

Der Leib als Klangkörper

Musik als Thema ihrer körperlichen Hervorbringung

Hörfunk-Sendung von Uli Aumüller

Mitarbeit: Frank Gertich

Sprecher: Ulrich Ritter und der Autor

Redaktion: Frank Hilberg

Dauer: ca. 84 Minuten

Text: Hartnäckig hält sich das Gerücht, Jungfrau Maria sei durch das Ohr befruchtet worden. Das uranfängliche Wort habe sich als ein klangliches, akustisches Ereignis in den Leib Mariens eingeschlichen, und zwar vielleicht nicht einmal als ein bestimmtes Wort, ein fest umrissener klar logischer Begriff, sondern als etwas primäres Überbegriffliches. undefinierbar, unbegreiflich. Die alten Ägypter, aus deren Kulturkreis der Mythos der unbefleckten Empfängnis ja unter anderem kommt, nannten dieses primäre, jenseitige Element ein Lachen oder einen Schrei Gottes. Die Frucht Marien Leibes ist also nichts anderes als die

Materialisierung eines göttlichen Lächelns. Klang, Musik, der Körper wird, der zur seiner Fleischwerdung präexistenten Fleisches bedarf. Wir berühren damit einen der zentralen Mythen des Abendlandes - aber das Motiv einer engen Verschlingung von Geist erfülltem Klang und von ihm hervorgerufener Materialität findet sich auch in anderen Kulturen. Die vedische Tradition spricht von einem Ton oder einem Klang, einem ersten noch unstofflichen Sein, das aus der Stille des Nicht-Seins aufklingt, und sich allmählich in Materie verwandelt. Der Klang schafft aus sich heraus die Materialität der Welten. Der Urknall sei also nicht ein Nebenprodukt kosmischer Geburt, wie bei der Geburt eines Kindes, bei dem mit dem ersten Schrei das eigenständige Atmen einsetzt, sondern, nein: Prima la Musica - zuerst kam der Knall, und in Verwandlung seiner Energien, die Materialität des Weltalls. Zuerst das Wort, und dann das Fleisch. Und das besagt umgekehrt: Das Fleisch ist nicht anders als die verwandelte Form des Wortes, eines andere Emanation des Wortes, keineswegs im Gegensatz zu ihm stehend, sondern mit ihm identisch. Die Gegensätze Wort und Fleisch, Geist und Materie sind einander identisch.

O-Ton Wickert (gekürzt): Dieser Gedanke der Einwohnung Gottes ist radikalisiert in dem Gedanken der jungfräulichen

Empfängnis und insoweit kann man also sagen, daß hier nicht lediglich ein Mirakel vor Augen geführt ist, sondern daß es sich um ein Geschehen handelt, daß von dem alten Testament her gedacht, ein heilsgeschichtliches Ereignis meint. Gott ist wirklich ganz gegenwärtig, und damit entfällt die Mittlerrolle des Mannes. Auf dieser Grundlage haben dann die frühen Kirchenväter

schon des zweiten Jahrhunderts den Gedanken der neuen Eva gefaßt. Maria ist in dem Sinn die neue Eva, daß sie das im gewissen Sinne revoziert, was die erste Eva falsch gemacht hat. Die erste Eva hat zu ihrer eigenen und zum Unheil der ganzen Menschheit den Worten des Feindes ihr Herz geöffnet, hat ihr Vertrauen auf das Böse gesetzt und damit das Unheil beschworen. Im Unterschied und im Gegensatz dazu hat Maria dem göttlichen Wort ihr Ja gegeben und hat damit eine Stellung erlangt, die man umschreiben kann als den Status einer Mutter der von Gott erlösten Menschheit. Sie hat namens der Menschheit ja gesagt dazu, daß Gott kommt. Daß Gott wirklich unter den Bedingungen des Menschseins gegenwärtig ist. Während Christus - ich rede jetzt etwas pauschal - als Gott unter den Bedingungen des Menschseins erscheint, ist also in Maria die Kreatur gegeben, die von Gott herausgerufen, sich mit der ganzen Menschheit identifiziert und zu ihrem Heile Gott den Weg

bereitet. Das ist der Hintergrund, und alles, was dann an dogmengeschichtlicher Entwicklung folgt, ist eigentlich eine Explikation dieses Grundgedankens der neuen Eva, Maria. Dann Theotokos bezeichnet sie als die Gottesgebärerin, im Jahre 431 in Ephesus, eine dogmatische Festlegung, die in erster Linie zuerst mal nichts anderes bedeutet, als daß derjenige, den sie geboren hat, nicht ein Mensch ist, sondern Gott. Das ist also eine christologische Bestimmung. Aber eigentlich gewinnt mit dieser Bestimmung Maria selbst an Bedeutung - ich will das jetzt nicht alles im einzelnen ausführen, was noch dazu gehört - es folgt dann im 5. und 6. Jahrhundert der Glaube an das, was wir heute lateinisch die assumptio Mariae nennen, also die Aufnahme Mariens in die himmlische Herrlichkeit, gleichsam eine Vorwegnahme dessen, was für alle Gläubigen erwartet wird. Eine vorweggenommene Gemeinschaft mit dem erhöhten Christus. Aber das bedeutet ja nichts anderes, als daß diese Stellvertretung, die Maria namens der gesamten Menschheit übt, sich jetzt ausgeweitet hat für das Glaubensbewußtsein gleichsam zu einem ecclesialem Raum, zu einem allumfassenden kirchlichen Raum, wo das Wort kirchlich gar nichts mit Institution zu tun hat, sondern vielmehr die Art und Weise meint, wie Maria in ihrer Existenz die Ortschaft erschließt, innerhalb deren Gott ankommt, um die Menschheit an sich zu ziehen. D.h. es entwickelt sich der

Gedanke, daß so wie Maria einstmals Gottheit und Menschheit in der einen Person Jesu Christi verbunden hat mit ihrem Leibe, sie nun auch beginnt die ganze Menschheit, insofern sie dazu berufen ist, die Gliedschaft am Leibe Christi zu gewinnen, mit Gott zu vereinen. Und das alles also muß man sehen - ich habe hier jetzt nicht so sehr auf chronologische Zäsuren geachtet, sondern mehr den Gesamtduktus entwickelt. Und gegen einen solchen Hintergrund muß man verstehen, daß jetzt auf einmal in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts der große Bischof Ambrosius von Mailand - eben jener der Theodosius entgegentrat, der in Tasalonich ein Blutbad angerichtet hatte - daß Ambrosius von Mailand als das Urbild der Kirche bezeichnet. Das ist ein ganz entscheidender Schritt in der Entwicklung der Marianischen Gedankens. Denn es zeigt sich, daß in Maria für das Glaubensbewußtsein eine Tiefendimension sich öffnet, in welcher die vorfindliche Kirche eigentlich angesiedelt und zu Hause ist. Das muß man im Auge behalten, wenn man etwa bei Ambrosius zu lesen bekommt, daß Maria in ähnlicher Weise Jungfrau sei wie die Kirche. So wie Maria in ihrer Unmittelbarkeit zu Gott und damit unberührt von menschlichen Rücksichten den Sohn empfängt, so ist die Kirche jungfräulich in der Art, wie sie den Glauben und die Treue gegenüber Gott rein bewahrt - und andererseits, so wie Maria den Sohn gebiert, gebiert die Kirche

Gott die Söhne und Töchter, die Glieder am Leibe Christi sind - da kommt schon etwas zu Vorschein, was ja erst in unserem Jahrhundert die katholische Kirche, die in solchen Dingen einen sehr langen Atem hat, in eine Formel gefaßt hat, im Jahre 1964 hat Paul VI am Ende der dritten Sitzungsperiode des zweiten vatikanischen Konzils Maria als Mutter der Kirche deklariert.

Text: Die Kirche also ist, nach den Ausführungen des im übrigen protestantischen Patristikers und Mariologen Prof. Wickert, auf einer symbolischen Ebene analog oder identisch mit dem Körper Mariens, und gebiert den Körper der Gläubigen in der Gefolgschaft Jesu Christi. Die Kirchen als architektonische Raumkörper sind wiederum Nachbildungen des Leibes des gekreuzigten Christus. Und so läßt sich dieses System ineinander verschachtelter Raum- und Körpersymboliken ad infinitum fortspinnen, ein System das Auswirkungen hatte natürlich auch auf die Musik, die innerhalb dieser Kirchenräume zur Aufführung gelangte, schon angefangen mit der Vorstellung, daß das erklingende Wort Fleisch würde - oder wie ein afrikanischer Kirchenmusiker mir einmal nahe brachte: Architektur sei gefrorene Musik.

So vertonte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Jean

Lheritier in seiner Motette *Nigra sum, sed formosa* - einige Textzeilen aus dem alttestamentarischen Hohelied, einer Sammlung von Liebesgedichten zwischen Salomon, dem König mit göttlichen Attributen und Sulamith, die im heilsgeschichtlichen Zusammenhang mit Maria identifiziert wurde. Weil ich schön bin, in den Augen Gottes, heißt es in dem Bibeltext, hat der König oder Gott mich auserwählt, *ideo dilexit me rex et introduxit me in cubiculum suum*, und hat mich in seine Kammer geführt.

Sehr plastisch, geradezu körperlich, wirkt in der Motette die fallende Tonfolge bei den Worten: *Ideo dilexit me rex* und dann nochmals bei: *in cubiculum suum*. Die Musik scheint da den sehr weltlichen erotischen Schauer des Heiligen Geistes zu versinnbildlichen, der von oben herab über Maria kam - weltlich natürlich nicht der Heilige Geist, sondern - so meine ich das - seine Wirkung, das Kribbeln, die Schmetterlinge im Bauch von Maria - und im übertragenen Sinne in der Gemeinschaft der Zuhörer im Kirchenraum. *Nigra sum, sed formosa* von Jean Lhéritier.

Musik:

Jean Lheritier - *Nigra sum*

The Tallis Scholars

Text: Im allgemeinen jedoch zeigte sich der abrahamische, der alttestamentarische Gott nie in solch sinnlichen Gestalt, wie sich Salomon seiner Geliebten Sulamith gezeigt hatte, deren Körper zugleich auch als Repräsentantin des von Gott auserwählten und geliebten Volkes Israel gedeutet wurde. Wenn Gott sich offenbarte, dann nur als sprechende Stimme, verborgen in einem brennenden Dornbusch oder einer gerade aufsteigenden Rauchsäule. Die Erfindung der rein abstrakten, eigentlich körperlosen Musik, die sogar auf die physische Anwesenheit der Musiker verzichtet, oder besser gesagt deren Anwesenheit verbirgt hinter schwingenden Membranen von Lautsprechern sehe ich als eine logische Entwicklung dieser jüdisch-christlichen Traditionslinie. Körperlichkeit entfaltet die Lautsprecher-Musik wenn dann nur in der Selbsterfahrung ihrer Zuhörer, die sich im Innern frei beweglicher Klangskulpturen - also abstrakter Klangkörper - herumspazierend, also keineswegs gezwungen unbeweglich sitzend andächtig zu lauschen, immer wieder neu verorten in Relation zu den ihnen angebotenen mit den Lautsprechern simulierten Klangräumen.

Damit aber ist der Körper als Ort der Produktion von Klängen

oder Musik keineswegs obsolet geworden, wie das so manche Computerfreaks immer wieder predigen, sondern im Gegenteil, er taucht gerade hier, im Raum seiner Absenz, in einer vergrößerten, amplifizierten Dimension und Expressivität wieder auf. Ein Beispiel dafür ist die Komposition für 8-Spur-Tonband "Exsultet" des römischen Komponisten Luigi Ceccarelli.

Ihr liegt der Text der gregorianischen Osterliturgie zu Grunde, "Exsultet iam angelica turba coelorum - Schon jauchze die himmlische Engelsschar - weswegen auch das Tonbandstück nicht nur anhebt mit einem Singen, sondern mehr noch, einem Jauchzen - und zwar sind es die Engel, die aufgefordert sind zu jauchzen, die noch kein irdischer Komponist hat je jauchzen hören - und darum fällt es an sich schwer, solch ein himmlisches Jauchzen zu komponieren und in die irdischen Sphären zu transponieren. Natürlich sind es irdische Choristenstimmen, die die Engel auffordern zu jauchzen, und die Richtung des Rufens, des Jauchzens weist himmelwärts, in der Erwartung, der Ahnung, wer weiß, der Gewißheit einer Antwort von dort oben.

Also bedient sich Luigi Ceccarelli eines strukturellen Umweges, eines Tricks in gewisser Weise, der auf einer unterschiedlichen semantischen Aufladung der einzelnen phonetischen Elemente

gesprochener Sprache beruht, um eine Differenz und damit eine Richtung anzudeuten zwischen dem dies- und dem jenseitigen Jauchzen.

Eine nach oben gerichtete Skala, gewissermaßen eine Himmelsleiter der Unterschiede, die Ceccarelli innerhalb der Sprache selbst aufspürt.

O-Ton Ceccarelli:

C: In allen Klängen suche ich die Anteile, die normaler Weise nicht als Klang angesehen werden. D.h. alle Geräuschanteile, die gleichzeitig mit den Tonanteilen erscheinen, den Tonhöhen, den intonierten Tönen. In diesen Bereichen ähneln sich die Töne ein bißchen, und es ist sehr schwerer, sie zu unterscheiden. Und in diesen Bereichen der Mikroklänge kann man Charakteristiken finden, die fast in allen Instrumenten gleich sind und allen Klängen. Sowohl in Instrumentalklängen als auch in Klängen der Natur. Auf diese Weise suche ich in diesen mikroskopischen Klängen noch mehr die Expression - noch mehr die Intensität. Zum Beispiel in Stücken mit der menschlichen Stimme, suche ich die mikroskopischen Klänge, um die Atemgeräusche deutlich werden zu lassen. Die Atemgeräusche sind für mich in der Musik sehr wichtig. Alle Klänge, die normaler Weise nicht als Musik

angesehen werden, verwende ich sehr oft. Weil ich glaube, daß diese Klänge eine sehr große emotionale Intensität haben.

20.2

U: Die Komposition exsultet ist so etwas wie ein Paradigma für diese Art das Komponierens. Auf der einen Seite reine Stimmen, wie Engel wirklich wie gereinigt von allen körperlichen Qualitäten, keine Fehler mehr, wie Engelsstimmen. Und auf der anderen Seite ein großes langes crescendo von fast nichts anderem als dem Atem, der von der anderen Seite kommt. Eine Art Kontrapunkt zwischen den menschlichen Atemgeräuschen und den Engelsgesängen, um es auf eine sehr einfache Weise zu sagen.

21.3

C: Ja, das ist genau so in dem Stück. Ich habe die Klänge der Vokale - also die Klänge, die eine Tonhöhe haben, die gesungenen Klänge - vollkommen von allen anderen Klängen getrennt, das sind die Atemgeräusche und die Konsonanten. Dem Gegenteil der Vokale. Ich habe das mit dem Computer gemacht, die beiden Komponenten in den Gesängen zu trennen. Der erste Teil des Stückes ist vor allem eine Komposition mit Klängen, die nicht gesungen werden, also mit Konsonanten. Der zweite Teil oder der zentrale Teil, ist eine Komposition vor allem mit gesungenen, intonierten Vokalklängen, und ich habe alle

Komponenten, die nicht gesungen werden können, entfernt mit dem Computer, d.h. alle Atemgeräusche und Konsonanten. Aber ich habe noch eine andere Sache gemacht, die mir wirklich außerordentliche Klangqualitäten geliefert hat. Ich habe von den Gesängen nur den Nachhall aufgenommen. D.h. ich habe die Mikros nicht in Richtung auf die Stimmen, sondern auf die Kuppel in der Basilika aufgestellt, und ich habe die Stimmen zusätzlich verlangsamt. D.h. ich habe die Zeiten, die Dauern mit dem Computer verzehnfacht. Also ein Stück von 10 Sekunden dauert jetzt 100 Sekunden. Und diese Technik, das Stretching, hat mir erlaubt, alle kleinen Veränderungen des Nachhalls hörbar zu machen. In dem zentralen Teil ist es übrigens nur eine einzige Stimme die singt, aber der Nachhall erweckt den Eindruck, daß es ein Chor ist, mit vielen Stimmen, aber es ist nur eine einzige Stimme, garantiert und deren Nachhall mit allen polyphonen Überlagerungen.

25.5

Text: Auf diese Weise kommt der Klang des Klangkörpers Kirchenraum auch noch mit ins Spiel, aber ... ich halte es für ein Vorurteil zu behaupten, daß sich das Geräuschhafte der menschlichen Stimme im wesentlichen in den Konsonanten ereignen würde und in den Atemgeräuschen, wohingegen die

Vokale wegen ihrer leichteren Intonierbarkeit einer reineren Substanz angehören. Aber darum geht es hier nicht: Eben nur allein darum, daß sich Vokale besser intonieren lassen, fügen sie sich leichter in die Rationalität einer tonalen Ordnung ein, dem das Chaos der Geräusche widerstrebt. Wir haben also die dem Irdischen enthobene oder die aus dem Jenseits herstammende Rationalität auf der einen Seite, und auf der anderen Seite die diesem Rational entgegengesetzte körperliche, erdenschwere Kontingenz, das Reich der Leidenschaften, der Sexualität und des Zufalls. Zwei Drittel der Weltliteratur seit der Aufklärung hätte nicht geschrieben werden können, gäbe es darin nicht immer wieder einen männlichen Helden, der einen kühlen Kopf hat, und eine Heldin, die ganz Natur ist und Gefühl und begehrt Körper, und deswegen ein Garten, der von Ihm, dem Mann mit dem Kopf bestellt werden möchte. Und so ist eben auch hier, in dieser Komposition von Luigi Ceccarelli, das Geräusch ist die Natur, Chaotisch, Zeichen des Körpers, wegen seiner unkontrollierbaren oder fast unkontrollierbaren Neben- und Störgeräusche, des Atmens, des Schmatzens, des Stöhnens, des Ächzens - und darüber die reine Ordnung tonaler harmonischer Sphären.

Musik:

Exsultet - von Luigi Ceccarelli

Text: Das aufstrebende sich emanzipierende Bürgertum stellte dem Kirchenraum den öffentlichen Konzertsaal zu Seite, machte durch letzteren den ersteren vielleicht nicht überflüssig, so doch zunehmend bedeutungslos. Während die Kirche dem Einzelnen, dem Individuum nur zugestand Glied eines größeren Körpers zu sein - und die Behauptung dieser Erhabenheit des Ganzen über seine Teile mit einem komplexen System an Symbolen und Mythen aufwendig inszenierte, griff das Bürgertum zu den einfachsten aller denkbaren Mitteln: Dem Kubus. Der Konzertsaal ist selten etwas anderes als eine größere Schuhschachtel - optimierte Zweckrationalität - und weit entfernt von der Nachbildung des gekreuzigten Leibes. Nicht der Körper des Raumes soll seine Besucher überstrahlen und überwältigen, sondern er soll sich seinen Bewohnern gegenüber möglichst zurücknehmen, auf das wesentliche beschränken, damit ihnen der Raum gelassen ist, sich selbst zu inszenieren. Nicht um den Körper des Raumes geht es, sondern um die Körper der Menschen, die ihn betreten. Die Männer bescheiden, in schwarz, denn sie wirken durch das, was sie leisten und zu sagen haben, während die natürlichen Proportionen des weiblichen Körpers ein wenig aufgebessert wurden, aufgebessert in Anführungszeichen: Die Hüften ein wenig verbreitert, die Taile ein wenig verengt, die

Brüste ein wenig gestützt - am Terror einer guten Figur hat sich seitdem erstaunlich wenig geändert, nur ist das äußerliche Korsett durch die innere Selbstdisziplin ersetzt worden, die erforderlich ist, um die Torturen eines Fitnessstudios zu überstehen. Fit for fun heißt die heutige Parole, welche unterstellt, daß erst ein fitter Körper fähig für den fun ist, von dem so und so niemand weiß, wenn er sich denn ereignet, welchen Sinn er dann macht, aber vielleicht ist gerade diese Sinndefizienz, der denwesehafte Kern des funs ausmacht.

Das frühe Bürgertum allerdings hatte sich diesen fun verboten, offiziell zumindest, nach außen hin. Vielleicht aus Angst vor der eigenen Disziplinlosigkeit, aus Angst vor den rohen und bösen, weil zügellos sich bahnbrechenden Trieben. Und es hörte sich im Konzertsaal, jedenfalls die feine Gesellschaft, die es sich leisten konnte, in sublimierter Form das an, was sie sich selbst nicht zu gestatten wagte. Einer feinen Gesellschaft, die sich im Konzertsaal auch fern der proletarischen Untiefen wußte, vor dessen Körperlichkeit es Angst verspürte. Erotisierte Sehnsucht nach Erfüllung fern aller gesellschaftlichen Schranken und leiblichen Zwänge projiziert auf die Welt danach, Todessehnsucht als die Hoffnung aus dem Leid im Hier und Jetzt.

Denn in kaum einem anderen Medium der Künste lassen sich weibliche und männliche Körper und Körper jeglichen Geschlechts und Gattung so inniglich ineinander verschmelzen und auflösen, ihrer Identität verlustig gehen und in einer neuen aufgehen, als die Körper aus Klängen in der Musik, tausendfach durchchoreographiert in den Werken der großen und der kleinen Meister.

Musik:

Tod und das Mädchen, Variationensatz

Text: Es wird sie vielleicht erstaunen, daß ich als Beispiel einer Musik, die das Verschmelzen männlicher und weiblicher Klangsubstanzen verkörpert, ausgerechnet auf den Variationensatz des Schubertschen Streichquartetts "Der Tod und das Mädchen" ver falle. In dem nicht einmal eine Sonatenhauptsatzform vorliegt, sondern wie gesagt, die Variation einer Liedmelodie. Denkt man nicht à propos des Verschmelzens viel eher an die großen "romantischen" Orchesterwerke von Wagner, Mahler, Bruckner, Scriabin... Natürlich, auch...

Aber es zeichnet sich das Schubert'sche Oeuvre unter anderem dadurch aus, daß es singt, es singt eigentlich immer, und in

diesem Variationensatz eben besonders deutlich, weil er auf einem Klavierlied beruht, in welchem die Mythologie der romantischen Körperkultur seine hehrsten Blüten treibt, meint zumindest Dietrich Fischer-Dieskau, der diesbezüglich reichlich Gelegenheit hat, Erfahrungen zu sammeln.

O-Ton

Dietrich Fischer-Dieskau

F: Das ist es ja, was ich immer meine. Der Gesang kann etwas bewirken. Die Täuschung, kann ich nur sagen, einer Vermählung von Seele und Körper. Etwas, was philosophisch nicht denkbar ist. Das ist in der Musik, in dem Gesang besonders möglich.

Musik:

Der Tod und das Mädchen - Lied mit Fischer-Dieskau

O-Ton

Fischer-Dieskau: Wir waren uns ja schon einig darüber, daß im Grunde sehr viele verschiedene Gemüter auch verschieden hören, und daß es die Aufgabe des Interpreten ist, die möglichst weit zusammenzuführen, zusammenzufassen im Laufe eines Abends, was natürlich nie vollständig gelingt, aber immerhin gelingt es manchmal, in Glücksmomenten. Daß alle das gleiche

fühlen. Sozusagen ein riesengroßer Mythos wird neu erfunden auf dem Podium. Und erfaßt alle. Was sie alle verstehen. Sie könnten sich eigentlich in dem Augenblick untereinander ganz schnell verständigen, über das, was geboten worden ist...

U: Aber genau das ist es ja. Was heißt es: Ein Mythos wird erfunden...

F: Gefunden, kann man auch sagen, oder geschaffen...

U: Das Bezeichnenden eines Mythos ist ja gerade, der er ein gemeinsamer Mythos ist, es gibt keine individuellen..

F: Ja, das meinte ich gerade, das ist ein Glücksmoment, wenn wirklich eine Gemeinschaft aus den Hörern wird. Und das läßt sich eben nur im Saal nachvollziehen, das wird mit Platten nie sein, obwohl auch mir geht es so, daß ich Musik lieber mit anderen zusammen höre als mit mir allein. Viel lieber. Sei es nur ein Mensch, seien es ein paar Menschen, seien es viele Menschen. Immer anders die Situation, aber jedenfalls anstrebenswert. Besser als sich allein hinzusetzen und etwas zu hören. Das tue ich aus Studienzwecken natürlich, aber um Musik - wie man so schön sagt - zu genießen, möchte ich lieber nicht allein sein.

U: Es ist also auch die Anwesenheit von Körpern, der sinnliche Akt, der sich über Schallplatte ja eben nur in einer digitalisierten Form konkretisiert, vermittelt.

F: Ja, es ist nicht nur der sinnliche Akt. Es ist auch ein intellektueller Akt. Der Akt des gleichzeitigen Auffassens, Verstehens und Deutens, was ja automatisch sofort geschieht, wenn sie etwas hören. Das kann auf einfacher Basis geschehen, das braucht sich nicht erheben zu großen Gedanken, aber das kann aber auch sehr vielschichtig sein.

Text: Da haben wir ihn wieder, den zu einer Gemeinschaft der Hörenden zusammengewachsenen Körper des versammelten Publikums, mit dem Sängerprotagonisten mitfühlend, mitatmend, im selben Pulsschlag verbunden. Diesmal nicht aus dem Schoß der Kirche geboren, sondern von der Bühne des Konzertsaaes. Es gibt wissenschaftliche Untersuchungen, die diese körperlichen Resonanzen, das unbewußte körperliche Mitgehen der Zuhörer experimentell bestätigen. Nicht erst der Nationalsozialismus hat auf der Basis dieser Erfahrungen den Mythos des Volkskörpers geschmiedet, und sogar eine Diätetik des "gesunden" Volkskörpers entwickelt, mit den Folgen die bekannt sind.

Ich möchte aber nicht diesen Ideologieverdacht dem romantischen Kunstlied gegenüber weiter verfolgen, oder den ihm eingeschriebenen Möglichkeiten eines ideologischen Mißbrauchs - sondern ich möchte eine ganz andere Spur aufnehmen, die mit

dem Gesang, und zwar insbesondere mit dem Gesang von Dietrich Fischer-Dieskau, von dem hier die ganze Zeit geredet wird, auf das engste verbunden ist.

Roland Barthes hat einen kurzen Essay verfaßt, der in der deutschen Übersetzung unter dem Titel "Was singt in mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied" als kleines Bändchen erhältlich ist, in welchem er den Gesang von Fischer-Dieskau - liebevoll mit F.D. abgekürzt - schlicht als expressiven Blasebalg abqualifiziert - wohingegen der französische Sänger Panzera über eine Rauheit, französisch heißt es "le grain", seiner Stimmer verfügt hätte, die das Volumen der singenden und sprechenden Sprache, den Raum, in dem Bedeutungen aus dem Innern der Sprache und ihrer Materialität selbst hervorkeimen läßt. Es ist ein signifikantes Spiel, schreibt Barthes, das nichts mit Kommunikation, Repräsentation der Gefühle zu tun hat. Es ist die Spitze oder der Grund der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet.

O-Ton:

F: Wie bitte, das habe ich nicht verstanden.

U: Es ist die Spitze, oder der Grund der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet -

Text:

...nicht das, was sie sagt, sondern die Wollust ihrer Ton-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert.

Musik:

Panzera

Erlkönig

O-Ton:

F: Also mit dem Panzera die Geschichte, das ist ja hochinteressant. Aber ich glaube, es ist doch ein Mißverständnis. Ich kenne diese Interpretationen natürlich genau. Ich habe bevor ich diese französischen Sachen gesungen habe, alle diese Platten mir mal angehört, von Panzera, habe ihn noch in natura singen hören, da war er allerdings schon alt. Er der typischste Vertreter der französischen Sprachgebung. Und schon Rousseau hat ja festgestellt, daß man für die französische Sprache nur so komponieren darf, daß die Töne möglichst nahe beieinander liegen. Daß keine großen Sprünge, daß keine großen Intervalle vorkommen. Und das tut ja der Fauré, daß tut Duparc sogar, obwohl er sehr wagnerianisch ist, das tut oft Debussy, meistens

sagen wir mal, meistens. Das tut auch Ravel, obwohl der versucht, er versucht, von der normalen französischen Sprachgebung ein bißchen wegzugehen. Und - Panzera ist ein ausgesprochen typischer Vertreter dieses Gesanges, und schon zu seinen Lebzeiten hat es andere französische Sänger gegeben, Wagnersänger zum Beispiel, die sich darauf spezialisiert hatten, die aber auch französische Lieder sangen nicht wahr. Da gibt es ganz andere Auffassungen vom Singen. Ich habe Panzera immer sehr bewundert, ich fand das sehr schön, wiewohl ein wenig flach im Ganzen, weil eben dieses Ideal - des - es ist nicht nur schön, es ist ja auch etwas anderes, es ist das Ideal des weder leise noch laut, des weder sehr hoch noch sehr tief Singens, so ungefähr ist das. Eine möglichst hm ... das läßt sich garnicht so beschreiben, eine möglichst einfache sagen wir mal so, Singart. Und da habe ich gerade mit ihm einen Briefwechsel darüber gehabt. Und habe ihm meine Platten nicht nur geschickt, sondern ihn auch gebeten, das einmal zu beurteilen, wie ist das zum ersten mit dem Französisch, sondern wie ist das überhaupt mit dem Stil. Und da hat er geschrieben: Tout est parfait. Er wollte überhaupt nicht irgendwas kritisieren. Er war nur begeistert. Und da fühlte ich mich bestärkt und habe in meiner Art weiter gesungen.

Text: Anders herum formuliert hieße das ja, daß Panzera mit seinem moderierten Sangesstil schon bei Schubertliedern mit etwas konfrontiert wurde, der höheren Intervallsprünge wegen, was eigentlich außerhalb seiner Gewohnheiten lag, und damit eine Reibung entstand, zwischen der inneren Stimme, der Panzera verfolgte und den Anforderungen den Notentextes. Es liegt hier als Grain, als Rauigkeit sozusagen das Ergebnis eines künstlerisch produktiven Scheiterns vor, die in ihrem Innern, einen wesentlich körperlicheren Gesangsstil hervorbringt, als die polierte Oberfläche des virtuosen Blasebalgs.

Musik:

Hoggar-Flöte

Text: Eine andere Möglichkeit zu deuten, was Roland Barthes mit diesem Begriff des Grain, der Rauigkeit gemeint haben könnte, basiert möglicher Weise ebenfalls auf einem oder einem Bündel von Mißverständnissen, einer Projektion, einem Mythos, und hier spreche ich nicht mehr von einer innereuropäischen Angelegenheit, sondern von der Art und Weise, wie Europa andere Kulturen interpretiert und als solcher Art vorverdaute sich selber einverleibt. Kaum ein Kontinent wurde so pauschal und flächendeckend auf seine Körperlichkeit reduziert wie der

Afrikanische, mit immensen Folgen für das Selbstverständnis der Afrikaner. Und auch die afrikanische Musik wird generell erst einmal als eine körperliche Musik gehört, als eine mit dem Körper, im Körper gedachte, von uns aus gesehen, die wir von uns meinen, uns ginge da was ab, was uns dazu verführt, afrikanische Musik und Kultur als Bauchmusik, also eher als Natur, denn als Kultur abzustempeln, ehe wir uns die Mühe machen, die afrikanischen Kulturen aus sich selbst heraus zu verstehen, also ernst zu nehmen.

Aber wie gesagt, die aus dieser Konstellation resultierenden Mißverständnisse können sehr produktiv sein, und anregend - und ein solcher Fall scheint bei der Geschichte des französischen Instrumentenbauers Michel Moglia vorzuliegen.

O-Ton:

Moglia: Im Verlauf meiner Reisen, die ich im Niger machte, begegnete ich vielen Musiker, mit denen ich Verbindung aufnahm und mit denen ich mich befreundete. Diese Musik, die direkt von diesen Leuten gelebt wurde, war der Grund, daß ich der klassischen Musik den Rücken zukehrte und nicht mehr Flöte zu spielte. Und obwohl ich lange nichts mehr mit Musik zu tun hatte, kam ich dadurch 20 Jahre später auf die Feuerorgel.

Aumüller: Die Musiker im Niger haben die afrikanischen Flöten gespielt, die Nai-Flöten, ..

Moglia: Ja, sie haben die Äquivalente der Nai-Flöte gespielt. Im Gegensatz zu meinem Flötenprofessor, der mir sagte, man muß den Atem unterdrücken, es braucht die Reinheit des Klanges, - ich hatte nie verstanden, was er damit sagen wollte, die Reinheit des Klanges? - spielt man die Flöte dort ganz anders. Die Flöten im Niger sind sehr einfach gebaut.. Es ist nur ein einfaches Rohr mit vier Löchern. Aber alle Atemgeräusche sind in die musikalischen Struktur eingebettet, man kann sogar mit diesen Instrumenten zwei Noten gleichzeitig spielen. Zwei Elemente gleichzeitig, geräuschhaft und sensibel zugleich, weil die Atmung nicht negiert wird, d.h. die Musik und der Atem des Musikers bilden eine Einheit. Die sind überhaupt nicht getrennt voneinander. Es gibt überhaupt keine ästhetisierenden Überformungen in dieser Flötenmusik, aber es gibt eine klangliche Fülle. Und das hat mir sehr gut gefallen und ich habe unglaublich viel Zeit diesen Musikern zugehört, die sich außerdem die Zeit nahmen, zu spielen, sich zu versammeln, und wieder zu arbeiten, dann spielten sie bei einer Hochzeit, und bei diesen Tänzen der Besessenen, und dieses System funktionierte sehr gut. Außerdem war ich nicht mehr in dem Dekor unserer klassischen Konzerte, den Konzertsälen, einer total artifiziellen

Umgebung einer Musik, die nicht mehr im Leben integriert ist. Im Westen hört man Musik wie man ein Stück Seife im Supermarkt kauft - und dort ist es ein Teil des Lebens, des Alltags, und das war unglaublich für mich.

Musik:

Feuerorgel

Text: Also die französische Schule des guten Flötentons - und nicht nur der Flöte und nicht nur die französische - tendierte und tendiert weiterhin dahin, jegliche störenden Nebengeräusche zu unterdrücken, und im Falle der Flöte ist es eben das Atmen - und eben nur die vom Interpreten intendierte, von seinem Geist durchdrungene Klangmaterie zuzulassen. Das Timbre ja, das Schmatzen auf keinen Fall, das Luftholen, die "inspiration" eigentlich eher nicht, das Geräusch des Ausatmens, in der Mundhöhle und an den Lippen, schon gleich gar nicht. Und irgendwann ist die Ästhetik der europäischen Kunstmusik darauf verfallen, diese Nebengeräusche als körperlich zu bezeichnen, als das latent andere, das unkontrollierbare, eigenständige, chaotische in Opposition zum bewußt gesteuerten, geplanten, kalkulierten.

Als wäre die Ratio ein dem menschlichen Körper externes Organ.

Michel Moglia hat - inspiriert durch das afrikanische Flötenspiel - eine Feuerorgel erfunden, die auf dem immer gleichen Prinzip beruht: Eine Gasflamme erhitzt das untere Ende eines Eisenrohres, die heiße Luft steigt nach oben und saugt unten kühlere Luft von außen nach. An den Luftwirbeln zwischen heißer und kalter Luft entsteht eine Reibung, die den Ton erzeugt, in Abhängigkeit von der Hitze des Rohres, seines Durchmessers, seiner Länge, der Außentemperatur und so weiter. Eigentlich ziemlich chaotisch und unkontrollierbar. Und von daher ein schönes Beispiel der Revolte des Körpers gegen die Ratio des guten Tones.

O-Ton:

Moglia: Es ist die Luft, die im Inneren der Rohre vibriert. Es gibt kein Zungensystem. Und dieses System der vibrierenden Luft kann sich sehr leicht verändern in Abhängigkeit vom Druck, wie sich die heiße und die kalte Luft vermengen, mehr oder weniger gut, und das erzeugt ein ganzes Ensemble nicht temperierter Töne.

Aumüller: Obwohl du mit Feuer arbeitest, ergibt sich ein nicht temperiertes System?

....

Sprecher2:

Genau, der Ton eines Rohres beeinflußt den Ton des anderen Rohres und ich habe bei dieser Geschichte wenig Einfluß, d.h. die ganze Sache ist aleatorisch und nicht temperiert. Ich habe keine absolute Steuerung des Instruments. Ich habe auch keine Nicht-Steuerung, denn, wenn ich das Instrument nicht anzünde, dann passiert gar nichts. Wenn ich die Luftzufuhr der Brenner verändere, verändern sich total die Partialtöne, es handelt sich also um eine Zusammenarbeit zwischen dem Feuer und mir. Es ist keine Steuerung und auch keine Nicht-Steuerung. Es ist zwischen den beiden.

7.4

Aumüller: *Wie organisierst du also die Musik, die du damit spielst.*

Moglia: *Ich bin mir nicht einmal sicher, ob man das Musik nennen kann.*

Aumüller: *Was ist es dann - wie sagt man, eine Performance...*

Moglia: *Ich glaube, was mich an der Musik nicht interessiert, die enorm kulturell ist, das ist das Phänomen einer absoluten Steuerung, die ich auch in meinem eigenen Leben nicht feststellen kann, und auch nicht in der menschlichen Existenz. Kulturell kann ich das nicht Musik nennen. Was ich aber*

versuche, ist, mit diesen Vibrationen ein Gefühl wiederzufinden, das ich gegenüber einem Mysterium hätte. Denn, was mich an der Musik nicht interessiert, ist die Zurschaustellung des Virtuosen, es interessiert mich aber, dem Mysterium zuzuhören. Ich versuche in meinen Aufführungen die Gefühle so wiederzufinden, wie ich sie in meinem eigenen Leben erlebe. Und deswegen liegt dort auch die Schwierigkeit für mich, denn ich suche außerhalb des Phänomens der Musik, aber ich suche auch etwas, was mich berührt, und ich sehe es auch nicht einfach nur als eine Performance an, kalt oder intellektuell.

8.7

Musik:

Akkordeon

Vinko Globokar - Dialog über Luft

Text: Auf irgendeine Weise ist jedes Instrument die Verlängerung eines menschlichen Körperorgans - der Hände, der Füße, der Lippen, der Lungen - und auf eine eben solche Weise ist auch jedes Instrument eine Extension oder Amplifikation menschlicher Stimmartikulationsmöglichkeiten. Es gibt fast keinen instrumentalen Ton oder kein Geräusch, das wir nicht auch singen könnten, was aber vermutlich auch damit seine Bewandnis hat, daß unsere

Ohren sozusagen auf die Artikulationen unserer Stimme geeicht sind, und wir letzten Endes kaum in der Lage sind etwas anderes zu hören als das, was unsere Stimme zu imitieren vermag. Wer Kinder hat, wird bei ihnen in einem sehr frühen Stadium die Prozesse der sogenannten Lallation beobachtet haben, in denen Kinder Geräusche ihrer Umgebung nachahmen. Bbbrrrrmmm macht es da, wenn ein Auto vorbeifährt. Genau in dieser Phase findet der Abgleich der Wahrnehmung statt, zwischen umgebenden Außengeräuschen und körpereigenen Innengeräuschen.

Daß Musiker sich ihrem Instrument verwachsen fühlen, zumal Berufsmusiker, die täglich 5 - 6 Stunden üben, wenn nicht mehr, ist weiter nicht verwunderlich. Daß sie ihr eigenes Instrument aber - wie der Akkordeonspieler Teodoro Anzellotti als das körperlichste von allen bezeichnen, muß besondere Gründe haben:

O-Ton:

A: Also ich denke schon, daß erst mal das Akkordeon einer der körperlichsten Instrumente ist. Also überhaupt einer der Eigenschaften des Akkordeons einer der urtümlichsten Eigenschaften ist, daß es ein atmender Klangkörper ist. Also ich

kenn kein Instrument, das so ein atmender Klangkörper ist wie das Akkordeon. Das macht viel von seiner Aura aus. Und es ist in der Tat so, daß ich mit dem Öffnen und Schließen des Akkordeons oft mitatme. Im Gegenteil, ich muß oft manchmal wenn das eben, ich muß manchmal schließen und öffnen, was vielleicht in der Phrase nicht so jetzt angebracht, daß ich dann selbst auch nicht atme. Also es gibt dieses Zusammenspiel. Auf jeden Fall....

Text: Das Atmen - das Öffnen und Schließen - ist uns schon öfter begegnet in dieser Sendung, als pars pro toto, als pneuma eben des belebten Körpers. Warum aber ist gerade das Akkordeon oder warum soll das Akkordeon das belebteste unter den Instrumenten sein. Weil es ganz nah am Körper gespielt wird - oder weil ihm die Aura des Volksinstrumentes anhaftet, und das Volk insgesamt, das ist ja bekannt, roher und ungeschlachter ist als die gesellschaftlichen Eliten, also eben körperlicher, oder afrikanischer im übertragenen Sinne, und erst seitdem es den Fernseher gibt, ist das Volk einfach dümmer geworden, hat auch kein Körpergefühl mehr so im großen und ganzen, und die Frage ist, wer dieses Fernsehen eigentlich macht, und wessen Interessen damit verfolgt werden. Aber das ist ein anderes, ein weites Thema, bleiben wir beim Akkordeon.

Warum ist das Akkordeon das körperlichste unter den Instrumenten. Der Komponist Vinko Globokar gibt eine allgemeine Antwort, auf das Akkordeon kommen wir später.

O-Ton (gekürzt):

G: Das ist ich würde sagen eine generelle Antwort. Die gültig ist für alle Instrumente. Weil sie nehmen die Instrumente des Orchesters, des Brahmsorchesters. In Brahms Zeit wurde das Orchester formiert. Sie können sehen, daß alle diese Instrumente die im Orchester sind, sind schon fertig geworden vollkommen geworden 100 Jahre her. Eine Posaune vor 150 Jahren ist genau dieselbe wie eine Posaune heute, nur daß heute sie glänzt ein bißchen besser. Also bedeutet, daß diese Instrumente wurden für eine gewisse Sprache gemacht. Die neue Ästhetik, also die Ästhetik, die kommt durch die Zeit mit Komponisten, hat festgestellt, daß diese Instrumenten von Expressivität her antworten nicht mehr den Bedürfnissen. Und man hat angefangen neue Techniken des Spielens zu entwickeln auf diesen Instrumenten. Einige Komponisten haben Kreuz gemacht über diese Instrumente und haben Elektronik genommen. Das sind die neuen Instrumente heute. Einige wollen aber diese physische Präsenz des Spielers noch haben, und man automatisch die Techniken entwickelt, und so ist genauer wieder das Akkordeon.

Früher spielte man ponschiponschipschi und eine Melodie und heute mit dem neuen Akkordeon, sie können linke Hand eine sehr komplexe Harmonie spielen und mit der rechten Hand auch.

12.1

Text: Aber um die Erweiterung der Expressivität allein kann es nicht gegangen sein, dann wäre ja auch das Akkordeon nichts weiter als ein expressiver Blasebalg, und diese Sphäre der Expression hatte bereits F.D. erreicht. Wir wollen jedoch der Körperlichkeit auf die Spur kommen. Vielleicht hilft es, wenn wir Globokar und Anzellotti zu einem Duo zusammenspannen, und Globokar sich fragen lassen muß, warum er es seinen Interpreten eigentlich so unendlich schwer macht.

O-Ton (gekürzt)

A: Ich hab einen richtigen Schreck bekommen, als ich die Noten gesehen hab. Und mich interessiert jetzt, es ist machbar, aber es ist so an der Grenze, daß ich daß es manchmal das Stück oder die Bewältigung des Stückes sozusagen nicht beherrscht. Daß ich also so an der Grenze bin, daß ich nicht in dem Maße den Ton, die Qualität des Tones manipulieren kann, wie ich es mir sonst wünsche. Und jetzt habe ich an dich nun die Frage. Ist es von dir auch beabsichtigt, sowas zu machen, oder stört es dich, daß

zum Beispiel dadurch auch eine Art von Transformation stattfindet vielleicht von Klängen, weil man einfach so am Limit ist.

2.3

G: Also ist im ersten Teil des Stückes meine Absicht war, eine Musik zu schreiben, die an der Grenze des Möglichen sind. Und mit der Angabe, daß jemand soll wirklich arbeiten an der Grenze, von was er kann, und wenn er wirklich sieht, daß er nicht kann, dann er kann vielleicht etwas vereinfachen. Das ist die Idee. Aber mit der Hoffnung, daß diese Vereinfachung nicht vorkommt. Und warum diese Art von Schrift. Es ist, um den Interpreten zu zwingen, wirklich an das totale körperliche Engagement. Ist klar, wenn man vorschreibt Sachen, die kaum möglich sind, dann entstehen Akzidenten, also Unfälle, und gerade dieses Gebiet von Unfällen ist sehr reich an Informationen, die man dann in Kompositionen ausnutzen kann. Es bedeutet, wenn man die Grenzen erreicht und wo etwas kaputt geht, dieses kaputte kann sein etwas, was nützlich ist, beim Komponieren. Also es ist auf der anderen Seite auch eine Art von Kritik gegenüber das Virtuosismus. Natürlich ich bin allergisch an die Musik, die geht nur durch die Finger, ohne daß es durch den Kopf filtriert wird. Also in diesem Moment, du kannst wahrscheinlich zustimmen, daß die normale Virtuosität ist noch nicht genug. Also man stellt in Frage diese Virtuosität,

30.1

G: Meine Einstellung zur Musik es ist doch eine Einstellung von irgendwelches kritisches Charakter drin beinhaltet ist. Und deswegen ich versuche immer irgendwie Sand in die Getriebe zu geben, daß es irgendwie knirscht.

30.4

A: Das heißt, du provozierst eine Unzufriedenheit.

G: Genau.

A: Soll weiter fragen. ... (Lachen) Jetzt kann man fragen, warum, eigentlich .. sollen wir anschließen. Ja.

30.8

A: Aber jetzt kann man fragen - ich weiß, daß du ein großes Herz hast, und viel Nächstenliebe hast, also aber du erzeugst damit doch dennoch diese Unzufriedenheit. Was willst du damit erzeugen. Was bezweckt das, was soll das bezwecken.

31.0

G: Aber ich habe es schon am Anfang gesagt, wie ein Skorpion, der sich selbst tötet. Also zurück gesehen, es gibt zwei Arten, Musik zu betrachten. Eine ist im Dienste zu sein mit der Ideen zu gefallen. Zu gefallen auf populistische Art sogar. Also je mehr Leute zufrieden sind, desto besser habe ich meine Arbeit

gemacht. Das wäre eine Art zu sehen. Die andere Art zu sehen, ist Kunst zu machen um die irgendwie ein Abbild der heutigen Gesellschaft zu liefern. Also sich interessieren auf über heutigen Themen. Und das liegt mir zu meiner Natur. Ich kann natürlich lachen und friedlich sein und so weiter, aber es gibt Themen im Leben, wo ich nicht lache.

32.0

37.8

G: Ich habe gesagt, daß der Feld, in welchem Akzidenten passieren, ist hochinteressant für einen Komponisten. Diese Abfälle, Sachen, die man normaler Weise vermeidet, also wie im Theater, zum Beispiel im Theater man zeigt nur man zeigt nie die schmutzige Wäsche. Also im Theater man zeigt nur das fertige Produkt. Und man hat in einer Periode angefangen sich zu interessieren, auf das, was hinter der Bühne passiert. Und das wurde das genommen in der Regie als ein sehr starker Mittel, um das zu zeigen. Und in der Musik ist dasselbe. Zum Beispiel, der Fakt, daß man Energie sammelt bei Holzbläser, auf sehr anonyme Weise, oder bei Sänger, daß man einatmet, daß man nicht hört, um nur das gute Produkt zu hören zu geben. Gerade diese Periode von Sammeln von Energie, kann sehr interessant sein. Die aber man in einer gewisser Sprache in einer gewisser

Ästhetik verbirgt.

39.2

A: Die aber einen gewisser Maßen auszeichnet, den vollendeten Künstler, diese Dinge zu verbergen. Und die tust du sozusagen demaskieren.

G: Genau, die demaskieren sich.

39.4

U: Aber für dich Teo, hast du da Probleme damit, das zu bewältigen, weil es doch mit den Fehlern, die du machst, rechnet. Und ich denke, daß du sonst, wenn du technisch schwierige Partituren bekommst, von den Komponisten, du sie dann versuchst, sie so perfekt wie möglich und in deiner Klangvorstellung wie möglich, perfekt wie möglich zu realisieren.

39.9

A: Nein, für mich ist es ganz klar, daß ich, als ich das studieren wollte, natürlich bewältigen wollte und dran gearbeitet habe und habs auch bewältigt. D.h. also für mich, natürlich versuche ich auch hier wieder diese Abfälle bei Seite zu schaffen. Nur, was tatsächlich interessant war, für mich, ist, daß ich ganz andere Wege wählen mußte, und dadurch zu Resultaten kam oder zu Ansichten kam, wie eben zum Beispiel diese Tremolo-Geschichten nach oben, daß ich eben diesen Piano machen muß in dieser Labilität machen muß, sagen wir nie drauf

gekommen wäre, wenn jetzt nicht so notiert wäre. Mit so wenig Zeit. D.h. ich wurde durch den Text also geführt, Sachen zu suchen, die trotzdem überzeugend sind, überzeugend klingen. Ich kann nicht einfach spielen, und es klingt einfach nur schmutzig oder was. Das kann, also das will ich nicht.

40.9

G: Aber die Schmutzigkeit gehört auch zur Musik. Die Schmutzigkeit gehört zum Leben, deswegen sie gehört auch zu Musik.

41.1

A: Ja, aber dann frage ich mich ...

G: Wenn man Schmutzigkeit produziert, wegen Unkenntnis, also wegen Amateurismus, wegen Nicht-Arbeit, das man spürt es sofort. Die Schmutzigkeit, die entsteht, wegen des Unmöglichen, ist ganz anders. Die ist geladen mit einer gewissen Energie. Aber die Unkenntnis erzeugt keine Energie.

41.5

A: Aber jetzt paß mal auf. Jetzt hast du einen Akkordeonist, der bewältigt das und tut es auch wieder ästhetisieren. Diese Geschichte. Und jetzt hast du einen Akkordeonist, der ist vielleicht technisch nicht einfach so flexibel, und bewältigt das überhaupt nicht, aber er engagiert sich sehr stark. Dann muß es doch für dich ein befriedigendes Resultat sein, nach dem, was du

jetzt sagst.

41.9

G: Auch wahrscheinlich. Die beiden würden ... Es gibt nichts, was ideal ist.

Text: Es gibt nichts, das ideal ist. Oder vielleicht doch. Den Körper. Kennen wir etwas schöneres. Den Körper eines geliebten Menschen. Ohne Körper gibt es weder Zärtlichkeit, noch Nähe, noch Kälte noch Wärme, weder Küsse noch Bisse. Der Körper ist eine Maschine, annähernd perfekt. Sie besteht aus Wasser, Kohlenstoff, Sauerstoff, Stickstoff, Phosphor, Calcium - ein hochkomplexes biochemisches System, das irgendwann seinen letzten Atem aushaucht. Kaum sind wir ausgewachsen, beginnt ein langsamer unaufhaltsamer Zerfalls-prozeß. Wie die Töne. Im Geboren-Werden stirbt die Musik. Was überdauert sind die Erbinformationen, die wir an unsere Kinder weitergeben, und die wir von unseren Eltern haben. Die Hinfälligkeit des Körpers, seine Vergänglichkeit und die Kontinuität der Art, des genetischen Pools der Menschheit stehen nebeneinander, die Zeit, der Atem und die Ewigkeit, der Raum sind Kehrseiten der gleichen Medaille.

Es gibt nichts, was ideal ist, sagt Globokar. Seine Komposition Dialog über Luft enthält nicht nur eine Unmenge körperähnlicher

Nebengeräusche, das Atmen, das Hecheln, das Dröhnen, das Grunzen - sondern die technischen Schwierigkeiten seiner Stücke überstrapaziert die geistig-handwerklichen Möglichkeiten der Interpreten, so daß ihr solcher Art provoziertes Scheitern Fenster öffnet für das Eintreten des Körpers in seiner Fehlbarkeit. Eine Metapher des Unmittelbaren, das sich spontan und als Nebenprodukt unbeabsichtigt ereignen soll, als quasi edler Schmutz - genauso wie sich einer immer dann verliebt, wenn er grad an etwas andres denkt, und sich auf keinen Fall verliebt, wenn er Sehnsucht danach hat.

Auch wenn sicherlich einige Operationen nötig sind, um sozusagen das Körperliche in Reinkultur immer wieder neu zu gewinnen, oder eben sich ereignen zu lassen, entgegen den verschiedenen gesellschaftlichen kulturgeschichtlich gewachsenen Überformungen, oder Körper-Imago-Bildungen in der Werbung, in Modezeitschriften, in MTV - so kann doch das Globokar'sche Konzept nicht verleugnen, daß es eine Menge winkelförmiger Denkschritte voraussetzt, bis der Körper, gerade heraus und aufrecht, eben frei, dabei herauskommt. Oder ist selbst dieser Körper ein Phantasma, und nur der Geist, der ihn sich denkt, ist greifbar?

Am Anfang auch von Dieter Schnebels Atemzügen für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte stand eine Überlegung: zuerst das Wort, und dann das Fleisch.

O-Ton Schnebel (gekürzt):

Die Atemzüge entstanden habe ich begonnen 1968, also in einer sehr bezeichnenden Zeit, der Zeit der Studentenrevolte, wo ja nun auch eigentlich zum ersten Mal seit Beginn der Avantgardemusik in den frühen 50er Jahren die Avantgarde selber von der kritischen Theorie, also von eigenen Gesinnungsgenossen wenn man so will in Frage gestellt worden ist. Beliebtes Argument der damaligen Zeit, was ihr da macht ist elitär. Und das ist mir dieser Vorwurf, der ist mir schon auch etwas zu Herzen gegangen, und ich hab dann immer überlegt, wie kann ich etwas machen, was nun nicht elitär ist, was nun keine Voraussetzung für Kunstverständnis erfordert. Und eine der Wurzeln der Atemzüge ist schon genau dies gewesen, also atmen, das tun wir alle, das muß eigentlich auch jeder verstehen. Es ist also von den Voraussetzungen her eine Kunst, die ganz allgemein ist.

19.7

U: Entschuldigung, daß ich unterbreche. Das Verstehen scheint ja gerade das Problem dabei zu sein. Also wenn ich mich auf

Körperartikulationen berufe, die voraussetzungslos sind, weil es jeder tut, dann geht es ja um eine Wirkungsweise, die sozusagen unterhalb der Ebene des Verstehens wirkt, sondern als unmittelbare Wirkung, das ist doch die Ästhetik, die da mitschwingt. Ich setze den Körper ein, um auf der Ebene der Körpersprache das Körperliche zu artikulieren, und jetzt spielt sich nun doch wieder etwas auf einer darüber gelegten Ebene ab, was ich verstehen können müßte.

20.3

S: Ja, da habe ich eben dann bei den ersten Aufführungen gemerkt, wo es bei meinem Konzept hakt. Nicht, ich hatte da eigentlich so ganz naiv das konzipiert, als ein Musik für jedermann, die man von jedermann gemacht werden kann, und also auch von jedermann rezipierbar ist, und dann ist gerade dieses Stück eigentlich in den ersten Aufführungen zu einem meiner umstrittensten Werke geworden, und wobei es ziemlich merkwürdige Reaktionen auch gab. Es sind eigentlich fast immer bei Aufführungen - das war in den frühen 70er Jahren, Leute raus gegangen. ...Und die haben dann gesagt, sie habens nicht mehr ausgehalten, es war für sie unerträglich geworden, sie mußten mitatmen, und das hat sie so in Mitleidenschaft im Wortsinn gezogen, daß sie das nicht mehr ertragen konnten. Und da habe ich dann eben auch gemerkt, daß dieses Stück doch

auch etwas ungeheuer direktes hat. Und die entscheidende Erfahrung, die ich gemacht habe, ist auch wenn man nun alltägliches vorführt, daß allgemeinste, was es gibt, in dem Moment, wo es vorgeführt wird, ist es Kunst. Und ist es verfremdet. Tritt es ein eben nicht mehr als eigenes, sondern als ein anderes gegenüber und es wird dann zum Spiegel. Und der Spiegel ist ja ein sehr problematischer Gegenstand, weil er einem ja etwas spiegelt, etwas direkt wieder zurückgibt, was man vielleicht gar nicht sehen will. Wir wissen alle nicht, daß wir zu bestimmten Tageszeiten oder je nach unseren psychischen Situationen der Blick in den Spiegel...

23.6

U: ... nicht so erfreut. Klar...

S: Sehr viel Kummer bereitet, oder unerträglich werden kann, und dieses Spiegelprinzip, das ich bei den Maulwerken und danach auch bei der anderen Organkomposition Körpersprache angewendet habe, das erzeugt eben Unbehagen.

24.1

U: Waran liegt dieses Unbehagen. Denn eigentlich den Körper zu sehen, den Körper in seinen bisher verborgenen Manifestationen also verstärktes Atmen, andere Detailaufnahmen, ... müßte doch eigentlich eine angenehme Erfahrung sein, zu sagen, aha, mein Körper hat ja noch die und die Möglichkeiten, das alles steckt in

mir drin, ich muß es nur zulassen, rauslassen, so, in dieser Richtung.

24.6

S: Ja, aber das rührt auch an Tabus. Eine der Vorwürfe, die ich bei einer der ersten Aufführungen der Atemzüge auch bekam, wenn Atmen mit Stimme, dann vorgeführt wurde, was ja dann stöhnend oder röchelnd oder sonst wie klingt, dann wurde mir immer vorgehalten, das Stück sei sexistisch, und eine Schweinerei und so. Während man andererseits es gibt (hustet) wenn man diese Vorgänge vorgeführt sieht und hört, dann weckt das natürlich viele Assoziationen, und kann sicher auch die Assoziationen an den Geschlechtsakt wecken. Aber ein Atemretardando, das ziemlich extrem wird, ist auch ein agonischer Vorgang. Und d.h. dieses Stück rührte an Vorgänge, an Prozesse unseres Lebens, die nicht nur angenehm sind, sondern auch Schrecken bereiten. Und ich glaube, das ist ein Grund für diese Abwehrreaktionen.

Musik:

Atemzüge

Text: Damit mit dem menschlichen Körper und seinen Geräuschen komponiert werden kann, muß dieser erst einmal

zerlegt werden. Nicht unbedingt mit dem Skalpell, so doch immerhin mit Kontaktmikrofonen, elektrischen Sensoren, Ultraschall, oder Meßsonden aller Art, die dann auch in die Haut gepiekt oder unter der Haut implantiert werden. Dies mag nicht immer schmerzfrei zugehen - und es wird demnach nicht zu verhindern sein, in Anbetracht dieser Kunst, der Körperkunst mit dem leidenden Körper konfrontiert zu werden, also nicht mit dem emphatisch schönen, stillen, edlen, einfältigen - sondern mit dem Motiv des leidenden Körpers - ecce homo - das sich in unseren Breiten spätestens seit Bekanntwerden der Ostergeschichte verbreiteter Beliebtheit erfreut. Vielleicht ist auch dies ein Nebenprodukt sozusagen unserer alltäglich Film- und Fernseherfahrungen, daß uns die Tatsache, ständig und quasi überall nur von Körperausschnitten, Fragmenten umgeben zu sein, in ihrer Tragweite gar nicht mehr bewußt ist. Es ist dies ja eigentlich ein genauso schmerzhafter Vorgang, wie ein jegliches Ding, und so eben auch den Körper, auf seinen Warentauschwert zu reduzieren, wieviel Geld ist er wert, was darf er kosten. Dieser Digitalisierung, d.h. der Transkription des Körpers in eine Kette von Zahlenwerte scheint sich der Körper bislang noch zu entziehen, wenngleich er schon jetzt von manchen Cyberspace-Enthusiasten als banale Wetware abgetan wird - also auch hier erweist sich der Körper als ein Ort der Differenz - und das reizt

natürlich die Internetfreaks, die nichts lieber tun, als im Netz den Körper zu simulieren - und das reizt andererseits natürlich die Komponisten, die nun vielleicht ein bißchen wie Rumpelstielzchen diese Differenz beharrlich immer wieder zur Schau stellen.

Der Körper also ist das Simulacrum der über ihn herausexperimentierten Vorstellungen und zu diesem Thema gibt es eine Reihe von Versuchsaufbauten, mit akustischen Abfall- oder Nebenerzeugnissen, die ich nur um der Konvention des zur Zeit gängigen erweiterten Musikbegriffs willen Musik nennen möchte. Ich fühle mich jedenfalls eher wie im akousmatischen Anatomiesaal, oder wie als kleiner Junge, Knöpfchen drückend im Deutschen Museum, Abteilung Frankenstein und andere Homunculi.

Anfang der 70er Jahre schloß David Rosenboom in einem Studio in Kanada sein Hirn an ein Alphawellenmeßgerät an, tieffrequente Wellen, die unsere Nervenzellen ständig absondern, und speiste mit den so gewonnenen Signalen einen Computer, der seinerseits wiederum irgendwelche Tongeneratoren ansteuerte. Zu den so erzeugten Klängen improvisierte Rosenboom auf Keyboardtasten, beabsichtigter Weise kontrapunktisch, deren Input als Datensignale vom ebengleichen Computer - einem Interdata

Model 74 - weiterverarbeitet wurden. Rosenboom konfrontierte also sein willkürlich unwillkürlich reagierenden und agierenden Körper mit dem akustisch gewandelten Out-Put seiner selbst. Eine Biofeedbackschleife, denn..

Interessanter Weise lassen sich die an sich unhörbaren, von daher unwillkürlichen Alphawellen mit etwas Übung denn doch bewußt manipulieren. So soll das meditative an Nichts-Denken eine besonders hohe Wellenaktivität hervorrufen, was demnach heißt, daß je höher die Impulsdichte im folgenden Beispiel sein wird, sich der Künstler um so weniger dabei gedacht hat, d.h. um so mehr bei sich, eben seinem Körper war.

Musik:

Invisible

Text: Ich laß jetzt mal die ganzen Musikkompositionen bei Seite, meistens elektroakustische Werke, welche Körpergeräusche ihrer vermeintlich unmittelbaren Expressivität wegen einsetzen: Atemgeräusche, Herztöne (je kränker je interessanter, besonders beliebt die Mittelklappen- oder auch die Pulmonarstenose - medizinische Herzton-CD's gibt es mittlerweile in jedem Plattenladen zu kaufen, als Samplerfutter.),

Blutkreislaufgeräusche, Verdauungsgeräusche und so weiter und so weiter, ich glaube, der Körper ist akustisch vermessen.

Anstattdessen wende ich mich zum Abschluß dieser Sendung einem Künstler zu, der in großen Lettern auf seiner Website die Obsoletheit des Körpers verkündet, nachzulesen unter www.stelarc.va.com.au, andererseits aber trägt er seine Kunst über nichts mehr als eben seinen Körper aus, so daß seine Kunst obsolet wäre ohne seinen Körper. Vestehe das einer, wie er möchte, der Körper bleibt ein Ort des Widerspruchs.

Kerstin Evert hat den Künstler Stelarc leibhaftig gesehen und gehört, schreibt ihre Doktorarbeit über ihn, unter anderem:

O-Ton:

Evers: Also, stelarc in seiner frühen Zeit ist eigentlich bekannt geworden darüber, daß er sich in den sogenannten suspensions an der eigenen Haut mit Fleischerhaken über Städten oder auch in Galerien hat aufhängen lassen, und da ... war die Geräuschkulisse das Quietschen der eigenen Haut, was aber eigentlich nur er selbst wahrgenommen hat. in seinen eueren Performances versucht er, die Cyborg-Existenz zu testen, also

Mensch-Maschine-Symbiosen ... fortzuführen, und da ist er zum Teil einfach mit Apparaturen, mit Maschinen wie einer dritten Hand verkoppelt oder auch direkt mit dem Internet, wird zum Teil vom Publikum irgendwo anders, an anderen Orten in der Welt ferngesteuert, oder steuert mit seinen eigenen Körperimpulsen wiederum andere Apparaturen, also er ist eigentlich verkoppelt mit Maschinen. und deswegen gibt es eben einerseits die verstärkten Geräusche aus dem Inneren seines Körpers und andererseits eben die Geräusche der Maschinen, das Quietschen, die Motoren, die laufen, all diese Dinge mischen sich da.

Text: Und was will uns der Künstler damit sagen..

O-Ton:

Daß in Körperkonzepten, die auch Stelarc anlegt, eigentlich dieser Körper als äußere Form, als ... Physis, wie es auch in der Gentechnik

... angelegt ist, irgendwann tatsächlich nicht mehr so sein wird, wie

wir ihn kennen, sondern daß dann neue Körperkonzepte entstehen, die halt wandelbarer sind und austauschbarer sind.

Text: Austauschbarer? Wollen wir das denn? Ist diese Zukunft unausweichlich? Und Kinder, wollt ihr ewig leben? Nein, will ich nicht. Ewiger Geist, virtueller Körper? Alles Quatsch. Ich liebs den ganzen Tag am Wochenende - mit meiner Freundin, Haut an Haut, und wünsche Ihnen noch einen schönen Abend.

Musik:

Stelarc