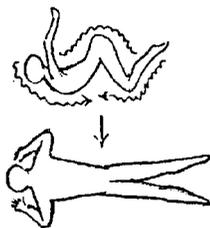


# Körper-Sprache

Werk und Umfeld einer Komposition von Dieter Schnebel



1 Dieter Schnebel, Einführung zur Partitur, Copyright B. Schott's Söhne, Mainz, unveröff. Man., S. 6

2 Ebd.

**K**ÖRPER-SPRACHE ist eine Komposition der Körperbewegungen – der Bewegungen des Kopfes, der Arme, des Rumpfes, der Beine; im einzelnen der Bewegung der Augen, des Mundes, der Finger, der Schultern, der Hüften, der Zehen usw., wobei diese Bewegungen vielfältig miteinander verbunden werden können. In all diesen Bewegungen drücken wir uns bewußt oder unbewußt aus, beginnen die einzelnen Glieder oder der Körper als Ganzes zu sprechen, führen Selbstgespräche, wenden sich an Gegenstände, an Menschen, überhaupt an die Umwelt, und es kommt zu vielerlei Formen von Kommunikation.<sup>1</sup> In der zwischen 1979 und 80 entstandenen Komposition haben Schnebels Ideen von einem »genauinen Musiktheater«, die er seit den späten 50er Jahren in verschiedensten Werken konsequent ausgearbeitet hat, ihre radikalste Form und Musiktheater seinen Endpunkt gefunden. Das Material sind klanglose Bewegungen, das Werk ist variabler Prozeß, die Interpreten sind nicht Reproduzierende, sondern Produzierende. Zugleich hat damit auch Schnebels Rekreation des verloren gegangenen menschlichen Ausdruck wie auch der Emotionen in der Avantgarde-Musik an einen äußersten Punkt geführt, an dem Ausdruck zugleich abstrakt und pur als Bewegung erscheint. »Im theatralischen Prozeß KÖRPER-SPRACHE spielen die Körper der Ausführenden die mannigfachen Möglichkeiten der eigenen Sprache durch und sprachlicher Ausdruck wird selber körperlich: Körper Sprache.«<sup>2</sup> Wurden in dem vorangegangenen Schwesterwerk *MAULWERKE* (1968-74) die Bewegungen der *Stimmorgane*, also von Stimmlippen, Kehlkopf, Lippen-, Mund- und Zungenbewegungen, komponiert, die immerhin noch zu den ursprünglichen Klängen des Selbstaudrucks führen, so konzentriert sich das Ausdruckspotential nun in der klanglosen, entweder kommunikativen oder selbstbezüglichen Geste. In beiden Fällen handelt es sich um Vorschläge für Bewegungen, aus denen die Ausführenden wählen und nach ebenfalls variablen Kompositionsvorschlägen einen musikalischen Prozeß – oder auch ein Werk – bilden

können. Dem selben ästhetischen Impuls folgend, hat sich die kompositorische Arbeit am Sprechen und Singen zur Arbeit mit Gesten transformiert. Musik modifiziert sich zum Theater, wobei sich die Grenzen aufgelöst haben.

## II

Mit diesen künstlerischen Entscheidungen für weniger musikalische Abstraktion und größere menschliche Nähe befindet sich Dieter Schnebel innerhalb jenes aufbrechenden Trends einer postseriellen Avantgarde, die die in sich selbst kreisende strukturelle Determiniertheit als Sackgasse erkannt hatte und neue Wege suchte. Dazu gehört etwa die Entdeckung alles Klingenden und der Stille, neuer Materialien und der Klänge des täglichen Lebens ebenso wie die Erforschung der Stimme, die autonome Präsenz klanglicher Prozesse, Körperklang, Environment, neue Räume, Thematisierung des Nebensächlichen, Zeit als situatives Dasein oder Sozialisierung von Musik – um nur einige Stichworte zur Beschreibung neuer Wege neuer Musik in den letzten Jahrzehnten zu nennen. Sie markieren Stationen bzw. personelle Linien von Musikentwicklung, die keiner stilistischen Tendenz oder Strömung mehr folgt und doch entscheidende Gemeinsamkeiten aufweist, für die wenigstens drei Stichworte genannt seien: Befreiung, Ausbruch, Lösung oder kurz: Grenzüberschreitungen von Musik. Der Zeitpunkt für deren Anfänge reicht bekanntermaßen in die sechziger Jahre zurück. Die Befreiung galt dem behindernden Korsett struktureller Determination mit ihrem selbstreflexiven Sinn und der Suche nach neuen, den Menschen nahestehenden Inhalten, der Ausbruch galt neuen Klangmaterialien jenseits spieltechnischer Tradition wie auch instrumentaler Beschränkungen und die Lösung derjenigen aus dem Konzertsaal auf der Suche nach adäquateren Hörsituationen. In sehr unterschiedlicher Ästhetik und kompositorischer Eigenart sind sie mit Komponistennamen wie Pierre Schaeffer, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Josef Anton Riedl, Murray R. Schafer, John Cage, Vinko Globokar, Friedrich Schenker, George Aperghis, Heinz Holliger, Georg Katzer, Luciano Berio, Hans Joachim Hespös oder auch George Maciunas, Nam June Paik und anderen verbundenen, deren Musik solcherlei Entfesselungen in verschiedensten Richtungen angestoßen oder auskomponiert haben. Deren Hauptrichtungen waren das Szenische, also Sichtbare,

was im musikalischen Kontext eine neue Funktion und Aussagekraft erhielt, war das unendlich gewordene Gebiet der Materialklänge, deren Erzeugung eine unkonventionelle Handhabung der Klangerzeuger erforderte und war die Stimme, deren Klang- und Ausdruckspotential seit Anfang der 70er Jahre und ausgehend von der experimentellen Musikszene New Yorks überhaupt erst entdeckt wurde. Mit jeder dieser drei Richtungen aber kam der menschliche Körper ins Spiel. Er wurde nicht mehr hinter der antrainierten und stilisierten, d.h. auch entfremdeten Virtuosen-geste versteckt, sondern zum Demonstrator von Klang, zum materialimmanenten Ausdrucksträger, zum Klang-Träger. Im instrumentalen Theater eines Mauricio Kagel etwa entlarven die Ausführenden durch die Art und Weise der Handhabung eines Instrumentariums, das die ausrangierten Gegenstände und Instrumente bevorzugt, den (Klang)Sinn – und Unsinn – alltäglicher Wirklichkeit. »Gerade im unreal Absurden, im Zerbröckeln und Aufweichen der Bruchstücke unserer (Un)Kulturlandschaft wird ihr wahrer Zustand, ..., aufgedeckt.«<sup>3</sup> Ohne ein neues Verständnis vom Interpretieren aber, dessen Körpereinsatz im Bereich des Gestischen und Theatralischen ebenso gefordert ist wie bei der Bedienung eines unkonventionellen Instrumentariums, wäre dieses Aufdecken im Klang nicht möglich. Ähnliches gilt für andere Komponisten, wenn auch in anderer kompositorischer Eigenart. Vinko Globokar etwa nimmt spätestens seit den 70er Jahren mit seiner Musik – und in ähnlich sozialkritischer Weise – Stellung und stellt sie dabei ganz bewußt in den Dienst von musikfremden Ideen, die besonders kulturelle Realität und Gepflogenheiten hinterfragen und entlarven. Beispiele dafür sind etwa »Carroussel« für 16 Spieler (1977), das »die künstliche und verlogene Festlichkeit«<sup>4</sup> (eines Musikfestivals) zum Thema hat und sich als Werk schließlich selbst zerstört oder der Zyklus »Laboratorium« (1973-85), der den Prozeß der Kompositionswerdung vorführt – und nicht das »ideale« Werk-Resultat. Die erforderlichen Klangexperimente, stimuliert durch seine Erfahrungen als Improvisator an der Schnittstelle von Free-Jazz und Neuer Musik, führten den Posaunisten Globokar nicht zufällig auch zum Körper als Instrument, zu *?Corporel* (1984), das der in Mode gekommenen Schlaginstrumentariumsanhäufung und seiner oft unkreativen kompositorischen Nutzung lediglich den nackten Oberkörper als Instrument entgegen-

gestellt. Als Schlagzeuger seines eigenen Körpers, dessen differenzierte Klanglichkeit überhaupt erst zu erforschen ist, wird der Interpret zugleich zum Subjekt und zum Objekt der Musik. Seine Funktion transformiert sich dabei vom Reproduzierenden zum Erforscher. Diese Körperlichkeit von Musik erfaßt selbst das vornehme Ensemble des Streichquartetts, wenn in Globokars *Discours VI* die Instrumentalisten ein »Kontinuum an körperlich intensiven Ausdrucksvarianten«<sup>5</sup> sowie Aktionsanweisungen auszuführen haben: Fußstampfen, Keuchen, Schreien, Sprechen, Lachen, durch Handbewegungen die Zuhörer grüßen, pantomimische Darstellung des verwendeten Textes usw. Diesem instrumentalen Theater, dem auch jüngere Komponisten wie Carola Bauckholt, Nicolaus Richter de Vroe oder Cornelius Hirsch bis zum heutigen Tag immer wieder neue Seiten abgewonnen haben, setzte dagegen Josef Anton Riedl die autonome Produktion des Klanges als vielfach differenzierten Materialausdruck entgegen. Aber auch er benötigte dazu die Bewegung, den Körper, der diese Metall- (*Metallophonic Raum – Klangwerkstatt* [1974]), Glas- (*Glas-Spiele I* [1974-77] und *II* [1995]) oder Papierklänge (*Paper Music I, II und III* [1961, 1988, 1998]), erkundet und hervorbringt. Die Körpergeste und deren Rhythmus aber sind beim Aufschlagen einer riesigen Papprolle, beim Zerfetzen von Papieren oder beim Rinnenlassen von Glasmurmeln durch ein System verzweigter Röhren ebensowenig von der Spezifik des Klanges zu trennen wie bei Kagel oder Globokar – die klangerzeugende Geste ist zum Bestandteil eines zunächst zu erforschenden und nicht mehr identisch zu reproduzierenden Klanges geworden. Eine wiederum andere Dimension gewann das Körperliche in Heinz Holligers *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios aus dem Jahre 1970. Bei dieser Arbeit aus phonetischen Elementen vom reinen Geräusch bis zum komplexen Klang verwandelte sich das Blasorchester unter seiner kompositorischen Hand zu einer »riesige(n), atmende(n) Lunge, die Instrumente als Mund, der die Atemgeräusche artikuliert«<sup>6</sup>. Die Anwendung neuer Instrumentaltechniken auf das Orchester brachten eine Körperlichkeit ins Spiel, die nicht durch die Präsenz der Interpreten – wie etwa bei Riedl –, sondern durch ein assoziatives Klangmaterial vermittelt war.

Solcherart »körperliche Grenzerfahrung ... des konzertierenden Virtuosen«<sup>7</sup>, die auch etliche Kompositionen der 70er/80er

5 Nicolas Schalz, *Am eigenen Leib - Für eine andere Wahrnehmung*, in: Im 'Grand Magasin de Nouveautés', in: Peter Rautmann, Nicolas Schalz, *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg 1998, Bd. 2, S. 1077

3 Reinhard Schulz, *Die Gesetze des Alltäglichen. Zur Konzeption des musikalischen Materials bei Mauricio Kagel*, in: Werner Klüppelholz (Hrsg.), *Kagel .../1991*, Köln: DuMont 1991, S. 261

4 Vinko Globokar, *Fünf Vertonungen von Texten Edoardo Sanguinetis*, in: *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, Pfau-Verlag 1998, S. 226

6 Heinz Holliger, Einführungstext zu *Pneuma* in: CD-booklet *Donaueschinger Musiktage 1950-1990, col legno*, AU-031800 CD, S. 77

7 Peter Niklas Wilson, Artikel *Heinz Holliger* in: *Komponisten der Gegenwart*, edition text + kritik, S. 3

10 Dieter Schnebel, Einführung zur Partitur *KÖRPER-SPRACHE*, a.a.O., S. 13

11 Die Begriffe in Anführungszeichen zitieren gleichsam die Überschriften in der Partitur

12 Dieter Schnebel, Einleitung zur Partitur, a.a.O., S.6

8 Chico Mello, *Selbstporträt. Topographie*, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 1989, S. 46

13 Ursprünglich trug *KÖRPER-SPRACHE* den Titel *Thanatos-Eros (2)* - die Nr. 1 entstand als eigenwilliges Orchesterwerk mit Stimmen zwischen 1979 und 82

9 Ebd.

14 Die Möglichkeit einer ausdrücklich sparsamen Ergänzung durch *MAULWERK*-Passagen ist zwar in der Einführung zur Partitur vermerkt, jedoch im Zusammenhang mit dem angehängten Ablaufplan der Uraufführung am 20.11.1980 in Metz zugleich mit dem Zusatz versehen, daß die »ursprünglich vorgesehene Schicht der Klangspuren weitgehend eliminiert (wurde), da sie die stumme Expressivität der Körpersprache störten« (Partitur, a.a.O., S. 95).

Jahre von Friedrich Schenker, Luciano Berio, Hans-Joachim Hespos oder in stimmlicher Hinsicht von George Aperghis geprägt hat – war in noch weit umfassenderem Sinne als *kulturelle* Grenzüberschreitung wirksam. Was schon für Mauricio Kagels Arbeiten gilt, deren besondere Körperlichkeit ohne seine argentinische Herkunft nicht denkbar wäre, begegnet auch noch Generationen später als künstlerische Grundhaltung mit konkreten Folgen. So eröffnete der brasilianische Komponist Chico Mello (Jahrgang 1957) anlässlich der Uraufführung seiner Komposition *Piao* für einen Schlagzeuger 1988 in Donaueschingen sein Selbstporträt mit den für West- wie Osteuropäer merkwürdig in den Ohren klingenden Sätzen: »Komponieren heißt, meine Haut, meine Organe, die allgemeine Spannung zu spüren; reden mit den Poren, ihre Kontinuität und Diskontinuität erkennen, die Musik des Körpers erfahren. Den Weg der Klänge entziffern: Kindheit, Lust und Schmerzen, Erklärbares und Nichterklärbares; ein Gang durch die vielerlei Brasilien, die dem Körper aufgeprägt sind.«<sup>8</sup> Chico Mello, der 1981 ein Medizinstudium abgeschlossen und schon seine Arbeit als Psychater begonnen hatte, studierte zu dieser Zeit bereits bei Dieter Schnebel an der Hochschule der Künste Berlin, dem er 1986 bei den *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* in Piriápolis begegnet war. Sein kompositorisches Ziel bestimmte er in dem Versuch, seine »eigene kulturelle Anatomie zu beobachten und zu ergründen«, eine Anatomie, an der ihn besonders auch »die Machtverhältnisse und kulturelle(n) Beeinflussungen« interessieren, »die Gesellschaften und ihre Musik umwandeln«<sup>9</sup>. Der Körper, die Körpererfahrung und der Körperausdruck wurden dabei zu einer wichtigen Schnittstelle.

### III

*KÖRPER-SPRACHE* besteht aus den Prozessen *Übungen*, *Geschichten* und *Nicht-Tun*. Dieter Schnebel hat dafür eine eigene »Bewegungs-Sprache« entwickelt, bei der menschliches Sich-Ausdrücken zum Impuls und Träger von vorgeschlagenen Bewegungen wird, strukturiert von rhythmischen Modellen. Ebenso wie in den *MAULWERKEN* sollen diese Bewegungsformen von vorgegebenen inneren Einstellungen gesteuert werden, die als »a) Es-haft unwillkürliches Verhalten« »b) Überich-artig zwanghaftes Verhalten« und »c) Ich-haft gestaltendes Verhalten«<sup>10</sup> der Psychoanaly-

se Freudscher Provenience entlehnt sind. Diese Verhaltensmodelle gelten bereits für den *Übungen* genannten, ersten Teil, in dem die Grundformen dieser Bewegungs-Sprache studiert und probiert werden, was auch entdeckendes Ausprobieren von nicht Vorgegebenem einschließt. Diese elementaren Formen umfassen – symbolisch skizzierte und verbal notierte – »Kopfarbeit«<sup>11</sup> (= Bewegungsformen des Kopfes) »Fingerübungen« (= Bewegungsformen der Finger), »Handzeichnungen«, »Rumpfarbeit«, »Arm- und Beinlinien« sowie »Zehen- und Fußstudien«. Aus solchem elementarem Material werden in einem zweiten Prozeß eben *Geschichten* gebildet, die das Ausdruckspotential der Bewegungen nun zu kommunikativen Situationen, Spannungen oder Zuspitzungen ausdehnen. Die *Geschichten* »erzählen« verschiedene Versionen »eine(r) Art Naturgeschichte und die Historie der menschlichen Bewegung«<sup>12</sup>. Der Körper »handelt« von sich, von seinen Fähigkeiten als ungegliederte Einheit, von den Möglichkeiten der Arme und Hände, der Beine und Füße, von seinem Potential als in sich strukturierte Ganzheit. Im Sinne avantgardistischer Materialästhetik bleiben die Bewegungen selbstreflexiv, spricht das Material aus sich selbst heraus und über sich selbst. Reihen von Verhaltens-Paaren mit positiven (»Eros«) und negativen Eigenschaften (»Thanatos«)<sup>13</sup> sowie grafische Skizzen ihrer Umsetzung geben Richtungen dieser *Geschichten* vor: Empfinden (*adagio molto*, *andantino infantile*, *allegretto*, *andante narcistico*) – Zerfahren (*adagio tremendo*, *andante inquieto*, *moderato molto rubato*, *acc. irregolare*, *adagissimo*, *senza tempo*); Begreifen (mit analogen musikalischen Spielanweisungen, die hier also zu Handlungsanweisungen modifiziert werden) – Verdrehen; Fortschritte – Abläufe; Erfassen – Entlassen.

Der Gliederung dieser *Geschichten* dienen schließlich jene ähnlich komponierten Phasen der Inaktivität, überschrieben mit *Nicht-Tun*, die auch zu selbständigen Abschnitten als *Geschichten* des konstruktiven (*Ruhe-Punkte*) oder auch destruktiven (*Erstarrungszonen*) *Nicht-Tuns* ausgedehnt werden können. Werden die drei Prozesse dann zu einer aufführbaren Möglichkeit zusammengefügt, so entstünde eine Musik aus Etwas und Nichts, die zudem klanglos ist<sup>14</sup>.

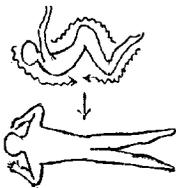
Bereits in den *Übungen* lagert sich subjektives, emotionales Befinden der Ausführenden als Bewegungsqualität in das Grundmaterial von *KÖRPER-SPRACHE*

ein. Ausdruck hat sich damit als Gestaltungsqualität von der Person des Komponisten gelöst und ist – ähnlich wie bereits in dem Sprechstück *lectiones* (1964/74), in den *MAULWERKEN* (1968-74) oder auch in der sinfonischen Musik für mobile Musiker *Orchestra* (1973-77) zu einer Gestaltungsqualität der Ausführenden geworden. Voraussetzung dazu ist allerdings eine Komposition, die nicht fixiert, also reproduzierbar ist, sondern – wie erstmals die Urform von Schnebels *glossolalie* aus dem Jahre 1959 – Material zur Erzeugung eines Werkes, zum Prozeß seiner unterschiedlichen Bildungen liefert. Durch die Einlagerung von Ausdruck in die Bewegung aber hat sich die sichtbare Komponente der Schnebelschen Musik – die neben der Sprache und dem Sprechen zu den wesentlichen Bestandteilen seines experimentellen Komponierens gehört – gegenüber ähnlichen Werken aus den Anfängen seines musikalischen

Schaffens – entscheidend verändert. *KÖRPER-SPRACHE* bildet nichts mehr nach, wie beispielsweise die *visible music I* von 1960/62 einen Prozeß der Auflehnung gegen Herrschaft, sondern die sichtbare Geste steht als geronnener Ausdruck für sich selbst. Hinsichtlich der Rückgewinnung einer neuen Körperlichkeit nimmt diese Komposition innerhalb der postseriellen Avantgarde eine radikale und zugleich humane Position ein, von der aus es »nimmer weitergeht«, es sei denn durch Selbsterstörung. ■

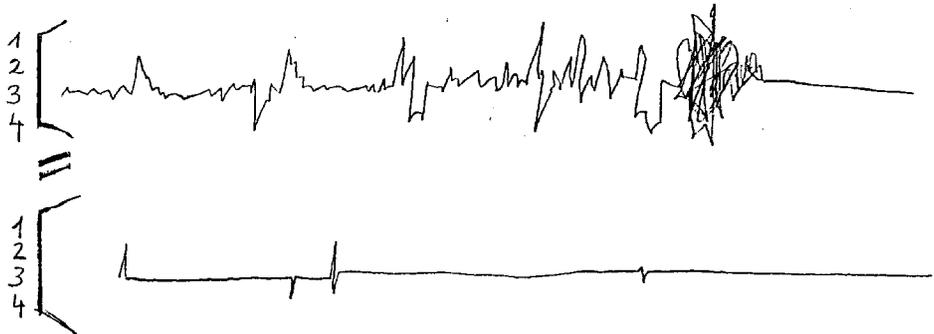
KÖRPER-SPRACHE: Seite aus Figürliche Modelle, © B. Schott's Söhne Mainz, unv. Manuskript

Z<sub>4</sub> à 1



Zer-fahren

acc. irregolare  
e 10



Seitenlage des Körpers, stark vorgekrümmt und angespannt.

Innere Zustand zunächst wie in Z<sub>3</sub> = Verspannung. Dann anfallartige Zunahme der Verkrampfung, welche sich auf den ganzen Körper ausdehnt und ihn immer mehr zusammenzieht. Infarktartige Höhepunkt und Vorfall in flache starre Bauch-Lage – höchstens nachkommende Reflexbewegungen.