

Vorwort

Als ich im Rahmen meines Querflötenstudiums sowie eines Aufbaustudiums Neue Musik in zahlreichen Kontexten Heinz Holligers »(t)air(e)« für Flöte solo aufführte, bemerkte ich einen wesentlichen Unterschied zu Aufführungen des Werkkanons, den ich bis dahin im Rahmen des klassischen Musikstudiums einstudiert hatte: Während den Aufführungen von »(t)air(e)« herrschte angespannte Stille, und nach den Konzerten sammelten sich zumeist zahlreiche Menschen aus dem Publikum vor den Türen des jeweiligen Aufführungsortes, die das Bedürfnis hatten, mir mitzuteilen, dass sie die gerade erlebte Aufführung meinerseits entweder als großartig und körperlich wie emotional mitreißend oder aber als abscheulich und als an Körperverletzung grenzenden Affront empfunden hatten, für den ich als Interpretin verantwortlich gemacht wurde. Da ich eine solch stark polarisierende Wirkung bis dahin nicht erlebt hatte, begann ich darüber nachzudenken, woran genau sie sich entzündete. Hatte ich als Interpretin im Vergleich zu einer Interpretation beispielsweise einer Beethoven-Sonate tatsächlich etwas Wesentliches anders gemacht? Auch im Fall von Beethoven wende ich doch gleichermaßen meine ganze körperliche Energie dazu auf, dramatische Spannungskurven nach- und mitzuerleben und beobachte dennoch regelmäßig, dass sich im Publikum scheinbar eine gewisse Entspannung einstellt. Liegt es vielleicht an dem besonderen Einsatz des Körpers als Akteur und der Körperprozesse als künstlerischem Material in Holligers Flötenstück, dass sich extreme Spannung überträgt?

Bereits auf den ersten Blick erscheint das Themenfeld des Körpers disziplinübergreifend als weit verbreitetes, vielbeachtetes und beliebtes Forschungsthema, was Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Klass auf folgende Tatsache zurückführen: »Der Körper hat Konjunktur. Als ausgestellter, gestaltbarer und gestalteter, verfüg- und verführbarer begegnet er uns täglich im Übermaß. Das Präsentieren und Zurichten von Körpern gehört zu den Punkten, an denen gesellschaftliche Praktiken sichtbar und spürbar werden.«¹ Insbesondere die Bezeichnung »extremer körperlicher Grenzerfahrungen« wird bei genauerer Betrachtung für die unterschiedlichsten

1 Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Klass, »Einleitung«, in: Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs, hg. v. dens. (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 1-6, hier 1.

Kontexte und Musiken bemüht und dabei laut Arne Sanders so inflationär und häufig verwendet,² dass man sich zurecht oftmals die Frage stellt, was jeweils genau mit extremen oder existentiellen Grenzerfahrungen in der Musik gemeint ist und unter welchen Umständen sie entstehen. Es scheint jedoch auf der Hand zu liegen, dass der Körper in diesem Zusammenhang die zentrale Rolle spielt, da er die Kunst mit der alltäglichen Lebenswelt³ über bestimmte Handlungen und Erfahrungen verbindet, gestaltet und hervorbringt: »Dass das Umgehen mit sich und der Welt sich in hohem Maße körperlichen Fähigkeiten und auch Verkörperungen verdankt, ist die zentrale Einsicht der neuen Philosophie der Verkörperung [...]. Der Körper wird in diesem Sinne nicht zum Erkenntnisobjekt oder zum Vehikel des Geistes, sondern zum zentralen Ort der Erfahrung, der Handlung und der Hervorbringung.«⁴

Mit Blick auf die zeitgenössische Kunst weisen die unterschiedlichen Einsatz- bzw. Verarbeitungsmöglichkeiten und Auslotungsstrategien der Potentiale des Körpers oftmals eine Gemeinsamkeit auf, wobei sich ein weiterer zentraler Themenkomplex aufdrängt: Sie scheinen die seit der Antike vorherrschende Gegenüberstellung von Nachahmung und Realität aufzuweichen, die im folgenden Zitat Arbogast Schmitts angedeutet ist:

Die Handlung und das Machen werden auf der Bühne nur vorgeführt, nicht ausgeführt. Das Gift, das Medea auf der Bühne mischt, ist nicht wirklich giftig, und die Rache, die Medea auf der Bühne sucht, ist nicht die Rache dieser im Augenblick handelnden Person, ihr Handeln verweist lediglich auf das Handeln der poetischen Figur ›Medea‹. Deshalb ist die Dichtung ›Nachahmung‹; ihre auf der Bühne ausgeführte, ›wirkliche‹ Handlung verweist auf das ›Mögliche‹, das in ihr in Erscheinung tritt.⁵

Es wäre jedoch falsch daraus zu folgern, dass die Nachahmung im Vergleich zur Realität immer distanzierter und weniger emotional bzw. unmittelbar erlebt würde. Das Erleben von Kunst bringt seit jeher ein Wechselspiel von Nähe und Ferne bzw. zwischen sympathetisch mitvollziehendem Ausdrucksverstehen und distanzierterem Registrieren mit sich.⁶ Was für das Theater einleuchtend ist, lässt sich jedoch nicht ohne weiteres

2 Vgl. Arne Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel, Laudatio auf Hans-Joachim Hespos am 13. März 2018 in Ganderkesee«, in: *Musiktexte* 157 (2018), 21-22, hier 21.

3 Die Lebenswelt des Alltags wird als Ort verstanden, an dem sich der ursprüngliche Zugang des Menschen zur Welt sowie sein Wissen von ihr formen. Die Sinnstruktur der sozialen Welt und die Orientierung sozialen Handelns, welche vor jeder Wissenschaft entstehen, werden an diesem Ort geschaffen. Vgl. Hans-Georg Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3, *Themen und Tendenzen*, hg. v. Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2004), 399-411, hier 400. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

4 Jörg Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers, Ein pädagogisch-anthropologischer Zugang«, in: *Musik und Körper, Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange (Bielefeld: transcript, 2017), 21-40, hier 26.

5 Arbogast Schmitt, *Aristoteles, Poetik* (Berlin: Akademie, 2011), 63-65.

6 Siehe auch Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik, Bild-Musik-Sprache-Körper* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008), 114f und Albrecht Grözing, »Und siehe!« Kleine theologische Schule der Wahrnehmung«, in: *Die Kunst der Wahrnehmung, Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis* (Kusterdingen: Michael Hauskeller 2003), 108-129, hier 114f.

auf die Musik übertragen, da diese zumeist keine Nachahmung von möglichen Inhalten aus der wirklichen Lebenswelt vornimmt. Gleichwohl lässt sich ein Interesse der Neuen Musik für Materialien und Prozesse der alltäglichen Lebenswelt insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachten, das häufig, wie im Falle von »(t)air(e)«, mit spezifischen Körperhandlungen und -prozessen zusammenzuhängen scheint, welche insbesondere in ihrer Brüchigkeit, Verletzlichkeit und ihrem Scheitern betrachtet und verarbeitet werden und dabei die bereits erwähnte Gegenüberstellung von Begriffspaaren wie Nachahmung und Realität, Nähe und Distanz, sowie insbesondere Kunst und (all)täglicher Lebenswelt infrage stellen und in Bewegung versetzen.

Es liegt auf der Hand, dass insbesondere für die Betrachtung von performativ geprägten Werken eine reine Konzentration auf Notentexte unzureichend wäre. Vielmehr wird man den in dieser Arbeit behandelten Werken am ehesten gerecht, wenn man sich ihnen aus möglichst vielen Perspektiven zugleich nähert, was Stefan Drees mit Blick auf Hans-Joachim Hespos folgendermaßen treffend beschreibt:

Zentral hierfür ist eine an unterschiedlichen Fragestellungen ausgerichtete analytische Betrachtung von Partituren, die einerseits durch Erkenntnisse aus Quellenstudien angereichert wird, andererseits aber auch – die gleichsam synergetischen Effekte des performative turn einbeziehend – mit Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns aus dem Umkreis von Erika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen arbeitet und Nicholas Cooks Versuche einer Neubestimmung der Auffassung von Werk und Aufführung berücksichtigt. Das Anknüpfen an solche Diskurse erfolgt mit dem Ziel, die Betrachtung der Musik in Richtung einer ganzheitlichen Interpretation zu öffnen, die dem Gedanken verpflichtet ist, dass sich die eigentliche Bedeutung der Werke erst im Zusammenwirken von Schriftbild, musikalischer Umsetzung und Aufführungssituation erschließen lässt. Die Wiedergabe durch den Interpreten erhält hierbei eine Scharnierfunktion, da ihr [...] Performativität zukommt, also ein gewisses Maß an sozialkonstruktiver Kraft, die, basierend auf einer für den Rezipienten weitgehend unvorhersehbaren Ereignisabfolge, mit dem Ziel einer Erfahrungserweiterung über den Augenblick der Aufführung hinausweist.⁷

Aufgrund der in den meisten Fällen bestenfalls nur sehr vereinzelt Aufführungen der in dieser Arbeit betrachteten Werke in den letzten Jahren sowie des sehr spärlichen Video- und Audiomaterials dienen im Sinne Drees' die Aufführungsmaterialien als zentraler Referenzpunkt, wobei »bei der Betrachtung der Partituren immer die Imagination der Aufführungssituation sowie deren mögliche Wahrnehmung durch das Publikum als Orientierungspunkt [dient], und zwar unter besonderer Berücksichtigung des

7 Stefan Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos* (Hofheim: Wolke, 2018), 16. Vgl. auch ders., »Forderung und Überforderung im Dienst der Wahrnehmung, Das Komponieren von Hans-Joachim Hespos im Licht einer Ästhetik des Performativen«, in: *Musiktheorie* 24 (2009/4), 31–45, siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004); Christopher Small, *Musicking* (Hanover und London: Wesleyan University Press 1998); Nicholas Cook, *Beyond the Score, Music as Performance* (New York: Oxford University Press, 2013); ders., *Music as Creative Practice* (New York: Oxford University Press, 2018).

spezifischen Verhältnisses zwischen der vom Komponisten verschriftlichten Klangvorstellung und dem dadurch möglicherweise provozierten performativen Handeln⁸ bzw. des performativen Potentials. Die sich daraus ergebenden Erkenntnisse werden zudem mit Einsichten aus zum Zwecke dieser Arbeit durchgeführten sowie vorhandenen Interviews mit Komponisten⁹ und Interpreten sowie allen zugänglichen Video- und Audiomaterialien ergänzt und kritisch befragt. Es erschien demnach angezeigt, die Begrifflichkeit der »Performanz« auf unterschiedliche Phänomene zu beziehen, die jedes Stadium der Werkrealisation, »angefangen bei der Niederschrift durch den Komponisten und endend mit der Rezeptionshaltung des Publikums, im Sinne einer performativen Entsprechung sowie verschränkt mit unterschiedlichen Transformationsleistungen«¹⁰ einschließt. Insofern lässt sich, gemäß einer von Uwe Wirth getroffenen Unterscheidung, der Entstehungsprozess als »das *materiale Verkörpern* von Botschaften im Akt des Schreibens«, die Einstudierung durch die Musiker als »die *Konstitution von Imaginationen* im Akt des Lesens«, die Aufführung als »das *inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen« und der Rezeptionsprozess als performative Anstrengung seitens des Publikums auffassen.¹¹ Als zentraler Orientierungspunkt soll schließlich immer der Moment der Aufführung fokussiert werden, in dem sich performative Aktionen der Interpreten (in Folge einer Auseinandersetzung mit den Notentexten), die energiegeliche Hervorbringung musikalischen Handelns, darauf bezogene körperliche Aktionsformen und resultierende Klangformungsprozesse, der Aufführungsraum selbst und die Rezeptionshaltung und der Erfahrungsprozess des Publikums zu einer ästhetischen Gesamterfahrung aller Beteiligten zusammenfügen.¹²

In diesem Rahmen möchte ich mich in erster Linie bei dem Betreuer dieser Arbeit, Prof. Dr. Markus Böggemann, für wichtige Empfehlungen, Ideen und Anregungen bedanken. Die Gespräche mit ihm haben meinen Blick auf ästhetische Fragestellungen und die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts geprägt und enorm erweitert. Außerdem möchte ich Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger für seine Unterstützung, wertvollen Denkanstöße

8 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 17.

9 In der gesamten Arbeit wird aufgrund des Leseinflusses stets die kürzere maskuline Schreibweise verwendet. Ungeachtet dessen sollen zu jeder Zeit alle Geschlechter miteingeschlossen sein.

10 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 17.

11 Vgl. Uwe Wirth, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: *Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. ders. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 9–60, hier 9.

12 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 17. Vgl. auch insbesondere den Begriff des »korporalen Zirkels« bei Wolfgang Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens, Begründungen und Beispiele«, in: *Musiklernen*, hg. v. Wilfried Gruhn und Peter Röbbke (Innsbruck/Esslingen/Bern-Belp: Helbling, 2018), 130–154, hier 139–141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers, Aspekte musikalischen Embodiments von der kommunikativen Materialität der frühen Kindheit bis zur komplexen musikalischen Körperlichkeit«, in: *Musik und Körper, Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange (Bielefeld: transcript, 2017), 269–294, hier 281. Vgl. auch ders., *Der musikalische Körper, Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer* (Mainz: Schott, 2007), 7–12.

ße und Literaturempfehlungen danken, die dazu beigetragen haben, das Themenfeld des Körpers in Neuer Musik zu erfassen.

Darüber hinaus möchte ich den folgenden Personen für die durchgeführten Interviews, Materialien und Kontakte danken: Carola Bauckholt, Annesley Black, Cathy van Eck, Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Robin Hoffmann, Heinz Holliger, † Dieter Schnebel, der Paul Sacher Stiftung Basel sowie Prof. Dr. Christa Brüstle für Informationen und Kontakte, Achim Seyler und Thomas Meixner vom Schlagquartett Köln für Emailinterviews, sowie Theda Weber-Lucks für die Bereitstellung von Videomaterial.

Dank gilt außerdem der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Universität Kassel für die großzügige finanzielle sowie ideelle Förderung meines Forschungsprojektes. Des Weiteren danke ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für die freundliche Unterstützung des Drucks sowie der Apfelbaum-Stiftung für die Förderung der Verbreitung der Publikation. Zudem danke ich den folgenden Verlagen für die Erlaubnis von Notenabbildungen: Schott/Ars Viva, Litolff/Peters, Juliane Klein.

Mein persönlicher Dank geht im Besonderen an meinen Ehemann Dirk Weidmann für den kontinuierlichen Austausch, kritische Reflektionen und Korrekturen.

