

Anmerkungen zum Laut denkenden Körper. AN-SPRACHE für body-percussion solo

Von Robin Hoffmann

Am 17. Januar 1999 berichtete die *Frankfurter Rundschau* über Forschungsergebnisse, die japanische Wissenschaftler in der britischen Fachzeitschrift *Nature* (Bd. 397, S. 116) veröffentlicht hatten. Diese hatten herausgefunden, dass bei gehörlosen Menschen das sogenannte „akustische Assoziationsfeld“ des Gehirns aktiv ist, obwohl die Testpersonen von Geburt an nie einen Ton wahrgenommen haben. Diese Hirnregion dient dem Sprachverständnis und ist ein Teil des Hörzentrums. Bei tauben Menschen ist sie durch die Gebärdensprache aktiviert. Akustische Signale, die vom Ohr kommen, werden über Nervenbahnen vom Innenohr zur „primären Hirnrinde“ und weiter zum akustischen Assoziationsfeld geleitet. Die Verschaltungen zwischen den zuletzt genannten beiden Teilbereichen des Hörzentrums werden innerhalb der ersten fünf Lebensjahre dauerhaft angelegt. Einer der gehörlosen Probanden lernte schließlich durch eine Innenohr-Prothese zu hören. Er war jedoch nicht in der Lage, gesprochene Worte zu verstehen, da die Signale nur zur primären Hirnrinde gelangten. Das akustische Assoziationsfeld hatte hingegen eine Verbindung zum Sehzentrum aufgebaut.

Diese Forschungsergebnisse sind in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert. Zunächst fällt auf, wie flexibel das menschliche Gehirn reagiert und den fehlenden Hörsinn durch das Auge kompensiert. Wir haben es danach mit keinem mechanischen Gebilde zu tun, in dem einzelne Regionen getrennt voneinander arbeiten und bestimmten Aufgaben zugeordnet sind, sondern das Gehirn kann diese Regionen umfunktionieren und sogar die Funktion der Sinne selbst austauschen. Die Vermutung liegt nahe, dass die Sinne gar nicht vollständig voneinander isolierbar sind. Das belegt schon allein das Phänomen, dass es deutlich schwieriger ist, in einer ungeübten Fremdsprache über das Telefon zu kommunizieren, als wenn der Gesprächspartner einem gegenüber sitzt. In Bezug auf die Musik meine ich behaupten zu können: Musik wird nicht nur mit den Ohren wahrgenommen – das Auge hört mit!

Weiterhin lässt sich aus den Untersuchungen der japanischen Wissenschaftler erkennen, dass das Gehirn im Austausch mit der Umwelt stehen muss, um Sprache verstehen zu können. Es braucht die Verschaltung zu den Sinnesorganen. Das System der Sprache selbst ist von deren Wahrnehmungsform nicht zu trennen. Sprache hat bei aller Zeichenhaftigkeit einen hohen körperlichen Anteil. Der hohe Abstraktionsgrad, der vorhanden ist, indem durch Silben und Worte komplexe Phänomene der Umwelt beschrieben werden, ist ohne die Organe, durch die sie geformt werden, nicht nachvollziehbar.

Im Bereich der Hirnforschung, besonders bei der Entwicklung intelligenter autonomer Systeme, ist man sich mittlerweile einig: Das Denken braucht einen Körper! Rolf Pfeifer, Leiter des Labors für künstliche Intelligenz am Institut für Informatik der Universität Zürich, beschreibt in einem Interview vom 27. Januar 2000, dass Vorstellungen einer körperlosen Intelligenz, wie sie zum Beispiel der Computer HAL in Stanley Kubricks Film *2001 – A Space Odyssey* (1968) darstellt, nicht mehr haltbar sind: „Früher dachte man, dass man, wenn man einmal ein gutes Schachprogramm hat, dann auch die Prinzipien der Intelligenz verstanden hätte und nur noch eine Kamera und einen Roboter an diesen Computer anschließen müsste, um zu Interaktionen mit der Umwelt zu kommen. Dass dies nicht geklappt hat, hat vor allem mit der Problematik der Kognition zu tun: Maschinelle Wahr-

nehmung ist ein riesiges Problem. Man kann nicht einfach Sensorstimulation nehmen und abbilden. Das Auge „sieht“ Farbwerte ohne Sinn. Was hier hereinkommt, ist nicht Information, sondern Sensorstimulation, die kontinuierlich variiert wird. Das Hirn wird überflutet von ständig wechselnden Informationen, mit denen es etwas machen muss. Die Aufgabe eines intelligenten Organismus besteht darin, aus dieser Sensorstimulation Informationen zu gewinnen.¹

Unter Betracht dieser neueren Ergebnisse aus dem Bereich der Naturwissenschaften erhält auch die ästhetische Debatte um den Körper in der Kunst neue Brisanz. Weil man in der Erforschung künstlicher Intelligenz innerhalb der Disziplin nicht weiterkommt, ist man an einem Austausch mit den Geisteswissenschaften und der Kunst interessiert.

Die Idee eines immateriellen Geistes ist der Kunst wahrlich nicht fern. Gerade die Musik wurde und wird heute noch häufig als die körperloseste unter den Künsten rezipiert. (Vielleicht stammt daher auch die Vorstellung von der Musik als einer universellen, für jeden auf einer tieferen Ebene verständlichen Sprache.) In der klassischen Moderne findet sich zuweilen eine Auffassung, die die musikalische Konzeption über deren Realisierung stellt. So lässt Thomas Mann in *Dr. Faustus* seinen Protagonisten Adrian Leverkühn sagen: „Wenn ich vom Hören höre! Nach meiner Meinung genügt es völlig, wenn etwas einmal gehört worden ist, nämlich, als der Komponist es erdachte... Komponieren heißt: einen Engelschor dem Zapfenstößer-Orchester zur Exekution auftragen.“² Der reine Gedanke wird danach durch sein „Laut werden“ verschmutzt. Er kann missverstanden, Noten können falsch gespielt oder die Aufführung gestört werden. Das konkurrierende Verhältnis dieser beiden Aggregat-Zustände von Musik, dem musikalischen Gedanken und seiner physisch wahrnehmbaren Klanglichkeit, entspringt der angeblichen Unvereinbarkeit des Körpers mit einem den Menschen eigentlich ausmachenden Geist.

Vor diesem Hintergrund darf meine bisherige kompositorische Arbeit als Plädoyer für einen manifesten, laut denkenden Körper in der Musik verstanden werden. Die Umsetzung der Partitur steht nicht in Konkurrenz zur Arbeit des Komponisten, zum Erfinden und Erdenken von Musik, sondern sie ist eine unabhängige, eigenständige Leistung! Das heißt aber nicht, sich als Komponist auf den immateriellen Zustand seiner Arbeit zurückzuziehen – im Gegenteil: es sollte eine nahezu zwingende Herausforderung sein, in die physisch präsente Ausformung der Musik hineinzukomponieren.

Mein Stück AN-SPRACHE für body-percussion solo versucht diesem Anspruch gerecht zu werden.³ Die Partitur stellt höchste Anforderungen selbst an routinierte Interpreten der zeitgenössischen Musik. Die Schwierigkeiten liegen nicht allein im rhythmischen Bereich, sondern im Besonderen im Entziffern des enorm aufwendigen Zeichenapparates.

Größte Innovation ist hier wohl *die Entwicklung eines Systems zur Darstellung der Laute im Artikulationsapparat* – der Konsonanten- und der Vokalschlüssel. In diesem System werden die Laute bezeichnet durch Angaben zur Art und Weise ihrer Produktion und durch Bestimmung des Artikulationsortes. Wir haben es mit einer Orts- bzw. Aktionsschrift zu tun. Die modernen Schriftsysteme hingegen sind in der Regel Lautschriften. Sie haben den Vorteil, hochökonomisch durch wenig Zeichen mit großer Verallgemeinerungskraft schnell erlernbar zu sein und klar benennen zu können. Doch die Zeichen selbst sagen über ihre Aussprache nichts aus. Das trifft auch auf die internationale Lautschrift zu, die lediglich mit einem aufgeblähten Zeichenapparat mehr Differenzierungsmög-

1 Telepolis-Artikel-URL: [http://www.telepolis.de/deutsch/special\(robo/6596/1.html\)](http://www.telepolis.de/deutsch/special(robo/6596/1.html))

2 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1990, S. 351.

3 AN-SPRACHE ist eine zehnminütige Komposition für body-percussion solo und wurde am 16. August 2001 in Gelterkinden, Kino Marabu im Rahmen des Festivals für Neue Musik Rümelingen (Schweiz) uraufgeführt. Interpret war der Schlagzeuger Christian Dierstein.

lichkeiten in der Lautdarstellung hat und erst dann von Bedeutung ist, wenn man um die klangliche Umsetzung des Zeichens weiß. Die Phonetik versucht darum, für den einzelnen Sprechlaut beschreibende Parameter zu finden. Sie geht nicht davon aus, dass der Laut eine unteilbare Größe sei, stattdessen seien Laute „Komplexe von spezifizierten Merkmalen“⁴. Dieser Erkenntnis folgt meine Notation.

Das [k] in „Körper“ ließe sich beschreiben als ein aspirierter (verhauchter) expiratorischer Plosivlaut am Übergang von hartem zu weichem Gaumen artikuliert und mit der Vokalfärbung [œ] (denn die Lippenstellung wird für den nachfolgenden Vokal vorausgenommen). Für einen Komponisten bietet dieser Befund unerwartete Möglichkeiten zur Musikalisierung von Sprechaktionen. Ich kann ausgeatmete Aktionen im Wechselspiel mit eingeatmeten, eine Skala der Plosivlaute oder panschierende Klangbewegungen auf einem einzigen Reibelaut durch unterschiedliche Vokalfärbungen komponieren. Die meisten bisherigen Versuche dieser Art, die bis zu Lautgedichten der Dadaisten zurückgehen, bezogen sich aufgrund ihrer Notationsweise immer auf Sprachpartikel, ohne dabei die einzelnen Lautmerkmale isoliert zu behandeln.

Als ein Parameter unter vielen kann also hier der Artikulationsort genannt werden. Dieser wird durch das Ohr erkannt, wie sich am Beispiel des Fremdsprachlers erklären lässt. Selbst wenn aufgrund von Sprachgewohnheiten ein Zungen-r nicht artikuliert werden kann, so wird zur Imitation der örtlich nächstliegende gewählt, und so kommt es zu dem für Ostasiaten typischen [l]. Ähnlich bekannt sind die Schwierigkeiten eines nativ Französisch Sprechenden mit dem deutschen [h] und die Probleme, die ein Deutschsprachiger mit dem englischen „th“ hat. Man orientiert sich akustisch und wählt einen verwandten Laut an gleicher Stelle. 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.

In AN-SPRACHE ist der menschliche Körper als Ort des musikalischen Geschehens thematisiert. Das drückt sich nicht nur in der oben beschriebenen schriftlichen Organisation der Partitur aus. 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. Das Ideal des „belcanto“ ist am ehesten auf sogenannten Vokalisieren zu verwirklichen. Man singt auf [o:] oder [a:], tiefe, offene Vokale, jedes Hindernis im Mundraum wird ausgeschaltet. 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. Muss ein Text gesungen werden, so werden die Konsonanten auf kürzeste Zeit zusammengestaucht, um dann wieder frei singen zu können.

Was hier über den Gesang gesagt wurde, wird häufig mit der Musik im allgemeinen verbunden. Lange verstand man sie als eine körper- und ortslose Kunst. Das beste Beispiel hierfür ist Schopenhauers metaphysische Vorstellung, dass die Musik das Wesen des ewigen Willens selbst schildere. Alle anderen Künste schilderten lediglich die Dinge als *Verkörperungen* des in ihnen wirkenden Willens. Vergleichbare Ideen durchziehen das gesamte 19. Jahrhundert und wirken bis heute nach. In AN-SPRACHE vertrete ich eine ästhetische Position, die sich gegen metaphysische Vorstellungen

⁴ Siehe hierzu Günther Grevendorf, Fritz Hamm, Wolfgang Sternefeld, *Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung*, Frankfurt am Main 1987, S. 71.

von Musik und jegliches Überhöhen sowie gegen die damit verbundene Negation des Körpers richtet.

Mit der Skalierung der Artikulationsorte werden diese zu einem eigenständigen musikalischen Parameter und damit komponierbar. Die Bewegungen, die durch ihre Verknüpfung entstehen, lassen sich auf den gesamten Körper übertragen. So vergrößert erhalten sie eine visuell erfahrbare Gestalt. AN-SPRACHE ist eine *Choreographie mit musikalischen Mitteln*, gelenkt durch die Benennung von Produktionsort und -weise der Klänge. Explizit habe ich hier das anfangs geschilderte Zusammenwirken der Sinne bei der Wahrnehmung von Musik mitbedacht.

Die Bewegungen werden modulationsfähig durch Richtungswechsel. So tausche ich beispielsweise links und rechts aus. Es ist etwas anderes, dreimal links mit den Fingern zu schnippen oder zweimal links, einmal rechts oder rechts, links, rechts oder links, rechts, links. Es sind Bewegungen auf einer Ebene. Ihr Richtungswechsel drückt sich klanglich durch Verlagerung von Schwerpunkten aus. Ebenso werden oben und unten ausgetauscht: etwa ein Schlag gegen den Brustkorb und Stampfen der Füße; vorne und hinten: Brustkorb und Rücken; des Weiteren innen und außen – *dabei steht der Artikulationsapparat explizit für den Innenkörper, der sich mit dem Außenkörper im Austausch befindet.*

Als eine weitere kompositorische Grundstruktur sei die Dreiecksbewegung genannt. Exemplarisch sollen diese Bewegungen an der Anfangssequenz des Stückes nachgewiesen werden (Seite 1f. der Partitur).

Abbildung 1:

The score is written on a grand staff with a tempo of quarter note = 80. It includes dynamic markings like pp, f, ff, mf, and mp, and performance instructions such as "auf einen Atem (mindestens 10 sec.)" and "poco rit. a tempo". The articulation points are labeled with letters (n, v, p) and symbols (x, y, z) corresponding to body parts: Artikulationsapparat, Schädeldecke, Lippen, Zähne, Wangen, Brustkorb, Hände, Schenkel, and Füße. A circled number 1 is at the bottom right.

Zu Beginn ist noch modellhaft gearbeitet, so dass die Grundstrukturen leicht ersichtlich sind: Bereits die erste Triole (3!) stellt eine Dreiecksbewegung dar zwischen Händeklatschen (flache Hand), mit beiden Händen auf Schenkel, dann Schnippen. Gleichzeitig bilden die Füße ein kleineres Dreieck: zusammenschlagen, dann rechter und schließlich linker Fuß auf Boden. Diese Bewegung wird nach der Fermate (10 sec.) von den Händen imitiert: rechts schnippen, links schnippen, Faust gegen Handballen. Darauf ein Dreieck innerhalb des Mundraumes: vorne Plosivlaut mit den Lippen, Knacklaut am Zäpfchen (hinten), seitliches Schnalzen. Eine übergeordnete Dreiecksbewegung stellen die Tremolo-Passagen dar: Tremolo mit Lippen (oben), mit Fingerknöcheln gegen Kniescheiben (unten), Zungentremolo (wieder oben) und auf Seite 2 schließlich mit Fingern gegen Wangen. Letztere Aktion stellt eine Synthese des Bespielens von Innen- und Außenkörper dar. Die Wangen sind straff gespannt. Durch Vokalbildung, die im Vokalsystem vorgeschrieben ist, wird der Klang verändert. *Der Artikulationsapparat wird von außen bespielt.* Dies trifft auf alle Aktionen zu, die am Kopf ausgeführt werden. Hier trägt der Artikulationsapparat immer entscheidend zur klanglichen Differenzierung bei.

Ein weiteres Beispiel, bei dem tatsächlich stimmhafte Aktionen von außen beeinflusst werden, ist die Sequenz auf Seite 15f. der Partitur vor der Cadenza im Zentrum des Stückes. *Die Ansprache der Stimme* wird hier von Schlägen auf Brustkorb, Rücken und Schädeldecke übernommen. In der Cadenza ist der Interpret frei. Ein Stück, das sich den Körper als Thema gestellt hat, muss wenigstens einen Abschnitt beinhalten, in dem der Ausführende eigene, individuelle Körperklänge vorführen kann. Tatsächlich wusste jeder, dem ich während der Arbeiten an AN-SPRACHE von meinem Vorhaben erzählte, irgendwelche Perkussionseffekte und Schnalzlaut beizusteuern, an die ich noch nicht gedacht oder die ich nicht einmal produzieren konnte. Die Laute, die ich jedoch letztendlich wählte, haben in erster Linie durch konstruktive Arbeit ihre Verwendung bewirkt und nicht durch Feldforschung. Andere Klänge habe ich überhaupt erst durch *das Konstruieren von Bewegungen* gefunden – ein Beispiel hierfür ist die Sequenz auf Seite 10f., im Vorwort „Knochenspiel“ genannt, wo das Suchen nach entlegeneren Klangorten am Körper zum Einsatz von Fuß- und Ellenbogengelenknöchel führte. Die Cadenza unterteilt das Stück in zwei gleichlange Teile. Auf den ersten Teil fallen zwei Drittel des Notentextes. Die Aktionsdichte ist also größer als im zweiten Teil.

Ein entscheidendes Merkmal für Sprache ist, dass sie sich aus einem Kontinuum von Lauten zusammensetzt. In der Schrift werden lediglich die spezifischen Momente, die charakteristischen Hebungen und Senkungen notiert. Die Laute dazwischen sind nicht Träger von Bedeutung, aber in der Sprache dennoch vorhanden. Der erste Teil meines Stückes besteht ausschließlich aus kurzen Klangpunkten. Die Aktionen im Artikulationsapparat sind auf Plosive, auf Schnal-, Plopp- und Knacklaute begrenzt. Wenige Ausnahmen dienen der Vorwegnahme der Sequenz ab Seite 15. Im zweiten Teil des Stückes werden die Punkte durch langsame, kontinuierliche Bewegungen miteinander verbunden. Dies führt zu Reibelauten im Innenkörper und Streichel- und Wischbewegungen als Korrespondenzen über den gesamten Außenkörper. Durch ein Bewegungskontinuum wird Sprache erst möglich. Im Solo des Artikulationsapparates auf den Seiten 19-22 klingt für kurze Momente Sprachähnliches an (*An Sprache dran sein*).

Der Schluss der Komposition führt noch einmal auf Seite 23 zu Klangpunkten zurück, die mit denen aus dem ersten Teil verwandt sind, bis das Stück schließlich mit Fortissimoschlägen auf Brustkorb und Rücken endet.

Bei allen spieltechnischen Problemen und Verständigungsschwierigkeiten soll das Musizieren auf dem eigenen Körper eine heitere Erfahrung sein. Auch der Charakter des Stückes ist heiter. Die Zeit von zehn Minuten Dauer ist gezielt eingesetzt. Es ist eine Zeiteinheit, die eine bestimmte Gewichtigkeit ausstrahlt. 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. Eine der denkbar pathetischsten Gesten wird ironisch gebrochen: Auf Seite 8 findet sich die Spielbezeichnung „preußisch-militärisch“ in Verbindung mit „Hände an Hosennaht“, „mit erhobener Brust“ und darauf „Hand auf Herz“. Mit der zuletzt genannten Geste werden sonst heilige Gelübde abgelegt. Im Zusammenhang mit der sie umgebenden komponierten Situation reduziert sie sich auf die Benennung eines Ortes am Körper,

In AN-SPRACHE wird der Versuch unternommen, den menschlichen Körper zum Klingen zu bringen. 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. Er kann sich nicht in den Dienst der Musik stellen, denn er ist selbst ihr Gegenstand! 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. *Es geht um Körper-Perkussion, nicht um Perkussion am Körper*. Kein immaterieller Geist, der Gestalt annehmen will, sondern Musik für und von einem menschlichen Körper. Sein Klang besitzt einen herben und spröden Charme. Gerade seine Begrenztheit führt zu musikalischer Dynamik.

Abbildung 2:

