

Uwe Rasch

Sounds somatogen

Erst nach einer Weile entdeckt man selbst den Weg, auf dem man sich schon geraume Zeit bewegt, und versucht ihn dann bewusst wahrzunehmen, zu untersuchen, setzt ihn irgendwann voraus, internalisiert ihn nahezu. Damit wird er auf einer anderen Ebene aufgehoben, wird wieder zu einer unbewussten Referenz. So erging es mir mit den Körperaspekten, von denen ich selbst erst begreifen musste, dass sie in meinen Stücken eine Rolle spielen. Heute denke ich nicht mehr darüber nach, sondern weiß, dass sie da sind, ebenso wie ich Musik immer als Live-Act denke und den Auftritt weder von den Agierenden noch von der Gestik oder der *a priori* inne wohnenden Theatralität abstrahieren kann (genauso wie von meinem Interesse an Abfällen aller Art). Diesen Weg chronologisch abzuschreiten, scheint mir in diesem Zusammenhang unergiebig. Entschieden habe ich mich deshalb für eine Art der Darstellung, die einer anderen Systematik folgt. Beschrieben werden sollen unterschiedliche Gewichtungen der leiblichen Präsenz von unabdingbarer Voraussetzung bis zu abstrakt klanglosem Einsatz in visuellen Körperkompositionen: Bewegung, Tanz, Choreographien *auf, mit, am, im, als, ohne* Instrument.

***auf*: tanzende Hände; Kreisen, Expandieren – Kontrahieren, Agieren – Pausieren**

In der musikalischen Arbeit Körperaspekte zu berücksichtigen, mit ihnen zu arbeiten, sie zum Agens von Stücken zu machen, führt ganz schnell zu Überlegungen mit Bewegungskoordination und somit zum Tanz.¹ Reden wir vom Körper, reden wir von Musik, sprechen wir über MusikTanzMusik. Bewegungskoordination im Raum, Musik als *Resultat* eines Bewegungsverlaufs. Planung von *Choreographien* aus denen Klänge entstehen und nicht Notation von Klängen, die eine bestimmte Bewegung *nach sich ziehen*, um diese zu erzeugen. Musik als *Resultat* des Primats von komponierten – componere: zusammengestellten - Bewegungsabläufen.

Obwohl direkt auf Körperbewegungen bezogen, kann die Grundlage eines Stückes sogar strukturell relativ abstrakt sein und das Ergebnis nur wenig von seiner grundsätzlichen Anlage preisgeben. Für das 1995/96 geschriebene Streichtrio *weg-zehrung*, das später in das Ensemblestück *sprich:naiky* (2000)² einging, wurden die Bewegungen der linken und rechten

¹ Vgl. hierzu auch meinen Artikel *Musik als Leibesübung*, in: MusikTexte, Heft 149 (2016), S.9f.

² *sprich: naiky* existiert in zwei Versionen: a) für drei Streicher, drei Bassklarinetten, zwei Schlagzeuger und b) für drei Streicher, Bassklarinette, Horn, Tenorposaune, zwei Schlagzeuger (+ fakultativen Körpertrommler)

Hand der Streicher getrennt und in separaten Abläufen strukturiert. Die Bogen führende Hand kreist in unterschiedlichen Tempi und Umfängen auf den Saiten, während den Fingern der linken Hand Griffe vorgegeben werden, die sich spreizend oder zusammen ziehend über die Saiten schieben: Es resultiert ein *Tanz der Hände* aus dessen separierten und übereinander geschobenen Bewegungen Klänge entstehen.³ Auf diesen beiden grundlegenden Tanelementen der Extremitäten Kreisen und Expandieren/Kontraktieren sowie Agieren und Pausieren basiert die strukturelle Anlage des gesamten Stückes. Allerdings behindern oder verunmöglichen gegenläufige Bewegungsrichtungen der Finger einen Streckengewinn oder ein Fortkommen und zusätzlich wird dem Stück über den Gesamtverlauf allmählich die Dynamik entzogen.⁴ Nike (von Samothrake), die sich später mit der römischen Victoria vermengt, und das Sinnbild für Dynamik, Siegeswillen ist (und einem Sportartikelhersteller seinen Namen gab), wird einem Leerlaufritual, einem Bremsvorgang ausgesetzt und einer Ziellosigkeit anheim gegeben – bis zum Stillstand. ... *der >Sieg< ein hohles Versprechen eines Fortschritts, dessen >Bewegung< kritisch auseinandergenommen wird: >no future< und >stop making sense<.*⁵

³ Die Separierung der Handaktivitäten und ihre Überlagerung in Einzelschichten wurde lange vor meinem Stück erarbeitet und mehrfach eingesetzt (z.B. Klaus K. Hübler in seinen Streichquartetten). Die sich daraus ergebende Möglichkeit der Fremdheitserfahrung am eigenen, vertrauten Leib wurde von mir allerdings gezielt und inhaltlich genutzt.

⁴ Einen Händetanz, der zugleich als Musikstück konzipiert ist, wurde 1987 von Thierry de Mey komponiert: *Musique de tables, for three percussionists*. In Helmut Lachenmanns Gitarrenduo *Salut für Caudwell* entsteht aufgrund ungewöhnlicher Spieltechniken eine so prägnante Gestik, dass diese auch als Tanz für die Hände begriffen werden kann. In dieser Weise wurde das Stück bei verschiedenen Gelegenheiten von Xavier le Roy präsentiert – mit zwei musizierenden Gitarristen hinter einen Paravent und zwei davor ohne Instrument, so dass das Augenmerk auf die Choreographie der Hände gelegt wird.

⁵ Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt 1995, S. 178. Vgl. besonders das Kapitel "Nike" oder *Der Tanz der Zukunft*, ebd. S. 160–179.

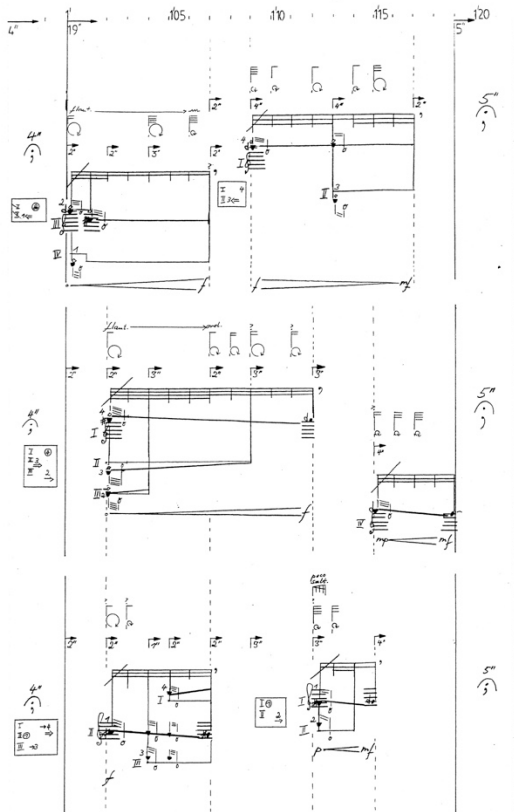


Abb. 1, Uwe Rasch: *weg-zehrung* (Partiturausschnitt)

mit: Kopf, Rumpf, Fuß, Hand – konternder Tanz

Als Liveperformer a priori theatral und bzw. oder tänzerisch agierend, sind Musiker Klang absondernde Raumfiguren. Nicht nur Tanz *auf* dem Instrument, sondern auch *mit* dem Instrument kann durch Erweiterungen der leiblichen Anforderungen organisiert werden.

Zwischen 1990 und 1994, kurz nachdem die Grenzen nach Osten sich öffneten und Horden von Fremden befürchtet wurden, entstand eine *Kafka-Trilogie*⁶ in der unterschiedliche Körperaspekte eine Rolle spielen.

Im ersten Teil „Sich als etwas Fremdes ansehen, den Anblick vergessen, den Blick behalten“ werden allen Musikern Fremdheitserfahrungen angeboten, die sich aus dem Konflikt des

⁶ 1. Teil 1990/91 *Sich als etwas Fremdes ansehen, den Anblick vergessen, den Blick behalten* DisTanzVerläufe nach Textteilen von Franz Kafka für kleines Ensemble, Sopran, falsettierenden Bariton und Tonband – 2. Teil *Korridor* (Kammeroper) "... ich mache zwar einige Grabungen, aber nur aufs Geratewohl, natürlich ergibt sich so nichts". Orientierungsverfahren für fünf zischende Schlagzeuger, einen Körpertrommler und Zuspriel nach Materialien von Claudio Monteverdi und Franz Kafka – 3. Teil *Hammer* Über Flüssiges für zwei Bassklarinetten. Ein kurzer Abriss der Trilogie ist zu finden bei Peter Rautmann/Nicolas Schalz, *Passagen – Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Bd. I, Regensburg 1998, S. 600 – 610. Vgl. darin (S. 600–607): Uwe Rasch, „Kafka und Körpererfahrung“.

professionellen Spiels ihres Instruments und gleichzeitigen Körpereingriffen in die Professionalität ihres musikalischen Agierens ergeben.

In nuce findet sich dieser Ansatz in dem 2009 daraus entstandenen Stück *Also könnte ich in dieser Hinsicht völlig beruhigt sein?*⁷ für Violoncello, Zupiel und Projektion. Zu Beginn werden die Körperteile Kopf, Rumpf, Füße, Hände nacheinander aktiviert, agieren aber während des Verlauf des Stückes koordiniert und/oder unkoordiniert in Ereignisschichten, greifen gegenseitig in die Klänge ein, verunsichern, unterbinden, „beschädigen“ diese, unterlaufen beflissenes Spiel – je nach Mut des Interpreten. Am Schluss „tanzt“ der Cellist mit seinem Instrument: der Bogen wird festgehalten und das Cello an den Saiten entlang bewegt, während der Spieler Rumpfbewegungen ausführt und mit einem Fuß kleine Steine quietschend über eine Glasplatte bewegt: Der Tanz mit dem Instrument wird zur Fremdheitserfahrung, zu einem DisTanz.



Abb. 2 Uwe Rasch, *Also könnte ich in dieser Hinsicht völlig beruhigt sein?* (mit Niklas Seidl, Acht Brücken Festival Köln 2013)

Im dritten Teil *Hammer*⁸ kippen die Herausforderungen in einen Grenzbereich. Durch die Anforderung genauer Kontrolle des Atems während des Spiels tiefer Töne wird nahezu unterbunden, was gefordert wird. Die beiden Interpreten spielen in drei möglichen Varianten zwischen unhörbar und kaum hörbar in ständiger Zirkularatmung, ohne Klappen-, Finger-, Mund-, Luft- oder sonstige Geräusche und reagieren etwas mit dem Oberkörper schwankend auf das Spiel des anderen, wie Schilf bei einer leichten Brise oder Menschen bei einem langsamen Tanz: Reduktion auf (Atem-)Energie, Intensität, Körperbewegung; und ein Stück

⁷ Veröffentlicht auf der DVD *Musik als Leibesübung* 2012

⁸ Dem Stück ist ein Zitat von Franz Kafka vorangestellt: ... er streicht nur manchmal leicht mit dem Hammer über die Wände, als könne er mit ihm das Taktzeichen geben, das die große wartende Maschinerie der Rettung in Bewegung setzt. Es wird nicht genau so sein, die Rettung wird einsetzen in ihrer Zeit unabhängig vom Hammer, aber irgend etwas ist er doch, etwas Handgreifliches, eine Bürgschaft, etwas, was man küssen kann, wie man die Rettung selbst niemals wird küssen können.

hoffentlich so energetisch, so intensiv, so körperlich – wie ein Kuss: ... *die Rettung wird einsetzen in ihrer Zeit unabhängig vom Hammer, aber irgend etwas ist er doch (...), etwas, was man küssen kann, wie man die Rettung selbst niemals wird küssen können.* (Franz Kafka)

In *Adieu den Adieus*⁹ (1999) werden die Körper als Bewegungselemente eingesetzt, um die Instrumente mit Rücksicht auf Raumkonnotation und –semantik als Raumklinger zu nutzen. Ursprünglich als Projekt eines Orgelstücks und damit für einen christlichen Kirchenraum (und zugleich für ein körperfeindliches Ambiente) konzipiert, wurde das Stück als musikalisches Triptychon angelegt, bei dem die Menschen – vorzugsweise Frauen – im Raumbezug wahrgenommen werden, wie sie ihre Instrumente bedienen:

- ein Rhönrad (das ikonographisch an da Vincis berühmte Studie *Der vitruvianische Mensch* erinnert) mit Lautsprechern, aus denen die während des Malens gesprochenen Zahlen von Roman Opalka¹⁰ zu hören sind
- Orgelklänge: eine Hammondorgel (die ursprünglich auch durch den Raum bewegt werden sollte, aber aufgrund von technischen Schwierigkeiten bislang nur stationär aufgebaut werden konnte) und ein durch den Raum fahrendes Elektrofahrzeug mit dem Zuspiel von Orgeltremoli, die in Korrespondenz zu der stationär aufgebauten Orgel stehen
- eine Gymnastikfigur, an deren Keulen Hochtöner angebracht sind, aus denen ein Sinuston gesendet wird. Durch die Bewegung der Klangquelle werden Tonhöhe und Reflexionswinkel im Raum verändert und so der Klang beeinflusst.

Die umfassendste Aufführungssituation wäre die, sich im Kirchenraum zu bewegen, diesen zu verlassen, sich in den Außenraum zu begeben, durch die Straßen fahrend, das Stück in einer

⁹ Der Titel des Stückes (das ebenfalls auf der DVD *Musik als Leibesübung* enthalten ist) bezieht sich auf den letzten Absatz aus Samuel Becketts *Schlecht gesehen schlecht gesagt*. Für mich ist das zu Beginn des Textes genannte *Adieu den Adieus* zentral in seinem phonetischen Anklang an *Adieu den à Dieus*, so wie es Beckett vermutlich auch verstanden hat. Der Abschnitt lautet: *Adieu den Adieus. Dann vollkommenes Dunkel, VorGrabgeläut, ganz leise, süßer Klang, los, Anfang des Endes. Erste letzte Sekunde. Wenn nur noch genug davon übrig sind, um alles zu verschlingen. Happig, Sekunde um Sekunde. Himmel, Erde und allen Krimskrams. Kein Fitzchen Aas mehr. Nirgends mehr. Lefzen geleck, basta. Nein. Noch eine Sekunde. Nur noch eine. Lang genug, diese Leere zu atmen. Es kennenzulernen, das Glück.*

¹⁰ In seiner Arbeit „1965 / 1–∞“ malte Roman Opalka ausschließlich Zahlen: *In meiner Haltung, die ein Programm für mein Leben ist, wird der Prozeß der Arbeit durch eine Progression, die zugleich Zeit dokumentiert und definiert, festgehalten. Wichtig ist für mich das Entstehungsdatum des ersten 'Details' im Jahr 1965, aus dem das ganze Werk folgt. Ich schreibe, male fortlaufend Zahlen von 1 bis unendlich mit einem Pinsel, mit weißer Farbe auf grauem Grund, der auf jedem folgenden 'Detail' circa 1% mehr Weiß haben wird. So arbeite ich auf den Zeitpunkt hin, an dem Weiß auf Weiß stehen wird. Jedes 'Detail' wird auf einem Tonband und einer photographischen Aufnahme meines Gesichts begleitet.*

weiteren Variante aufzuführen und eine abschließende Performance in einer Sporthalle zu realisieren: Raum, Raumsemantik und Aufführungssituation würden das Stück jeweils anders erlebbar machen.

In allen Varianten bewegen Körper die abgestrahlten Klänge im Raum und machen diesen zu einem bewusst wahrnehmbaren Reflexionsraum. Die Klänge und ihre (Raum-)Wahrnehmung stehen damit in abstrakter Analogie zur sich ändernden Perzeption eines Bildtriptychons, wenn dessen Bildtafeln auf- oder zugeklappt werden. Bei *Adieu den Adieu* handelt es sich allerdings um ein Triptychon¹¹ aus Klänge absondernden lebendigen Körpern, deren *Bewegungen* konstitutiv für die Raum-, Klang- und Bildwahrnehmung sind.

Zusätzlich gibt es jenseits dieser ursprünglichen Konzeptionierung die Möglichkeit, *Adieu den Adieus* als Konzertstück aufzuführen, wie das mehrfach der Fall gewesen ist.



Abb. 3 *Adieu den Adieus* ..., Berlin ultraschall festival 2011 (Dirk Balkenohl, Rhönrad, Mark Kysela, E-Mobil, Kiri Haardt, Keulen;)

am: verwirbeln, durchzittern – abstürzen, vergrößern

Aus der Anlage leiblicher Einschränkungen, Überforderungen, Ermüdungen, Überbeanspruchungen entstanden unterschiedlichste musikalische Konzepte. Drei Beispiele unterschiedlichster Herangehensweisen seien genannt: erstens Heinz Holligers *Cardiophonie* für Oboe solo (1971), wo die Herzfrequenz des Spielers das Metrum, das durch die stetig wachsende Anstrengung bis zur Grenzerfahrung gesteigert wird, bestimmt; zweitens Hans

¹¹ Vgl. hierzu, was Gilles Deleuze zu Francis Bacons Verwendung von Triptychen formuliert: *Das Triptychon ist sicher die Form, in der sich am prägnantesten die folgende Forderung stellt: Es muß einen Bezug zwischen den getrennten Teilen geben, dieser Bezug aber darf weder logisch noch narrativ sein. Das Triptychon impliziert keinerlei Progression und erzählt keinerlei Geschichte. Es muß also seinerseits ein gemeinsames Faktum für die verschiedenen Figuren verkörpern. Es muß ein >matter of fact< freisetzen. (...) im Triptychon sind und bleiben die Figuren getrennt. Sie müssen getrennt bleiben und haben keine Resonanz.* – Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, München 1995, S. 46.

Joachim Hespös' *Ohrenatmer. Ein szenisches Ereignis* für Mezzosopran, Klarinette/Saxophon, Kontrabass, und einen Mimen (1981), wo die eng zusammen stehenden Musiker durch Schnüre so miteinander verbunden werden, dass ihre jeweiligen Bewegungen die der anderen Mitspieler beeinträchtigen und somit die Ausführung der gewünschten Klänge nicht fehlerfrei möglich ist; drittens Mathias Spahlingers *nah, getrennt* für Altblockflöte solo (1992), wo die Zunge ermüdet und damit die Klänge beeinflusst.

In meinem Stück „wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte ...“ (2006), das ebenfalls aus dem ersten Teil der Kafkatrilogie ausgeklinkt ist,¹² durchzittert eine Art Ganzkörpertremolo das gesamte Stück: die Arme tremolieren ständig, indem sie einen Fellinstrumentenwirbel üblicher Art in rechts/links Abwechslung, wie auch das gemeinsame Aufschlagen beider Hände bzw. Anreger auf ein Instrument ausführen oder auch *ohne* Instrumentarium wirbeln. Dazu tremolieren in Flamencomanier simultan und ohne Unterbrechung die Füße. Dieses „Durchdrehen“ der Extremitäten wird durch ein Tempo forciert, das an Unspielbarkeit grenzt. Dies verunmöglicht dem Spieler, seine Instrumente in der beabsichtigten Weise und den Schlagfleck der Trommeln treffend zu spielen.

Differenzierungen werden „überrannt“, „verwirbelt“, und das „Durchzittern“ des gesamten Spiels beeinflusst sämtliche Klänge; favorisiert werden Körperpräsenz, Körpereinsatz und - (über-)anstrengung zu Ungunsten der musikalischen genauen Umsetzung; eine weitere Facette der Idee für einen Interpreten eine Fremdheitserfahrung trotz professionellen Spiels und in professionellem Spiel zu ermöglichen.



Abb. 4: Uwe Rasch: „wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte ...“ (Stefan Kohmann, Sendesaal Bremen 2007)

Zusätzlich gibt es jenseits dieser ursprünglichen Konzeptionierung die Möglichkeit, *Adieu den Adieus ...* als Konzertstück aufzuführen, wie das mehrfach der Fall gewesen ist.

¹² Und ebenfalls auf der DVD *Musik als Leibesübung* veröffentlicht ist.

Das Fallenlassen der Hände ist für einen Pianisten konstitutiv, um Klänge hervorzubringen, sofern nicht im Inneren des Instrumentes gespielt wird. Um für einen Tastendrucker die Geste des Aufprallens, Fallenlassens, Abstürzens zu ermöglichen und kenntlich zu machen, bedarf es eines Außerkraftsetzens des Selbstverständlichen, eines Akts der Unangemessenheit: die Hände werden für die Klangproduktion auf dem Flügel ausgespart.

In *flutter*¹³ wird das Spiel des Interpreten auf Klänge reduziert, die mit dem Kopf hervorgebracht werden können. Durch die damit einhergehende und gewünschte Vergrößerung des Anschlags können Momente des Abstürzens für einen Pianisten initiiert werden und wird das Spiel *am* Flügel zu einer musikalischen Geste des Fallens, des Scheiterns, zu einem musiktheatralen Akt der Unmöglichkeit des Fliegens *mit* einem Flügel, zu einem Tanz eines Kopfes auf der Klaviatur.



Abb. 5 Uwe Rasch: *flutter* (Videostill: Jieun Jun bei der Aufnahme für die DVD, 2012; unter dem Flügel zwei Fernsehgeräte: das mit der Fingerkamera gefilmte Bild der Pianisten und Kaminfeuer)

¹³ Der vollständige Titel des 2002 entstandenen Stückes lautet:

flutter. Die nicht freizügige Bewegung des geworfenen Körpers wird häufig auch als Flug bezeichnet Studie über Abstürze für Pianistenkopf und kaltes Feuer. Anlass für das Stück war der Absturz nach einem Höhenflug – an der Börse, so wie er bei den Spekulationen 2001 zu beobachten war. Der Partitur sind zwei kurze Textabschnitte vorangestellt: *Irgendwie wusste man, wie wacklig die Sache war. Aber es war immer schon wacklig. Das ist nichts Neues. Nur: In den letzten zwanzig Jahren ist der ganze Bau in die Höhe gewachsen, so dass sich jede kleine Erschütterung um so stärker auswirkt.* (Arthur Miller in einem Interview 2001) – *Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich.* (Robert Musil, in: *Das Fliegenpapier*)

im: verschwinden, Fahrstuhl, Blechkiste, Materialbeweger

Meine häufig choreographisch-tänzerische Herangehensweise in der Konzeption von Musikstücken veranlasste die Tänzerin Rionach Ní Néill vom Tanztheater Bremen, sich von mir ein Stück zu wünschen, das außerhalb des Theaters an einem beliebigen Ort der Innenstadt aufgeführt werden sollte. Zu diesem Anlass und ursprünglich für die Einkaufszone gedacht, entstand *Leni entdeckt den Himmel*¹⁴, ein Stück, in dem die Interpretin Teil des Instruments ist, in dem sie sich befindet.¹⁵ Dieses Stück ist tanzMusik, ein Raketenmumienderwisch, eine Himmelfahrtsminiatur, basierend auf der Science Fiction-Geschichte *Hinterwäldler* von William Gibson, in der für eine Astronautin ein künstlicher Himmel gebaut wurde, um ihr die Rückkehr nach einer langen Reise zu erleichtern. Eingewickelt in chromfarbenes Metallpapier ruft die Darstellerin durch unterschiedliche, permanente Drehbewegungen Klänge hervor, während sie sich in einem gläsernen Aufzug auf und ab bewegt.

An den Wänden des Kubus wird von unten nach oben und spiralförmig Klebeband angebracht und der Anfang des Klebebands kurz oberhalb der Füße des Spielers befestigt. Durch die Rumpfbewegung wird – wie beim Schälen eines Apfels – das Klebeband von den Wänden gezogen, die Figur allmählich von unten nach oben eingewickelt, und nach und nach fallen in loser Folge hinter das Band gesteckte sticks auf den Boden. Hat das Klebeband etwa Brusthöhe erreicht, müssen die Arme nach oben gestreckt werden und die Bewegung der Arme wird bis zur allmählichen Bewegungsunfähigkeit eingeschränkt. Das Stück ist beendet, wenn das Klebeband vollständig vom Kubus abgezogen wurde und die gestreckten Arme

¹⁴ *Leni entdeckt den Himmel* (2005) für einen Dreher. Ein Raketenmumienderwisch für Rionach Ní Néill. Der Partitur wurde folgender Text vorangestellt: *Die Lichtung war ziemlich rund. Das mußte so sein, es handelte sich nämlich in Wirklichkeit um einen Einschnitt in den Boden des Himmels (...). Sie hatten Lenis Antrieb abgesägt, ihr Schiff in den Außenzylinder gepackt, die Lichtung zur Luftschleuse abgesenkt und das Schiff dann auf einen überdimensionalen Präsentierteller (...) in den Himmel erhoben. Sie hatten ihre Sensoren durch Störfrequenzen blockiert und ihre Luken verschlossen; der Himmel soll für den Neuankömmling eine Überraschung sein.* (ais William Gibson: *Hinterwäldler*), enthalten ebenfalls auf der DVD *Musik als Leibesübung*.

¹⁵ Erst sehr viel später bin ich auf ein Zitat von Heiner Müller gestoßen, das sehr knapp den Zusammenhang von Ort und meine Reaktion auf diesen umreißt: *Am Verschwinden des Menschen arbeiten viele der besten Gehirne und riesige Industrien. Der Konsum ist die Einübung der Massen in diesen Vorgang, jede Ware eine Waffe, jeder Supermarkt ein Trainingscamp. Das erhellt die Notwendigkeit der Kunst als Mittel, die Wirklichkeit unmöglich zu machen* (Heiner Müller, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn*, Berlin 2014, S. 55).

umwickelt sind. Durch ihre Aktionen behindert sich die Dreherin zunehmend selbst, Stasis wird durch Ek-stasis erreicht.

In einer Bearbeitung für geschlossene Räume steht die Darstellerin in einer eigens gebauten nach vorne geöffneten Blechbox.

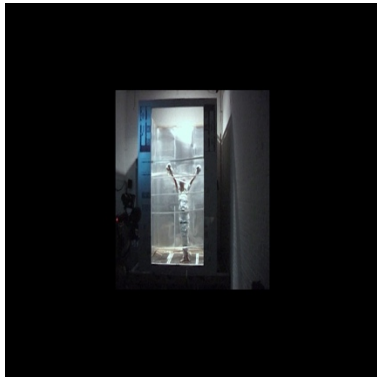


Abb. 6: Uwe Rasch: *Leni entdeckt den Himmel* (Kiri Haardt in der Blechbox, blurred edges Festival Hamburg, 2009)

Seit 2009 arbeite ich an dem Materialhaufen *aus vierundzwanzig*, Adaptionen von Franz Schuberts *Winterreise*: Eine lose folge von Einzelmodulen, die separat oder unterschiedlich kombiniert aufgeführt werden können. Ich begreife Schuberts Musik und die Texte Wilhelm Müllers als frühen Ausdruck medialer Arbeit über marginalisierte Personen in urbanen Zusammenhängen, die bis heute in jeder modernen Großstadt zu finden sind, aber kaum wahrnehmbar werden.¹⁶ In diesem Zusammenhang sind u.a. Module entstanden, in denen von Körperaktivitäten ausgehend Klänge entstehen und der Interpret sich ebenfalls *im* Instrument befindet.

In Bezug zu Lied Nr. 20 *Der Wegweiser* entstand *aus vierundzwanzig: zwanzig*.

Für einen in Pappkartons gekleideten, auf dem Boden liegenden Interpreten wurden Bewegungsabläufe zusammengestellt in denen Arm- und Beinbewegungen als Rahmenkomposition in einer variablen Zeitsystematik angelegt sind. Das Schieben der Extremitäten *über* oder ihr Abheben und Aufschlagen *auf* den Boden sind als verschiedene

¹⁶ Mittlerweile ist ein Teil dieser Arbeit auf DVD veröffentlicht: *aus vierundzwanzig* Schubertadaptionen - ein Materialhaufen zu Franz Schuberts *Winterreise*. Zum genaueren inhaltlichen Verständnis siehe den Booklettext von Julian Kämper zu der DVD wie auch seinen Artikel „*Materialhaufen*“, *Uwe Raschs multimediale Adaption der „Winterreise“*, in: MusikTexte, Heft 150 (2016), S. 25-30.

Qualitäten beschrieben mit denen - auf einem Drehkranz liegend - von einer Position in die nächste „gewandert“ wird, um Klänge auszulösen.

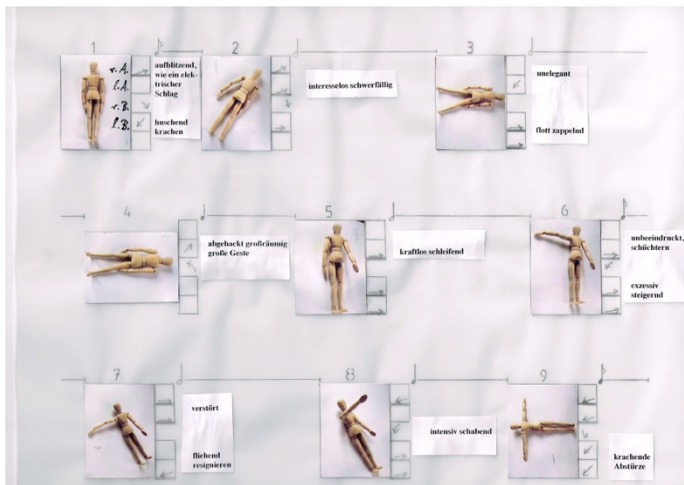


Abb. 7: Partitur-Ausschnitt aus *vierundzwanzig: zwanzig*

Die vorgesehenen 32 Positionen werden vom Interpreten selbst ausgearbeitet und konkretisiert. Zusätzlich wurden die bei den Proben entstandenen Klänge aufgenommen, bearbeitet und als ergänzendes Zuspiel eingesetzt. *Der Wegweiser* als living Room aus Pappkartons. Angeregt durch die Zusammenarbeit mit der Tänzerin Kiri Haardt entstanden noch zwei Doubles, bei denen zunächst Bewegungsmuster ausgeschrieben wurden, die die um den Körper gelegten Materialien zum Klingen bringen sollten. Diesmal sind alle Bewegungen ausnotiert und der Kopf wird als zusätzliches Bewegungs- und Klang produzierendes Element mit einbezogen. Für *aus vierundzwanzig: dreizehn*, in Korrespondenz zu Lied Nr. 13 *Die Post*, steckt die Tänzerin in Styroporblöcken über Kopf, Armen und Beinen mit denen sie sich auf einer Styroporplatte liegend und zwischen sie umgebenden weiteren Styroporblöcken rudimentär bewegt. Es ist nicht *etwas*, das sich in das für Post und für auf der Straße lebende Menschen gleichermaßen typische Material Styropor eingepackt befindet, sondern *jemand*. Für das zweite Double bewegt eine in Plastikplane (einem ebenfalls typischen Material für Umherziehende) gekleidete Performerin die zwischen ihren Armen und Beinen gespannte Folie gleichsam wie einen Fächer. Auch hier sind alle Bewegungen vor- und ausgeschrieben, oftmals in eigenständigen Tempoverläufen für die verschiedenen Extremitäten. An Armen und Beinen sind Schienen angebracht an denen sich Aluminiumrohre befinden, die über Rundkopfschrauben auf der Holzunterlage bewegt werden, so dass spezielle Reibklänge entstehen; zusätzlich zu den Materialklängen des Plastiks und der Schlagbewegungen der verschiedenen Extremitäten auf das Holz.

Shuberts/Müllers Lied Nr. 16 *Letzte Hoffnung* ist Anlass und Bezug für die Erarbeitung des Moduls *vierundzwanzig: sechzehn*. In der live performance agiert die Tänzerin zu der präfabrizierten Projektion.

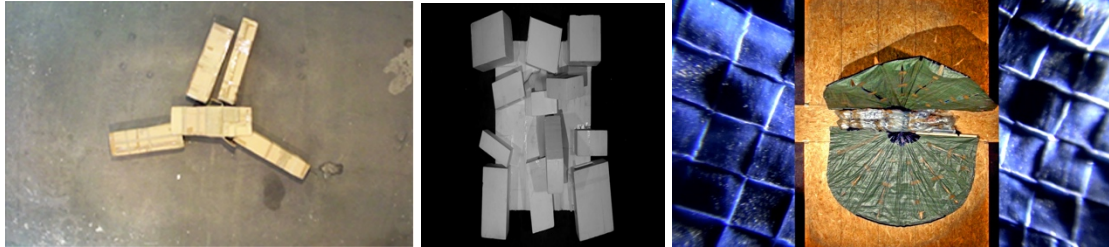


Abb. 8, 9: Videostills: Kiri Haardt, Abb. 10 Magali Sander-Fett (rechts) bei der Aufnahme für die DVD, 2010/11

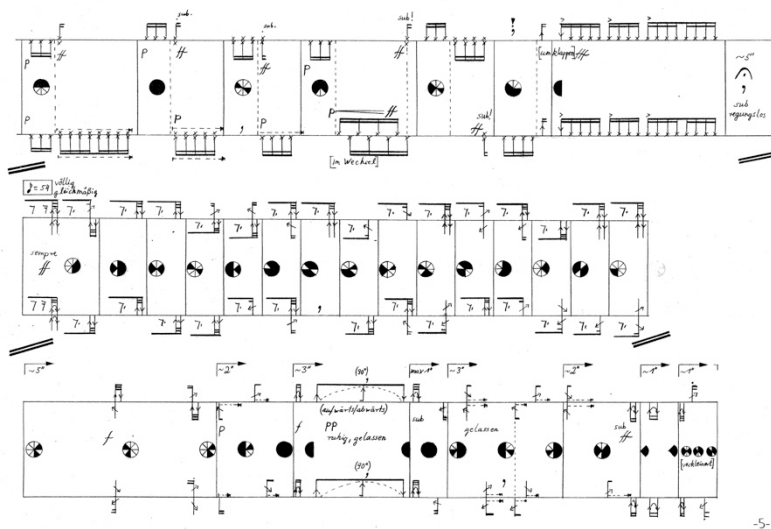


Abb. 11: Uwe Rasch: *vierundzwanzig: sechzehn* (Partiturausschnitt)

als: Fell Wischen, Reiben, Schlagen; Ertasten der Musik

Anfang der 90er Jahre des ausgehenden 20. Jahrhunderts sprach Jürgen Habermas nach dem Untergang der Blockkonfrontation von der *Neuen Unübersichtlichkeit*: wo würde es hingehen, welche Perspektiven ergaben sich, war es völlig zu Ende mit utopischem Potential? Ein Modell für eine Durchgangssituation, eine Phase der Orientierung zu suchen, war nahe liegend. 1993/94 entwarf ich für *Korridor* deshalb eine labyrinthische Struktur aus Zeitschritten: Textfragmente aus Kafkas „Tiergeschichten“ (*Der Bau, Bericht für eine Akademie, Die Verwandlung*), in denen von dem Wunsch *nach* wie von der Angst *vor* dem Auffinden eines Ausgangs die Rede ist, - Paradigmen von Wandlungsprozessen,

Verkörperungen anderer Zustände, Situationen – werden von den fünf Spielern zerdehnt oder auf ihren Instrumenten klanglich umgesetzt. Die Beschreibung der abgewickelten Zwirnspule *Odradek* aus Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* liegt den Klang- und Textumsetzungen des Körpertrommlers zugrunde, den ich als eine Art von Ariadnefaden bzw. fehlenden Ariadnefaden interpretiert habe.

Doch kann es nicht sein, dass es nur um neue Ideen geht, nur darum einen neuen „Faden“ aufzunehmen, Umwälzungen müssen umfassender erfahren und erlebt werden.¹⁷ Deshalb entstand zusätzlich zum vorgesehenen Schlagzeugensemble die Figur des Körpertrommlers.¹⁸ Während die fünf Schlagzeuger vielfach auf Instrumente schlagen, die ursprünglich mit Häuten von Tieren bespannt waren oder es zum Teil noch sind, trommelt eine Figur auf der eigenen, der menschlichen Haut und wird auf diese Weise selbst zu einem Fellinstrument.

Herausgreifen möchte ich deshalb diesen Part des Körpertrommlers, den ich später als Solo aus der Kammeroper herausdestilliert und mit dem Titel *trasse*¹⁹ versehen habe. Die entstehenden Klänge werden mit an den Händen angebrachten Mikrofonen verstärkt und für *Korridor* wurden zusätzlich Minikameras an den Handgelenken angebracht, so dass durch die Bewegungen ein kontingentes Bühnenbild für die Schlagzeug-Kammeroper entstand. Der Spieler agiert in beiden Fällen in auf dem Boden befestigten Schlittschuhstiefeln, so dass er nicht umkippen, aber auch nicht einen Schritt tun kann.

¹⁷ sehr eindrücklich beschreibt Franz Kafka im Jahre 1919 – natürlich nicht in dem Sinne, wie ich probiert habe meine Figur und Musik für sie zu finden – eine Umwälzung, die im wahrsten Sinne unter die Haut geht in: *In der Strafkolonie*. Inwieweit sich Kafka auf das Gemälde Gerard Davids *Die Schindung des Sisammes* (1498) und die dahinter liegende Geschichte bezieht, ist mir nicht bekannt. Vgl. zu Davids Gemälde auch C. Benthien's Einschätzung: *Als fortwährende Mahnung hinsichtlich seiner zukünftigen Integrität und als Erinnerung an das schändliche Vergehen seines Vaters muß er auf einem mit dessen gegerbter Haut bespannten Richterstuhl Platz nehmen: Die Einschreibung des <Gesetzes> findet hier leibhaftig auf der Haut statt, die dem Individuum genommen und in den Besitz der öffentlichen Ordnung gestellt wird.* (Claudia Benthien, *Haut*, Reinbek 1999, S. 82–84).

¹⁸ 1986 veröffentlichte Vinko Globokar *Corpo-rel* für einen Solopercussionisten, ein Stück, bei dem der Spieler Klänge direkt auf und mit seinem Körper hervorbringt und von dem ich damals nur die Partitur kannte. Trotz dieses Stückes habe ich mich auch für einen Part für einen Körpertrommler entschieden. Ich nutze zwar auch die von Globokar gebrauchten Klänge, habe aber ein ganzes Klangalphabet entworfen, mit dem sprachähnliche Klänge durch Körpersounds hervorgerufen werden sollten: z.B. knallende Schläge an unterschiedliche Körperpartien um die Plosivklaute t,k,p bzw. d,g,b hervorzurufen oder Reibeklänge auf der Haut für die Zischlaute f,s, ch, sch. Anders als Globokar nutze ich allerdings auch Vokale. Gleichsam durch Einritzen der Klänge auf die Haut konnte der Text für den Part des Körpertrommlers in *Korridor* auf den Körper nicht nur sprachtransformatorisch übertragen, sondern durch ihn gewissermaßen hervorgerufen werden. Auch die Ikonographie – ein weißgeschminkter, haarlos gedachter Körper eines Spielers, der figurinenhaft inszeniert wird – berührt Globokars perkussives Körpersolo – wenn überhaupt – nur marginal.

¹⁹ *trasse* für einen Körpertrommler und Zuspiele (2000), ebenfalls auf der DVD *Musik als Leibesübung* enthalten.

Der Körper des Spielers ist in verschiedene Zeitzonen aufgeteilt, die relativ unabhängig von einander miteinander interagieren und es werden zusätzliche Orientierungsverfahren eingesetzt: Den Kopfbewegungen, Körper- bzw. Rumpfbewegungen und Körperklängen wurden jeweils eigene, häufig kontradiktorische Zeitverläufe zugeordnet, z.B. dreht sich der Rumpf accellerierend *im* Uhrzeigersinn um die eigene Achse, während der Kopf sich *gegen* den Uhrzeigersinn ritardierend bewegt. Der quasi tanzende Spieler ist der Berührte, das Berührte, das Berührende, Klangkörper und Körperklang in einem.



Abb.12 : Uwe Rasch: *trasse* (Videostill mit Matthias Kaul, pro musica nova Bremen, Schauspielhaus, 1996)

ohne: Hände aus den Taschen/Taschenlampen in den Händen an – aus

Am Schluss möge der abstrakteste Einsatz von Körperchoreographien erwähnt werden, ohne genuin klangliches Resultat, aber geprägt durch musikalische Aspekte, durch die Rhythmisierung von Bildfolgen, Bildklängen, Farbtönen, Stimmeinsätzen, Licht zum einen und von direkter Körperarbeit zum anderen. Im ersten Teil des dreiteiligen Zyklus *hab et swa is ait en*²⁰ für 12 Vokalsolisten werden Handbewegungen rhythmisiert, wie sie in verschiedene Taschen gesteckt und wieder heraus gezogen werden. Am Ende des dritten Teils wird ein Film gezeigt, der auch für sich stehen oder als Installation präsentiert bzw. aufgebaut werden kann. Jede Bewegung des Films *Mit meinem Patent bin ich in der Lage, einen Lichtstrahl so zu strecken, dass er zum Geräusch wird*, benannt nach einem Zitat aus Flann O´Briens Roman, wurde in der Partitur in einem rhythmisierten Zeitverlauf festgelegt. Die Zeitordnung dieses Bilderrhythmus wurde ebenfalls für chinesische Klangkugeln als Zuspield umgesetzt bzw. kann live zum Film ausgeführt werden: jeder Bildverlauf besitzt eine Klangkugelstimme im identischen Rhythmus – fast. Durch die erwünschten rhythmischen Unschärfen der Bewegungen entstehen geringfügige Abweichungen beider Elemente, so dass dieses mickey-mousing sich als inkongruente Kongruenz selbst konterkariert.

Es entsteht eine Art Lichtarpeggio, das sein Movens aus rhythmisch-perkussiven Musikelementen bezieht: Die zweidimensionale Abbildung dreidimensionaler Körperteile

²⁰ *hab et swa is ait en* ist ein dreiteiliger Zyklus für 12 Vokalsolisten, der ursprünglich als Musik für ein Tanztheaterstück (*Joe*) gedacht ist. Jeder der zwischen 1998- 2008 entstandenen drei Teile kann separat und in jeglicher Kombination aufgeführt werden. Als inhaltlicher Bezugspunkt liegt dem Stück *Der dritte Polizist* von Flann O´Brien zugrunde. O´Briens 1940 geschriebener Roman spielt in einem zweidimensionalen Kosmos, in dem es zwar absurd lustig zugeht, in dem aber alles lebendig Dreidimensionale fehlt und der Körper nur als vorgestellter existiert. Flann O´Briens Hauptfigur befindet sich seit einem Mord, den er begangen hat (in dessen Folge er sich nicht mehr an seinen Namen erinnern kann) in einer zweidimensionalen „Hölle“, ohne sich dessen bewusst zu werden. Es gibt keine dreidimensionalen, konkreten, körperlich spürbaren direkten Erfahrungen mehr; alles wirkt abbildhaft, indirekt, wie aus zweiter Hand. Dass es sich um Menschen handelt, ist genauso wenig auszuschließen wie nahegelegt: metafiktionale Dividuen befinden sich im Netz zweidimensionaler zirkulär angelegter Verstrickungen. Der Idee der Indirektheit – der Wahrnehmung, der medialen Vermittlung von Wirklichkeit und ihrer Abbildhaftigkeit – wird dadurch entsprochen, dass das Original zu keiner Zeit direkt benutzt wird. Nicht eine Zeile aus O´Briens Roman und dem „Libretto“, das ich daraus gefertigt habe, wird verwendet, sondern der Originaltext wird durch Passagen aus Samuel Becketts *Der Namenlose* zusammen gefasst, nacherzählt und kommentiert. In dem gesamten Zyklus erscheint jede Struktur zweimal. Eher als ein Anfang und ein Ende ergibt sich ein möbiusbandartiges vorne und hinten, durch das der Text in falschen Silben, gefilterten Klängen, in sich verdrehten Sing/Sprachpartikeln gepumpt wird. Anders als für die ersten beiden Teile werden für diesen dritten Teil die „zwei Seiten“ von einander getrennt: zu Beginn wird ausschließlich gesungen. Erst nach dem Ende des Gesangs werden von den Solisten Instrumente gespielt, die in Korrespondenz zu *dem* zweidimensionalen Hauptmedium schlechthin gesetzt werden: einem Film in dem Teile von Körpern angeleuchtet werden. Dem Betrachter wird überlassen, die Fragmente als Fragmente zu betrachten oder sie wieder zu einem imaginären Ganzen zusammen zu fügen. Bislang wurde nur dieser III. Teil aufgeführt. Dieser Teil von *hab et swa is ait en*, wie auch der separierte Film sind auf der DVD *Musik als Leibesübung* zu finden.

lassen durch ihre Fragmentierung und ihre rhythmische Darstellung neue Korrespondenzen entstehen und werden zu einer Art MusikfilmMusik.

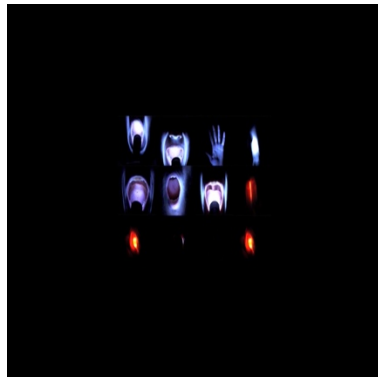


Abb 13.: Uwe Rasch: *Mit meinem Patent bin ich in der Lage, einen Lichtstrahl so zu strecken, dass er zum Geräusch wird* (Videostill)

Abschließend ein weiterer Aspekt des Körpereinsatzes: der des Kreatürlichen, Verletzlichen, Rohen, der auf die Geschichte traditioneller Körperdarstellung anspielt: ein lebendiger, sich bewegender Torso, der zwar nicht unmittelbar Klänge auslöst oder als Instrument eingesetzt wird, sondern als korporale Performance, als visuelle Leibkomposition mit musikalischen Zusammenhängen korrespondiert.²¹

Ebenfalls für den Materialhaufen entstand im Jahre 2012 die Arbeit *aus vierundzwanzig: sieben*, für einen Rückentänzer. Dies ist meine Version des Liedes Nr. 7 *Auf dem Flusse*.²² Schuberts Lied in e-moll schafft in meinen Ohren ein Oben und Unten dadurch, dass er „regelwidrig“ den Leitton nicht auflöst, sondern auf diesem die neue Tonart dis-moll etabliert. Er bleibt damit auf einer eigenen Ebene unterhalb des Zieltons. Das ist wohl in Korrespondenz zum Text von Müller zu verstehen: *In deine Decke grab' ich / Mit einen*

²¹ Eine der frühesten visuellen Kompositionen ist vermutlich Dieter Schnebels *Nostalgie*, Solo für einen Dirigenten (1962).

²² Statt einer Partitur gibt es eine Beschreibung, die von Interpreten selbst ausgearbeitet werden kann: *Die Figur hängt überkopf mit den Beinen und dem Gesäß in einem schwarzen Artistentuch (am einfachsten eine Art Schaukel installieren in die man sich setzt, um dann überkopf zu kippen; mit den Beinen, um die das Tuch geschlungen ist, festhalten). Über der Figur wird - für das Publikum unsichtbar - ein Tropf angebracht aus dem Wasser fließt, dessen Fließgeschwindigkeit geregelt werden kann. Ein Schlauch wird so am Gesäß unter dem Tuch befestigt, dass er nicht sichtbar ist und das Wasser den Rücken hinunterrinnen kann. Das vom Körper/Kopf abfließende Wasser tropft auf eine unter dem Kopf befindliche nicht sichtbare heiße Herdplatte, wo es zischend verdampft (ggf. verstärken). Die Umsetzung erfolgt so, dass Hände und Arme nicht zu sehen sind und der Kopf nur dann, wenn es nicht zu vermeiden ist. Es bewegt sich ausschließlich der Rücken/Kopf, wobei die Diagonalen sowie Hohlkreuz- und Rundrückenbewegungen entstehen sollen, deren Tempo und Abfolge frei gewählt werden; keine Schaukelbewegungen. Es sollte der Eindruck eines tanzenden Rückentorsos entstehen und die Aufführungsdauer fünf Minuten nicht überschreiten.*

spitzen Stein und Ob's unter seiner Rinde/Wohl auch so reissend schwillt? Der Protagonist befindet sich physisch *auf* und mental eher *unter* dem Eis. Diese Vertauschung wurde zur Anregung für mein Klangbild: Auf der überkopf hängenden Figur, deren Rücken bzw. Hinterkopf ausschließlich zu sehen ist, fließt Wasser; dieses tropft auf eine unter dem Kopf befindliche nicht sichtbare heiße Herdplatte, wo es zischend verdampft. Man könnte dieses Stück folglich auch als eine Art lebendige Flusslandschaft begreifen.



Abb. 14: Uwe Rasch: *aus vierundzwanzig: sieben* (Videostill mit Kiri Haardt)

nicht weg zu denken – um Wunden leiblich

Der Intellekt ist nicht Bewohner des Leibes, sondern sinnliche Wahrnehmung ist die Vorbedingung des Denkens. Der Körper ist nicht wegzudenken. Oder wie es Heiner Müller formuliert: ... *Kunst kommt aus dem Körper und nicht aus einem vom Körper getrennten Kopf.*²³ Unser Leib stört so oft und hat es so schwer in der Geschichte unseres Kulturkreises. Dabei hat er in der Spanne zwischen instrumenteller Zurichtung, Disziplinierung, Distanzierung, Dressur, Verstümmelung, Ausbeutung und Undomestizierbarkeit, scheinbarem Eigenleben, anarchischem Verhalten so vieles zu bieten, auch in der Musik *auf, mit, am, im, als, ohne* Instrument. Also ergänzend ein instrumentales Verhältnis, das immer wieder neu verstanden und bearbeitet wird, den Körper auch als Zweck, als eigenständiges Instrument begreift, bewundert, liebt, ihn auch als primäres sinnliches Ereignis und ihn nicht nur als hinderliche, ungeliebte Voraussetzung für andere Ziele erlebt. Mit Lust an seiner Taktilität, Agilität, seinen Beschränkungen, seiner Performanz- und Performancefähigkeit, seiner Verbindung zwischen Physis und Poetik, Erotik, seiner Kinetik, seinen Fremdheitserfahrungen, seinen Bedeutungsebenen, Konnotationen, seinem Erinnerungsreservoir, seinem Widerstand, seiner Verletzbarkeit, als klingende Plastik und Skulptur, real und metaphorisch, seiner Geschichte und seinen Geschichten und vor allem durch die Zunahme der Körperbilder insbesondere durch die jüngsten elektronischen Medien, durch E-Motion.

²³ Heiner Müller, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn*, Berlin 2014, S. 115

Auch *mit, an, in* diesen neuen Medien lädt er geradezu zu transmedialer Arbeit, zu einer E-Motion ein. In der Flut aus Körperbildern und Körpergeschichten, erinnert gerade der Körper an die Notwendigkeit der Künstlichkeit der Kunst, um der Überwältigung durch die Realität zu entgehen und bietet eine Dialektik der Begriffe, die die Erweiterung der musikalischen, der kompositorischen Arbeit ermöglichen: Medienkörper – Körpermedium, Klangkörper- Körperklang, Bildkörper – Körperbild, Körperprojektionen – Projektionskörper. Nur eines scheint mir gewiss: den Körper in seiner Kinetik, seiner Kinästhesie, seinen umfassenden Bedeutungsebenen, seinen existierenden wie zu entwerfenden Konflikten zwischen Ideen- und Körpergeschichte²⁴ musikalisch zu erleben, geht über das bloße Hören hinaus. Ganz Ohr zu sein, macht das Hören blind. Statt an einer Verengung der Körperwahrnehmung in Kompositionen zu arbeiten, geht es darum, an einer Erweiterung des Kompositionsverständnisses zu laborieren, an dem, was wir „zusammen stellen“ und musikalisieren. Innerhalb alter und neu aufscheinender Widersprüche, Verletzungen und Unzulänglichkeiten geht es nicht nur um ein je aktuelles auf Widerhören, sondern ebenfalls um ein auf Widersehen und umfassendes Widererleben.

²⁴ Heiner Müller: „Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solang es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei“, in: *Theater ist kontrollierter Wahnsinn*, a.a.O., S. 65.