine fundamentale Verschiedenheit in der Aktionsrichtung heraus: »Der große Unterschied ist, dass der Gesang aus einem herauskommt, während bei Bodypercussion die Klänge von außen auf einen zurückgeworfen werden. Die Richtung ist eine andere. Das ist ein zentraler Unterschied.«¹²³ Die Techniken, die ein Sänger zur Verfügung hat, um Resonanzen zu nutzen und ein gewisses Volumen zu erzeugen, unterliegen laut Hoffmann dem Willen, nicht auf die Organe zurückzuweisen, die sie erzeugen, sondern eben gerade über diese Organe hinaus zu wachsen. Im Unterschied dazu versucht Bodypercussion bewusst auf die Stellen zu verweisen, an denen Klang erzeugt wird, und steht damit in einer Tradition, die über die Bedingungen der Klangproduktion künstlerisch reflektiert.¹²⁴

In ähnlicher Weise hat auch Vinko Globokar versucht, einer Verbannung des Körpers aus der Musik entgegenzuwirken. Globokars Umgang mit dem Körper ist – im Unterschied zu einer Ästhetisierung des vollkommenen und »schönen« Körpers, wie beispielsweise derjenigen des Dritten Reichs – »von einer funktionalen Ästhetik des

121 Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 22-23. Zum Begriff des Chirurgischen, siehe Kapitel II/1 dieser Arbeit.

122 Ibid., 20. Zur Auflösung des Belcanto-Ideals vgl. auch Eckard Tramsen, »Die Sphinx als Sängerin, Zur Faszinationsgeschichte Neuer Musik«, in: Stimmen (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 43), hg. v. Artwin Nimczik und Hans Baessler (Mainz: Schott, 2003), 11-21; und Ute Büchter-Römer, »Die Stimme in der zeitgenössischen improvisierten Musik«, in: Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1), hg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger (Herbolzheim: Centaurus, 2000), 79-86.

123 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

124 Ibid.

Hässlichen und Unvollkommenen geprägt, die vom Menschen (de facto vom Musiker) ausgeht. Ungewöhnliche und abweichende Handlungen des Körpers werden in seinen Kompositionen ernsthaft und differenziert bearbeitet.«¹²⁵ Damit gehören Globokar wie auch Hoffmann einer zentralen Entwicklungslinie der Neuen Musik an, die das traditionelle Ideal der Gesangs- und der Instrumentalmusik eines möglichst reinen Klanges ohne störende Bei- und Nebengeräusche gerade um jene Nebengeräusche erweitert, welche auf die Klangproduktion hinweisen.¹²⁶ Der Körper wird in den beiden hier behandelten Werken schließlich in seiner Individualität im Prozess der Klangerzeugung und körperlichen Eigenwahrnehmung nicht nur als Medium der Realisierung und Vermittlung einer Komposition thematisiert, sondern auch als sicht- und hörbares Material, das lebt: kein Holz, kein Blech, keine Tasten und Saiten, sondern Fleisch und Knochen.¹²⁷ Laut Globokar genügt dieses Material vollauf, »um ein musikalisches und theatrales Drama entstehen zu lassen, dessen Subjekt und Objekt zugleich der Mensch ist.«¹²⁸

In Carola Bauckholts Werk *Hirn & Ei* sind im Unterschied zu den gerade betrachteten Kompositionen Hoffmanns und Globokars weder Fleisch und Knochen noch Musikinstrumente das Material, um ein musikalisches-theatrales Drama herzustellen, sondern die sie bedeckende Kleidung. Während bei Globokar der nackte Oberkörper vorgeschrieben ist, kann der Interpret bei Hoffmann frei über die Kleidung entscheiden und somit auch über ihre Klangeigenschaften sowie ihre klangliche und optische Dominanz, wobei der Komponist eine eher klanglich wie auch optisch unauffällige Kleidung bevorzugt.¹²⁹ Bei Carola Bauckholt ist die Kleidung hingegen hinsichtlich der Art und des Materials genau festgelegt. Als Klangerzeuger dienen in *Hirn & Ei* fast ausschließlich GORE-TEX- oder Texapore-Jacken, wobei Bauckholt sogar Empfehlungen zur Firma gibt.¹³⁰

Im Zentrum von Bauckholts Musiksprache stehen die Verarbeitung alltäglicher Handlungen sowie Prozesse und Bewegungen von Alltagsobjekten,¹³¹ wobei in vielen ihrer Werke Alltagsgegenstände als zu Musikinstrumentem gleichberechtigte konzertfähige Klangerzeuger verwendet werden. In diesem Kontext faszinieren Bauckholt vor allem die Momente,

125 Sabine Beck, »Vinko Globokar und der performative Körper, Ein Beitrag zur Performance-Forschung«, in: SAMPLE (2004/3), 19-28, hier 22.

126 Vgl. Mahrenholz, »Körper-Stiftung. Einführung zu Robin Hoffmann: ›Ansprache‹« (Hamburg, 18.11.2002), https://robinhoffmann.de/userfiles/werkverzeichnis/an_sprache_mahrenholz.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

127 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 232 und Houben, gelb, Neues Hören, 66. Vgl. auch Drees, Körper – Medien – Musik, 124.

128 Globokar, »Antibadabum«, 29.

129 Vgl. Anmerkungen in der Partitur von Robin Hoffmann, An-Sprache, für Body-Percussion solo (2000) (Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 2007), 9.

130 Vgl. Anmerkungen zu der Partitur von Carola Bauckholt, *Hirn & Ei*, für Schlagquartett (2010/2011) (Köln: Thürmchen Verlag, 2011), 1.

131 Vgl. Homepage der Komponistin, verfügbar auf www.carolabauckholt.de/Carola_Bauckholt/Biographie.html, letzter Zugriff: 1.9.2019 sowie zusammenfassend Schmitt-Weidmann, »Musik in gewohnter Umgebung«.

wenn das ›Abstrakte‹ und das ›Konkrete‹ in perfekte Balance geraten. Wenn es mir gelingt, gleichzeitig in zwei Ebenen wahrzunehmen. Man kennt das von Vexierbildern, wo gleichzeitig die Treppe nach oben und nach unten führt [...]. In dem Stück ›Geräuschtöne‹ gibt es eine Passage, in der ein Plastikkästchen auf einer Glasscheibe kreist und neben dem rotierenden Schabgeräusch blitzsaubere hohe Töne strahlen. Gleichzeitig spielt die Geigerin blitzsaubere hohe Töne. Diese verschmelzen, und Plastikkästchen und Geige vertauschen ihre fremden Identitäten. Sofort erscheinen Plastikkästchen und Geige in einem anderen Licht und meine Beziehung zu ihnen hat sich verändert.¹³²

Die Übertragung und Verbindung von solchen »Geräuschtönen« auf bzw. mit Musikinstrumenten führt dazu, dass Zuordnungsversuche eines Klangresultats zu einem bestimmten Klangerzeuger kaum mehr möglich sind, was somit im Gegensatz zu den oben genannten Absichten Hoffmanns und Globokars steht, welche gerade eine solche Zuordnung eines Klanges zu dessen – in diesen Fällen körperlichen – Produktionsorten anstreben. Diese für viele von Bauckholts Werke typische Klangübertragung und damit einhergehende Klangverwechslung findet sich jedoch nicht in *Hirn & Ei*, da hier keine Übertragungsversuche auf traditionelle Musikinstrumente stattfindet, sondern die Regenjacken als alleinige Instrumente zur Anwendung kommen. Lediglich beim Auftritt spielen die vier Schlagzeuger auf über Konservendosen gespannte Gummis, wodurch traditionelle Konzertprozesse umgedreht werden: Nicht unvermeidliche Kleidungsgeräusche begleiten den Auftritt der Musiker (wenngleich diese im Auftrittsapplaus untergehen), sondern (selbstgebaute) Instrumente, wohingegen nicht Instrumente, sondern Kleidungsgeräusche die Musik hervorbringen. Die aleatorisch anmutenden Dosen-Pizzicatiklänge des Auftrittes können dabei mit nachlassenden Regentropfen assoziiert werden, aus welchen sich schließlich Wischklänge der Jacken entwickeln. Sie bilden somit eine Assoziationsbrücke zwischen der Außenwelt und der Konzertbühne.

Die Auswahl der Klanggeber wurde bei Bauckholt von der Faszination für das Geräuschpotential einer im Alltag häufig anwesenden, aber nicht bewusst wahrgenommenen Geräuschquelle sowie von den Erfahrungen der Komponistin mit dem Schlagquartett Köln inspiriert:

Aus der Erfahrung, wie überzeugend Thomas Meixner, Boris Müller, Dirk Rothbrust und Achim Seyler Rhythmen und Sinnzusammenhänge nur mit ihren Händen und Augen vermitteln können, habe ich diesmal auf Instrumente verzichtet. Übrig blieb fast nur eine GORE-TEX-Jacke, wie sie heute auf der Straße allgegenwärtig ist. Diese Jacken sind bei jeder Bewegung auch akustisch präsent, aber wir überhören dies.¹³³

Hirn & Ei verarbeitet eine Vielzahl an Klangmöglichkeiten der Regenjacken, die unterschiedliche Arten von Wischklingen über Kratzen und Rascheln bis hin zu rhythmischen Reißverschlussgeräuschen miteinschließen. Dabei wird die Geräuschbandbreite

132 Carola Bauckholt, »Balance zwischen abstrakt und konkret, Gedanken zu meiner Musik«, in: Musiktexte 147 (Nov. 2015), 67–68, hier 68.

133 Carola Bauckholt, Werkkommentar zu *Hirn & Ei*, verfügbar auf: <http://www.schlagquartett.de/repertoire/komponisten/bauckholt.html>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

der Jacken vereinzelt durch zusätzliche Attribute ergänzt, wie beispielsweise die Verstärkung eines Kratzgeräusches mithilfe einer Telefonkarte oder das heimliche Kratzen auf einer am Rücken angebrachten rauen Schachtel, welches eine zeitgleich erfolgte Kopfkratzgeste auf unnatürliche Weise untermalt (Takt 135-136). Grundsätzlich steht jedoch nicht eine Klanguntersuchung bzw. die Durchdekliniation von Klangmöglichkeiten der Jacken im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Geräusche sind vielmehr Teil eines künstlerischen Gesamtzusammenhangs, den sie hervorbringen und den die Komponistin folgendermaßen beschreibt:

Ich suche die Herausforderung des Hörens, Empfindens und Verstehens. Besonders faszinierend ist weniger das Fremde, sondern das Naheliegende, das bei genauer Betrachtung merkwürdig erscheint, wie das Haar unterm Mikroskop. Naheliegend sind Geräusche, die uns umgeben, deren musikalischer Gehalt bisher zu wenig untersucht worden ist. Geräusche sind komplexe Erscheinungen und lassen sich nicht sinnvoll systematisieren. Beim Hören von Geräuschen schwingen individuelle Erinnerungen mit. Das Herausarbeiten der musikalischen Ausdruckskraft von Geräuschklangen gelingt durch die enge Verknüpfung mit Musik.¹³⁴

Der Schlagzeuger Thomas Meixner, der als Angehöriger des Schlagquartetts Köln den Entstehungsprozess miterlebt hat, beschreibt, dass die Komponistin im Vorfeld darauf verzichtet hat, eine Sammlung von möglichen Klängen der Jacken in Verbindung mit Anschlagsmitteln, welche Schlagzeugern zur Verfügung stehen, als Materialpool anzulegen. Vielmehr wurde bei dem Stück konsequent von den Bewegungen und Gesten (wie beispielsweise das Abklopfen von Schuppen von der Schulter) ausgegangen, um daraus zum Klang und zur Musik von *Hirn & Ei* zu finden.¹³⁵

Die Integration musiktheatralischer Elemente gibt neben der ohnehin komisch anmutenden Erscheinung von in Jacken spielenden Musikern Anlässe zum Schmunzeln und Staunen. Szenische Interaktionen beispielsweise in Form der Vorgabe der Blickrichtungen der Interpreten (auf die Noten, ins Publikum, über die Schulter oder zu einem bestimmten Mitspieler) sowie der ebenfalls in der Partitur vorgeschriebenen expressiv-überzeichneten Körpersprache formen theatralisch überhöhte, wenngleich aus dem Alltag entlehnte Handlungen der Musiker, was die Anweisungen »verlegen mit den Nägeln kralen« in Takt 41, »mit dem Fuß scharren, ärgerlich« in den Takten 127-128, »hektisch auf die Uhr gucken« in Takt 134, und eine Kampfszene zwischen Spieler drei und vier in Takt 143 mit anschließender »Kampf und Wut Kadenz« illustrieren. In diesem Zusammenhang können szenische Interaktionsprozesse auch direkten Einfluss auf den musikalischen Fortgang nehmen, wie beispielsweise ein verhakter Reißverschluss, dessen Lösung die Hilfe des Nachbarn erfordert und den musikalischen Fortgang in der Repetition kurzer Patterns solange stagnieren lässt, bis das Problem behoben ist (Takte 74-75). Der Schlagzeuger Achim Seyler, ebenfalls Angehöriger des Schlagquartetts Köln, führt Humor als ein wesentliches Ausdrucksmittel von *Hirn & Ei* an, was ihm zufolge vor allem durch folgende Elemente hervorgerufen wird:

134 Carola Bauckholt, unveröffentlichter Werkkommentar zu *In gewohnter Umgebung III*.

135 Vgl. Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

Allein dass ein Schlagzeugquartett ohne Instrumente, aber mit zumindest für die Bühne eigenartiger Kleidung auftritt, stellt ja schon eine komische Situation dar. Die szenischen Aktionen im musikalischen Kontext (gegenseitige Blicke, überraschender Einfall, sich verhakender Reißverschluss, »verstärktes« Kratzen am Kopf usw.) sind ja eindeutig lustige Elemente.¹³⁶

Thomas Meixner stellt überdies heraus, dass die Komik dem Werk inhärent ist und keinerlei interpretatorische Übertreibungen bedarf:

Wir als Interpreten des Schlagquartetts versuchen zu vermeiden, etwaigen humoristischen Inhalt deutlicher auszuspielen und somit »Lachstellen« zu kalkulieren. Es ist ja schon unfreiwillig komisch genug, wenn man einfach möglichst präzise das tut, was in den Noten von *Hirn & Ei* steht. Übertreibungen dessen könnten die gewünschte Entfaltung aller Bestandteile des Werks und deren angemessene Rezeption beeinträchtigen. Übereinstimmendes Gelächter konnten wir schon an bestimmten Stellen registrieren (z.B. der Tango).¹³⁷ Die Häufigkeit und Gesamtmenge ist allerdings sehr unterschiedlich.¹³⁸

Dies spiegelt eine grundsätzliche Aufführungshaltung wider, die auch Robin Hoffmann hinsichtlich der Frage nach dem Humor von *An-Sprache* folgendermaßen beschreibt:

Die guten Komiker sind die ernstesten Menschen auf der Bühne, die es gibt. Es gibt nichts, wo man strenger und disziplinierter arbeiten muss, als wenn man die gesamte Truppe zum Lachen bringen will. Ich finde, wenn man etwas Wichtiges zu sagen hat, dann braucht das einen heiteren Anstrich. Haydn ist mir diesbezüglich ein Vorbild, weil seine radikalen Formexperimente immer mit Gewitztheit vorgetragen werden und zuweilen auch in Pointen-Setzungen kulminieren. Wenn es schwer und gewichtig daherkommt, dann empfinde ich häufig etwas Falsches. Es braucht Leichtigkeit, eine leichte heitere Verspieltheit.¹³⁹

Heitere Reaktionen sind somit in den Werken *An-Sprache* sowie *Hirn & Ei* weder kompositorisch kalkuliert noch können und dürfen sie interpretatorisch inszeniert werden – und dennoch scheinen sie den Werken innezuwohnen. Auch wenn das Schlagquartett Köln zum Zeitpunkt der Email-Interviews auf nur vier Aufführungen zurückblicken konnte und daher kaum eine repräsentative Aussage über Publikumsreaktionen geben konnte, so war laut Achim Seyler und Thomas Meixner allen vier Aufführungen gemeinsam, dass die dem Werk innewohnende Komik an bestimmten Stellen Kichern und Lachen hervorrief. Zwei lokale Rezensentinnen einer Aufführung von *Hirn & Ei* mit dem Schlagquartett Köln am 8. November 2014 im Rahmen der Weingartener Tage für Neue Musik beobachteten ebenfalls heitere Reaktionen, wie der folgende Auszug zeigt:

136 Email von Achim Seyler an die Verf. vom 23.9.2014.

137 Siehe Carola Bauckholt, *Hirn & Ei*, für Schlagquartett (2010/2011) (Köln: Thürmchen Verlag, 2011), 8.

138 Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

139 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 303.

Der November zeigte sich zwar am Freitag von seiner klarsten und trockensten Seite, doch die vier Herren vom Kölner Schlagquartett sind gerüstet für jegliches Schmuddelwetter. Einstweilen halten sie sich in ihren Goretexjacken mit Reiben, Wischen, Klopfen, Stampfen und Pfeifen warm: Der Reißverschluss gibt sirrende Töne von sich, mit Körpersprache, Mimik und viel Spaß wird aus ihrem Treiben eine rhythmische Choreographie und wahrscheinlich ahnt niemand, wie schwer diese Perfektion zu erreichen ist – ein Höhepunkt am Freitagabend!¹⁴⁰

Trotz der offensichtlich dem Werk anhaftenden Komik betont die Komponistin, dass sie Komik grundsätzlich nie gezielt als ein Ausdrucksmittel einsetzt.¹⁴¹ Für Carola Bauckholt lässt sich intendierter Humor nicht mit ihrem Kunstbegriff vereinbaren, auch wenn sie andererseits diesen ebenso wenig bewusst vermeiden möchte. Das rührt daher, dass sie während des Entstehungsprozesses eines Werkes das Publikum im Kopf nicht präsent hat und in Folge dessen keine bestimmten Publikumsreaktionen intendiert, sondern vielmehr von sich selbst ausgeht: »Die einzige Orientierung bin ich selber.«¹⁴² Selbst bei ihren musiktheatralischen Werken, zu denen *Hirn & Ei* zählt, liegt letztendlich der Schwerpunkt immer auf dem Hören, wobei der Klang für sie im Vordergrund ihrer Arbeit steht. Komische Elemente, die bei *Hirn & Ei* wohl vorrangig durch szenische Akzente hervorgerufen werden, sind laut Carola Bauckholt schließlich nicht per se angelegt und entstehen – ähnlich zu der eben zitierten Aussage Thomas Meixners – beiläufig und ohne interpretatorische Anstrengung:

Wenn man *Hirn & Ei* Schauspielern geben würde, die es gezielt witzig spielen würden, würde das Stück seinen Sinn verlieren und albern werden. [...] Das Hören kann nur frei gemacht werden, wenn die Interpretation eine Strenge und Konzentriertheit aufweist. Gerade bei musiktheatralischen Stücken ist es schwierig, zum Beispiel Blicke natürlich wirken zu lassen und als ästhetischen Akzent einzusetzen.¹⁴³

Im Unterschied zu den Beobachtungen des Schlagquartetts Köln, die von humorvollen Publikumsreaktionen auf ihre vier Aufführungen sprechen, beschreibt Carola Bauckholt das Publikumsverhalten vor dem Hintergrund von immerhin neun miterlebten Aufführungen zum Zeitpunkt des Interviews 2014 als vorwiegend konzentriert und ruhig. Eine mögliche Ursache für heitere Reaktionen auf *Hirn & Ei* sieht die Komponistin vor allem auch in dem Transfer der Alltagswelt in eine Konzertsituation. Die aus

140 Katharina von Glasenapp, »Wenn Reißverschlüsse sirren – Carola Bauckholt stand im Zentrum der Tage für Neue Musik Weingarten«, in: Schwäbische (9. November 2014), verfügbar auf http://www.schwaebische.de/panorama/kultur_artikel,-Wenn-Reissverschluesse-sirren-_arid,10118517.html, letzter Zugriff: 1.9.2019. Ähnliche Beschreibungen finden sich auch bei Elisabeth Schwind, »Schlittenhunde und Gore-Tex-Jacken«, in: Südkurier (11. November 2014), verfügbar auf <http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/themensk/Schlittenhunde-und-Gore-Tex-Jacken;art410935,7395758>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

141 Vgl. Carola Bauckholt, zitiert nach Stefan Keim, »Komponistin lässt Sänger wie Schlittenhunde jaulen«, in: Die Welt (21. April 2012), verfügbar auf <http://www.welt.de/regionales/koeln/article106204257/Komponistin-laesst-Saenger-wie-Schlittenhunde-jaulen.html>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

142 Unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

143 Ibid.

dem Alltag bekannten Geräusche, Handlungen und Verhaltensmuster können schließlich gerade durch ihre Verschiebung in die in hohem Maße künstliche Atmosphäre eines Konzertkontexts einen ironischen Unterton entwickeln und eine surreale Wirkung erzeugen.¹⁴⁴ Im Rahmen ihrer künstlerischen Auseinandersetzung ist der Bereich des Humors – wie bereits gesagt – nur als ein Nebenprodukt anzusehen: Die musikalische Verarbeitung von Natur- oder Alltagsgeräuschen und dessen Kontextverschiebung in den Konzertsaal soll der Komponistin zufolge vielmehr in erster Linie Wahrnehmungsräume hinsichtlich der Klänge öffnen, welche in ihren Herkunftskontexten von vielen Menschen nicht (mehr) bewusst wahrgenommen werden. Humorvolle Reaktionen stellen laut Bauckholt daher bloß eine Art Vorstufe zu einer höheren ästhetischen Erfahrungsebene dar, auf welcher gewohnte Wahrnehmungskategorien herausgefordert und neue Erfahrungshorizonte erschlossen werden, was sie selbst in Bezug auf ihr Werk *Instinkt* (2008) für Sopran, Mezzo, Alt, Tenor, Bariton und Bass folgendermaßen beschreibt: »Doch wenn man das erste Schmunzeln hinter sich hat, kann ein Staunen folgen und schließlich ein Schwebezustand.«¹⁴⁵ Dieser Schwebezustand bezieht sich der Komponistin zufolge darauf, dass konkrete Dinge aus der Alltagswelt (wie zum Beispiel Jackengeräusche) musikalisch-abstrakt wahrgenommen werden. Dabei kann es zu einem Pendeln zwischen den beiden Bereichen des Alltags und der Kunst kommen, wobei man schließlich bekannte und konkret erfahrbare Dinge aus dem alltäglichen Umfeld auf einer künstlerischen Ebene wahrnimmt und neu entdeckt.¹⁴⁶ Das gerade erwähnte Werk *Instinkt* befördert der Komponistin zufolge die Entstehung solcher Schwebezustände, da es aufgrund der Besetzung und des Einsatzes von Tonhöhen an das traditionelle Musikverständnis anknüpft, wobei Harmonien von Schlittenhunden, Walen und Vögeln auf die menschliche Stimme übertragen werden. Im Fall von *Hirn & Ei* scheint jedoch gerade die visuelle Ebene ungeübten Hörern eine abstrakte Klangwahrnehmung zu erschweren, die für das Entstehen eines Schwebezustandes erforderlich ist. Thomas Meixner bedauert in dem Zusammenhang ein Übergewicht an Aufmerksamkeit auf die theatralisch-visuellen Elemente:

Die überwiegende Resonanz bezieht sich auf theatrale Aspekte und ist, wie soll ich sagen: *geprägt von Dankbarkeit über den lustigen Vortrag*. Was aus meiner Sicht enttäuschend ist, denn ich finde den Aspekt der Verwandlung der Jacken in richtige Musikinstrumente und die Entdeckung ihrer klanglichen Möglichkeiten viel interessanter.¹⁴⁷

Letztendlich können und sollen Bauckholt zufolge – wie bereits beschrieben – die spontanen heiteren Reaktionen Ausgangspunkt für einen Wahrnehmungsprozess bilden, der vom Schmunzeln (»Ist das ein Gag?«) zum Staunen (darüber, was man alles mit

144 Vgl. Carola Bauckholt, zitiert nach Keim, »Komponistin lässt Sänger wie Schlittenhunde jaulen«, in: Die Welt vom 21. April 2012, verfügbar auf <http://www.welt.de/regionales/koeln/article106204257/Komponistin-laesst-Saenger-wie-Schlittenhunde-jaulen.html>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

145 Vgl. unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014. Die in dieser Arbeit verwendeten Zitate wurden von Bauckholt überarbeitet und autorisiert.

146 Ibid.

147 Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

Jacken machen kann) bis hin zu einer abstrakten Wahrnehmung (»Da steckt mehr dahinter, das ist Kunst!«) führt.¹⁴⁸

Das Zusammenwirken der auditiven und der visuellen Ebenen ist generell ein zentrales Moment in Bauckholts Musiktheater. Hinsichtlich der ästhetischen Grundlagen des »instrumentalen Musiktheaters«¹⁴⁹ wurde die Komponistin wesentlich von ihrem Lehrer Mauricio Kagel geprägt, der klangliche, sprachliche, bildliche sowie körperliche Ausdrucksgesten als vollkommen gleichberechtigte Kompositionselemente verarbeitete.¹⁵⁰ Bereits die Spielbewegungen der Musiker, die vom Publikum in traditionellen Konzertkontexten als (visuelles) Nebenprodukt des (auditiven) Erlebens angesehen werden, erlangen bei Kagel häufig den Status eines theatralischen Handelns.¹⁵¹ Das durch Kagel maßgeblich geprägte »instrumentale Musiktheater« zeichnet sich dabei gerade dadurch aus, dass Wechselwirkungen zwischen einem akustisch wahrnehmbaren Klang und dem visuell erfahrbaren Impuls einer körperlichen Geste hergestellt werden, die über die reine Klangproduktion und Interaktion zwischen Musikern auf der Bühne hinausgehen.¹⁵² Das »instrumentale Musiktheater« bietet Stefan Drees zufolge »eine Fülle von Beispielen, bei denen es zur Wechselwirkung zwischen dem Klang als hörbaren Reiz und der Geste als einem körperbedingten, visuell wirksamen Impuls kommt, der zur Produktion und Kommentierung von Klängen eingesetzt wird.«¹⁵³ Der jenseits der Tonproduktion vor allem visuell in Erscheinung tretende Musikkörper wird insbesondere im Rahmen theatralischer Aktivitäten in den Fokus gerückt: »Wo dem Akt des Musizierens eine Dimension hinzugefügt wird, die jenseits herkömmlicher, Klänge erzeugender Tätigkeiten eines Instrumentalisten angesiedelt ist, gewinnt der Kör-

148 Bsp. in Klammern zitiert nach einem unveröffentlichten Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014

149 Stephan Drees Terminologie folgend wird hier – in Anlehnung an Simone Heilgendorff – die genauere Bezeichnung »instrumentales Musiktheater« statt die in Bezug auf Kagel gängigen Begriffsbildung »instrumentales Theater« verwendet. Siehe Drees, *Körper – Medien – Musik*, 117, Fußnote 1 und Simone Heilgendorff, »Instrumentales Theater 1964–1981«, in: *Musik in Deutschland 1950–2000: Experimentelles Musiktheater, Instrumentales Theater 1964–1981* [Booklet zur Audio-CD] (München: RCA, 2004), 5–20, hier 5. Die Kagel-Schülerin Carola Bauckholt bevorzugt mit Blick auf ihr eigenes Werk den Begriff des Musiktheaters, »[d]enn das Instrumentale Musiktheater, so wie es Kagel praktiziert hat, hat den ganzen Konzertbetrieb thematisiert. Ich gehe aber tatsächlich den Klängen nach.« Bauckholt, zitiert nach Elisabeth Schwind, »Abtasten des Alltags, Carola Bauckholt bei den Weingartener Tagen für Neue Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (2015), 78.

150 Vgl. Barbara Zuber, »Theatrale Aktionen in und mit Musik, Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater«, in: *Musiktheater als Herausforderung, Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. v. Hans Peter Bayerdörfer (Tübingen: Niemeyer, 1999), 190–209, hier 206.

151 Vgl. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen*, 151; siehe auch Rudolf Stephan, »Sichtbare Musik«, in: *Vom Musikalischen Denken*, hg. v. Andreas Traub, Rainer Damm und Rudolf Stephan (Mainz: Schott, 1985), 300–308, hier 305. Stefan Drees zufolge sind Mimik, Gestik, die gestische Abstimmung, die instrumentenspezifische bzw. gesangstechnische Motorik der Musiker und besondere Arten der Tonerzeugung jedoch auch in traditionellen Konzerten kein unwesentliches Nebenprodukt und erweisen sich vielmehr sogar »[...] als fundamentale Voraussetzung für das kognitive, emotionale und intellektuelle Erfassen musikalischer Zusammenhänge [...]«. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 42.

152 Vgl. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 117.

153 Ibid.

per des Interpreten zusätzliche Bedeutung: Es entsteht ›instrumentales Musiktheater‹ als musikalisches Handeln und ›theatralische Instrumentalisierung‹ von instrumentaler und vokaler Klangproduktion.«¹⁵⁴ Die visuelle Ebene in Form eines szenischen Handelns der Aufführenden entwickelt sich somit zu einer Art Kontrapunkt zur Musik, wobei der Einsatz des Körpers über die Handhabung des Instrumentariums hinaus auch selbst semantische Qualitäten evozieren kann.¹⁵⁵ Hinsichtlich der Wahrnehmung betont Brandstätter, dass die Körper der Wahrnehmenden akustische Reize grundsätzlich unmittelbarer aufnehmen als visuelle. Das Sehen wird dabei als distanzierender Sinn angesehen, der uns nicht direkt körperlich affiziert, da die gesehenen Objekte und Prozesse als vom Subjekt getrennte Wirklichkeiten entworfen werden, während Schallwellen direkt in den menschlichen Körper eindringen und in uns schwingen.¹⁵⁶ Im Rahmen der mimetischen Partizipation kommt der visuellen Wahrnehmung von Körpern jedoch ein Sonderstatus zu, da die über mimetische Prozesse aktivierten Körper sinne die ansonsten der visuellen Wahrnehmung zugesprochene Distanz aufgrund von Identifikationsprozessen und innerlichem sowie körperlichem Mitvollziehen verringern.¹⁵⁷ Somit kann der visuell in Erscheinung tretende Körper akustische Prozesse nicht nur verstärken, sondern auch in Form eines Kontrapunktes ergänzen oder kontrastieren und die audiovisuelle Wahrnehmung einer Musikaufführung vielschichtig mitbestimmen.

Auch wenn allen drei hier behandelten Werken gemeinsam ist, dass die Hände als Werkzeug zur Klangerzeugung und der Körper als Klanggeber fungieren, so werden im Unterschied zu *Hirn & Ei* in Robin Hoffmanns *An-Sprache* der Innen- und der (bekleidete) Außenkörper und in Globokars *?Corporel* die nackte menschliche Haut mit samt der darunter befindlichen Knochen und Organe als Resonanzkörper zum Klingen gebracht. Während Hoffmanns Stück weniger stark ausgeprägte theatralische Aspekte aufweist und nicht dem Gattungsbegriff des »instrumentalen Musiktheaters« zuzurechnen ist, wurde hinsichtlich Globokars *?Corporel* nicht nur von »instrumentalem Musiktheater«, sondern vielmehr auch »korporalem Musiktheater« gesprochen.¹⁵⁸ Stefan Drees führt dies darauf zurück, dass bei Globokar die Haut als Kontrollorgan des Musikers fungiert und sich eine Aufführung von *?Corporel* somit für den Interpreten an der Grenze zwischen Klangerzeugung und körperlicher Eigenwahrnehmung vollzieht: »Wird der Körper dementsprechend instrumentalisiert, gerät der Umgang mit diesem ›Instrument‹ wesentlich aufmerksamer als die Verwendung eines herkömmlichen Instruments, das immer ein dem Körper äußerliches Werkzeug darstellt.«¹⁵⁹ Diese besondere Aufmerk-

154 Ibid., 119.

155 Vgl. ibid., 117.

156 Vgl. Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 131, 136.

157 Vgl. ibid., 147.

158 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 117.

159 Ibid. 124. Die Tatsache, dass Globokar den nackten Oberkörper voraussetzt, führte schließlich zudem zu einer von ihm unvorhergesehenen und unbeabsichtigten Diskussion darüber, wie Frauen das Werk umzusetzen hätten: »Ich war ein Semester in San Diego an der Universität und es kam eine sehr schöne Frau und sie sagte zu mir, es würde sie stören, dass ich *?Corporel* topless angedacht hatte. Ich hatte wirklich nie darüber nachgedacht. Normalerweise, dachte ich, hat eine Frau sowieso einen hautfarbenen Anzug, wie eine Tänzerin, der wie nackt aussieht. Ich war

samkeit richtet sich auf die Tatsache, dass der Körper immer in seiner Doppelstruktur erfahren wird. Obwohl in *Hirn & Ei* und *An-Sprache* die Haut nicht unmittelbar als Kontrollorgan im Sinne Drees fungieren kann, da sie von dem robusten Stoff einer Jacke bzw. leichter Kleidung bedeckt und geschützt wird, so lässt sich der Begriff des »korporalen Musiktheaters« auch auf diese Werke vor dem Hintergrund anwenden, da hier die Körper der Interpreten ebenfalls als Instrumente musikalischen wie auch szenischen Agierens fungieren, wenngleich *Hirn & Ei* ein Kleidungsstück gezielt thematisiert. Die Regenjacken sind jedoch kein unabhängiges äußerliches Werkzeug der Klangerzeugung, sondern gehören in unserer Kultur bei entsprechender Witterung ganz selbstverständlich zum Körper dazu. Auch die körperliche Eigenwahrnehmung in unserer Gesellschaft vollzieht sich überwiegend in bekleidetem Zustand. Die Jacke, die in *Hirn & Ei* im Zentrum der klanglichen und visuellen Prozesse steht, stellt ein Körperattribut dar, welches hier nur in Verbindung mit dem darunter befindlichen menschlichen Körper in Erscheinung tritt, wobei sie ihrem Zweck des Wind- und Wetterschutzes des Körpers entfremdet wurde, um als Klangquelle entdeckt und erfunden zu werden. Dabei stellt sie eine im Alltag oftmals anwesende, aber von den meisten Menschen überhörte Klangwelt vor. Da der Körper hier im Unterschied zu dem in Robin Hoffmanns Werk ebenfalls bekleidetem Außenkörper jedoch nur sehr begrenzt eigene Klänge jenseits der Jackengeräusche erzeugt, liegt der Schwerpunkt für Carola Bauckholt letztendlich weniger auf dem Körper, sondern der Jacke als Instrument, die von den Blickwechseln der Musiker als körperliches Element ergänzt wird.¹⁶⁰ »Der Körper steckt in der Jacke, man kann ihn nicht ignorieren – logisch, dass der Körper somit auch in Form von Blickwechseln im Werk mitschwingen muss.«¹⁶¹ Darüber hinaus weist die Komponistin hinsichtlich eines Vergleichs von *Hirn & Ei* und *?Corporel* auf folgende fundamental unterschiedliche Herangehensweise hin, wobei anzumerken ist, dass Bauckholt die Werke Globokars zwar sehr gut kennt, diese aber nach eignen Aussagen keine Inspirationsquelle für *Hirn & Ei* darstellten.¹⁶² Während Bauckholt die Behandlung des gesamten Körpers mit all seinen Organen in *?Corporel* mit einer Trommel assoziiert, ist *Hirn &*

ein bisschen erschrocken und habe ihr gesagt: ›Sie können machen, was Sie wollen.‹ Sie hat das dann gemacht – mit ganz nacktem Oberkörper. Dann hat die Geschichte angefangen, dass zwischen Frauen ein Wettbewerb entstanden ist, wer sich traut, sich nackt zu machen.« Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 319. Diese Auseinandersetzung zeigt, dass sex als biologisch-natürliche Vorgegebenheit und gender als kulturell ausgebildete Geschlechtsidentität unmittelbar zusammenwirken und parallel zu der Unterscheidung zwischen Leib und Körper verlaufen, wobei nach Waldenfels gender der Dimension des Leibes und sex der Ebene des Körpers entspricht. Siehe Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 361. Die natürlichen körperlichen Vorgegebenheiten können somit nicht unabhängig von kulturell ausgebildeten Geschlechtsidentitäten und damit zusammenhängenden kulturell etablierten Tabus und Schamgefühlen künstlerisch zum Zwecke dieser Komposition eingesetzt werden.

160 Vgl. unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

161 Ibid.

162 Vgl. *ibid.* Als ein weiteres Parallelstück, welches ebenfalls keine direkte Inspirationsquelle darstellte, führt Bauckholt Thierry de Meys *Musique de table* für drei Percussionisten (1987) an, welches ebenfalls ohne aufwendiges Schlagwerk auskommt. Aufgrund der Tatsache, dass hier die Hände der Musiker auf Holzbrettern im Rahmen einer virtuellen Händechoreographie »tanzen«, lenkt dieses Stück allerdings im Unterschied zu *?Corporel* und *Hirn & Ei* die Aufmerksamkeit in viel stärkerem Maße auf die Hände der Musiker.

Ei Bauckholt zufolge im höchsten Maße von innen heraus gedacht. *Hirn & Ei* gebraucht den Körper nicht als eine Art Trommel, sondern wäre der Komponistin zufolge eher mit einem Streichquartett zu assoziieren, da der klangliche Hauptgehalt in Wischklingen und nicht in Schlagklängen besteht.¹⁶³

Im Unterschied zu Globokar, der nie über eine rein auditive Version von *?Corporal* nachgedacht hat, liegen solche Fassungen von *An-Sprache* und *Hirn & Ei* im Interesse der Komponisten. Aufgrund der musiktheatralischen Elemente stellt dies besonders bei *Hirn & Ei* eine Herausforderung dar, da beispielsweise diverse Interaktionen zwischen den Spielern und die Ausgestaltung der Blickrichtungen wegfallen, sobald das Werk über CD oder im Rahmen einer hinter einem Vorhang stattfindenden Aufführung gehört würde. Achim Seyler zufolge würden dabei die rhythmischen Strukturen in den Vordergrund rücken, wobei wesentliche Elemente verloren gingen:

Viele Klänge könnten bei einer reinen CD-Aufnahme [...] die assoziierten Bedeutungen aus dem Alltag ohne ›Bild‹ nicht transportieren. Z.B. ›Blick auf Schulter, Schuppen von der Schulter wischen‹, dann ›über ganzen Arm wegwischen‹. Man würde zwar die rhythmische Textur hören, aber schon der Blick wird nicht zu hören sein und das Wischen könnte auch überall sein, ohne den Effekt, dass aus einer Alltagssituation (›ihh, Schuppen, die müssen weg‹) Musik entsteht.¹⁶⁴

Trotz dieser Verluste betont Thomas Meixner die Potentiale einer Audioaufnahme, die den rein musikalischen Gehalt ohne visuelle Ablenkung vorstellen und eine eigenständige Version präsentieren würde:

Ich bin absolut der Meinung, dass von dem Werk eine gute Audioaufnahme unbedingt nötig ist, da der Weg zur Wahrnehmung des musikalischen Gehalts durch die szenischen Entwicklungen bei der Aufführung verstellt zu sein scheint. Trotzdem würde ich eine DVD produzieren, wenn sich die Möglichkeit dazu ergibt, eventuell mit einem Audiotrack, der zusätzliches Material enthält (das Werk war ursprünglich noch länger, mit Waldteufel-Instrumenten), was den Käufer natürlich dazu bringen soll, sich auch mal dem reinen Hörgenuss hinzugeben.¹⁶⁵

Auch Carola Bauckholt selbst ist fasziniert von der Idee das Werk rein auditiv und damit musikalisch abstrakt zu hören: »Ich werde es unbedingt gerne einmal ausprobieren bzw. jemandem vorspielen, der unvorbelastet ist und die visuelle Ebene nicht kennt und bei dem der innere ›Film‹ nicht bereits automatisch abläuft.«¹⁶⁶ Vor dem Hintergrund der positiven Erfahrungen im Zusammenhang einer Bearbeitung des audiovisuellen Werkes *In gewohnter Umgebung II* (1993) für Klarinetten trio erläutert sie: »Obwohl einige

kerem Maße auf die Hände als Werkzeug zur Klangerzeugung und zentrales akustisches wie auch visuelles Ausdrucksmittel.

163 Vgl. *ibid.*

164 Vgl. Email von Achim Seyler an die Verf. vom 23.9.2014.

165 Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

166 Unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

Aspekte eines Werkes durch die rein akustische Wahrnehmung wegfallen, treten andere Elemente in den Vordergrund, sodass beides sich schlussendlich ausgleicht.«¹⁶⁷

Insgesamt betrachtet lässt sich feststellen, dass alle drei hier vorgestellten Bodypercussionwerke – auch aufgrund ihrer Nähe zum »instrumentalen« bzw. »korporalen Musiktheater« – eine starke visuelle Ausprägung aufweisen, die sie als besonders intermedial ausweisen. Stefan Drees betont, dass grundsätzlich jede Musikaufführung als intermedial aufzufassen ist, da im Normalfall auf der Konzertbühne neben der akustisch erlebbaren Musik auch visuelle Elemente erfahrbar werden.¹⁶⁸ Jede Klangproduktion durch die Stimme oder durch Musikinstrumente offenbart zwangsläufig vielfältige visuelle Reize, die Konzertaufführungen somit automatisch zu audiovisuellen Erlebnissen werden lassen. Mimik,¹⁶⁹ Gestik, gestische Abstimmung, instrumentenspezifische bzw. gesangstechnische Motorik sowie besondere Arten der Tonerzeugung prägen die Wahrnehmung der Zuhörer und können sich Drees zufolge sogar »als fundamentale Voraussetzung für das kognitive, emotionale und intellektuelle Erfassen musikalischer Zusammenhänge erweisen.«¹⁷⁰ Das Erleben von Klang beinhaltet als wesentlichen Aspekt eine Suche nach Klangursachen und damit nach Zuordnungen zwischen auditiver Klangerfahrung und visueller Klangerzeugung, welche assoziative Verknüpfungen und die Herstellung von Beziehungszusammenhängen miteinschließt. Visuelle Anteile sind in diesem Sinne nicht nur als ein unvermeidbares Nebenprodukt, sondern – auch jenseits eines gezielt gleichberechtigten oder besonders betonten Einsatzes – als wesentlicher Bedeutungsträger anzusehen. »Vieles,« so Martin Seel, »was wir in ästhetischer Wachheit hören, stellen wir uns auch in einem sichtbaren Erscheinen vor; oft geht es uns so nahe, dass die Klangerfahrung den ganzen Leib als Membran in Bewegung versetzt.«¹⁷¹ Im Rahmen der evolutionsgeschichtlich erklärbaren Rückschlussmechanismen von einem (akustischen) Klang auf seine (visuelle erfahrbare) Ursache entstehen laut der Emotionsforscherin Jenefer Robinson Emotionen. Ihre Theorie emotionaler Prozesse illustriert Robinson anhand des folgenden Beispiels, welches darlegt, wie emotionale Abläufe aus einer affektiven Situationseinschätzung (im Beispiel durch die Antizipation einer Schlange aufgrund eines Geräusches), einer angemessenen instinktiven physiologischen und motorischen Reaktion (Muskelanspannung und schnelles Ausweichen) sowie einer kognitiven Situationsauswertung (i.e. die Kontrolle, ob wirklich eine Schlange der Auslöser des Geräusches war) bestehen:¹⁷²

A person walking in the woods heard a crackling sound; the amygdala defends against a rattlesnake; and the person jumps back before the slower cortex reports that indeed

167 Ibid.

168 Vgl. Drees, *Körper–Medien–Musik*. Vgl. auch Golo Föllmer und Julia Gerlach, *Audiovisionen, Musik als intermediale Kunstform*, verfügbar auf: *Website Medien Kunst Netz, Abteilung Bild und Ton*, www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/audiovisionen/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

169 Zur Bedeutung der Mimik in der Musikausübung, siehe Wolfgang Rüdiger, »Ist Mister Utterson musikalisch? Über Gesicht, Gefühl und Mienenspiel beim Musizieren oder: 20 Blicke auf die musikalische Mimik«, in: *Verkörperungen der Musik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing (Bielefeld: transcript, 2014), 137–184.

170 Drees, *Körper, Medien, Musik*, 42.

171 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 59.

172 Vgl. Robinson, *Deeper Than Reason*, 59.

there is a rattlesnake and the person should walk around it at a safe distance (or there is no rattlesnake, only a stick, and no special action is required). In short, there is an immediate instinctive reaction, followed by cognitive monitoring of the situation, and behavior is adjusted accordingly.¹⁷³

Die Fähigkeit, Rückschlüsse von einem Klangresultat auf seine Ursache zu ziehen, stellt somit eine evolutionsbedingte Überlebensvoraussetzung dar und ist auch im Rahmen von Musikerlebnissen fester Bestandteil menschlicher Wahrnehmungsprozesse. Auch wenn Bauckholt in vielen Werken gerade diese Wahrnehmungsautomatismen herausfordert und gezielt zu verwirren versucht, scheinen *Hirn & Ei* sowie *?Corporel* als auch *An-Sprache* genau diese bewusst zu nutzen, wobei insbesondere Hoffmann eine Rückführung von Klängen auf ihre körperliche Ursache und ihren Entstehungsort beabsichtigt.¹⁷⁴

Der Begriff der Intermedialität betrifft in der einschlägigen Forschungsliteratur nicht nur ein Zusammenwirken von visuellen und auditiven Elementen. Intermedialität umfasst außerdem auch mediale Interaktionen, Interferenzen, Phänomene der Überschreitung von Mediengrenzen, Wechselbeziehungen und Schnittstellen zwischen distinkten Medien sowie deren Differenzen.¹⁷⁵ Medien stehen niemals für sich alleine, sondern sind in Form komplexer medialer Konfigurationen stets auf andere Medien bezogen.¹⁷⁶ In diesem Sinne fasst auch Carola Bauckholt die audiovisuellen Elemente in ihrer Musik als Einheit auf, in welcher die Wesensmerkmale darin einfließender Gestaltungsmittel verschmelzen.

Mich interessiert besonders die Verflechtung der Medien. Das Hören durch das Auge wird durch sichtbare Veränderungen in einer gestalteten Zeit vermittelt (z.B. optische Dichte, Rhythmus der Bilder, optische Mehrstimmigkeit, Bewegung etc.). Der Prozess des Sehens erinnert an musikalische Erfahrungen. Andererseits können imaginäre Bilder durch Geräusche oder Klänge hervorgerufen werden. Die Struktur der Musik und der visuellen Elemente entspringen dem gleichen kompositorischen Wunsch und Vorgang und bilden so ursächlich eine Einheit.¹⁷⁷

Auf diese Weise kann einerseits der Klang der visuellen Wahrnehmung Sinn geben und andererseits das Visuelle das Klangliche insbesondere auch dann verdeutlichen und ergänzen, wenn klangliche Details akustisch verloren gehen.¹⁷⁸ Vor dem Hintergrund von

173 Ibid., 61.

174 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

175 Siehe zusammenfassend Drees, Körper, Medien, Musik, 43, sowie Jens Schröter, »Intermedialität, Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage/av* 7 (1998/2), 129-154, hier 129.

176 Vgl. Drees, Körper, Medien, Musik, 43.

177 Zitiert nach Christa Brüstle, »Klang sehen, Konzepte audiovisueller Kunst in der neuen Musik«, in: *Mediale Performanzen, Historische Konzepte und Perspektiven*, hg. v. Jutta Eming, Annette J. Lehmann und Irmgard Maassen (Freiburg: Rombach, 2002), 181-196, hier 189.

178 Hoffmann berichtet hinsichtlich dieses Phänomens von Schwierigkeiten bei der Aufnahme des Werkes *An-Sprache*, die sich auf der Bühne nicht stellen: »Das Auge hört ja mit und man kann quasi, wenn man sieht, was sie [die Interpretin, Anm. der Verf.] da tut, sich den Klang besser dazu

Bauckholts Musikästhetik lässt sich sagen, dass sowohl eine rein auditive als auch eine musiktheatralische Version von *Hirn & Ei* sich vorrangig auf das Hören konzentrieren möchte, wobei sich die Imaginationen der Rezipienten durchaus verselbständigen können:

Ich konzentriere mich sehr aufs Hören. Ich gehe völlig vom Hören aus, weil ich der Überzeugung bin, dass das wirklich spannende Theater eben im Kopf passiert; in unserer Imagination und in den Zusammenhängen, die wir knüpfen. Nichts kann spannender – theatralischer – sein als zum Beispiel Ahnungen; Zusammenhänge zu ahnen. Wenn man merkt, wie sich die Sachen zusammenfügen, ordnen im Kopf – im eigenen Kopf.¹⁷⁹

Carola Bauckholt begreift sich schließlich als eine Vermittlerin zwischen der Gesellschaft und der Kunst: »Künstler sind die Nerven unserer Gesellschaft. Unsere Aufgabe ist es, wahrzunehmen. Das tue ich. [...] Ich denke, es ist für jeden Menschen ein Gewinn, Ohren und Augen zu öffnen.«¹⁸⁰ In dieser Rolle wünscht sie sich von ihren Hörern: »Begeisterung – Verunsicherung – Irritation: Wenn man etwas nicht begreifen kann und keine Strukturen hat, in die man etwas einordnen kann, dann wirkt Kunst fesselnd, die Aufmerksamkeit ist hochkonzentriert und arbeitet auf Hochtouren.«¹⁸¹

Hinsichtlich künstlerischer Bezüge zur alltäglichen Lebenswelt offenbaren sich unterschiedliche Distanzgrade und Ebenen in den drei hier behandelten Werken: Obwohl der Einfluss der Lebens- und Alltagswelt in *Hirn & Ei* sehr präsent ist, lässt sich in Bezug auf die hier angestrebte abstrakte Wahrnehmung von Alltäglichem eine Distanzerhöhung zur Lebenswelt beobachten. Ob diese Distanzierung den Hörern schließlich erfahrbar wird, hängt neben individuellen Neigungen insbesondere auch davon ab, inwiefern der von Bauckholt beschriebene Prozess des Dreischrittes – vom Schmunzeln (»Ist das ein Gag?«) über Staunen (darüber, was man alles mit Jacken machen kann) bis hin zu einer abstrakten Wahrnehmung (»Da steckt mehr dahinter, das ist Kunst!«)¹⁸² – erfolgt, welcher eventuell nicht beim allerersten Kontakt mit dem Kunstwerk bis zum letzten Schritt durchlaufen wird und eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Werk erfordern kann, aber nicht muss. Bei Bauckholt gestaltet sich das Spiel mit Distanzen im Unterschied zu Globokar und Hoffmann vor dem Hintergrund, dass der Körper mit samt seiner Organe und Geräuschpotentiale hinter der Jacke als Gegenstand der künst-

ergänzen, als wenn man sie nicht sieht. Da kommt man nicht ganz drum herum, dass das Auge beim Hören wahnsinnig hilft. In dem Fall auch ganz besonders. Es ist eine Choreographie nach klanglichen Kriterien.« Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 303.

179 Carola Bauckholt, »Bewegung erfassen, das Musiktheaterwerk hellhörig«, in: *Neue Musik in Bewegung* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 51), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2011), 121-132, hier 121.

180 Bauckholt zitiert nach Daniel Drescher, »Lärm ist Musik in ihren Ohren – Kompositionen von Carola Bauckholt sind Thema der Internationalen Weingartener Tage für Neue Musik«, in: *Schwäbische* (5. November 2014), verfügbar auf http://www.schwaebische.de/panorama/kultur_artikel,-Laerm-ist-Musik-in-ihren-Ohren-_arid,10115318.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

181 Unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

182 Vgl. *ibid.*

lerischen Auseinandersetzung zurücksteht. Der Alltagsbezug erfolgt hier insbesondere über die Kontextverschiebung der Jacke als Alltagsobjekt in Verbindung mit szenischen Interaktionen, die dem Alltag entlehnt sind. Die Ebene der theatralen Darstellung von alltäglichen Gesten stellt jedoch gerade durch ihre Inszeniertheit eine für das Theater typische künstlerische Überhöhung und damit auch eine Distanz zu alltäglichen Handlungen her.

Eine aus theatralen Elementen resultierende Distanz weist auch das »korporale Musiktheater« *?Corporel* auf, wenngleich hier dem Körper als Lebensbezugspunkt mitsamt seiner Organe eine zentrale Bedeutung zukommt. Trotz theatraler Elemente und einer damit einhergehenden Distanzerweiterung auf der einen Seite schafft *?Corporel* durch die Nutzung der körperlichen Organe als Material und Klanggeber auf der anderen Seite eine Lebensnähe, die den Körper als lebendigen Organismus in den Mittelpunkt des Kunstwerkes stellt. Ähnlich zu Annesley Blacks Werken tritt auch hier der gesellschaftlich geformte Leibkörper in seiner ganzen Individualität, seinen Fähigkeiten, Veranlagungen und Defiziten in Erscheinung, ohne dass er etwas außerhalb seiner selbst bedeuten muss, wie Globokar folgendermaßen bemerkt: »Die von dem Entwurf [eines Stücks] abgeleiteten Gesten sind unbedingt notwendig, die Musiker bewegen sich normal, sie erfüllen keine Aufgaben, sie leben sie.«¹⁸³

Robin Hoffmann zufolge ist das kompositorische Spiel mit unterschiedlichen Distanzen in seinem (im Vergleich weniger theatralen) Bodypercussion-Stück ebenfalls von großer körperlicher Nähe geprägt, da das Werk sehr direkt an den Instrumentalkörper und damit auch an das Publikum heranrückt. Das sich distanzierende verrätselnde Spiel, das für Hoffmann unbedingt dazugehört, offenbart sich in den operativen Techniken und Konstruktionsprinzipien der Komposition, deren Struktur zunächst völlig vom Körper unabhängig organisiert ist. Dabei ist es Hoffmann wichtig, die beiden Aspekte der Nähe und Distanz nicht als Pole zu betrachten, sondern als Einheit, wobei das Künstlerische in dem Spiel der unterschiedlichen Distanzen zu einem Gegenstand stattfindet.¹⁸⁴ Der Körper birgt für Hoffmann aufgrund seiner eigenen gesellschaftlich-kulturellen Konstruiertheit selbst unterschiedliche Distanzgrade zwischen unmittelbarer Lebenserfahrung und distanzierter Betrachtung, Freiheitsgefühl und struktureller Determiniertheit, die sich mit denjenigen einer künstlerischen Auseinandersetzung reiben und ergänzen.¹⁸⁵ Ähnlich zu Heinz Holliger nimmt auch Hoffmann die Tatsache, dass man in diesem Werk gewisse Erfahrungen durchleidet (und beispielsweise nach mehreren Durchgängen grün und blau ist), nicht zum Anlass dazu, dieses Stück als in hohem Maße real anzusehen. Für Hoffmann wie auch Holliger erscheinen Stücke, in denen die Physis besonders zugespitzt in Erscheinung tritt, nicht realer als beispiels-

183 Vinko Globokar, »Die Härte des Vorschlags, Interview mit Michel Rostain (1980)« in: *Laboratorium, Texte zur Musik 1967-1997* (= Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 3), hg. v. Sigrid Konrad (Saarbrücken: Pfau, 1998), 378-386, hier 385.

184 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

185 Vgl. Hoffmann, »*Ich komm< gleich runter und berühre!*« sowie das Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

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 1,2, 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.