



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Musik und Gebärdensprache.
Verlorenwasser (aus: Der Ort / Musikalisches Opfer)
für Soli, Gebärdenchor, großes Orchester, CD-
Zuspiel und Live-Elektronik von Helmut Oehring**

Verfasserin

Mag. art. Johanna Weber-Guskar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Em. O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

Dank

An erster Stelle danke ich Prof. Gernot Gruber, seinem Interesse an dieser Arbeit und seiner engagierten Betreuung.

Für die Bereitstellung von Literatur und Notenmaterial möchte ich außerdem Helmut Oehring und dem Verlag Boosey & Hawkes Bote & Bock in Berlin danken, ebenso Karin Wempe von der Zeitschrift *Das Zeichen*, Guido Joachim von der Fachbibliothek des Instituts für Deutsche Gebärdensprache in Hamburg und Benno Caramore vom Verein zur Unterstützung der Gebärdensprache der Gehörlosen in Zürich.

Ich danke Aiyu John Woul, der mir einen lebendigen Einblick in die Gebärdensprache vermittelt hat.

Die Inspiration und Motivation zu dieser Arbeit verdanke ich der *musica viva*-Redaktion des Bayerischen Rundfunks. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht entstanden.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mir meine Studien ermöglicht und mich in all meinen Vorhaben stets unterstützt haben. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Gebärdensprachen: Eine Einführung	7
1.1. Was bedeutet gehörlos?	7
1.2. Gebärdensprachen: Ein geschichtlicher Überblick	9
1.3. Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache	13
1.3.1. Manuelle Elemente	16
1.3.2. Nicht-manuelle Elemente	17
1.3.3. Gebärdenwortordnung	18
1.3.4. Übersetzung der DGS in die deutsche Lautsprache	19
1.3.5. Ikonizität	20
1.3.6. Pantomime	21
1.3.7. Die Natürlichkeit der Gebärdensprachen	22
1.3.8. Weitere Kommunikationsmittel Gehörloser	23
1.3.9. Zusammenfassung	24
1.4. Notationssysteme	25
1.5. Staatliche Anerkennung von Gebärdensprachen	26
2. Gehörlosenkultur	29
2.1. Gehörlosengemeinschaft	29
2.2. Gehörlosenkultur	30
2.2.1. Situation in den USA	31
2.2.2. Situation im deutschsprachigen Raum	32
2.2.3. Internet	33
2.3. Gehörlosenkunst	33
2.3.1. Gehörlosentheater	35
2.3.2. Gebärdensprachpoesie	38
2.4. Zusammenfassung	42
3. Musik und Gebärdensprache	43
3.1. Zum Forschungsstand	43
3.2. Gehörlose und Musik	44
3.3. Wie Gehörlose Musik wahrnehmen	48
3.4. Gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen	51
3.4.1. „Song signing“	51
3.4.2. Gebärdenchöre	56
3.4.2.1. „A Choir for Total Communication“	56

3.4.2.2.	Gebärdenchöre im kirchlichen Kontext in Deutschland	57
3.5.	Tanz in der Gehörlosenkultur	60
3.6.	Musikdolmetschen und Musikperformances	62
3.6.1.	Das Dolmetschen instrumentaler Musik	67
3.6.2.	Ziele des Musikdolmetschens und der Musikperformance	69
3.6.3.	Musikperformances von Gehörlosen	69
3.6.4.	Situation im deutschsprachigen Raum	71
3.7.	Aktives Musizieren: Ein Instrumentenworkshop in Hamburg	72
3.8.	Zusammenfassung und Überleitung	74
4.	Visuelle Musik	77
4.1.	Zur Geschichte des Visuellen in der Musik	77
4.2.	„Visible music“	79
4.2.1.1.	Musik in Aktion	80
4.2.1.2.	Musikalisches Theater	80
4.2.1.3.	Räumlich entfaltete Musik	82
4.2.1.4.	Notation: Musikalische Bilder als Stimulans	82
4.2.1.5.	Der musikalisch gestaltete Film	83
4.2.1.6.	Klangkunst	84
4.3.	Gestische Musik in Dieter Schnebels Werk	84
4.3.1.	Die Kompositionen <i>Visible music I – III</i> (1960 – 1962)	87
4.3.2.	Die Komposition <i>Körper-Sprache</i>	89
4.4.	Zusammenfassung	90
5.	Helmut Oehring	91
5.1.	Biographie	91
5.2.	Werk	93
5.2.1.	Musikverständnis und Kompositionsprozess	94
5.2.2.	Visualität in den Werken Helmut Oehring	96
5.2.2.1.	Optisch-gestisches Komponieren	96
5.2.2.2.	Szenisch-theatrale Kompositionen	97
5.2.2.3.	Verwendung quasi-filmischer Kompositionstechniken	97
5.2.2.4.	Der Einsatz visueller Medien	97
5.2.2.5.	Musik im Raum	98
5.2.3.	Kompositionen ohne Einbeziehung von Gehörlosen	98
5.2.4.	Kompositionen mit Einbeziehung von Gehörlosen und der DGS	101
5.3.	Zusammenfassung	106
6.	Verlorenwasser	108
6.1.	Inhalt	109

6.2.	Der Text	111
6.3.	Die Gebärden des Chores	115
6.3.1.	Zum Terminus „Chor“	115
6.3.2.	Gebärden als gleichwertiges Instrument des Orchesters	118
6.3.3.	Chor, Solisten und Orchester	125
6.3.3.1.	Chor und Sopran	125
6.3.3.2.	Chor und E-Gitarre	127
6.4.	Gedanken zur Rezeption und Intention	130
6.4.1.	<i>Verlorenwasser</i> : Musik übersetzt für Gehörlose ?	130
6.4.2.	Das hörende Publikum	130
6.4.3.	Intention des Komponisten	132
7.	Antworten auf die Forschungsfragen	134
	Quellenverzeichnis	137
Anhang 1	Partitur <i>Verlorenwasser</i> (aus: <i>Der Ort / Musikalisches Opfer</i>)	
Anhang 2	Gespräch mit Helmut Oehring vom 11.10.2008	
Anhang 3	Abstract (deutsch)	
Anhang 4	Abstract (englisch)	
Anhang 5	Lebenslauf	

Einleitung

Auf der Bühne sitzt ein großes Orchester, auf den ersten Blick in traditioneller Besetzung. Ungewöhnlich sind bei näherem Hinsehen ein E-Gitarrenspieler in weißem Hemd, der rechts vor dem Orchester platziert ist, und daneben ein einzelner Kontrabassist. Auffallend, auch weil durch die Beleuchtung hervorgehoben, sind neun weitere Personen, die jeweils in Dreiergruppen an der Seite und erhöht hinter dem Orchester stehen: Zwei Männer in weißem Hemd rahmen je eine schwarz gekleidete Frau ein. Die Musik hebt an, ein leises Schwirren und Rauschen, hier und da einzelne Glockenschläge. Es entsteht ein sanft-hämmernder Grundschat, auf den nach sechs Takten ein anschwellender Orchesterklang folgt, der sich wenig später wieder im *piano* auflöst. Nach insgesamt zwei Minuten und zehn Sekunden fangen die neun Personen an sich zu bewegen, formen ihre Hände und Finger, schreiben Zeichen in die Luft.

Verlorenwasser ist ein Stück für Stimme, E-Gitarre, Kontrabass, großes Orchester, Live-Elektronik, CD-Zuspiel und einen neunköpfigen Gebärdenchor, komponiert von Helmut Oehring.¹ Das Stück begeistert schnell und wirft zugleich viele Fragen auf:

Sind die Mitglieder des Gebärdenchors alle gehörlos? Sind sie taub geboren oder erst später taub geworden? Was nehmen sie von den Klängen um sich herum wahr? Wie wissen sie, wann sie einsetzen müssen? Sprechen sie auch die Lautsprache?

Sind die Gebärden Text oder Gesang? Begleitet der Chor das Orchester mit gebärdetem Inhalt oder handelt es sich vielleicht eher um eine Bewegungschoreographie? Ist Helmut Oehring der erste, der für einen Gebärdenchor geschrieben hat, oder existierte bereits vor bzw. parallel zu ihm eine Form von „Gebärdenmusik“?

Was verstehen wir, die wir keine Gebärden Sprache verstehen? Ist es überhaupt wichtig, etwas zu verstehen? Schließlich: Gibt es Musik, die man nicht hören, sondern nur sehen kann? Und vor allem: Ist das dann noch Musik?

Aus diesen Fragen haben sich zwei zentrale Forschungsfragen herauskristallisiert:

- 1) Gibt es eine „Gebärdenmusik“ und, wenn ja, was bedeutet dies und wie lässt sie sich beschreiben?
- 2) Worum handelt es sich bei den Gebärden des Chores in *Verlorenwasser*? Inwiefern sind sie Musik, Tanz oder Text?

¹ Die Beschreibungen basieren auf der Aufnahme des Stücks im Rahmen der *musica viva*-Konzertreihe des Bayerischen Rundfunks am 30.09.2005 im Herkulesaal der Münchener Residenz; *musica viva. forum der gegenwartsmusik: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage*, DVD-Produktion der B.O.A. Videofilmkunst und des Bayerischen Rundfunks, München 2006. Im weiteren Verlauf „Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD 2006“ genannt.

Das erste Kapitel stellt eine Einführung in die Deutsche Gebärdensprache² dar, im zweiten Kapitel wird ein Einblick in die Gehörlosenkultur gegeben. Dabei wird sowohl auf die künstlerische als auch soziale Bedeutung und den Stellenwert von Musik in der Gehörlosenkultur eingegangen. Gegenstand des dritten Kapitels sind verschiedene Aspekte und Erscheinungsformen von „Musik und Gebärdensprache“. Darin werden sowohl aktive als auch passive Möglichkeiten der Teilhabe an Musik genannt. Das darauf folgende Kapitel behandelt das Thema „Visuelle Musik“, mit dem Fokus auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im fünften Kapitel wird der Komponist Helmut Oehring und sein Werk vorgestellt. Besondere Bedeutung kommt dabei seinem Musikverständnis und seiner Kompositionsweise zu. Im abschließenden Teil der Arbeit findet eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Stück *Verlorenwasser* statt, insbesondere mit dem Einsatz, der Bedeutung und dem Inhalt der Gebärden des Chores. Dabei sollen die Überlegungen und Ergebnisse der vorherigen Abschnitte Anwendung finden.

Besonders freut es mich, dass ich den Komponisten Helmut Oehring kennenlernen durfte und mich mit ihm über die Komposition *Goya II. Yo lo vi* unterhalten konnte. Das Interview ist im Anhang dieser Arbeit enthalten.

² Da es sich bei der „Deutschen Gebärdensprache“ um einen stehenden Ausdruck handelt, wird das Adjektiv groß geschrieben.

„Sprache [...] ist nicht lediglich eine Fähigkeit oder Fertigkeit unter vielen, sondern sie ist das, was das Denken ermöglicht, was Denken vom Nicht-Denken, das Menschliche vom Nicht-Menschlichen unterscheidet.“³

Oliver Sacks

1. Gebärdensprachen: Eine Einführung

1.1. Was bedeutet gehörlos?

In Anlehnung an Modelle der internationalen Forschungsrichtungen *Deaf Studies*⁴ und *Disability Studies* formuliert die Ethnologin Anne Uhlig Gehörlosigkeit folgendermaßen:

„Gehörlosigkeit nach dem medizinischen Modell [ist] eine physische Abweichung oder ein Defizit, nach dem sozialen Modell ist sie verursacht durch das Umfeld, welches den Bedürfnissen gehörloser Menschen nicht gerecht wird, und nach dem kulturellen Modell ist Gehörlosigkeit als Behinderung eine kulturspezifische Konstruktion der hörenden Kultur bzw. identitätsstiftendes Merkmal für die Gehörlosenkultur.“⁵

Hörende können sich naturgemäß nicht vorstellen, dass Gehörlosigkeit nicht als Mangel oder Behinderung aufgefasst werden kann, weil sie es nicht anders kennen und weil für sie Hören ein wesentlicher Bestandteil ihrer Kommunikation ist. Gehörlose jedoch, die nie hörend waren, vermissen per se das Hören folglich nicht. Was ihnen fehlt, ist die Kommunikation mit Hörenden, nicht aber unter ihresgleichen. Für diese Arbeit ist daher der kommunikative und somit sprachliche Aspekt der wichtige. In Anlehnung an Valerie Clarke und ihre Publikation *Unerhört: Eine Entdeckungsreise durch die Welt der Gehörlosigkeit und Gebärdensprache* können Gehörlose daher als jene Personen bezeichnet werden, die sich in ihrer Kommunikation hauptsächlich der Gebärdensprache bedienen.⁶ Dabei ist es unerheblich, ob es sich um Taubheit oder Schwerhörigkeit handelt und ob Cochlea-Implantate⁷ vorhanden sind oder nicht.

³ Sacks, Oliver: *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen*, Deutsch von Dirk van Gunsteren, Reinbek bei Hamburg, 7. Auflage 2002, S. 97. Anmerkung: Zitate folgen der Rechtschreibung der Quelle.

⁴ Vor allem die *Deaf Studies* können als eine Art Regionalwissenschaft der Gehörlosen verstanden werden, vergleichbar mit Fachrichtungen wie Romanistik oder Sinologie; Uhlig, Anne: Gehörlosigkeit und Gebärdensprachgemeinschaften als Forschungsthema in der Ethnologie, in: *Das Zeichen* 76 (2007), S. 235

⁵ Ebenda, S. 236

⁶ Clarke, Valerie: *Unerhört. Eine Entdeckungsreise durch die Welt der Gehörlosigkeit und Gebärdensprache*, über und von Gehörlosen mit vielen Praxisbeispielen, Augsburg 2006, S. 10

⁷ Unten einem Cochlea-Implantat (auch „Kochlea-I.“) versteht man eine „mikrochirurg. Implantation einer ein- o. mehrkanaligen Elektrode durch das runde Fenster in die Kochlea [...] bei einseitig tauben Menschen zur direkten Reizung der Hörnerven o. Stimulierung der Nervenendigungen in der Schnecke. Dadurch Umwandlung akust. Signale in Geräuschempfindungen (bis zu 20 versch. Frequenzen). Keine Sprachdiskrimination, aber durch Erkennen von Rhythmus, Modulation u. Betonung der Stimme u. Hintergrundgeräuschen Kontakt mit der Umwelt [...]“, *Lexikon der Medizin*, 16., neu bearbeitete Auflage, bearbeitet von der Lexikonredaktion unter der Leitung von Thomas Ludewig, Wiesbaden 1999, S. 1062

Im deutschsprachigen Raum leben rund 100.000 Gehörlose: 10.000 in Österreich, 10.000 in der Schweiz und 80.000 in Deutschland. Grundsätzlich liegt die Gehörlosigkeit bei 0,1 % der Bevölkerung und ist in etwa 10 – 15 % der Fälle erblich bedingt.⁸ 36,1 % der Hörbehinderungen sind prälingual erworben, d.h. vor dem Spracherwerb im Alter von etwa drei Jahren. Man unterscheidet daher zwischen Taubgeborenen bzw. vor dem Spracherwerb Ertaubten und Spätertaubten.⁹

Auf der Website des Deutschen Gehörlosen-Bundes e.V. wird die Hörschädigung nach dem Grad des Hörverlustes folgendermaßen definiert:

- Taubheit: Der Hörverlust beträgt im Bereich zwischen 125 und 250 Hz mehr als 60 dB sowie mehr als 100 dB im übrigen Frequenzbereich.
- Hochgradige Schwerhörigkeit: Dieser Grad der Behinderung liegt vor, wenn der mittlere Hörverlust zwischen 70 und 100 dB beträgt. Bei Hörverlusten zwischen 85 und 100 dB spricht man auch von „Resthörigkeit“ oder „an Taubheit grenzender Schwerhörigkeit“.
- Mittelgradige Schwerhörigkeit: In diesem Fall bewegt sich der Hörverlust zwischen 40 bis 70 dB. Hier ist die Möglichkeit zur Sprachaufnahme über das Ohr noch vorhanden, doch treten bei der Teilnahme an Gesprächen je nach Höhe des Hörverlustes Verständnisprobleme auf, die auch von modernen Hörgeräten nicht vollständig behoben werden können.
- Leichtgradige Schwerhörigkeit: Der Hörverlust im besseren Ohr beträgt im Hauptsprachbereich durchgehend 25 bis 40 dB. Die betroffene Person hat immer noch genug Hörvermögen, um Sprache über das Ohr aufzunehmen und einer normalen Unterhaltung bezogen auf das Verständnis zu folgen.¹⁰

Bei den Gehörlosen, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, handelt es sich um prälingual Ertaubte. Viele verfügen jedoch über ein sogenanntes „Resthören“ und können Höreindrücke in unterschiedlichen, meist tiefen Frequenzbereichen und abhängig vom Medium wahrnehmen. Spätertaubte, z.B. Menschen mit hochgradiger Altersschwerhörigkeit bedienen sich in der Regel weiterhin der Lautsprache, zumal heutzutage Hörgeräte in diesen Fällen Erstaunliches zu leisten vermögen und die Betroffenen selbstverständlich in der hörenden Gesellschaft fest verwurzelt sind.

Bei der Gebärdensprache gehörloser Menschen denken viele an eine primitive Zeichensprache, an Pantomime oder „wildes Gestikulieren“ als einfache Hilfssprache mittels der Hände. Dass es sich dabei um eine eigenständige, komplexe Sprache handelt, ist nur den wenigsten bekannt. In den folgenden Kapiteln wird daher zuerst ein Überblick zur Geschichte von Gebärdensprachen im Allgemeinen gegeben und anschließend die Struktur der Deutschen Gebärdensprache erläutert.

⁸Vgl. Clarke 2006, S. 9

⁹ Vgl. ebenda, S. 10ff.

¹⁰ <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (19.05.2008)

1.2. Gebärdensprachen: Ein geschichtlicher Überblick

Neuesten Erforschungen zufolge gilt die Gebärdensprache als die älteste und natürlichste Sprache der Welt.¹¹ Zu den ältesten Zeugnissen zählen Beschreibungen von Gebärden aus dem Alten Testament.¹² Ähnlich wie Lautsprachen, weiß auch Claudia Becker, Dozentin für Pädagogik und Didaktik hörgeschädigter Menschen an der Universität Köln, haben sich Gebärdensprachen weltweit über Jahrhunderte als natürliche Sprachen in Gemeinschaften von gehörlosen Menschen entwickelt.¹³ Auf Seiten der hörenden Gesellschaft zeigte sich aber erst ab dem 16. Jahrhundert ein zunehmendes Interesse an der Entwicklung und Systematisierung von Gebärdensprachen als Kommunikationsmittel für Gehörlose. Als erster entwickelte Jerome Cardano (1501 – 1575) „eine gestische Sprache zur Unterweisung Gehörloser“, welche von Benedictine Pedro Ponce de Leon (1520 – 1584) erweitert und wenig später von Pereira in Frankreich als Gebärdensprache eingeführt wurde. Rund 200 Jahre später trat schließlich der französische Mönch Abbé de L'Épée (1712 – 1789) auf den Plan: Aufbauend auf Gebärden Gehörloser schuf er eine Gebärdensprache, die er bald als Unterrichtssprache einsetzte.¹⁴ Das 1771 von ihm gegründete *Institution Nationale des Sourds-Muets de Paris* gilt weltweit als die erste Schule für Gehörlose.

Der Abbé de L'Épée zählt heute als der Vater der modernen Gebärdensprache und wird, insbesondere von der amerikanischen und französischen Gehörlosenkultur, in höchstem Maße verehrt. Carol Padden und Tom Humphries, gehörlose Autoren des international bekannten und geschätzten Buchs *Gehörlose. Eine Kultur bringt sich zur Sprache*, begreifen die Geschichte um L'Épée als eine „Volksmythologie“: Sie symbolisiere „den Wandel von einem unbefriedigenden Zustand ohne Gemeinschaft und Sprache hin zu einem erfüllten Dasein“¹⁵, „weg von einem Leben in Vereinzelung oder in kleinen isolierten Gruppen hin zu einer reichen Gemeinschaft und Sprache.“¹⁶

L'Épée begründete eine erfolgreiche Schüler-Lehrer-Generation. Einer seiner Schüler, Laurent Clerc (1785 – 1869), wurde der Lehrer des US-amerikanischen Reverend Thomas Hopkins Gallaudet, der den Wunsch entwickelte auch in den USA eine Schule für Taube einzurichten. Clerc folgte der Bitte von Gallaudet, mit ihm in die USA zurückzukehren und dort eine Schule aufzubauen. Laurent Clerc wurde nach der Einrichtung des *Connecticut Asylum for the Education and Instruction of Deaf and Dumb Persons*

¹¹ Vgl. Clarke 2006, S. 26

¹² Vgl. Kugler-Kruse, Marianne: Die Entwicklung visueller Zeichensysteme, Bochum 1988, S. 4

¹³ Vgl. Becker, Claudia: Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache, Trier 1997 (Fokus: Linguistisch-philologische Studien, Bd. 20; hrsg. von Wolfgang Kühlwein und Heinz Vater), S. 14

¹⁴ Kugler-Kruse 1988, S. 5

¹⁵ Padden, Carol/ Humphries, Tom: Gehörlose: eine Kultur bringt sich zur Sprache, Hamburg 1991 (Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser; Bd. 16), S. 35

¹⁶ Ebenda, S. 34

in Hartford 1817 dessen erster Lehrer.¹⁷

Über die Bedeutung weiterer Schulen, die in der folgenden Zeit gegründet wurden, schreibt der Neurologe und Schriftsteller Oliver Sacks in seinem Buch *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen*: „Diese Schulen waren die Brennpunkte der Gehörlosengemeinschaft, und in ihnen wurden Geschichte und Kultur der Gehörlosen von einer Generation an die nächste weitergegeben.“¹⁸

Dem Engagement dieser beiden Männer und dem Erfolg der ersten Schule ist es zu verdanken, dass am 16. Februar 1857 in Washington DC die erste Universität für Gehörlose als *Columbia Institution for the Deaf and Dumb and the Blind* vom US-Postminister Amos Kendall gegründet und nach Thomas H. Gallaudet benannt wurde.¹⁹

Der große Erfolg dieser Institutionen und die anfängliche Unterstützung durch die Regierung konnten die Gehörlosengemeinschaft aber nicht davor bewahren, dass die Hörenden sich in den Diskurs um die Bildung und Erziehung Gehörloser zunehmend einschalteten und glaubten, besser zu wissen, was für gehörlose Menschen das Richtige ist. In dem Glauben, nur durch die Verwendung und Lehre der Lautsprache die Gehörlosen besser in die hörende Gesellschaft integrieren zu können, wurde die Gebärdensprache in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts aus den amerikanischen und europäischen Klassenzimmern ausgeschlossen. Die Überzeugung, hörgeschädigten Menschen ihre Sprache in der Öffentlichkeit zu verbieten, hatte ihren Ursprung vor allem in der weit verbreiteten Meinung, dass Gebärdensprachen keine Grammatik besitzen und daher keine den Lautsprachen ebenbürtige Sprachen sind, sondern lediglich eine primitive und vulgäre Zeichensprache, ähnlich etwa der Pantomime.²⁰ Außerdem erkannte man, dass der Sprechapparat bei Taubgeborenen vollständig intakt ist. Auf dieser Erkenntnis aufbauend entwickelte sich im 19. Jahrhundert die sogenannte „deutsche Methode“, in Abgrenzung zur „französischen Methode“, die den Unterricht in Gebärdensprache abhielt. Die moderne deutsche Pädagogik hatte sich zum Ziel gemacht, den Gehörlosen um jeden Preis ausschließlich die Lautsprache zu lehren. Am Kongress der Gehörlosenlehrer in Mailand 1880, bei dem bezeichnenderweise nur hörende Lehrer abstimmen durften, setzte sich die deutsche Methode durch.²¹ Dieser vermeintliche Sieg warf die Selbständigkeit und Entwicklung der Gehörlosengemeinschaften für lange Zeit zurück, verbannte sie aus dem öffentlichen Leben und raubte

¹⁷ Vgl. Sacks, Oliver: *Stumme Stimmen: Reise in die Welt der Gehörlosen*, Dt. von Dirk van Gunsteren, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 176

¹⁸ Ebenda, S. 177

¹⁹ Gallaudet ist weltweit nach wie vor die einzige geisteswissenschaftlich ausgerichtete Universität für Gehörlose und außerdem Zentrum der internationalen Gemeinschaft der Gehörlosen. Vgl. Sacks 1990, S. 165

²⁰ Vgl. Becker 1997, S.7f. und Poizner, Howard/ Klima, Edward S./ Bellugi, Ursula: *Was die Hände über das Gehirn verraten*, Hamburg 1990, S. 29

²¹ Vgl. Clarke 2006, S. 25

den Gehörlosen ihre Kommunikation und Identität. Es folgte ein langer Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprachen und damit verbunden die Anerkennung als soziale Minderheitengruppe.

Einen Sonderfall stellt die Geschichte der Gebärdensprache auf der amerikanischen Insel Martha's Vineyard dar. Aufgrund einer inzestuösen Bevölkerungsstruktur lebten zwischen 1693 und 1950 so viele erblich bedingte Gehörlose auf der Insel, dass fast alle Hörenden zweisprachig waren und die Kommunikation sowohl zwischen Gehörlosen und Hörenden als auch unter den Hörenden hauptsächlich in Gebärdensprache erfolgte.²² Die Gebärdensprache wurde deshalb als etwas ganz Natürliches empfunden, ebenso wie die Gehörlosigkeit nicht als Behinderung oder Defizit galt.

Zurück zur Gehörlosenpädagogik und der Erforschung der Gebärdensprachen:

Das Erlernen der Lautsprache war und ist für Gehörlose ein langwieriges und äußerst hartes Training, das oft nicht zum erwünschten Erfolg führt. Da sie ihre Stimme nicht hören können, ist eine Selbstkontrolle ihrer Aussprache für Gehörlose nicht möglich. Ihre Sprechweise klingt für Außenstehende daher oft fremd und ist meist schwer zu verstehen. Für viele ist deshalb die Lautsprache mit traumatischen Kindheitserinnerungen verknüpft: mit Leistungsdruck, Zwang und Versagensgefühlen. Laurent Clerc beschreibt in seiner berühmten Autobiographie *Mit der Seele hören* seine Erfahrungen folgenderweise:

„Taaa, daaa, teee, deee“, so ließ er mich immer wieder kreischen, aber wie sehr ich auch mein Gesicht verzerrte und dabei mit den Tränen kämpfte, wie verzweifelt und in Panik ich die Stelle in meinem Mund suchte, an die *genau* ich meine Zunge zu legen hatte, wie krampfhaft ich auch atmete – es gelang mir nicht besser. Eines Tages wurde er so ungeduldig, dass er mir einen heftigen Schlag auf das Kinn versetzte; ich biß mir auf die Zunge und brach in Tränen aus – der entsetzliche, grenzenlose Kummer der Kindheit, das Hin- und Hergerrissene durch die Qualen eines verängstigten Knaben, der von Ekel und Frustration mehr als genug hatte und wußte, dass er diesen falschen Weg nicht länger gehen konnte. Es schien mir als hätten sich in diesem Augenblick alle Übel meines alten Lebens – die Verständnislosigkeit von Fremden, die Einsamkeit, die Unberechenbarkeit der Welt um mich her – gegen mich gestellt. Ich kehrte ihnen den Rücken und ging davon, zu meiner neuen Familie. Ich habe nie wieder gesprochen.“²³

Der Umbruch kam erst ab den 1960er Jahren mit der Erforschung der amerikanischen Gebärdensprache (American Sign Language) von einem linguistischen Standpunkt aus.²⁴

²² Vgl. Perlmutter, David M.: Sign Language, in: International Encyclopedia of Linguistics, hrsg. von William Bright; Vol. 3, New York 1992, S. 437

²³ Laurent Clerc zit.n. Lane, Harlan: *Mit der Seele hören: Die Lebensgeschichte des taubstummen Laurent Clerc und sein Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprache*, München 1990, S. 36f.

²⁴ Bis dahin wurden Gebärdensprachen in erster Linie unter philosophischen und pädagogischen Gesichtspunkten betrachtet; aber bereits der deutsche Psychologe Wilhelm Wundt behauptete, dass der

William C. Stokoe war der erste, der die Grundlagen dafür schuf, Gebärdensprache als ein unabhängiges Sprachsystem mit einer eigenen Grammatik analysieren und begreifen zu können. Wie Oliver Sacks schreibt, forderte er von Anfang an, dass Gehörlose in *beiden* Sprachen kommunizieren können sollten.²⁵ Mittlerweile werden auf der ganzen Welt Gebärdensprachen erforscht. Penny Boyes Braem schreibt in ihrem Standardwerk *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung* bereits 1990 von 32 Ländern: Neben den USA und zahlreichen europäischen Ländern auch Bolivien, Chile, Costa Rica, Dominikanische Republik, Indien, Israel, Jamaica, Japan, Taiwan, Thailand u. a.²⁶ Die Erziehung gehörloser Kinder erfolgt heutzutage im angloamerikanischen sowie europäischen Raum zunehmend bilingual, d.h. sowohl in Laut- als auch in Gebärdensprache.

Nicht zuletzt wegen der jahrzehntelangen Unterdrückung und Ausschließung der Gebärdensprachen existieren heute zahlreiche nationale Gebärdensprachen, die sich hinsichtlich der Form und Verwendung von Gebärden erheblich unterscheiden können. Die *International Encyclopedia of Linguistics* nennt 76 solcher Gebärdensprachen, die oftmals in eine Vielzahl von Dialekten unterteilt sind. Diese regionalen Unterschiede bestehen in erster Linie auf der lexikalischen Ebene. Die Zahl 76 umfasst aber nicht nur die sogenannten „primary sign languages“ – Gebärdensprachen von Gehörlosen –, sondern auch sogenannte „alternative sign languages“, „which are used by hearing people for special purposes.“²⁷ Zu diesen zählen die Gebärdensprachen der australischen Aborigines, die Zeichensprache der Indianer Nordamerikas und die klösterliche Zeichensprache.²⁸

Trotz nationaler und regionaler Eigenheiten können sich Gehörlose unterschiedlicher Nationalität in der Regel besser verständigen als Hörende. Dies hat mit dem bildhaften Charakter der Gebärdensprache und den nonverbalen Kommunikationsmitteln zu tun. Zudem gibt es auch sogenannte „Internationale Gebärden“ („International Signs“); diese stellen allerdings noch kein einheitliches System dar, wie es bei der Plansprache „Gestuno“ der Fall ist, das mit „Esperanto“ verglichen werden kann. Die Kommunikation erfolgt größtenteils durch Wiederholungen, Übernahme von Landesgebärden und Paraphrasen. „Internationale Gebärden“ nehmen daher in ihrer Produktion viel mehr Zeit in Anspruch als eine nationale Gebärdensprache.²⁹

Gebärdensprache eine eigenständige Syntax zugrunde liege. Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie*, Bd. 1: *Die Sprache*, Stuttgart 1921, S. 218ff.; zit.n. Becker 1997, S. 6

²⁵ Vgl. Sacks 1990, S. 189

²⁶ Vgl. Boyes Braem, Penny: *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*, Hamburg 1990 (*Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser*, Bd. 11), S. 13

²⁷ Vgl. Perlmutter 1992, S. 436

²⁸ Vgl. ebenda, S. 432 – 438

²⁹ Vgl. <http://www.dgsd.de/info/sonstiges/faq.html> (10.09.2008)

Bei der nun folgenden Einführung in die Struktur der Deutschen Gebärdensprache werde ich mich in erster Linie auf das Buch *Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache* von Claudia Becker und den Sammelband *Gebärdensprachen: Struktur, Erwerb, Verwendung* von Helen Leuninger und Daniela Happ, beziehen.

1.3. Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache

Die sogenannte „moderne“ Gebärdensprachforschung ist noch eine junge Disziplin, die erst in den 1960ern Jahren mit der Erforschung der American Sign Language (ASL) ihren Anfang genommen hat. Die sprachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Deutschen Gebärdensprache (DGS) hat erst in den 1980er Jahren eingesetzt. Der wesentliche Unterschied zu den Forschungsansätzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegt darin, dass Gebärdensprachen als unabhängige Sprachsysteme mit eigener Grammatik erkannt wurden.³⁰ Das Lexikon der Sprachwissenschaft definiert Gebärdensprachen dementsprechend als

„natürliche Sprachen Hörgeschädigter (Gehörloser oder Schwerhöriger), die im Unterschied zur Lautsprache visuell verarbeitet und gestisch ausgedrückt werden. G. sind vollentfaltete Sprachsysteme mit einer von Lautsprachen unabhängigen aber gleichen Komplexität und werden für gleichermaßen vielfältige kommunikative Zwecke eingesetzt. Neben den manuellen Artikulatoren, den Händen, übermitteln auch nicht-manuelle Art. wie Gesicht und Körper durch Mimik, Mundgestik, Körper- und Kopfhaltung sprachliche Information.“³¹

Ähnlich, jedoch mit der Betonung der inhaltlichen Ebene, definiert Becker die Deutsche Gebärdensprache als

„ein Zeichensystem, das Körperbewegungen gezielt einsetzt, um eine zwischenmenschliche Kommunikation über alle außersprachlichen Sachverhalte bis hin zu metasprachlichen Inhalten zu ermöglichen. Die Körperbewegungen sind konventionalisiert in dem Sinne, dass sie in symbolischer Weise der Verständigung dienen.“³²

Die DGS ist eine Sprache, die die visuell-gestische Modalität verwendet.³³ Die Gebärdensprachproduktion bezieht die gesamte obere Körperhälfte mit ein, wobei vor allem die Hände im sogenannten „Gebärdenraum“ agieren. Dieses körperliche Sprachinstrument lässt sich in folgende drei Bereiche untergliedern:

- a) Hände und Arme
- b) Gesicht (Mimik)

³⁰ Vgl. Becker 1997, S. 6f.

³¹ Artikel „Gebärdensprache“, in: Lexikon der Sprachwissenschaft, hrsg. von Hadumod Bußmann, Stuttgart 2002, S. 243f.

³² Becker 1997, S. 16

³³ Vgl. Happ, Daniela: DGS-Grammatik. Manuelle und nichtmanuelle Module der Deutschen Gebärdensprache, in: Leuninger, Helen/ Happ, Daniela (Hrsg.): Gebärdensprachen: Struktur, Erwerb, Verwendung, Hamburg 2005 (Linguistische Berichte, Sonderheft 13), S. 9

c) Kopf / Hals, Oberkörper / Schultern³⁴

Analog zur artikulatorischen Phonetik³⁵ für Lautsprachen handelt es sich bei diesen Bereichen um die Artikulationsorgane oder Artikulatoren der Gebärdensprache. Ebenso häufig wird auch eine Unterscheidung zwischen manuellen (Hände, Arme) und nicht-manuellen Elementen (Bewegungen des Kopfes und Oberkörpers, Mimik, Mundgestik etc.) vorgenommen, welche sich durch ihre spezifische Form, Stellung und Bewegung auszeichnen.³⁶ Das Zusammenwirken der drei Artikulatoren lässt sich beispielsweise gut an der Gebärde MÜHSAM³⁷ veranschaulichen:

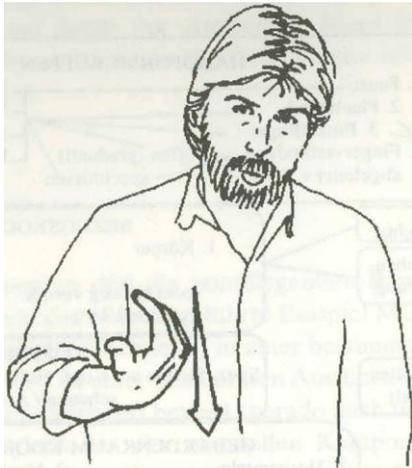


Abb. 1: MÜHSAM

Siegmund Prillwitz: Phonologie: Das Sprachinstrument von Gebärdensprache und die phonologische Umsetzung für die Handformkomponente der DGS, in: Leuninger / Happ 2005, S. 33

a) Mit der rechten Hand wird eine nach oben abgewinkelte Flachhand gebildet, die mit leichtem Körperkontakt an der rechten Seite des Oberkörpers eine Abwärtsbewegung ausführt. Dies ist der manuelle Teil des Gebärdenzeichens.

b) Gleichzeitig zeigt das Gesicht eine gequälte Mimik mit einer angespannten Augenpartie und einer kontinuierlich pustenden Mundgestik.

c) Der Kopf ist leicht schräg nach vorn gebeugt. Bei Bekräftigung wäre Kopfnicken, bei Verneinung Kopfschütteln angezeigt.³⁸

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass die verschiedenen manuellen und nicht-

³⁴ Vgl. Prillwitz, Siegmund: Phonologie. Das Sprachinstrument von Gebärdensprachen und die phonologische Umsetzung für die Handformkomponente der DGS, in: Leuninger/ Happ 2005, S. 31

³⁵ Phonetik ist die Wissenschaft von den sprachlichen Lauten, ihrer Art, Erzeugung und Verwendung in der Kommunikation. Das Wort Phonetik stammt aus dem griechischen Wort φωνητικός (phōnētikós) „zum Tönen, Sprechen gehörig“, eine Ableitung vom Wort φωνή (phōnē) „Laut, Ton; Stimme“. Vgl. Duden. Deutsches Wörterbuch, hrsg. v. wissenschaftlichem Rat der Dudenredaktion, Mannheim u. a. 2007, S. 1283

³⁶ Vgl. Prillwitz 2005, S. 31

³⁷ Vokabeln der Gebärdensprache werden in der deutschen Lautschrift in Großbuchstaben wiedergegeben; vgl. Anmerkungen zur Notation in: Happ 2005, S. 27

³⁸ Prillwitz 2005, S. 33

manuellen Artikulatoren zumeist gleichzeitig verwendet werden. Ein Gebärdenzeichen besteht somit aus einer „mehrschichtigen simultanen Verbindung verschiedener Artikulatoren“³⁹. Ebenso erkennbar ist, dass sich der Artikulator *Hand* in einem räumlichen Kontext bewegt, dem Gebärdenraum. Dabei handelt es sich um einen dreidimensionalen, begrenzten Raum, in dem fast alle Gebärden durchgeführt werden und welcher sich durch den Bezug zum Körper des Gebärdenden definiert.⁴⁰

Die graphische Darstellung des „linguistischen Sprachinstruments“ durch Prillwitz, Linguist und Begründer des Instituts für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser der Universität Hamburg, macht deutlich, wie umfangreich und differenziert die Ausdrucksmöglichkeiten Gehörloser sind:

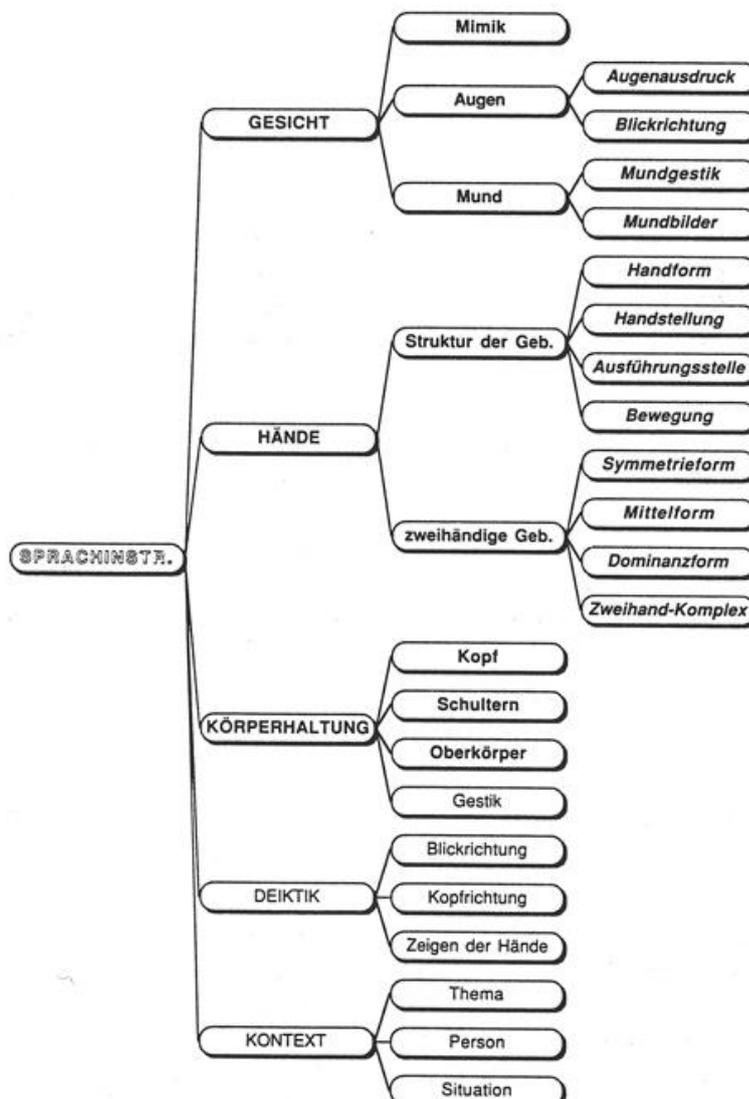


Abb. 2: Sprachinstrument für Gebärdensprache

Wisch, Fritz-Helmut: Lautsprache und Gebärdensprache. Die Wende zur Zweisprachigkeit in Erziehung und Bildung Gehörloser, Hamburg 1990, S. 156

³⁹ Prillwitz 2005, S. 33

⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 33 und Becker 1997, S. 59

1.3.1. Manuelle Elemente

Siegmond Prillwitz orientierte sich an den Ergebnissen zur ASL von William Stokoe und Robbin M. Battison und führte 1985 folgende Parameter zur Beschreibung der Struktur der Deutschen Gebärdensprache ein: Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung.⁴¹

Die Handform setzt sich zusammen aus Daumenstellung, Beugung und Abwinkeln der Finger. In der DGS werden sechs Grundhandformen unterschieden, die wiederum in kleinere Einheiten zerlegt werden können. Während die DGS 1990 über 34 verschiedene Handformen verfügt, weist die ASL bereits über 150 vor.⁴² Spezifische Handformen können auf Gegenstände oder Personen verweisen, die an dem betreffenden Vorgang beteiligt sind.⁴³

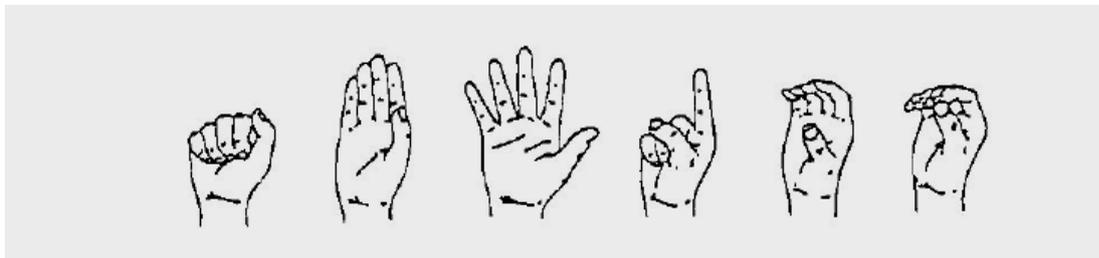


Abb. 3: Die sechs Grundhandformen

Boyes Braem, Penny: Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung, Hamburg 1990, S. 22

Verantwortlich für die Handstellung sind die Handflächenorientierung und die Fingerichtung.⁴⁴ Unter der Ausführungsstelle wird der Ort im Gebärdenraum verstanden, an dem das Handzeichen ausgeführt wird. Die Oberfläche des menschlichen Körpers kann in 23 bedeutungsverschiedene Ausführungsstellen (z.B. Stirn, Nase, Auge, Wange, Schulter, Brust, Bauch etc.) unterteilt werden.⁴⁵

Bei der Bewegung der Hände und Arme wird zwischen Bewegungstypen (geradlinig, gewölbt, kreis-, spiralförmig u. a.), Ausführungsarten (Tempo, Intensität, Größe, Wiederholung) und der Richtung (horizontal, vertikal, vom Körper, zur Seite etc.) unterschieden. Ein einfaches Beispiel für den Parameter Bewegung wäre der Satz: „Ein riesiges Auto fährt ruckartig um die Kurve.“ Dabei wären nur drei Gebärden nötig: eine für „riesiges Auto“, eine für „fährt ruckartig“ und eine für „um die Kurve“.

Spezifische Eigenschaften der Handbewegungen können also Aufschluss über beson-

⁴¹ Vgl. Becker 1997, S. 9

⁴² Vgl. ebenda, S. 30f.

⁴³ Vgl. Ebbinghaus, Horst/ Heßmann, Jens: Grundzüge der deutschen Gebärdensprache, in: Das Zeichen 13 (1990), S. 321

⁴⁴ Vgl. Becker 1997, S. 28ff.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 62

dere Eigenschaften des beschriebenen Vorgangs liefern.⁴⁶ Von besonderem Interesse für den Einsatz von Gebärden zu Musik erscheint hier der Typus der Ausführungsart. Wichtig zu beachten ist außerdem, dass Gebärden mit einer oder mit beiden Händen produziert werden können. Becker stellt vier Möglichkeiten vor und bezieht sich bei den ersten drei Ergebnissen auf Siegmund Prillwitz⁴⁷:

- 1) Symmetrie-Form: Beide Hände haben die gleiche Handform und führen die gleiche Bewegung aus. Die Bewegung kann in der gleichen oder der spiegelbildlichen Richtung vollzogen werden.
- 2) Mittel-Form: Die Hände nehmen die gleiche Handform an, können sich aber in ihrer Handstellung im Gebärdenraum unterscheiden; wichtig ist, dass nur eine Hand die Bewegung ausführt.
- 3) Dominanz-Form: Die Hände unterscheiden sich sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Stellung, und nur eine Hand ist in Bewegung. Die sich in Ruhestellung befindende Hand kann allerdings nur eine der sechs Grundformen annehmen.
- 4) Simultan-Form: Beide Hände können jede mögliche Konfiguration (Form und Stellung) verwenden und sich gleichzeitig unterschiedlich bewegen. Beide Hände führen also selbständige Gebärdenzeichen aus, es wird nicht zwischen einer aktiven und einer passiven Hand unterschieden. So kann beispielsweise dargestellt werden, dass eine Person Kaffee trinkt, während sie die Zeitung liest.⁴⁸

1.3.2. Nicht-manuelle Elemente

In der Regel gleichzeitig mit den Hand- und Armbewegungen laufen die nicht-manuellen Elemente ab:

„Sie können lexikalische, grammatische und syntaktische Funktionen haben und müssen als solche von der Mimik und Gestik abgegrenzt werden, die außerhalb der Sprachstruktur von Gebärdenden und Sprechern mehr oder weniger bewusst verwendet werden, um Informationen über den eigenen emotionalen Zustand, die Einstellung und vieles mehr zu vermitteln.“⁴⁹

Die Verwendung von Mundbewegungen stellt ein entscheidendes Charakteristikum der DGS dar. Solche oralen Elemente sind zum einen die sogenannten „Mundbilder“, welche lautlos die Wörter der deutschen Lautsprache formen, und zum anderen die „Mundgestik“, die Bestandteil der Mimik ist.⁵⁰

Das Mundbild ist vor allem bei jenen Gebärden wichtig, die mehrere Bedeutungen ha-

⁴⁶ Vgl. Ebbinghaus/ Heßmann 1990, S. 321

⁴⁷ Vgl. Prillwitz, Siegmund: Skizzen zu einer Grammatik der deutschen Gebärdensprache, Hamburg 1985

⁴⁸ Vgl. Becker 1997, S. 43f.

⁴⁹ Ebenda, S. 64

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 23

ben und nur durch das gleichzeitige Artikulieren des Wortes eindeutig zu verstehen sind; so ist z.B. die Gebärde für „Bruder“ und „Schwester“ die gleiche, ebenso für „Chaos“ und „August“, und für „Minute“ und „Ärzte“ etc. Hinzu kommt außerdem das Verstehen von mehrdeutigen Gebärden durch den Kontext des Satzes.

Anders als die sogenannte „expressive Mimik“, die mit der individuellen Stimme und Sprechmelodie des einzelnen Sprechers vergleichbar ist, begleitet eine synchron erzeugte Mundgestik die einzelnen Gebärdenwörter oder -phrasen.⁵¹ Dabei „handelt es sich nicht um stumm artikulierte Wörter der Deutschen Lautsprache [...], sondern um eine lexikalisch spezifizierte Mimik des Mundes.“⁵² Bei dieser grammatischen Mimik wird daher zwischen einer *lexikalischen* und einer *syntaktischen* Mimik unterschieden.

Bei lexikalischen Gebärden handelt es sich um bestimmte Gebärden, z. B. Adjektive wie TRAUERIG, FROH, LANGWEILIG, INTERESSANT oder Verben wie HERAUSFORDERN, VERULKEN, BEGRÜSSEN, ABLEHNEN, die zusammen mit einer entsprechenden Mimik ausgeführt werden. Werden diese Worte mit einer abweichenden Mimik gebärdet, so erhalten sie beispielsweise eine ironische Bedeutung. Die syntaktische Mimik kennzeichnet die unterschiedlichen Satzarten, wie z.B. Entscheidungsfragen, W-Fragen (wann, wie, wer etc.) und Konditionalsätze.

Schließlich bestimmt auch die Kopfhaltung den Satztypus. So werden etwa Entscheidungsfragen mit einem leicht nach vorn geneigten Kopf gebärdet. In manchen Fällen erstreckt sich die Kopfhaltung wie die syntaktische Mimik über den gesamten Satz, in anderen wiederum nur über bestimmte Satzteile, wie z. B. bei Gebärden, die sich auf einen kurzen Zeitabschnitt beziehen: hier kommt es zu einer minimalen Veränderung der Kopfhaltung. Bei Gebärden, die sich auf einen langen Zeitraum beziehen, wird der Kopf in die entgegengesetzte Richtung zur Gebärde gedreht.⁵³

1.3.3. Gebärdenwortordnung

Gebärden werden zu Folgen und Sätzen verbunden, die einen ganz anderen Aufbau und eine ganz andere Reihenfolge haben als bedeutungsgleiche Sätze der deutschen Lautsprache.⁵⁴ Im Gegensatz zur Lautsprache ist die Abfolge der Bestandteile in DGS-Sätzen relativ fest: Satzglieder dürfen nicht umgestellt werden und das Verb steht stets am Satzende. Die Satzstruktur folgt daher dem Prinzip des sogenannten „Thema-Rhema“⁵⁵: Zuerst wird das Thema bzw. der zentrale Bezugsrahmen vorgestellt und

⁵¹ Vgl. Happ 2005, S. 21

⁵² ebenda, S. 21

⁵³ Vgl. ebenda, S. 22f.

⁵⁴ Vgl. <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (15.05.2008)

⁵⁵ „Begriffspaar zur Satzanalyse unter dem Gesichtspunkt, dass im Thema der (bekannte, in Rede stehende) Gegenstand genannt wird, von dem dann im Rhema etwas ausgesagt wird.“ Duden: Fremdwörterbuch, Bd. 5, Mannheim: Dudenverlag 1997, S. 808

anschließend folgen Erläuterungen, Erweiterungen und Kommentare. Ein einzelnes Gebärdenzeichen enthält dabei so viel Information wie möglich. Diese Regeln gelten sowohl für Haupt- als auch für Nebensätze, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen⁵⁶:

1) M-O₁ WEIN FLASCHE [v KAUF], DANIELA₂ 1SCHENK₂.

M-O kauft eine Flasche Wein und schenkt sie Daniela.

2) HELEN₁ [DET_{poss}]₁ KOLLEGE₂ 1SAG₂: VORHIN [N STUDENT] DIE_{1-n}

_____adv

DISKUTIER.

Helen sagt zu ihrem Kollegen, dass die Studenten vorhin lebhaft diskutiert haben.⁵⁷

Das Beispiel zeigt auch, dass die Verben der DGS nicht nach Tempus gebeugt werden. Zeitinformationen sind nicht in Tätigkeitsgebärden integriert, sondern werden am Satzanfang, bzw. zu Beginn einer Erzählung platziert, und gelten solange, bis sie durch eine andere ersetzt werden. Innerhalb eines Satzes oder auch einer längeren Erzählung werden Zeitangaben also nicht verändert und nicht wiederholt.⁵⁸

Satzarten werden wie bereits gesagt mimisch markiert, Beziehungen zwischen Satzteilen (Subjekt, Objekt) werden durch die Ausführungsrichtung der Verbgebärde hervorgehoben. Personen und Objekte erhalten ihren bestimmten Platz im Gebärdenraum und stehen für weitere Bezugnahmen zur Verfügung. Räumliche Zusammenhänge werden durch eine analog räumliche Darstellung der Hände wiedergegeben.⁵⁹

1.3.4. Übersetzung der DGS in die deutsche Lautsprache

Die lange und weit verbreitete Meinung, dass Gebärdensprache ein minderwertiges Sprachsystem sei, wird nicht zuletzt auch durch ihre Übersetzung in die Lautsprache aufrechterhalten. Denn die wörtliche Übersetzung „durch unvollständige Sätze, in denen naiver Wortgebrauch und grammatische Normabweichungen auffallen“⁶⁰, hat eher den Charakter einer primitiven Sprache, wie die beiden Gebärdensprachforscher Horst

⁵⁶ Vgl. Happ 2005, S. 21

⁵⁷ Ebenda, S.21; Legende zu den Beispielen (die Zahlen sind in diesem Fall zu vernachlässigen):
[v KAUF], v = Verb

_____adv = adverbiale Mimik und ihre Ausdehnung

[DET_{poss}] = Possesivpronomen, welches Raumpunkte im Gebärdenraum zu Personalpronomen zuweist;

[N STUDENT] : N = Nomen

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 21 und Wisch, Fritz-Helmut: Lautsprache UND Gebärdensprache. Die Wende zur Zweisprachigkeit in Erziehung und Bildung Gehörloser, Hamburg 1990, S. 164; Fritz-Helmut Wisch ist Professor für Heil- und Sonderpädagogik an der Hochschule Magdeburg-Stendal.

⁵⁹ Vgl. <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (15.05.2008)

⁶⁰ Ebbinghaus/ Heßmann: Grundzüge der deutschen Gebärdensprache, in: Das Zeichen 13 (1990), S. 328; Bei den Autoren handelt es sich um die wichtigsten Gebärdensprache-Linguisten Deutschlands.

Ebbinghaus und Jens Heßmann wissen.

Als ein Beispiel nennen sie den Satz: „Ich nicht in Aachen mit dir so spazieren“, und ergänzen im selben Atemzug, dass es mehr als unwahrscheinlich ist, dass spontane Aussagen Gehörloser auch nur im Entferntesten einem solchen Satz ähneln könnten: „Eine solche Darstellung bleibt blind demgegenüber, wie etwas tatsächlich ‚mit Zeichen gesagt‘ wird.“⁶¹ Die Kommunikation Gehörloser wird somit oft als Ausdruck bemitleidenswerten Unvermögens aufgefasst und passt sich auf diese Weise erschreckend gut in das Bild ein, welches von Gehörlosigkeit im Allgemeinen noch immer in der Gesellschaft existiert: nämlich jenes des defizitären, behinderten Menschen.⁶²

1.3.5. Ikonizität

Ein wichtiger Punkt ist schließlich auch die Ikonizität, also die *Bildhaftigkeit* vieler Gebärden: „[F]ür den Linguisten ist eine Gebärde *ikonisch*, bei der eine Beziehung zwischen ihrer Form und ihrem begrifflichen Inhalt (dem Referenten) besteht.“⁶³

Boyes Braem weiß, dass das Gesamtvokabular eines erwachsenen Gehörlosen etwa zu einem Drittel bis zur Hälfte als ikonisch bezeichnet werden kann. Ein Beispiel dafür ist das Wort „Auto“, das in vielen Gebärdensprachen durch zwei Hände, die ein Steuer- rad bewegen, gebärdet wird; ebenso die Gebärde für „Milch“, welche an das Melken einer Kuh erinnert. Ikonisch heißt aber nicht, dass es sich dabei nur um konkrete Worte handelt: Die Gebärde für das abstrakte Verb „denken“ wird durch das Berühren des Zeigefingers an die Schläfe dargestellt. Und bei den Jahreszeiten wird „Sommer“ durch das Bild von Sonnenstrahlen, „Frühling“ durch das Bild der aufblühenden Erde, „Herbst“ durch eine Geste des Verwelkens und „Winter“ durch eine frierende Körperhaltung ausgedrückt. Dagegen ist die Gebärde für das konkrete Wort „Mutter“ für Außenstehende nicht zu verstehen (dabei berührt die senkrecht gehaltene flache Hand zuerst die linke und dann die rechte Seite des Mundes).

Die Ikonizität ist ein vieldiskutiertes Thema: Während manche Gebärdensprachforscher lange Zeit keine grammatikalische Bedeutung in den bildhaften Elementen sahen und daher fürchteten, dass die Betonung des ikonischen Charakters Klischeevorstellungen von Gebärdensprache als Pantomime und unstrukturiertes Gestikulieren bestätigen könnte, ist in den USA seit den 1970er Jahren und in Deutschland rund zwanzig Jahre später gezeigt worden, dass es sich bei den bildhaften Darstellungsformen sehr wohl um komplexe Bestandteile der Grammatik handelt.⁶⁴ Die bildhaften Gebärden stellen also keine pantomimischen Bewegungsformen dar; dennoch ergänzt oder erweitert die

⁶¹ Ebbinghaus/ Heßmann, S. 328

⁶² Vgl. ebenda, S. 328

⁶³ Boyes Bream 1990, S. 35

⁶⁴ Vgl. Becker 1997, S. 16f.

Pantomime als zusätzliche Ebene eine Erzählung.

Auch der gehörlose Gebärdensprachlehrer Aiyu John Woul⁶⁵ erklärt, dass es sich bei der Pantomime um einen wichtigen Teil der Gebärdensprache handelt. So fungiert die Darstellung einer Geschichte in Pantomime beim Erlernen der DGS als Vorstufe zur lebendigen Gebärdensprache, in der neben den manuellen Gebärden, dem Mundbild und der Mundgestik, der expressive Ausdruck mit dem ganzen Körper hinzutritt.

Hier scheint es an der Zeit den Begriff der Pantomime zu definieren und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit der Gebärdensprache klarzustellen.

1.3.6. Pantomime

In Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wird Pantomime (vom griechischen *pantómimos* = „alles nachahmend“⁶⁶) als "mimischer Ausdruck von Eindrücken, Gefühlen, Gedanken usw. nur in stummem Gebärden- und Mienenspiel"⁶⁷ definiert. Wie die Gebärdensprache macht sie Gebrauch von körperlichen Ausdrucksmitteln. Beide Kommunikationsformen erfolgen zudem nach einem Prinzip der maximalen Visualisierung: „Was es mitzuteilen gilt, wird auf möglichst direkte, unmittelbar einleuchtende Weise sichtbar gemacht.“⁶⁸

Im Fall der Pantomime zielt die maximale Visualisierung durch virtuosen Körpereinsatz auf eine Allgemeinverständlichkeit. Ganz anders aber bei Gebärdensprachen: Hier werden die Gesichts- und Mundgestik wie bereits erklärt zu grammatikalischen und lexikalischen Zwecken eingesetzt. Aber auch der übrige Körper kommt häufig zum Einsatz, so z.B. beim Warten auf jemanden oder etwas: Während die rechte Hand am Oberkörper die Gebärde WARTEN ausführt, schaut die Person mit einem genervten Gesichtsausdruck in die Gegend und lässt dabei einen Fuß unruhig auf- und niederwippen.

Dennoch kann ein Hörender bei einem Gespräch zwischen Gehörlosen in der Regel nicht mehr verstehen, als er der Beobachtung eines entsprechenden Dialogs zwischen Finnen, Türken oder Chinesen entnehmen kann⁶⁹:

„Es lässt sich im Allgemeinen feststellen, ob ein Gespräch physisch anwesende Personen oder Gegenstände betrifft, und möglicherweise ist zu erkennen, mit welcher Haltung sich die Gesprächsteilnehmer äußern. Einzelne Gesprächsinhalte sind dagegen ohne Sprachkenntnis nicht zu verstehen.“⁷⁰

⁶⁵ Diese Aussage bezieht sich auf den Inhalt des Gebärdensprachkurses „DGS I“ bei Aiyu John Woul am 23./24.08. und 06./07.08.2008 in München.

⁶⁶ Duden. Das Herkunftswörterbuch, hrsg v. der Dudenredaktion, Bd. 7, Mannheim 2007

⁶⁷ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 584

⁶⁸ Ebbinghaus/ Heßmann 1990, S. 329

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 329

⁷⁰ Ebenda, S. 329

Boyes Braem nennt vier Punkte, in denen sich die sprachliche Mitteilungsförm der Gebärdensprache von der Kunstform der Pantomime unterscheidet.

- 1) Die Verwendung des Raumes: In der Pantomime kann sich der Künstler über die ganze Bühne bewegen; in der Gebärdensprache bleibt der Sprecher an einer Stelle stehen bzw. sitzen und bezieht nur den oberen Teil des Körpers mit ein.
- 2) In der Pantomime steht der ganze Körper überwiegend für sich selbst. Das Bein des Performers steht für ein Bein; die Hand für eine Hand etc. In der Gebärdensprache fungieren dagegen die Körperteile, die sogenannten Artikulatoren, als *linguistische Symbole* für konkrete und abstrakte Inhalte. In der Gebärde TREPPE-HINUNTERGEHEN stehen beispielsweise die Finger symbolisch für Beine.
- 3) Während die Gebärdensprache – wie alle Sprachen – mittels ihres Systems von Symbolen in einer einzigen Aussage über mehrere Personen oder Objekte berichten kann, tut sich der Mime dabei sehr schwer: Da der Körper sich in der Pantomime selbst darstellt, ist es schwierig eine Geschichte mit mehr als einer Person zu erzählen.
- 4) Die Gebärdensprache erzählt viel schneller als die Pantomime: Hier entspricht das Hinuntergehen einer Treppe in etwa der realen Zeitspanne; in der Gebärdensprache müssen die Finger bei TREPPE-HINUNTERGEHEN nicht die reale Zeit beachten, da es sich um linguistische Symbole handelt. In der Pantomime wird ungefähr ein Zehnfaches der Zeit benötigt, um diesen Vorgang darzustellen.

Dennoch verwenden Gehörlose pantomimische Elemente, insbesondere beim dramatischen Ausschmücken von Geschichten (vorheriges Beispiel „auf jemanden warten“). Es muss also differenziert werden, in welcher Situation und zu welchem Anlass gebärdet wird. Gebärdensprachdolmetscher im Fernsehen verwenden weniger mimische Elemente als zwei Gehörlose, die sich zum Kaffee verabreden.

1.3.7. Die Natürlichkeit der Gebärdensprachen

Die Überlegungen zur Ikonizität und zur Beziehung von Gebärdensprache und Pantomime machen deutlich, dass der Gebärdensprache trotz ihres komplexen Regelwerks eine gewisse Natürlichkeit anhaftet: „Räumliche Orientierung, Bildhaftigkeit, Ausdrucksgeschehen usw. erscheinen als allgemein menschliche Erfahrungsbereiche, für deren Verstehen es offenbar keiner spezifischen Vorerfahrungen und Kompetenzen

bedarf“, schreiben Ebbinghaus und Heßmann.⁷¹ Denn Mimik, Körpersprache und ein großes Repertoire an Gesten begleiten automatisch auch den sprachlichen Ausdruck des Hörenden. So können

„Handkonstellationen [...] Gestalt und Größe von Objekten oder Personen, denen ein Gespräch gilt, bezeichnen. Ein Blick, ein Kopfnicken oder eine Zeigegeste mag auf anwesende oder auch nur vorgestellte Gegenstände oder Personen hinweisen. Man kann Handgesten verwenden, um zu grüßen, zu drohen oder um jemanden des Raumes zu verweisen.“⁷²

Eng verwandt mit den „ikonischen Gebärden“ sind daher die „natürlichen Gebärden“; dabei handelt es sich sowohl um bildhafte als auch abstrakte Gebärden, die – zumindest innerhalb der eigenen Kultur – von allen Menschen, egal ob hörend oder gehörlos, verstanden werden können. Interessanterweise werden diese in der Fachliteratur so gut wie nicht erwähnt. Vermutlich lässt die Bezeichnung „natürlich“ den Eindruck von rein natürlichen und daher einfachen Zeichen entstehen, die zu dem wissenschaftlich bewiesenen komplexen Sprachsystem nicht passen.

Dem Gebärdensprachlehrer Ayiu John Woul zufolge existieren rund 350 solcher natürlicher Gebärden. Sie beschreiben z.B.:

- Bewegungs- und Tätigkeitsabläufe: Laufen, Schwimmen, Essen, Trinken, Schlafen, Klavierspielen etc.
- Richtungsangaben: hier, da, dort, dorthin
- Größenangaben: groß / klein, niedrig / hoch, oben / unten etc.
- Personalpronomen: Ich, Du
- Drohgebärden: „Aufpassen, sonst passiert was!“, „Jemanden an die Gurgel gehen“, „Jemanden einen Kopf kürzer machen“ etc.
- Begeisterung / Enttäuschung markierende Gebärden: „top“ / „flop“, „sehr gut“ / „sehr schlecht“
- Verneinende Gesten: nicht, keine⁷³

1.3.8. Weitere Kommunikationsmittel Gehörloser

Zu den Kommunikationsmitteln Hörgeschädigter zählen in Deutschland neben der Deutschen Gebärdensprache (DGS) das Fingeralphabet sowie das sogenannte „Lautsprachenbegleitende Gebärden“ (LBG) und das „Lautsprachunterstützende Gebärden“ (LUG). Beim Fingeralphabet, das für Namen und Fremdwörter eingesetzt wird, für die

⁷¹ Vgl. Ebbinghaus/ Heßmann 1990, S. 319 – 332

⁷² Ebenda, S. 319

⁷³ Das *Handbuch der Gesten* von Dodo Kresse und Georg Feldmann widmet sich den Gesten des Alltags, darunter auch einigen der hier genannten, und informiert amüsant und leicht verständlich über ihre – mitunter international sehr verschiedenen – Bedeutungen. Kresse, Dodo/ Feldmann, Georg: *Handbuch der Gesten*, Wien - München 1999

es keine Gebärden gibt, entspricht jeder Buchstabe des Alphabets einer bestimmten Handform.⁷⁴ Unter LBG versteht man eine „visualisierte Lautsprache, wobei der Sprecher jedem gesprochenen Wort bzw. jedem Teil eines Wortes eine Gebärde hinzufügt, sich aber in der Syntax der deutschen Lautsprache bewegt.“⁷⁵ Beim LUG wird im Vergleich zu den LBG nicht jedes einzelne Wort mit einer Gebärde ausgeführt, wodurch der Sprechfluss nicht entscheidend verlangsamt wird. Gleichzeitig liegt dabei ein größeres Gewicht auf dem Absehen vom Mund.⁷⁶ Das sogenannte „Mundablesen“ oder „Lippenlesen“ führt häufig zu Missverständnissen, denn nur höchstens 33% können tatsächlich „abgesehen“, 70% müssen jedoch aus dem jeweiligen Kontext erkannt und ergänzt werden.⁷⁷

1.3.9. Zusammenfassung

Bei der Deutschen Gebärdensprache handelt es sich um ein komplexes, unabhängiges Sprachsystem mit einer eigenen Grammatik und einem umfassenden Vokabular.⁷⁸

Grundlage der Gebärdensprache bilden die manuellen Artikulatoren (Hände und Arme) und die non-manuellen (Bewegungen des Oberkörpers und des Kopfes; Mimik und Mundgestik). Durch Ausführung und Variation spezifischer Form- und Bewegungsstrukturen erhalten die Artikulationsorgane bestimmte grammatische und lexikalische Funktionen. Gebärdensprachsätze werden nicht wie in der Lautsprache in der Dreierstruktur von Subjekt-Verb-Objekt gebildet, sondern folgen der fixierten, hierarchischen Struktur des „Thema-Rhema“-Prinzips, bei dem der Satz stets mit dem Thema beginnt und mit dem Verb schließt. Durch das gleichzeitige Zusammenspiel von manuellen und non-manuellen Elementen sowie durch die vier verschiedenen Arrangementmöglichkeiten der Hände folgt die DGS im Gegensatz zur sequentiellen Anordnung in der Lautsprache außerdem dem Prinzip der Simultaneität.

Weitere Kommunikationsmittel für Gehörlose sind das Lautsprachenbegleitende Gebärden (LBG), Lautsprachunterstützende Gebärden (LUG), das Fingeralphabet und das Lippenlesen.

Zu jeder Sprache gehört normalerweise auch eine Schrift. Für zahlreiche nationale Gebärdensprachen gibt es zwar verschiedene Ansätze und Möglichkeiten einer schriftlichen Darstellung, aber nach wie vor kein einheitliches System.

⁷⁴ Vgl. Becker 1997, S. 15

⁷⁵ Ebenda, S. 15

⁷⁶ Vgl. E-Y-E Y-O-U, Begleitheft zum Kurs „DGS I“ bei Ayiu John Woul, 2007, S. 4

⁷⁷ Vgl. Clarke 2006, S. 29

⁷⁸ „Allein für das Wort ‚Sehen‘ gibt es zweihundert einzelne Gebärden.“ Helmut Oehring, zit.n. Turowski, Stefan: Unterwegs zu einer Raumsprache. Kritik über die Uraufführung von *Verlorenwasser*, Stuttgarter Zeitung vom 01.02.2001

1.4. Notationssysteme

Im Rahmen seiner Grundlagenforschung war Stokoe der erste, der 1960 eine Notation für die amerikanische Gebärdensprache schuf. Andere Wissenschaftler folgten später mit der Entwicklung weiterer, verfeinerter Notationen. In Deutschland wurde Ende der 1980er Jahre am Institut für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser das „Hamburger Notationssystem für Gebärdensprachen“, kurz HamNoSys, entwickelt. Es handelt sich dabei um ein „phonetisches Transkriptionssystem“ für Gebärdensprachen, das in seiner ersten Version ganz in der Tradition Stokoe-basierter Systeme stand und das relativ weite Verbreitung gefunden hat.⁷⁹ Die Zeitschrift *SIGNA. Beiträge zur Signographie*⁸⁰ widmete 2004 der Verschriftung der Gebärdensprache ein eigenes Heft. Es gilt als die erste umfassende Studie zu den Schriftsystemen für die Gebärdensprachen Gehörloser und stellt neben einem geschichtlichen Überblick die verschiedenen Konzepte in einer detaillierten signographischen Analyse einander gegenüber.⁸¹ Eine konventionalisierte Schriftform liegt aber noch nicht vor, wie Claudia Becker 1997 schreibt.

In Deutschland gibt es jedoch seit einigen Jahren die Website „www.gebaerdenschrift.de“, auf welcher der Psychologe und Lehrer Stefan Wöhrmann die amerikanische Gebärdenschrift „SignWriting“ vorstellt, erklärt und laufend erweitert. Die Entwicklung dieser Schrift basiert auf einem Notationssystem der amerikanischen Tänzerin Valerie Sutton aus den 1960er Jahren. Es handelt sich dabei um ein Bewegungsbeschreibungssystem, genannt „Sutton Movement Writing“, das für die verschiedensten Gebiete, bei denen Bewegung eine Rolle spielt, verwendet wird: Tanz, Pantomime, Gestik, jegliche körpersprachliche Äußerung, und sogar Bewegungen von Maschinen oder Tieren. Das Besondere an dieser „Gebärdenschrift“, so der Terminus im deutschsprachigen Raum, ist ihre weltweite Gültigkeit. Die Gebärdenschrift entspricht einem „Alphabet“ für Bewegungsbeschreibungen. Eine Ansammlung von einzelnen Symbolen steht zur Verfügung, um aus diesen Einzelelementen alle Gebärdensprachen der Welt zu notieren.⁸²

Im Gegensatz zu Amerika, wo das SignWriting bereits fest etabliert ist und verwendet wird, hat die Schrift in Deutschland bisher kaum Beachtung gefunden, klagt Wöhrmann auf seiner Internetseite.⁸³ 1999 lernte er Valerie Sutton kennen und eignete sich die

⁷⁹ Vgl. <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Projekte/HamNoSys/> (17.05.2008); siehe auch: Prillwitz, Siegmund: HamNoSys. Version 2.0. Hamburger Notationssysteme für Gebärdensprachen. Eine Einführung, Hamburg 1989

⁸⁰ Signographie bedeutet die Lehre des graphischen Zeichens. Ihr Gegenstand sind graphische Zeichen jeglicher Art und jedweden Anwendungsgebietes. Vgl. Stötzner, Andreas: Kurze Einführung in die Signographie, August 2006, unter: www.signographie.de (17.05.2008)

⁸¹ Vgl. http://www.signographie.de/cms/front_content.php?idcat=20 (17.05.2008)

⁸² Vgl. <http://www.gebaerdenschrift.de/> (17.04.2008)

⁸³ Der erste Eintrag auf der offiziellen Homepage der Gebärdenschrift ist vom 09.01.2001.

Grundlagen der GebärdenSchrift an. Wenig später führte er die Schrift als Unterrichtshilfe in Deutschland ein. Inzwischen hat er eine Datenbank mit über 10.000 GebärdenSchrift-Zeichen und zahlreiche GebärdenSchrift-Dokumente erstellt.⁸⁴

Wöhrmann sieht vor allem in der „Lebendigkeit und Flexibilität bei der Gestaltung und Anpassung an die alltagspraktischen Notwendigkeiten [...] einen großen Vorteil dieses Notationssystems.“⁸⁵ Über das Internet erfolgt heutzutage ein intensiver Austausch mit den Anwendern in der ganzen Welt. Dank der Entwicklung eines Computerprogramms (SignWriter 4.3), das die bereits existierenden GebärdenSchrift-Zeichen in einer Datenbank sammelt, kann auch ein ungeübter Anfänger nach kurzer Einführungszeit mit dem vorhandenen Wörterbuch erste Texte verfassen.⁸⁶ Folgende Grafiken sollen einen Eindruck von der GebärdenSchrift geben:



Abb. 4: GebärdenSchrift

Wöhrmann, Stefan: GebärdenSchrift, unter: <http://www.signwriting.org/archive/docs1/sw0059-DE-GebaerdenSchrift.pdf> (17.04.2008), S. 1

In Kapitel 1.2. wurde bereits im Rahmen der Gehörlosenpädagogik auf das Problem der Anerkennung der Gebärdensprachen und der Gleichstellung Gehörloser als soziale Minderheit hingewiesen. Mit einem kurzen internationalen Überblick zu diesem Thema möchte ich nun meine Einführung in die Gebärdensprache abschließen.

1.5. Staatliche Anerkennung von Gebärdensprachen

Gebärden und ihre Verwendung durch den Menschen sind so alt wie die Menschheit selbst. Was heute selbstverständlich klingt, war lange Zeit heftig umstritten. Gebärden und Gebärdensprachen wurden als obszön und vulgär empfunden.

Der geschichtliche Überblick in Kapitel 1.2. lässt vielleicht vermuten, dass die Unter-

⁸⁴ <http://www.gebaerden.de/autoren/woehrmann.html> (17.05.2008)

⁸⁵ <http://www.gebaerdenschrift.de/> (17.04.2008)

⁸⁶ Vgl. ebenda

rückung Gehörloser, ihrer Kultur und ihrer Sprache der fernen Vergangenheit angehören. Leider ist dies ganz und gar nicht der Fall. Zwar wurde seit den 1960ern international zunehmend die Gebärdensprachen untersucht und in Unterrichtskonzepte Gehörloser integriert bzw. reintegriert, dennoch dauerte der Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprachen Jahrzehnte. Erst die Erkenntnisse aus der Linguistik-Forschung, welche den Gebärdensprachen den Status einer „echten“ Sprache zugestanden, ermöglichten den Gehörlosengemeinschaften die Anerkennung als eigenständige soziale Minderheitengruppe. Denn „die Gebärdensprache ist meist ‚zitatierter‘ Beweis und Hauptargument beim Kampf um die Anerkennung der Gehörlosen als Minderheitengruppe“, wie Anne Uhlig schreibt.⁸⁷

Im Folgenden möchte ich kurz in chronologischer Reihenfolge den rechtlichen Status quo und die unterschiedlichen Wege zur Anerkennung von Gebärdensprachen einiger Länder kurz skizzieren. Dabei stütze ich mich in erster Linie auf die Arbeit von Valerie Clarke: *Die Anerkennung der Gebärdensprache in Österreich. Auswirkung einer möglichen Anerkennung auf meine Arbeit als Sozialarbeiterin* (2000).

Seit 1955 hat Finnland als einziges europäisches Land das „Recht des Gebrauchs der Gebärdensprache“ in der Verfassung verankert. Die praktische Umsetzung dieses Gesetzes wird von einer Arbeitsgruppe gewährleistet. Des Weiteren wird diskutiert, die finnische Gebärdensprache für hörende StudentInnen als Wahlfach einzuführen. Seit 1972 gibt es in Schweden eine Abteilung für Gebärdensprach-Forschung. 1981 verabschiedete das schwedische Parlament ein Gesetz, welches festlegt, dass Gehörlose die schwedische Gebärdensprache ebenso beherrschen müssen, wie die schwedische (Schrift-)Sprache. Eine entsprechende Ausbildung in beiden Sprachen ist die selbstverständliche Folge. Am 17. Juni 1988 beschloss das Europäische Parlament einstimmig eine Anerkennung der nationalen Gebärdensprachen und die Anerkennung der Gehörlosen als sprachliche Minderheit, jedoch ohne hierzu konkrete Vorschriften zu erlassen. In den USA wurde nach erfolgreichen Protesten an der Gallaudet University in Washington D.C., der ersten Universität für Gehörlose weltweit, und der Ernennung des ersten gehörlosen Präsidenten, im Rahmen des „Americans with Disabilities Act“ von 1990 die ASL gesetzesmäßig verankert.⁸⁸ Sehr gute Bedingungen gibt es seit 1991 in Dänemark: Dort hatte 1991 eine Anerkennung der Zweisprachigkeit Gehörloser zur Folge, dass die dänische Gebärdensprache zur ersten Unterrichtssprache für gehörlose Kinder eingeführt wurde. Eltern gehörloser Kinder haben seitdem ein Recht darauf, auf Staatskosten Gebärdensprachkurse zu besuchen sowie Ausgaben für Un-

⁸⁷ Uhlig 2007, S. 238

⁸⁸ Vgl. Clarke, Valerie: *Die Anerkennung der Gebärdensprache in Österreich. Auswirkung einer möglichen Anerkennung auf meine Arbeit als Sozialarbeiterin*, Diplomarbeit an der Universität Wien 2000, unter: <http://www.witaf.at/> (05.12.2008), S. 38

terricht- und Material zurückerstattet zu bekommen. An den Hochschulen stehen gehörlosen Studenten kostenlos DolmetscherInnen zur Verfügung, bei polizeilichen Sitzungen und Gerichtsverhandlungen muss ein diplomierter Dolmetscher beigezogen werden.⁸⁹ In Portugal wurde immerhin 1997 unter anderem auch folgender Artikelabsatz in die Verfassung aufgenommen: „Die portugiesische Gebärdensprache ist Ausdruck der Kultur der Gehörlosen und als Werkzeug für den Zugang zu Bildung und gleichen Chancen zu schützen und zu achten.“⁹⁰

2002 war es schließlich auch in Deutschland soweit: Im Rahmen des Bundesgleichstellungsgesetzes wurde die DGS als eigenständige Sprache anerkannt.⁹¹ Auch in Frankreich, dem „Geburtsland“ der modernen Gebärdensprache, gestaltete sich der Weg zur Anerkennung der Sprache langwierig und mühsam.⁹² Erst am 1. März 2004 beschloss der Senat einstimmig die Anerkennung der Gebärdensprache als vollwertige Sprache. Die Anerkennung erfolgte im Rahmen der ersten Lesung zum Entwurf eines Behindertengesetzes.⁹³ Jüngstes Beispiel ist Österreich: Am 6.7.2005 erlangte die Gebärdensprache nach einem Kampf von 14 Jahren endlich einen offiziell anerkannten Status.⁹⁴ Von einer Verankerung der Gebärdensprache in der Verfassung spricht Clarke bei weiteren folgenden Ländern: Thailand, Kanada, Tschechien, Slowakei, Weißrussland, Litauen, Ukraine, Uganda, Südafrika, Kolumbien und Uruguay.⁹⁵

Im nächsten Kapitel möchte ich mich der Gehörlosenkultur zuwenden. Den Definitionen von „Gehörlosengemeinschaft“ und „Gehörlosenkultur“ wird die Beschreibung der Situation in USA und im deutschsprachigen Raum folgen. Anschließend möchte ich einige Formen der Gehörlosenkunst vorstellen, insbesondere das Gehörlosentheater und die Gebärdensprachpoesie.

⁸⁹ Vgl. Clarke 2000, S. 38

⁹⁰ Ebenda, S. 38

⁹¹ Worseck, Thomas/ Borstel, Friederike von/ Vogel, Helmut: Die Geschichte des Deutschen Gehörlosen-Bundes e.V., unter: <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (20.06.2008), S. 8

⁹² Vgl. Clarke 2000, S. 38

⁹³ Cicurel, Ilana: Enseignement. Langue des signes au bac, in: L'Express, mis à jour le 12/03/2004 - publié le 15/03/2004, unter: http://www.lexpress.fr/actualite/sciences/sante/langue-des-signes-au-bac_490374.html (05.12.2008)

⁹⁴ Vgl. Clarke 2006, S. 100f.

⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 39

„Unsere Kultur wird nur solange lebendig sein, wie die Gehörlosenkunst lebendig ist, denn es ist die Kunst, die es uns ermöglicht, die Aufmerksamkeit auf die Veränderungen und das Wachstum der Gesellschaft zu lenken.“⁹⁶

Paddy Ladd

2. Gehörlosenkultur

2.1. Gehörlosengemeinschaft

Parallel zur hörenden Gemeinschaft, die dem Begriff der „Gesellschaft“ mit all ihren Werten, Normen und ihrer Kultur gleichgesetzt werden kann, existiert die sogenannte „Gehörlosengemeinschaft“:

„Unter Gehörlosengemeinschaft kann allgemein die Gruppe derjenigen zusammengefasst werden, die nicht hören können. Damit ist jedoch noch nicht klar, ob es sich um diejenigen handelt, die kulturell mit der hörenden Gesellschaft verbunden sind und dort meist als behindert gelten, oder um diejenigen, die sich als sprachliche und kulturelle Minderheit verstehen.“⁹⁷

In Anlehnung an den britischen Ethnologen Edward Tylor, der eine gemeinsame Sprache als eines der wesentlichen Merkmale einer eigenen Kultur sieht, findet Anne Uhlig den Begriff „Gebärdensprachgemeinschaften“⁹⁸ für kulturell gehörlose Gemeinschaften weit zutreffender.⁹⁹ Hinzu kommt, dass auch hörende Mitglieder der Gehörlosengemeinschaft bzw. Gebärdensprachgemeinschaften sein können. Dies sind oftmals hörende Kinder gehörloser Eltern, welche die Gebärdensprache perfekt beherrschen. Wenngleich der Terminus „Gehörlosengemeinschaft“ also in mehrerer Hinsicht uneindeutig bzw. nicht ganz präzise erscheint, erfährt er bisher noch keine Ersetzung. Viel wichtiger dennoch ist, dass darunter inhaltlich dasselbe verstanden wird. So betont z.B. auch Clarke, dass

„[d]ie Gehörlosengemeinschaft [...] sich nicht als eine Selbsthilfegruppe [sieht], die zusammenkommt, um ihre Probleme mit der hörenden Welt zu besprechen. Sie ist in erster Linie eine Sprachgemeinschaft mit gemeinsamen [sic] Kulturgut, Bräuchen, Identität und Sprache.“¹⁰⁰

Das entscheidende Merkmal, sei es der Gehörlosengemeinschaft oder der Gebärdensprachgemeinschaften, ist also die Verwendung der Gebärdensprache als identitätsstiftende Gemeinsamkeit einer kulturellen Minderheit, und nicht die Tatsache, dass es sich um gehörlose Menschen handelt.

⁹⁶ Ladd, Paddy: Gehörlosenkultur: Sie finden und fördern, in: Das Zeichen 24 (1993), S. 192

⁹⁷ Uhlig 2007, S. 235

⁹⁸ Gebärdensprachgemeinschaften (Plural) könnten als Oberbegriff für verschiedene Formen von Gemeinschaften auf der Grundlage von Gehörlosigkeit verstanden werden. Hinzu kommt auch, dass jede Region eine eigene Gebärdensprache und jeder Ort einen eigenen Dialekt aufweist. Vgl. Uhlig 2007, S. 235f.

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 235

¹⁰⁰ Clarke 2000, S. 16

Ich habe mich entschieden, dennoch den Begriff „Gehörlosengemeinschaft“ zu verwenden: Zum einen, da er in der Literatur und in der Öffentlichkeit bisher als der bevorzugte erscheint, und zum anderen, weil er in lexikalischer Analogie zu den einheitlich präsenten Termini der „Gehörlosenkultur“ und der „Gehörlosenkunst“ steht.

2.2. Gehörlosenkultur

Die Gehörlosenkultur bezieht sich laut Valerie Clarke auf die Kultur der gebärdensprachlichen Minderheit:

„Diese Kultur besteht [...] aus den spezifischen Verhaltensregeln und Besonderheiten, die aus den Bedürfnissen dieser Gemeinschaft heraus entstanden sind [...]. Sie vereint Gehörlose aus allen Schichten, Altersgruppen, Hörbeeinträchtigungen und Gebärdensprachkenntnissen. Diese Gemeinschaft hilft dem Gehörlosen seine Identität, sein Selbstwertgefühl aufzubauen.“¹⁰¹

Wie Uhlig im Kontext der Definition von Gehörlosigkeit spricht auch Clarke nur im Singular von der „Gehörlosenkultur“. Während Uhlig damit ganz allgemein der Kultur der Hörenden eine Kultur der Gehörlosen gegenüberstellt, verweist Clarke auf die in jeder Kultur beheimatete Gebärdensprachgemeinschaft. Analog zur Vielfalt dieser Gemeinschaften erscheint es daher einleuchtend, nicht nur von einer, sondern von mehreren Gehörlosenkulturen zu sprechen. In diesem Sinne erklärt Paddy Ladd, Wissenschaftler am *Centre for Deaf Studies* an der Universität in Bristol: „Es ist möglich, die Gehörlosenkultur in viele Komponenten zu zerlegen, in eine nationale, regionale, lokale oder situationsbedingte, um nur einige zu nennen.“¹⁰²

In Anlehnung an Uhlig und Clarke werde ich mich im weiteren Verlauf dennoch überwiegend an den Gebrauch des Begriffes im Singular halten. Somit ist mit „der Gehörlosenkultur“ in erster Linie die Kultur der Gehörlosen gemeint, die jedoch selbstverständlich international variieren kann.

Die Gebärdensprachgemeinschaften der Gehörlosen haben im Laufe der Zeit eine eigene Kultur entwickelt, die national und international in Gehörlosenzentren und -vereinen gepflegt und gefördert wird. In jeder größeren Stadt gibt es ein Gehörlosenzentrum, das Anlaufstelle für Gehörlose und Treffpunkt für zahlreiche unterschiedliche sportliche Aktivitäten, Kunst- und Kulturveranstaltungen ist.¹⁰³ Von zentraler Bedeutung für die Gehörlosenkultur ist es, dass das Gehör nicht als wichtig angesehen wird. Nicht der Mangel an Hörfähigkeit und lautsprachlicher Verständigung steht im Vordergrund, sondern die natürliche und selbstverständliche Kommunikation in Gebärdensprache.

¹⁰¹ Clarke 2000, S. 16

¹⁰² Ladd 1993, S. 194

¹⁰³ Vgl. <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (17.07.2008)

Dies ist einfach zu verstehen, soweit es um prälingual Ertaubte geht, da diese keine Erinnerung und keine Erfahrung mit Klängen und Geräuschen haben und daher das Fehlen auch nicht als Defizit empfinden. Sie fühlen sich als „ganz“ und nicht behindert. Anders stellt sich die Situation bei später oder im Erwachsenenalter ertaubten Personen dar. Diese bleiben auch dann Mitglieder der hörenden Gesellschaft, kommunizieren meist weiterhin nur in Lautsprache und gehören daher nicht der Gehörlosenkultur an.¹⁰⁴

Da Sprache wie bereits erwähnt ein wesentliches identitätsstiftendes Merkmal einer Kultur darstellt, sind die nationalen Gehörlosenkulturen eng mit der Geschichte der Gebärdensprachen und der Anerkennung der Gehörlosen als soziale Minderheit verknüpft. Im Folgenden soll deshalb kurz auf die Situation der Gehörlosenkultur im US-amerikanischen und im deutschsprachigen Raum eingegangen werden.

2.2.1. Situation in den USA

Der angloamerikanische Raum kann im Allgemeinen als Vorreiter nicht nur bei der Erforschung und Anerkennung von Gebärdensprache, sondern auch in dem Selbstverständnis einer differenzierten Gehörlosenkultur betrachtet werden. Insbesondere zwei große nationale Ereignisse markieren in den USA die Veränderungen des kulturellen Bewusstseins und Selbstbildes, als Folge dessen die Gebärdensprache zunehmend in Kunstformen integriert wurde: Im Rahmen der Protestbewegung an der Gallaudet Universität in den Jahren 1988 und 1989 – der sogenannten „Deaf President Now“-Bewegung – forderten gehörlose Studenten der Universität einen gehörlosen Präsidenten. Einige Monate nach der erfolgreichen Ernennung des ersten gehörlosen Präsidenten, Dr. King Jordan, fand 1989 an der Universität das erste internationale Kulturfestival für Gehörlose statt.¹⁰⁵ Die Internetseite der Gallaudet Universität beschreibt jenes „Deaf Way I“ und das 13 Jahre später folgende „Deaf Way II“ als

“week-long international gatherings [...] to celebrate the history, language, art, culture, and empowerment of deaf people in the United States and throughout the world. The first Deaf Way showcased the eloquence of sign language, how promises of emerging technologies would improved deaf peoples' quality of life, and the power and joy of the shared experiences of deaf people the world over.”¹⁰⁶

Für Oliver Sacks stellen die Ereignisse an der Gallaudet Universität den Höhepunkt der

¹⁰⁴ Vgl. <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (17.07.2008)

¹⁰⁵ Vgl. Manuela-Carmen: „Song signing“ und andere gebärdenintegrierende Kunstformen, in: Das Zeichen 54 (2000), S. 558

¹⁰⁶ <http://www.gallaudet.edu/x228.xml> (10.07.2008); Deaf Way II folgte 2002 mit über 10.000 Besuchern aus 120 Ländern.

Gehörlosenbewegung dar und er nennt sie „die Revolution von 1988“¹⁰⁷. Für ihn stehen die Entwicklungen aber auch in Zusammenhang mit bzw. als Folge verschiedener sozial-politischer Bewegungen seit den 1960er Jahren:

„Da war zum einen die allgemeine Stimmung der sechziger Jahre mit ihrem Engagement für die Armen, die Benachteiligten, die Minderheiten – die Bürgerrechtsbewegungen, die politischen Aktionen, die verschiedenen ‚Coming-Outs‘ und Befreiungsbewegungen [...]. Gleichzeitig entwickelten die Gehörlosen nach und nach Selbstachtung, schöpften Hoffnung und kämpften gegen die negativen Vorstellungen, die sie hundert Jahre lang ein Schattendasein hatten fristen lassen. Allgemein herrschte eine tolerantere Einstellung gegenüber kultureller Vielfalt.“¹⁰⁸

2.2.2. Situation im deutschsprachigen Raum

Seit den 1980er Jahren, in denen auch im deutschsprachigen Raum die Gebärdensprachforschung intensiviert wurde und im Zuge dessen die Gebärdensprache an Status und Stellenwert gewann, hat auch die Wahrnehmung der Gehörlosenkultur als solcher und ein Bewusstsein für sie zugenommen. Die internationale Anerkennung der Gebärdensprachen in den 1990er Jahren und zu Beginn des neuen Jahrtausends hat die Identität und das Selbstbewusstsein Gehörloser gestärkt und ihre Kultur weiter aufblühen lassen. Durch die Förderung der Gebärdensprache und den Ausbau von Dolmetscherausbildungen haben Gehörlose außerdem einen verbesserten Zugang zu Bildung und können studieren, was wiederum für das Selbstbewusstsein eine wichtige Rolle spielt.¹⁰⁹

Mit der Deutschen Gehörlosen-Zeitung (DGZ), regionalen Mitteilungsblättern und Gehörlosenzeitungen wie der Zeitschrift *Die NEUE für Gehörlose* und der Fachzeitschrift für Sprache und Kultur Gehörloser, *Das Zeichen*, haben sich Gehörlose eigene Printmedien geschaffen.

Im deutschen Fernsehen gibt es seit vielen Jahren die Sendung *Sehen statt Hören* im Programm des Bayerischen Rundfunks, ein Wochenmagazin für Hörgeschädigte. Zielpublikum sind vor allem die etwa 300.000 gehörlosen, späterschwerhörigen oder hochgradig schwerhörigen Zuschauer bundesweit. Es handelt sich dabei um die einzige Sendereihe, „die im Bild sichtbar macht, was man sonst nur im Ton hört! Nicht im ‚Off‘, sondern im ‚On‘ werden hier die Inhalte präsentiert – mit den visuellen Mitteln des Fernsehens, Gebärdensprache und offenen Untertiteln.“¹¹⁰ In wöchentlich 30 Minuten liefert das ausgestrahlte Magazin Informationen aus allen gesellschaftlichen Bereichen, von Arbeitswelt, Familie, Freizeit, Sport über Kunst, Kultur, Bildung, Geschichte bis hin zu

¹⁰⁷ Vgl. Sacks 2002, S. 214

¹⁰⁸ Sacks 1990, S. 191

¹⁰⁹ Vgl. <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (12.07.2008)

¹¹⁰ <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/sehen-statt-hoeren/index.xml> (12.07.2008)

politischen, sozialen, rechtlichen und behindertenspezifischen Themen.

2.2.3. Internet

Die Ausbreitung des Internets in den vergangenen zehn Jahren hat bekanntlich eine entsprechende „Informations-Revolution“ mit sich gebracht. Gehörlose profitieren davon besonders: Im Internet unterhalten viele Stellen der Gesellschaft heute ihre eigenen Websites, von denen sie Informationen direkt und textlich vermitteln, welche früher nur auf Umwegen über die Medien und nur in akustischer Form verbreitet wurden. Auch „akustische Medien“ – Rundfunkanstalten usw. – unterhalten Websites, wo sie ihre Inhalte in Textform vermitteln. So können Informationen heute auch von Gehörlosen viel schneller zur Kenntnis genommen werden. Weiter ermöglichte das Internet bekanntlich die völlig neue Fernkommunikationsform der „Foren“, in denen Nutzer „horizontal“ untereinander kommunizieren und sich gegenseitig informieren können. Unter der unüberschaubaren Themenvielfalt an Foren finden sich auch viele Foren speziell für Gehörlose. Dies und die Durchsetzung der E-Mail ermöglicht es Gehörlosen Fernkommunikation untereinander und mit Hörenden, während sie an der akustischen Fernkommunikation nicht oder nur eingeschränkt teilhaben konnten.

2.3. Gehörlosenkunst

Die Entdeckung und Entwicklung des Mediums Film Ende des 19. Jahrhunderts eröffnete Hörenden und Gehörlosen gleichermaßen eine völlig neue und faszinierende Welt und ein künstlerisches Betätigungsfeld. Der Stummfilm sorgte für eine „natürliche Gleichberechtigung“, denn der Inhalt wurde mittels Betonung der Körpersprache und Mimik dargestellt. Zwar steigerte die Untermalung von Geräuschen und Musik – oftmals Live-Musik am Klavier – die Dramatik der Geschichten und förderte das Verständnis der jeweils vorherrschenden Stimmungen im Film. Im Vordergrund standen jedoch die Bilder.¹¹¹ Nach dem Ende der Stummfilmära in den 1930er Jahren trennten sich die Wege Hörender und Gehörloser wieder, und Gehörlose waren erneut gefordert, eigene künstlerische Ausdrucksformen zu entwickeln. Dies gelang ab den 1940er Jahren durch die Einbeziehung von Gebärdensprache, Mimik und Körpersprache in vorhandene Kunstformen. Auf diese Weise entstand die sogenannte „Gehörlosenkunst“ innerhalb der Gehörlosenkultur.¹¹² In diesem Sinne schreibt auch Paddy Ladd: „Durch die Gebärdensprache [...] hat unsere Kultur ihre eigene Kunst hervorgebracht. Sie hat sogar ganz neue Kunstformen hervorgebracht, wie die gebärdensprachliche

¹¹¹ Bis heute erhalten sich reine Bildergeschichten im Film bei Zeichentrickfilmen und Comics.

¹¹² Prause 2000, S. 558

Lyrik, das gebärdensprachliche Lied und das Gehörlosentheater.“¹¹³

Gehörlosentheater und Gebärdensprachpoesie gelten heute als typische und traditionelle Ausdrucksformen der Gehörlosenkunst. Daneben zählen Pantomime¹¹⁴, Gebärdensrap, Tanz, Zauberei¹¹⁵, Videoprojekte und bildende Kunst zu beliebten künstlerischen Aktivitäten. Hierzulande präsentieren sich die Gesichter dieser Kultur besonders eindrucksvoll alle paar Jahre bei den Deutschen Kulturtagen der Gehörlosen. Unter dem Motto „Eine Kultur entfaltet sich“ fanden vom 21. – 23. August 2008 zum vierten Mal die „Deutschen Kulturtag der Gehörlosen in Köln“ statt. Weitere kulturelle Höhepunkte für Gehörlose stellen das „Berliner Gebärdensprachfestival“ und das „Deutsche Gehörlosen-Theater-Festival (DEGETH)“ dar. Die Internetseite der „Kultur und Geschichte Gehörloser e.V.“ (www.kugg.de) informiert über die verschiedenen Theatergruppen und Solo-Künstler und gibt Hinweise auf zahlreiche aktuelle Veranstaltungen in sämtlichen Kunstsparten bundesweit.

Der Bereich der Musik ist noch ein relativ junger in der Gehörlosenkultur. Dies mag ein Grund dafür sein, dass auch noch kein einheitlicher Begriff dafür existiert. Stattdessen wird entweder von „Gebärdemusik“ oder „gebärdintegrierenden musikalischen Ausdrucksformen“ gesprochen, oder es werden die diversen Erscheinungsformen unter der allgemein gehaltenen Überschrift „Musik und Gebärdensprache“ bzw. „Musik und Gehörlosigkeit“ vorgestellt. Auch der Begriff „Gehörlosenmusik“ taucht einmal auf, wie das Kapitel 3 noch zeigen wird. Da sich die zahlreichen Ausdrucksformen und Projekte in ihrem Ansatz stark voneinander unterscheiden, möchte ich mich im Folgenden an den zwar langen, aber dadurch präziseren Terminus „gebärdintegrierende musikalische Ausdrucksformen“ halten.

In den letzten rund dreißig Jahren haben sich international verschiedene dieser Kunstformen in der Gehörlosenkultur entwickelt, oftmals ausgehend oder in Kombination mit Theater und Tanz. Die Entwicklungen und Aufführungen der Gehörlosentheater sind daher von entscheidender Bedeutung, da sie einen tiefgreifenden Wandel dokumentieren: Eine sprachliche und künstlerische Emanzipation und Entfaltung ihrer Kultur. Deshalb möchte ich zunächst einen Überblick über die Entwicklung und die aktuelle Situation von Gehörlosentheatern geben. „Musik und Gehörlosigkeit“ wird Thema des dritten Kapitels sein.

¹¹³ Ladd 1993, S. 192

¹¹⁴ Siehe „Der Poet der Stille. Jomi – der bekannteste gehörlose Pantomime Deutschlands“, in: Sehen statt Hören. Wochenmagazin für Hörgeschädigte des Bayerischen Fernsehens, 1307. Sendung vom 03. Februar 2007, unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

¹¹⁵ Siehe zum Beispiel: „Meister der Magie: Der Profi-Zauberer Franz Paulus“, in: Sehen statt Hören, 1221. Sendung vom 16. April 2005; und „10. Magie-Festival in Leipzig. Wettstreit der weltbesten gehörlosen Zauberer“, in: Sehen statt Hören, 1180. Sendung vom 22. Mai 2004, unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

2.3.1. Gehörlosentheater

Gehörlosentheater haben weltweit eine lange Tradition. Eines der ältesten in Deutschland ist der „Gehörlosen Bühnenclub Berlin“, der am 30. November 2002 sein 120-jähriges Bestehen feiern konnte.

In den Jahren 1850 bis 1870 gab es bereits große Kirchentreffen der Gehörlosen, bei denen die Mitglieder des ersten deutschen Taubstummenevereins Theaterstücke aufführten. Als das Theaterleben später verstummte, machte sich Eduard Fürstenberg, der Gründer und Vorsitzender dieses Vereins, dafür stark, einen Theaterverein zu gründen. So entstand im Jahre 1881, ein Jahr nach dem schicksalhaften Mailänder Kongress (siehe Kapitel 1), der „Erste Taubstummeneverein Frohsinn“. Nach dem ersten Weltkrieg wurde 1918 der „Berliner Taubstummene-Bühnenclub“ als Nachfolger gegründet. Nach einem Verbot in der Zeit des Nationalsozialismus nahmen die gehörlosen Laienschauspieler, die handwerkliche und vor allem künstlerische Berufe ausübten, das Theaterspielen wieder auf. Nach mehreren Umbenennungen, Aufteilungen und Umbesetzungen der Theatergruppe durch die Teilung der Stadt Berlin und durch die DDR-Politik entstand die „Berliner Laienspielgruppe“. In den 1960er bis in die 1980er Jahre hinein gewann diese Gruppe viele internationale Preise. Anspruchsvolle Stücke wie *Faust*, *Hamlet* oder *Othello* verhalfen zum Durchbruch und fanden während der Weltkongresse der Gehörlosen viel Beifall und Anerkennung. Nach der Wende erhielt die Gruppe wieder ihren ursprünglichen Namen „Berliner Gehörlosen Bühnenclub“.¹¹⁶

1949 gründete das kulturelle Institut des Deutschen Gehörlosen-Bundes das „Deutsche Gehörlosen-Theater“ (DGT), welches seit 2002 als eingetragener Verein besteht.¹¹⁷ Auch das DGT hat eine lange Geschichte, in der sich die Entwicklung innerhalb der GehörloseneWelt widerspiegelt:

„War es anfangs der Versuch Hörender, den kulturell ‚unterentwickelten‘ Gehörlosen die Kultur Hörender näher zu bringen, mit lautsprachbegleitenden Gebärdensprache selbstverständlich, so war es zuletzt doch ‚echtes‘ Gehörlosentheater, von Gehörlosen für Gehörlose, mit DGS.“¹¹⁸

Mittlerweile gibt es in verschiedenen deutschen Großstädten Gehörlosen-Theatergruppen, die ihre Stücke in Gebärdensprache präsentieren. Das DGT tourt mit seinen Stücken bundesweit durch die Clubheime der Gehörlosen.¹¹⁹

1999 ging aus dem DGT das „Gestische Theater Berlin“ hervor. Die Mitglieder des

¹¹⁶ Vgl. Christ, Herbert J.: 120 Jahre Gehörlosen-Theater (gekürzte Fassung, aus: IM BILDE 3/ 2002); <http://www.kugg.de/theater/120-J-GI-Theater.htm> (29.05.2008)

¹¹⁷ <http://www.gehoerlosentheater.de/uns.htm> (29.05.2008)

¹¹⁸ <http://www.kugg.de/theater/DGTheater.htm> (29.05.2008)

¹¹⁹ <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (29.05.2008)

Theaters sind gehörlos oder hörgeschädigt.¹²⁰ Es handelt sich dabei um ein Pantomimentheater, dessen Schwerpunkt nicht auf der Gebärdensprache liegt, sondern welches nur mit den Mitteln der Pantomime arbeitet. Dadurch sind die Aufführungen für jedermann verständlich, erklärt der Schauspieler Thomas Kube:

„Als Gebärdensprachtheater wären wir nur vom gehörlosen Publikum abhängig. Hörende würden sich das weniger anschauen. Wir wollen uns deshalb nicht auf Gehörlose beschränken, sondern offen sein für das breite Publikum, so dass alle alles verstehen.“¹²¹

Das „Zentrum für Kultur und Kommunikation Gehörloser e.V.“ (ZfK) hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Gehörlosen ein breites Spektrum an Kultur anzubieten. Ein besonderer Fokus liegt auf den Bereichen Musik, Theater und Film. Im Mittelpunkt steht dabei die Arbeit der gehörlosen Mitglieder selbst. Zum Zentrum gehört auch ein eigener Gebärdenschor, deren Mitglieder bei vielen Kompositionen von Helmut Oehring mitwirken, so auch bei der Komposition *Verlorenwasser*.¹²²

Erwähnt sei außerdem das Münchener Gebärdensprachtheater THOW & SHOW, das bereits im Jahr 1979 als Selbsthilfegruppe im Gehörlosenverband München und Umland e.V. (GMU) gegründet wurde.¹²³

Die Internetseite „www.deafness.about.com“, nennt in einer extra Rubrik „Deaf Theatre“ die bekanntesten Gehörlosentheater der USA, 16 an der Zahl.¹²⁴ Das älteste darunter ist das 1967 gegründete, international berühmte „National Theatre of the Deaf“ (NTD) in Connecticut. Ziel dieses erstmals professionellen Programmtheaters war es, der Öffentlichkeit ein neues Bild von der Gehörlosengemeinschaft zu zeigen und damit die Identität und Kultur amerikanischer Gehörloser zu repräsentieren.¹²⁵

Bereits in den 1970er Jahren kündigten sich in den USA Veränderungen des Einsatzes von Gebärdensprache an: Es kam zu einem Umdenken und neuem Bewusstsein für die Besonderheiten der eigenen Sprache. Bislang waren Theaterstücke wie auch im Berliner Gehörlosen Bühnenclub stets als gebärdete Übersetzungen der lautsprachlichen Stücke aufgeführt worden. In dem Stück *My Third Eye* von 1973 setzen die Schauspieler des NTD Gebärden erstmals nicht mehr nur als Medium ein, sondern auch als Objekt. Die Autoren Carol Padden und Tom Humphries beschreiben dies folgendermaßen:

¹²⁰ <http://www.gestisches-theater-berlin.de/> (07.10.2008)

¹²¹ Text zur Sendung: Sehen statt Hören, 1355. Sendung vom 09. Februar 2008, unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

¹²² Vgl. Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006 des Bayerischen Rundfunks, Berlin/ Leipzig 2005, S. 14 und 32. Im weiteren Verlauf „Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006“ genannt.

¹²³ Vgl. <http://www.kugg.de/> (29.05.2008)

¹²⁴ http://deafness.about.com/od/deafculture/a/deaftheatre_2.htm (18.09.2008)

¹²⁵ Vgl. Prause 2000, S. 560 und vgl. Padden/ Humphries 1991, S. 76

„In ihrer sehr bewussten Darstellung nehmen sie ihre Sprache aus dem Alltagsfluss heraus und verwandeln sie in ein Theaterobjekt. Sie gehen sogar noch einen Schritt weiter – nehmen die Gebärden nicht nur aus dem Fluß der Erzählung heraus, sondern beginnen, ihre innere Struktur auseinanderzunehmen, wobei die Sprachanalyse den Verlauf des Stückes bestimmt.“¹²⁶

In modernen Gebärdenstücken können Elemente der Gebärdensprache also eine doppelte Funktion erfüllen: Als sprachliches Medium und als Gegenstand der Vorstellung.¹²⁷

1976 wurde von Alfredo Corrado das „Sign Theatre – International Visual Theatre“ (IVT) in Vincennes-Paris gegründet. Auch sein Wunsch war es, die Gebärdensprache und gehörlosenkulturelle Werte in die Öffentlichkeit zu tragen.¹²⁸ Internationale Bekanntheit erlangte das Theater, als die gehörlose Schauspielerin Emanuelle Laborit für die Rolle der Sarah im Stück *Kinder des Schweigens* – eine französische Adaption des berühmten Stücks *Gottes vergessene Kinder* von Mark Medoff – 1993 als erste gehörlose Darstellerin mit dem Molière-Preis ausgezeichnet wurde, dem wichtigsten französischen Schauspielerpreis.¹²⁹ Hierzulande bekannt wurde sie in dem Kinofilm *Jenseits der Stille* von 1996.

In Österreich ist es die Vereinigung „ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater“, die sich der Förderung unterschiedlicher Kunstformen und Projekte verschrieben hat; das „internationale und europäische Gehörlosentheater Festival“ ist eines davon. Unter dem Titel *Das Prinzip Hoffnung*¹³⁰ fand das jährliche Festival im März 2008 in Wien zum neunten Mal statt. Zwölf Produktionen, die von professionellen hörenden und gehörlosen Bühnenkünstlern aus Österreich, Singapur, Polen, Tschechien, USA, Großbritannien und Peru dargeboten wurden, zeigten eine eigenständige Kunstform aus Gebärdensprache, Text, Musik und Choreographie – auch für hörendes Publikum.¹³¹

Für eine intensivere Beschäftigung mit dem Thema „Gehörlosentheater“ soll an dieser Stelle auf Petra Preinfalk und ihre Diplomarbeit *Gehörlosentheater: Gebärdensprache und Gehörlosigkeit im theatralen Kontext* verwiesen werden.¹³²

Grundsätzlich wichtig ist es bei allen Kunstformen zu unterscheiden, ob es sich um Kooperationen zwischen Hörenden und Gehörlosen handelt, oder ob Gehörlose dabei unter sich sind. Je nachdem sind die Motivationen und Ziele von Aufführungen andere, und variieren das Publikum sowie die Resonanz, die von den Zusehenden ausgeht.

¹²⁶ Vgl. Padden/ Humphries 1991, S. 72

¹²⁷ Vgl. ebenda, S. 70

¹²⁸ Vgl. Prause 2000, S. 560

¹²⁹ Vgl. Laborit, Emanuelle: *Der Schrei der Möwe*, Deutsche Erstveröffentlichung, Bergisch Gladbach 1995 (im französischen Original: Laborit, E.: *Le cri de la mouette*. Paris 1993)

¹³⁰ Das zugrundeliegende Thema *Das Prinzip Hoffnung* korrespondiert mit der Philosophie Ernst Blochs, der sich in seinem gleichnamigen Hauptwerk auch mit der Gebärdensprache auseinandersetzt.

¹³¹ http://www.arbos.at/deaf_festival_08/index.html (30.05.2008)

¹³² Preinfalk, Petra: *Gehörlosentheater: Gebärdensprache und Gehörlosigkeit im theatralen Kontext*, Diplomarbeit der Universität Wien 1997

2.3.2. Gebärdensprachpoesie

Die linguistische Bestätigung von Gebärdensprache als eigenständiges Sprachsystem spiegelt sich auch in dem wachsenden Interesse an eigenständigem poetischen Schaffen wider.¹³³ In diesem Sinne erklärt Tomas Vollhaber:

„Die Gehörlosengemeinschaft, deren Sprache durch die linguistische Beschreibung die Anerkennung als vollwertiges Sprachsystem erfahren hatte, machte aus den sprachwissenschaftlichen Beobachtungen ein Regelwerk, das sie mit dem Etikett ‚poetisches Gebärdens‘ versah und das ihr zur Etablierung einer eigenen Poesieform diente [...]“¹³⁴

Seit Ende der 1970er Jahre entwickelten sich in den USA poetische Ausdrucksformen in ASL. Erstmals beschrieben Edward Klima und Ursula Bellugi in ihrem Standardwerk zur linguistischen Gebärdensprachforschung sogenannte „Kunstgebärden“ („art-signs“) und entdeckten dabei insbesondere zwischen dem japanischen Haiku und der Gebärdensprache interessante Parallelen. Ein Meilenstein in der Auseinandersetzung um Möglichkeiten, Formen und Grenzen von Gebärdensprachpoesie stellt die Aufsatzsammlung *Sign Mind. Studies in American Sign Language Poetics* von Jim Cohn 1999 dar. Aber auch Padden und Humphries geben in Ihrem Buch *Gehörlose: eine Kultur bringt sich zur Sprache* Einblick in die Welt der Gehörlosen-Poesie. Als sie 1986 das Gedicht des in den USA weit bekannten Clayton Valli, *Windy Bright Morning*, sahen, „waren [sie] tief beeindruckt von der Kraft seiner rhythmischen Bilder, die nicht durch Einzelgebärden, sondern durch geschickte Anordnung von Bewegungen innerhalb einzelner und zwischen mehreren Gebärden zustandekommen.“¹³⁵

Zu den bekanntesten Vertretern gebärdensprachlicher Poesie in den USA zählen neben Clayton Valli unter anderen Dorothy Miles, Robert Panara und Peter Cook. Im deutschsprachigen Raum beschäftigt sich insbesondere Tomas Vollhaber intensiv mit Gebärdensprachpoesie. Er führte 2007 ein Interview mit Jürgen Endress¹³⁶, dem derzeit wohl erfolgreichsten deutschen Gebärdensprachpoeten: Er gewann 2006 bereits zum zweiten Mal das Berliner Gebärdensprachfestival die „Goldene Hand“.

Endress erklärt, dass die Geschichten und Bilder oftmals von Trauer, Verzweiflung und Isolation erzählen, von Erfahrungen, die viele Gehörlose in der von den Hörenden dominierten Welt machen mussten; sie handeln von oraler Pädagogik, Situationen des

¹³³ Vgl. Ormsby, Alec: Poetische Geschlossenheit in der Amerikanischen Gebärdensprache. Vallis „Snowflake“ und Coleridges „Frost at Midnight“, in: *Das Zeichen* 42 (1997), S. 572

¹³⁴ Vollhaber, Tomas: Zeig es ihnen! – Haiku und Gebärdensprache, in: *Das Zeichen* 76 (2007), S. 213

¹³⁵ Padden/ Humphries 1991, S. 96

¹³⁶ Jürgen Endress (32), von Geburt an und in der vierten Generation gehörlos, ist von Beruf Industrie-elektroniker. Bereits im Internat machte er durch sein kreatives und innovatives Gebärden auf sich aufmerksam: „Im Internat war ich quasi für meine Mitschüler der Fernsehersatz.“ 1996 war er erstmals bei einem Gebärdensprachfestival dabei, 1999 folgte der erste Preis bei den Internationalen Gebärdensprachfestivals in Basel und in Berlin. Seitdem dichtet er erfolgreich in Gebärdensprache auf internationalen Poesie-Workshop und Festivals; vgl. Endress, Jürgen/ Vollhaber, Tomas: „Poesie ist eine Einbahnstraße“. Interview mit Jürgen Endress (Teil I), in: *Das Zeichen* 75 (2007), S. 54

Nichtverstandenwerdens und den Schwierigkeiten alltäglicher Kommunikation. Gebärdensprachpoesie bedeutet daher für viele eine Möglichkeit und Form der Verarbeitung solcher Erlebnisse.¹³⁷

An dieser Stelle sollen nun die wichtigsten Techniken von Gedichten in Gebärdensprache vorgestellt werden. Als Grundlage dienen dabei sowohl amerikanische als auch deutsche Quellen (obwohl es sich bei ASL und DGS um verschiedene Sprachen handelt, gelten überwiegend die gleichen Regeln):

1) Planvoller Einsatz der vier Gebärdenparameter Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung; zum Beispiel durch Wiederholungen, um Effekte ähnlich der Alliteration oder dem Reim in der Lautsprachpoesie zu erzielen sowie durch systematische Wiederholungen nicht-manueller Merkmale.¹³⁸

Im Deutschen, so Jürgen Endress, „gibt es viele verschiedene Reimformen und in der Gebärdensprache arbeiten wir momentan auch daran, unterschiedliche Reimformen zu finden.“¹³⁹ Ein Stilmittel bestehe darin, immer die gleichen Handformen zu benutzen¹⁴⁰; ein anderes, die gleiche Handform am Anfang und am Ende zu benutzen und dazwischen zu variieren.

2) Ausgewogenheit und fließendes Spiel beider Hände.

3) Verzicht auf die aus der Alltagskommunikation bekannte dominante Hand und dem damit verbundenen regelhaften Weglassen der nicht-dominanten Hand.

4) Anmutiges und elegantes Gebärden durch langsame und genaue poetische Artikulation.¹⁴¹ Vor allem in poetischer ASL werden Gebärdenmerkmale gerne verschmolzen, „um die allgemeine Anmut des Gebärdens zu steigern [...] und um ausdrucksvolle neue Gebärden zu schaffen“¹⁴².

5) Überschreitung des Gebärdenraums: Ein Stilmittel zur Ausdehnung der Grenzen von Kommunikation.¹⁴³

In formaler Hinsicht möchte Endress eine Darbietung möglichst kurz halten: „Man kann sich nicht zehn Minuten hinstellen und sich episch über irgendetwas verbreiten, das geht in der Kunst nicht.“¹⁴⁴ Dennoch ist es ihm wichtig, auch noch genügend Freiheiten beim Dichten zu haben. So ist es für ihn entscheidend, Gefühle und Emotionen aus-

¹³⁷ Endress/ Vollhaber (Teil I) 2007, S. 59f.

¹³⁸ Vgl. Ormsby 1997, S. 572

¹³⁹ Endress, Jürgen/ Vollhaber, Tomas: „JÜRGEN-GEHÖRLOS-FREI“ – Anmerkungen zur Präsentation *Mysteriöse Macht* beim Gebärdensprachfestival 2006; Interview mit Jürgen Endress (Teil II), in: *Das Zeichen* 75 (2007), S. 79

¹⁴⁰ Dadurch entstehen Ähnlichkeiten zu lautschriftlichen Gedichten, wie durch das Reimen von „laufen“, „kaufen“, „saufen“; „-aufen“ ist immer gleich, aber die Anfangsbuchstaben ändern sich. Vgl. Endress/ Vollhaber (Teil II) 2007, S. 79

¹⁴¹ Vgl. Vollhaber 2007, S. 213

¹⁴² Ormsby 1997, S. 573

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 572

¹⁴⁴ Endress/ Vollhaber (Teil I) 2007, S. 58

zudrücken, zum Beispiel durch Mimik und durch das Tempo. Auf diese Weise entsteht außerdem Rhythmus.¹⁴⁵ Zu seinen großen Vorbildern zählt der Italiener Giuseppe Giuranna, der stets in dem Rhythmus „eins-zwei-drei, eins-zwei-drei, eins-zwei-drei“ etc. gebärdet. Endress war ergriffen von diesem Rhythmus und empfand ihn – mehr noch als alle akustischen Schwingungen – wie visuelle Musik:

„Man kann Musik durch Vibration auch fühlen, wenn sie laut genug ist, an Tischen oder an Lautsprechern oder so, aber bei mir kommt da gar nichts rüber, ich spüre, da vibriert was, [...] aber dabei bleibt es dann. [...] Aber das, was ich da bei Giuseppe gesehen habe, das hat mich selbst mitgerissen.“¹⁴⁶

Auch Padden und Humphries erinnerte der Vortrag von Gedichten in Gebärdensprache an musikalische Strukturen: „Durch das Zusammenspiel der Hände mit anderen Körperteilen wird, [...] in der Sprache der Hörenden ausgedrückt, eine Art Kontrapunkt geschaffen.“¹⁴⁷ Und für die beiden ist klar, dass mittels Bewegungen ebensogut wie mittels Klang musikbezogene Begriffe wie Harmonie, Dissonanz, Resonanz umgesetzt werden können.¹⁴⁸ Sie meinen dennoch nicht, dass Bewegungen Töne ersetzen können; aber sie glauben, dass Bewegungen und das reiche Potential der Sprache zu den ureigenen Quellen der Gehörlosen zählen, anhand derer sie mannigfaltige Bedeutungsstrukturen erschaffen können, „die über das bloß Denotative hinausreichen und den Bereich erfassen, den die Hörenden der Musik zugeschrieben haben.“¹⁴⁹

Die Audiotherapeutin Gunda Schröder¹⁵⁰ spannt einen noch weiteren Bogen, indem sie nahezu sämtliche Formen künstlerischen Ausdrucks in Beziehung setzt: „Gebärdensprachpoesie ist voller Rhythmus und gleichsam eine ‚Musik für die Augen‘ und verweist auf die Verwandtschaft der verschiedenen Formen des Tanzes, der (Gebärdensprach-)Poesie, der bildenden Kunst, des Films und der Musik.“¹⁵¹

Genau dieser Satz ist es, der für die weiteren Kapitel die entscheidenden Fragen nach der Bedeutung, Form und Funktion des Einsatzes von Gebärden in den Werken Helmut Oehring und insbesondere von *Verlorenwasser* aufwirft: Ist Oehring ein Gebärdensprachpoet? Ist der Text der Gehörlosen Poesie? Wird Gebärdensprachpoesie durch ihren Rhythmus zu visueller Musik? Sind die Gebärdenzeichen Text oder sind sie Bilder? Und welche Rolle hat dabei der Einsatz von Filmtechniken?

¹⁴⁵ Mit Rhythmus ist jenes grundlegende musikalische Strukturelement gemeint, welches „die Ordnung, Gliederung und sinnfällige Gestaltung des zeitlichen Verlaufs [umfasst]“. Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe, hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags, 2. völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2001, S. 656

¹⁴⁶ Endress/ Vollhaber (Teil I) 2007, S. 56

¹⁴⁷ Padden/ Humphries 1991, S. 100

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 100

¹⁴⁹ Ebenda, S. 100

¹⁵⁰ Gunda Schröder, M. A. (Deutsche Philologie, Pädagogik und Philosophie), Audiotherapeutin, war u. a. tätig am Institut für Deutsche Gebärdensprache und beim deutschen Gehörlosenbund, ist zurzeit freiberuflich tätig für den Museumsdienst Hamburg (Führungen in Lautsprachunterstützten Gebärdensprachen). Vgl. Schröder, Gunda: Musik ist überall, in: Das Zeichen 75 (2007), S. 77

¹⁵¹ Ebenda, S. 73

Das Haiku als ikonische Gedichtform in Gebärdensprache

Eine große Bedeutung in der Gebärdensprachpoesie hat das Darstellen durch das Gebärden von Bildern. Mehr noch als in der alltäglichen Kommunikation bestimmt der ikonische Charakter der Gebärden poetische Ausdrucksformen.

Wie bereits erwähnt setzten sich Klima und Bellugi in ihrer Forschung mit der japanischen Versform des Haiku auseinander und erkannten, dass Gebärdensprachen aufgrund ihrer Bildhaftigkeit geradezu prädestiniert für diese Form sind: „The particular compression and rich imagery of haiku seem especially suited to sign language“.¹⁵²

Das Haiku folgt einem Regelwerk von sieben Punkten, von denen der bekannteste bzw. formal wichtigste die Aufteilung der Silben pro Zeile ist, nämlich fünf in der ersten, sieben in der zweiten und wieder fünf in der dritten Zeile. Es ist allerdings ohne Bedeutung, dass Gebärdensprachen dieser Regel nicht folgen können, da eine Sprache, die sich nicht in Worten, sondern in Bildern zum Ausdruck bringt, keine Silben kennt und ihre Rhythmik daher auch nicht im Silben-, sondern im *Körpertakt* erhält. Viel wichtiger ist, erklärt Tomas Vollhaber, dass das Haiku keine Aussage treffen, sondern *zeigen* will: „Es sind Bilder, die dem Leser eines Haiku begegnen, und es gilt, für diese Wortbilder Gebärdensprachbilder zu finden.“¹⁵³

Für die Gehörlosen bedeutet Haiku-Gebärden eine große Herausforderung, denn sie müssen lernen die Mimik aus dem Gebärden zurückzunehmen und sich allein auf die „Handarbeit“ zu konzentrieren: „Auf die Mimik zu verzichten heißt, der Sprache das Persönliche, den Ich-Bezug zu nehmen.“ Aber genau darum geht es beim Haiku: „Das Haiku will nicht Sinn stiften. Im Gegenteil, es befreit von der abendländischen Besessenheit nach Sinnsuche. Es erzählt nicht, sondern zeigt.“¹⁵⁴



oktobermorgen –
zwischen Zeitungsseiten ein
gelbes birkenblatt.

Abb. 5: Vollhaber, Tomas: Zeig es ihnen! – Haiku und Gebärdensprache. In: Das Zeichen 76 (2007), S. 217

¹⁵² Klima & Bellugi 1978, S. 350; zit.n. Vollhaber 2007, S. 213

¹⁵³ Vollhaber 2007, S. 215

¹⁵⁴ Ebenda, S. 217

Vollhaber berichtet, dass hörende Zuseher viele Gebärden leicht erkennen, so wie in der Grafik z.B. das Fallen eines einzelnen Blattes, das Herbst-Assoziationen weckt, oder die bekannte Geste für Zeitunglesen. Auch andere Gebärden wie jene für Frieden oder Sehnsucht würden vielen selbstverständlich und in gewisser Weise vertraut erscheinen.¹⁵⁵ Der hörende Autor schlussfolgert daraus, dass es

„gerade das Bildhafte [ist], das uns an dieser Sprache so gefällt und das ihre Einzigartigkeit ausmacht. Es ist also sehr viel mehr als die lexikalische Bedeutung, die wir sehen; es ist ein sowohl-als-auch: Repräsentation und Präsentation, Diskurs und Bild, wobei uns die Präsentation und das Bild in der Regel sehr viel mehr ansprechen als die Repräsentation und der Diskurs.“¹⁵⁶

Erwähnenswert ist außerdem, dass auch die hörende amerikanische moderne Lyrik die Ikonizität für sich entdeckte und eine Zeit lang zum höchsten Gut erklärte. Statt beschreibender Dauer suchten die sogenannten „Imagisten“ die „Präsentation eines einzigen Augenblicks, indem man alles Redundante strich und die Wirkung des Gedichtes durch ein zentrales Bild auslöste.“¹⁵⁷ Und Ginsberg gesteht, dass er bei Übersetzungen seiner Gedichte in andere Sprachen immer wieder feststellen muss, dass das Bild im Gegensatz zu Wortwitz und Reim das einzige ist, was man vollständig von einer in eine andere Sprache übersetzen kann.¹⁵⁸

2.4. Zusammenfassung

Ziel dieses Kapitels war es, einen Einblick in den vielfältigen Bereich der Gehörlosenkultur zu geben. Der angloamerikanische Raum kann dabei als wegweisend für die Entwicklung einer differenzierten Gehörlosenkultur betrachtet werden. Durch die Einbeziehung von Gebärdensprache, Mimik und Körpersprache in vorhandene Kunstformen konnten sich seit den 1940er von den USA ausgehend zahlreiche künstlerische Ausdrucksformen etablieren. Dazu zählen in erster Linie das Gehörlosentheater und die Gebärdensprachpoesie, aber auch das gebärdensprachliche Lied sowie Tanz- und Filmprojekte. All diese Aktivitäten dokumentieren eine sprachliche und künstlerische Emanzipation und Entfaltung Gehörloser und ihrer Kultur.

Gegenstand des folgenden Kapitels ist das Thema „Musik und Gebärdensprache“. Dabei werde ich zunächst darstellen, was Musik für Gehörlose bedeutet und wie sie akustische Ereignisse wahrnehmen. Danach sollen verschiedene gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen vorgestellt werden. Darüber hinaus werden auch einige Definitionen und Möglichkeiten des Dolmetschens von Musik genannt.

¹⁵⁵ Vgl. Vollhaber 2007, S. 218

¹⁵⁶ Ebenda, S. 219

¹⁵⁷ Ebenda, S. 221

¹⁵⁸ Vgl. Cohn, Jim: Sign Mind. Studies in American Sign Language Poetics. Boulder (Colorado) 1999, S.28; Übersetzung Tomas Vollhaber, zit. n. Vollhaber 2007, S. 220

„Über meinen Körper nehme ich die Musik wahr. Mit den nackten Füßen, auf dem Boden, an die Schwingungen geheftet, so sehe ich sie, in Farben. [...] Die Töne in der Luft müssen schrill sein, die Töne auf der Erde getragen. Die Musik ist ein Regenbogen voller schwingender Farben.“¹⁵⁹

Emanuelle Laborit

3. Musik und Gebärdensprache

3.1. Zum Forschungsstand

In den USA stellt Musik schon seit vielen Jahrzehnten einen wichtigen Bestandteil der Gehörlosenkultur dar. Dieser Umstand wird auch in der höheren Anzahl der Publikationen im Vergleich zum deutschsprachigen Raum deutlich. Erwähnt werden muss, dass in den USA bis in die 1990er Jahre das Thema ausschließlich von hörenden Autoren behandelt wurde – eine Tatsache, die eine kritische Auseinandersetzung fordert. So schreibt Ann-Alice Darrow, Professorin für Musiktherapie und musikalische Erziehung an der Florida State University in Tallahassee 1989: „Numerous articles pertaining to music and the deaf continue to be published; however, a review of this literature has revealed no entries written by hearing-impaired authors.“¹⁶⁰

Hierzulande gibt es in erster Linie Literatur zum Thema Gehörlosenpädagogik und –therapie. Im Zentrum stehen dabei die Sprachentwicklung und -erziehung sowie unterschiedliche schulische Förderungsmöglichkeiten. Über Musikpädagogik und Musik für und von Gehörlosen als Kunstform gibt es nur wenig Literatur. Eine Ausnahme bildet die Zeitschrift *Das Zeichen*, welche umfassend über unterschiedliche Aspekte der Gebärdensprache und der Gehörlosengemeinschaft berichtet: über ihre Geschichte, Kultur, Erziehung und Bildung.

Das Interesse für das Thema „Musik und Gebärdensprache“ bzw. „Musik und Gehörlosigkeit“ nimmt stetig zu, und so gibt es aus den letzten Jahren zwei Forschungsarbeiten, die sich mit dem Thema Musik und Gehörlosigkeit beschäftigen. Bei der ersten Arbeit handelt es sich um die Diplomarbeit von Martina Harms über *Musikdolmetschen oder Musikperformances. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache* im Studiengang Gebärdensprachdolmetschen am Institut für Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser an der Universität Hamburg. Vom Standpunkt einer Gebärdensprachdolmetscherin geht sie der Frage nach, wie ein musikalischer, akustischer Ausdruck in einen visuellen transformiert werden kann. Bei der zweiten Untersu-

¹⁵⁹ Laborit 1995, S. 24

¹⁶⁰ Darrow, Ann-Alice: The Role of Music in Deaf Culture: Implications for Music Educators, in: Journal of Research in Music Educators 41/2 (1993), S. 94

chung zu dieser Thematik handelt es sich um die Dissertation aus dem Jahre 2001 von Manuela Prause¹⁶¹ mit dem Titel *Musik und Gehörlosigkeit. Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes*. Sie widmet sich darin den physiologischen und psychoakustischen Grundlagen, gibt einen umfassenden Einblick in historische und aktuelle Konzepte und erklärt Möglichkeiten zur musikalischen Förderung und Erziehung gehörloser Kinder; dabei geht sie auch auf die Bedeutungen, Funktionen und Perspektiven des Einsatzes von Musik im Leben Gehörloser ein.

Auch für mich steht am Anfang der Auseinandersetzung mit „Musik und Gebärdensprache“ die Frage nach dem Vorkommen und der Bedeutung von Musik in der Gehörlosenkultur, und den Möglichkeiten akustischer Wahrnehmung für Gehörlose. Zunächst daher einige grundsätzliche Gedanken zum Thema „Musik und Gehörlosigkeit“.

3.2. Gehörlose und Musik

Eine wichtige deutschsprachige Plattform im Internet ist der „Taubenschlag – das Portal für Gehörlose und Schwerhörige“, der neben sämtlichen anderen Themen menschlicher Lebensweise eine eigene Rubrik für Kultur enthält, die wiederum in zahlreiche Untergruppen gegliedert ist. Der Bereich Musik wird mit folgenden Sätzen vorgestellt:

„Was auf den ersten Blick, besonders auf Gehörlose bezogen, paradox erscheint, das ist ein durchaus wichtiger Lebensbereich vieler Hörgeschädigter: die Musik. Nicht nur als methodisches Hilfsmittel, um durch Takt und Rhythmus die Artikulation zu fördern, auch nicht nur als Hintergrund für Gebärdenchöre, und sie ist auch nicht beschränkt auf Ausnahmeerscheinungen wie die gehörlose Percussionistin Evelyn Glennie. Musik hat für die Lebensqualität vieler Hörgeschädigter einen großen Stellenwert.“¹⁶²

In einem Interview mit Helmut Oehring anlässlich der Uraufführung von *Das D'Amato-System* (1997) stellt Tomas Vollhaber mit Überraschung fest: „Wie noch nie zuvor wächst das Interesse Hörender an Gehörlosen, v. a. an Gebärdensprache“ und es klingt fast schon empört, ja vorwurfsvoll, wenn er fortfährt: „und Gehörlose beginnen, Räume zu besetzen, in denen sie eigentlich nichts verloren haben, sich für Dinge zu interessieren, die sie eigentlich nichts angehen.“¹⁶³

Tatsache ist, dass Musik, anders als alle darstellenden Künste, die ausschließlich oder zumindest teilweise auf der visuellen Ebene stattfinden, für viele bis zum heutigen Tag

¹⁶¹ Manuela Prause ist derzeit Dozentin für Heilpädagogische Musikerziehung an der Universität Köln.

¹⁶² <http://www.taubenschlag.de/Musik> (02.07.2008)

¹⁶³ Vollhaber, Tomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache: „Das Amato-System“, in: Das Zeichen 39 (1997), S. 45

als eine rein akustische Kunstform gilt, die zunächst als unvereinbar mit dem Thema der Gehörlosigkeit erscheint. Oft befällt Hörende Mitleid, „weil die armen Gehörlosen ja keine Musik und kein Vogelgezwitscher hören können.“¹⁶⁴, schreibt der hörende Wissenschaftsjournalist Olaf Fritsche auf seiner Internetseite über Gehörlose und deren Kultur. Und an die Hörenden gerichtet ergänzt er forsch:

„Vermissen Sie die ultravioletten Farben der Blumen? Oder die Ultraschallrufe der Fledermäuse? [...] Wohl kaum. Ähnlich geht es Gehörlosen, die von Geburt oder frühen Kindesjahren an nicht hören können: Sie vermissen häufig keine Musik, weil sie noch nie welche gehört haben. Die Musik fehlt Ihnen nicht in ihrer Welt.“¹⁶⁵

Was er Hörenden damit vorwirft, ist eine gängige Geisteshaltung, die „Audismus“ genannt wird und von Gunda Schröder als ein „Überstülpen von Vorstellungen, die auf dem Hören-Können und gleichzeitig auf dem Sich-etwas-nicht-anders-vorstellen-Können basieren“¹⁶⁶, definiert wird. Über die Möglichkeit der Teilnahme an Musik, sei es in passiver oder aktiver Form, existieren daher sehr geteilte Meinungen sowohl in der Gehörlosenkultur als auch unter den Hörenden.

Nicht jeder Gehörlose möchte unbedingt am Musikleben teilnehmen oder sich musikalisch ausdrücken können. Musik ist Teil der hörenden Kultur und daher für viele per se unerreichbar bzw. uninteressant.¹⁶⁷ Davon weiß auch der gehörlose Colin Thompson zu berichten, der Songs in die Gebärdensprache übersetzt oder eigene entwickelt:

“Sometimes the deaf community have been suspicious of my song-signing. They still think music and drama are not for the deaf people, but hopefully I can provide a point of access for deaf people whose experience of all forms of entertainment is so restricted.“¹⁶⁸

Dies bestätigt auch Oehring, wenn er in einem Interview sagt:

„Es ist ein auferlegtes Interesse, und zwar von außen, natürlich, weil sich ja alles über dieses Medium abspielt. Die Kids von gehörlosen Eltern hören natürlich permanent Musik [...] Aber meine Erfahrungen sind die, dass die Gehörlosen, die ich kennengelernt habe, mit Musik überhaupt nichts am Hut haben. Also, von Desinteresse bis zu Abneigung, weil es ja etwas bleibt, was sie nie kennenlernen werden.“¹⁶⁹

Für manche ist das Medium Musik aber auch negativ besetzt, weil sie es als Bestandteil der Therapie zur Lautsprachanbahnung erlebt haben. Wie wir bereits gehört haben, ist das Erlernen der Lautsprache eine mühselige und oftmals frustrierende Angelegen-

¹⁶⁴ Olaf Fritsche: Gehörlos – Was heißt das?, unter: <http://www.visuelles-denken.de/Gehoerlos.html> (02.07.2008)

¹⁶⁵ Ebenda

¹⁶⁶ Schröder 2007, S. 71

¹⁶⁷ Vgl. Darrow 1993, S. 108 und Thompson, Colin/ James, Linda: Sign Singer, in: Taylor, George: Being deaf: the experience of deafness, London 1991, S. 199

¹⁶⁸ Thompson/ James 1991, S. 199

¹⁶⁹ Helmut Oehring zit .n. Vollhaber 1997, S. 46

heit. Auf den großen Bereich der Musik in der Therapie möchte ich im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht näher eingehen. Wichtig ist allerdings, den therapeutischen Einsatz von Musik von dem Bereich der Musikpädagogik abzugrenzen. Denn während in der Therapie die Musik in erster Linie „als Mittel zum Zweck“ dient – sei es für die Sprachanbahnung oder aufgrund Problemstellungen entwicklungspsychologischer Natur o.ä – macht sich die Pädagogik die Möglichkeiten der körperlichen Wahrnehmung akustischer Ereignisse zu Nutze und kann auf diese Weise Gehörlose in die Welt der Musik integrieren. So gibt es auch etliche Fälle für positive Erlebnisse und Erfahrungen von Gehörlosen mit Musik. In ihrer Autobiographie „Der Schrei der Möwe“ beschreibt beispielsweise die gehörlose Schauspielerin Emanuelle Laborit (siehe 2.3.1.), wie sie die Musik als eine große Bereicherung in ihrer Kindheit empfunden hat:

„Als Kind hatte ich das Glück, die Musik zu haben. Manche Eltern gehörloser Kinder sagen sich, daß es sich nicht lohnt, und enthalten den Kindern die Musik vor. Und manche gehörlose Kinder machen sich lustig über die Musik. Ich liebe sie. Ich spüre die Schwingungen. Auch die Aufführung von Musik beeinflusst mich. Die Lichteffekte, das Ambiente, die Leute im Saal, auch das sind Schwingungen. Ich spüre, daß sich alle aus dem gleichen Grund versammelt haben.“¹⁷⁰

Ein prominentes Beispiel dafür, dass sich selbst Gehörlosigkeit und musikalische Virtuosität nicht ausschließen, ist die gehörlose englische Percussionistin Evelyn Glennie: Sie spielt alleine, zu zweit, in Gruppen und gibt Unterricht für Hörende und Gehörlose. International bekannt wurde sie nicht zuletzt durch den Film *Touch the Sound* von Thomas Riedelsheimer aus dem Jahre 2004, ein fein gezeichnetes Porträt über die Künstlerin und ihre Musik. Für Glennie bedeutet Hören, den Klang berühren. Sie hat gelernt, „anders zu hören, den Körper als Resonanzraum zu nutzen, den Klang zu spüren.“¹⁷¹

Für die gehörlose Schauspielerin Christina Schönfeld, Mitglied des Zentrums für Kultur und visuelle Kommunikation Gehörloser (siehe 2.3.1.) und Mitwirkende in vielen Stücken Helmut Oehring, bedeutet die Musik eine neue Bereicherung innerhalb ihrer künstlerischen Tätigkeit. Oehring ist für sie ein Komponist, „der mit seiner Musik unsere und seine Gefühle wiedergeben möchte“.¹⁷² Die Verbindung von Musik und Gebärde in seinen Stücken soll dem Publikum deutlich machen, dass dieser Bereich keine Tabuzone ist: „Die Gehörlosen hören die Musik nicht, aber sie fühlen sie, und das ermöglicht ihnen eine aktive Teilnahme.“¹⁷³

¹⁷⁰ Laborit 1995, S. 24

¹⁷¹ <http://www.touch-the-sound.de/start.html> (22.04.2008)

Es muss allerdings erwähnt werden, dass Glennie von klein auf Instrumente spielte und erst im Alter von ca. 12 Jahren ertaubte (sie verfügt seitdem über 20% Hörfähigkeit).

¹⁷² Christina Schönfeld: Die Musik fühlen, in: Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006, S. 14

¹⁷³ Ebenda, S. 14

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Verhältnis bzw. die Entwicklung des Verhältnisses von Gehörlosen zu Musik von mehreren Faktoren abhängig ist:

1. von der musikalischen Sozialisation im Rahmen des individuellen sozialen Umfelds (Laborit als Bsp. eines positiv geprägten Musikerlebens),
2. vom Stellenwert von Musik innerhalb der Gehörlosenkultur,
3. von persönlichen Erfahrungen beim pädagogischen oder therapeutischen Einsatz von Musik (Bsp.: Erlernen der Lautsprache) und
4. von den Ansichten der hörenden Gesellschaft, die zu wissen glaubt, was für Gehörlose wichtig oder unwichtig, möglich oder unmöglich ist.

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt eine Studie aus dem Jahre 1993 über die Bedeutung von Musik in der Gehörlosenkultur von Ann-Alice Darrow. Die Datenerhebung erfolgte durch einen Fragebogen, der nach dem Zufallsprinzip 300 gehörlosen Personen¹⁷⁴ zugesendet wurde, und durch videoaufgezeichnete Interviews von ebenso zufällig ausgewählten Mitgliedern der Gehörlosengemeinschaft. Bei den Probanden handelte es sich sowohl um Mitglieder der Gehörlosenkultur, als auch der hörenden Kultur sowie um Angehörige beider Gruppen. Primäres Ziel dieser Studie war es, die Rolle von Musik in der Gehörlosenkultur zu untersuchen und die Ergebnisse den aktuellen musikpädagogischen Konzepten für gehörlose Schüler gegenüberzustellen. Außerdem erhofften sich die Forscher Auskünfte über jene Faktoren zu erhalten, welche die Eingebundenheit in Musikereignisse und das musikalische Engagement von Gehörlosen bestimmen. Schließlich sollten auf diese Weise Publikationen von hörenden Autoren über die Bedeutung von Musik im Leben Gehörloser kritisch hinterfragt werden.

Die Studie ergab, dass kulturelle Identifizierung einen starken Einfluss auf das Interesse an Musik hat. Für die musikalische Entwicklung ist es für gehörlose, ebenso wie für hörende Kinder, von Bedeutung, ob und welche Rolle Musik in ihrer Familie spielt. Als beliebteste musikalische Aktivitäten von Gehörlosen wurde das sogenannte „song signing“, Musikhören und das Bewegen und Tanzen zur Musik genannt. Die meisten der Probanden waren außerdem der Meinung, dass Musikunterricht ebenso wie für hörende auch für gehörlose Schüler angeboten werden müsse. Der rituelle Einsatz von Musik wurde von den gehörlosen Personen im Gegensatz zu den hörenden als weniger wichtig dargestellt.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Die Auswahl wurde durch eine Art „Gehörlosentelefonbuch“ getroffen, in dem alle Personen, welche Telekommunikationsmedien für Gehörlose nutzen, eingetragen sind. Vgl. Darrow 1993, S. 95

¹⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 93ff.

3.3. Wie Gehörlose Musik wahrnehmen

Wenn auch Hörende im Allgemeinen wenig über das Thema „Gehörlosigkeit“ wissen, so ist doch bekannt, dass Klänge und Geräusche vor allem in niedrigen Frequenzbereichen auch über den Körper wahrgenommen werden können. Bereits Hermann Helmholtz schrieb im 19. Jahrhundert:

„So können auch Taubstumme die Luftbewegung, welche wir Schall nennen, wahrnehmen, aber sie hören sie nicht, d.h. sie haben dabei keine Tonempfindung im Ohr, sondern sie fühlen sie durch die Hautnerven, und zwar in deren besonderen Empfindungsweise, als Schwirren.“¹⁷⁶

Manuela Prause unterscheidet zwischen der auralen bzw. auditiven und der vibratorischen Rezeption. Die aurale Wahrnehmung erfolgt über das bei vielen Gehörlosen vorhandene Restgehör, das insbesondere Klänge im tieferen Frequenzbereich hörbar macht.¹⁷⁷ Dem Psychologen und Pädagogen Antonius van Uden folgend kann das Vibrationsempfinden wiederum in ein „Kontaktfühlen“ und ein „Resonanzfühlen“ unterschieden werden: „Ein Kontaktgefühl entsteht, wenn man mit Körperteilen, die besonders tastempfindlich sind, also etwa den Fingerspitzen, einen schwingenden Körper berührt.“¹⁷⁸ Dies können zum Beispiel ein Luftballon oder ein Tamburin sein, aber auch ein Lautsprecher oder ein Holzboden, der Schwingungen auf die Füße überträgt. Ein Resonanzgefühl dagegen „entsteht dadurch, dass unser Körper bei bestimmten Schallfrequenzen mitschwingt, die von einer nahen Schallquelle ausgesandt werden“¹⁷⁹. Gehörlose Kinder, denen diese Resonanz bewusst ist, bewegen sich z.B. beim Tanzen viel selbstverständlicher als andere, denen dieses Wissen fehlt. Auch wenn sich die Füße beim Tanzen vom Boden lösen, kann durch das Resonanzfühlen dennoch die Musik wahrgenommen werden. Untersuchungen haben ergeben, welche Frequenzen an welcher Stelle im Körper gefühlt werden können: Tiefe Töne zwischen 40 und 80 Hz werden in der Regel im Bauch gespürt, höhere zwischen 80 und 130 Hz im Brustbereich, die Frequenzen von 130 – 250 Hz im oberen Teil der Brust und die von 250 und 500 Hz in der Kehle.¹⁸⁰

Eine weitere Möglichkeit der Schallwahrnehmung ist der Weg über die sogenannte „Knochenleitung“, bei welcher der Schall zu den Sinneszellen des Corti-Organes über

¹⁷⁶ Helmholtz, Hermann von: Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien, München 1971, S. 15

¹⁷⁷ Vgl. Prause, Manuela: Musik und Gehörlosigkeit. Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebiets, Köln-Rheinkassel 2001 (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie, hrsg. von Walter Piel, Bd. 5), S. 66f.

¹⁷⁸ Uden, A. van: Rhythmisch-musikalische Erziehung, in: Jussen, H./ Kröhnert, O. (Hrsg.): Handbuch der Sonderpädagogik, Bd. 3, Berlin 1982 (Pädagogik der Gehörlosen und Schwerhörigen), S. 320f

¹⁷⁹ Uden 1982, S. 320

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 320f.

die Schädelknochen geleitet wird.¹⁸¹ Laborit beispielsweise konnte über die Knochenleitung das Gitarrenspiel ihres Onkels hören, indem sie in den Griff der Gitarre biss.¹⁸² Schon Beethoven soll dieser Erkenntnis gefolgt sein und Instrumentarien entwickelt haben, mittels deren er das Klavier hören konnte.¹⁸³

Die Worte Emanuelle Laborits zu Beginn dieses Kapitels (S. 43) beschreiben dagegen eine andere Wahrnehmungsform – die synästhetische Wahrnehmung. Der Begriff „Synästhesie“, vom griechischen *synaísthēsis* für „Mitempfindung“¹⁸⁴, bedeutet,

„dass bei Stimulation einer Sinnesqualität beispielsweise des Hörens oder des Riechens es in einer anderen Sinnesqualität wie z.B. dem Sehen von Farben oder von geometrischen Figuren zu einer Sinneswahrnehmung kommt. Am häufigsten ist dabei das sogenannte farbige Hören – auch als Farbenhören, als „Audition colorée“, „coloured hearing“ bezeichnet – wobei typischerweise Geräusche, Musik, Stimmen und ausgesprochene Buchstaben und Zahlen zur Wahrnehmung bewegter Farben und Formen führen, die in die Außenwelt bzw. auch in das Kopffinnere projiziert werden.“¹⁸⁵

Der Neurologe Hinderk Emrich, Leiter der Studiengruppe zum Thema Synästhesie an der Medizinischen Hochschule Hannover, schätzt, dass zwei von tausend Menschen Farben hören oder Töne schmecken. Wobei bei Frauen synästhetisches Erleben in etwa siebenmal häufiger vorkommt als bei Männern.¹⁸⁶ „Farben hören“ und „Töne schmecken“, dies scheint unbedingt die Fähigkeit des Hörens vorauszusetzen. Vermutlich stellt daher die synästhetische Wahrnehmung bei von Geburt an und früh Ertaubten eine Ausnahme dar; diverse Einträge im Forum „café taubenblau“ des Portals „Taubenschlag“ weisen darauf hin. Anders ist es hingegen bei später Ertaubten, die Klänge und Geräusche kennengelernt haben und diese dann aus dieser Erinnerung heraus mit anderen Sinnen koppeln können. So berichtet ein Mitglied des Portals namens Benedikt im Forum zum Thema „Können Gehörlosen Töne hören? Können Blinde Farben tasten?“:

„Melodie kann Gehörlosen allerdings indirekt zugänglich werden, falls sie nach einer Ertaubung (so wie in meinem Fall) über die Fähigkeit des Notenlesens verfügen und lernen, in Tonarten zu hören. Man spricht dann von ‚Synästhesie‘. Das hat mich befähigt, auch weiterhin zu musizieren.“¹⁸⁷

Und in einem weiteren Eintrag erklärt er einem Forumsbesucher, dass „Sich dem Ge-

¹⁸¹ Vgl. Lexikon der Medizin 1999, S. 1052; Ergänzung: „Während Frequenzen unter 2500 – 3000 Hz bevorzugt über die Luft an Trommelfell, Mittelohr u. Gehörknöchelchen transportiert werden [...], wird oberhalb 3000 Hz dieser Weg umgangen u. die Schwingungen der Schädelknochen wirken direkt auf das Reizverteilungsorgan“, ebenda, S. 1052

¹⁸² Vgl. Laborit 1995, S. 23

¹⁸³ Vgl. Schröder 2007, S. 71f.

¹⁸⁴ Deutsches Universalwörterbuch, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim 2007, S. 1652

¹⁸⁵ Emrich, H.M. und Schneider, U.: Musikalisierung des Lebens und Synästhesie; unter: <http://www.mh-hannover.de/7930.html> (16.09.2008)

¹⁸⁶ Sentker, Andreas: Reizende Zeiten: Farben schreien, Gerüche stechen, es wispert aus dem Nichts. Sind wir noch bei Sinnen? Die Symphonie der Sinne; unter: Zeit Online 1997, <http://www.zeit.de/1997/16/sinne.txt.19970411.xml> (16.09.2008)

¹⁸⁷ <http://www.gehoerlose.de/viewtopic.php?f=7&t=2199&start=0> (16.09.2008); Verfasst: Sa, 8.10.05 15:44

heimnis der Synästhesie zu nähern [...] keine Selbstverständlichkeit [war], kein Geschenk, sondern harte Arbeit, die Du dir wahrscheinlich kaum vorstellen kannst.“¹⁸⁸

Ähnlich wie auch Laborit schreibt, dass sie sich Klänge immer vorgestellt hat, geht Manuela Prause von einem „auditiven Vorstellungsvermögen“ aus: „Die für das musikalische Agieren wichtige Komponente des musikalischen Vorstellungsvermögen kann – wie aus neurophysiologischer Sicht hervorgehoben wird – bspw. auch durch optische Stimuli hervorgerufen werden.“¹⁸⁹ Damit meint sie aber nicht nur die Fähigkeit eines Spätertaubten und Paradebeispiels wie Beethoven, der trotz Taubheit weiter komponieren konnte, weil er die Musik *geistig* hören konnte. Denn es ist bekannt, dass das Gehirn über die Fähigkeit verfügt, noch viele Jahre später früher wahrgenommene Klänge und Geräusche geistig abrufen zu können. Sondern Prause schließt hier auch prälingual Ertaubte ein. Als Beispiel nennt sie den gehörlosen Pianisten Paul Whittaker, der seine auditiven Defizite beim Orgelspiel dadurch kompensiert, dass er die einzelnen Register der Orgel mit bestimmten Klängen assoziiert und auf der Basis dieser Assoziationen seine Auswahl trifft.¹⁹⁰

Wie Gehörlose Musik nicht nur aufnehmen, sondern auch produzieren können und welche Bedeutung daher Musik für sie haben kann, damit beschäftigt sich Gunda Schröder intensiv in ihrem Artikel *Musik ist überall*. Im Kontext der modernen Gehörlosen- und Musikpädagogik möchte sie in erster Linie deutlich machen, dass „hörbehindert“ nicht gleich „musikverhindert“ bedeutet, und dies nicht nach dem Motto „Musik trotz Gehörlosigkeit“, sondern Musik *als* Gehörlose(r). Sie setzt dabei unter anderem an den positiven Berichten über das Musikerleben von Emanuelle Laborit an und leitet daraus vier wesentliche Faktoren hinsichtlich Wahrnehmung und Bedeutung von Musik für Gehörlose ab:

1. Bedeutung von Musik als Kommunikationsmedium
2. Wahrnehmen visueller Anteile von Musik
3. Erleben synästhetischer Phänomene der Musik
4. Bedeutungen des rituellen Charakters von Musik (z.B. festliche Kleidung bei klassischen Konzerten; besondere Orte der Aufführung)¹⁹¹

Diese Faktoren beschreiben also die nicht hörbaren Aspekte der Musik: das Fühlen, Sehen und Kommunizieren beim Musizieren. Die Musik wird somit nicht nur zu einem audiovisuellen, sondern alle Sinne erfassenden Ereignis. Für Schröder bedeutet dies:

„So wie das Ganze mehr ist als die Summe seiner einzelnen Teile, so ist das Zusammenspiel der fünf und weiteren Sinne mehr als nur die Ergänzung des

¹⁸⁸ Ebenda (16.09.2008); Verfasst: Mo, 10.10.05 15:57

¹⁸⁹ Prause 2001, S. 291

¹⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 291

¹⁹¹ Vgl. Schröder 2007, S. 72f.

einen Sinns durch den anderen. Was darüber hinaus geschult werden sollte, sind Intuition, Empathie, Synästhesie und andere Eigenschaften des ‚sechsten‘ oder ‚siebten Sinns‘.¹⁹²

Zwischen Musik und Gehörlosigkeit muss also kein Widerspruch bestehen: „Ein Widerspruch wird nur von außen bzw. auf der Oberfläche angenommen. Doch sobald man tiefer blickt, verändert sich die Wahrnehmung.“¹⁹³ Und so erscheint es auch nicht mehr überraschend, wenn Carol Padden und Tom Humphries schreiben, dass Gehörlose „ihre Welt auf den Grundsteinen Bewegung, Form und Klang“¹⁹⁴ errichten. Die Parameter Bewegung und Form sind, wie wir bereits wissen, Hauptträger der Gebärdensprache (siehe Kapitel 1).

Zusammenfassung

Grundsätzlich möchte ich drei Bereiche von Musik im Leben Gehörloser unterscheiden: die Rezeption von Musik, gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen und das aktive Musizieren mit Instrumenten.

Die Rezeption von Musik ist auf verschiedene Arten möglich. Zum einen wie bereits angesprochen über das Restgehör und über die Wahrnehmung von Klängen und Rhythmen im Körper, und zum anderen durch die Übersetzung bzw. Umsetzung der jeweiligen musikalischen Parameter¹⁹⁵ in Gebärdensprache. Mit letzterem hat sich Martina Harms intensiv in ihrer Diplomarbeit auseinander gesetzt. Sie unterscheidet dabei zwischen dem Dolmetschen von Musik und der Musikperformance. Musikdolmetschen und Musikperformances dienen einerseits der Übersetzung bzw. der Übertragung von Musikstücken in die Gebärdensprache. Andererseits handelt es sich gleichzeitig um gebärdenintegrierende Aktivitäten, nämlich die des hörenden oder gehörlosen Dolmetschers bzw. Performers. Daher können sie meiner Meinung nach sowohl als rezeptive Form der Wahrnehmung von Musik als auch als aktive Ausdrucksform betrachtet werden. Bevor ich darauf näher eingehen werde, möchte ich zunächst mit einer bereits traditionellen Gebärdenkunst beginnen, dem sogenannten „song signing“.

3.4. Gebärdintegrierende musikalische Ausdrucksformen

3.4.1. „Song signing“

Gebärdenintegrierende musikalische Darbietungen wurden in den vergangenen Jahren

¹⁹² Vgl. ebenda, S. 75f.

¹⁹³ Schröder 2007, S. 76

¹⁹⁴ Padden/ Humphries 1991, S. 100

¹⁹⁵ „Musikalischer Parameter“ gilt als „Bezeichnung für die einzelnen Dimensionen des musikalischen Wahrnehmungsbereichs“ (Der Brockhaus Musik 2001, S. 593) und umfasst in dieser Arbeit über die primären Parameter *Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe* hinaus alle relevanten Strukturkomponenten und charakteristischen Eigenschaften von Musik.

und Jahrzehnten zu einem festen Bestandteil innerhalb der Künste der Gehörlosenkultur. Insbesondere in den USA haben sich verschiedene Formen entwickeln und etablieren können. Diese zeigen, auf welcher vielfältigen Weise Gebärden musikalisch umgesetzt werden können.

Unter dem Stichwort „song signing“ liefert das Videoportal You Tube 75.000 Treffer, bei „signed song“ sind es sogar 108.000. Unzählige Aufnahmen von Einzelinterpreten und Gruppen, Amateuren wie Professionellen präsentieren dort ein breites Repertoire von Gebärden-Songs und Musikvideos verschiedenster Stilrichtung, mit und ohne Musik.¹⁹⁶

Die ersten Aufnahmen reichen jedoch zurück bis in die 40er Jahre des letzten Jahrhunderts; so dokumentieren Filme von Freizeitunternehmungen des Gehörlosenvereins in Los Angeles (LACD = Los Angeles Club of the Deaf) bereits in den Jahren 1940 – 1964 beliebte Unterhaltungsveranstaltungen, wie Theaterstücke, Lieder, Sketche und Vorträge.¹⁹⁷ Padden und Humphries berichten beispielsweise von einem jungen Mann in den 1940er Jahren, der ein Lied gebärdete, „das von einer jungen Frau, ihrem Haar, ihrem großen Busen zu handeln schien und mit einer flinken Körperdrehung schloß“¹⁹⁸. Es handelte sich dabei um eine berühmte Version des amerikanischen Liedes *Yankee Doodle*.¹⁹⁹ Das Lied gilt als exemplarisch dafür, wie spielerisch und kreativ der Umgang mit der Gebärdensprache damals war.

Neben *Yankee Doodle* gibt es viele weitere Gebärdendarstellungen bekannter Lieder.²⁰⁰ Diese Art von Liedern war anscheinend in bestimmten Teilen des Landes sehr bekannt, aber es ist heute unklar, woher sie kommen. Es handelt sich dabei um Lieder mit einem „eins, zwei; eins, zwei, drei“-Rhythmus, später bekannt als der sogenannte „Deaf Rhythm“. George Kannapell, Studentenfürher am Gallaudet-College, der bereits vor 1930 die ersten solcher Lieder präsentierte, ist mit folgendem Lied auf Film festgehalten, bei dem es sich vermutlich um eine Versammlung oder eine Gruppenreise handelt:

Boot, Boot, Boot-Boot-Boot,
Trink, trink, trink-trink-trink,
Spaß, Spaß, Spaß-Spaß-Spaß
Lach, lach, lach-lach-lach.²⁰¹

¹⁹⁶ Recherche im Internetportal „You Tube“ am 25.09.2008

¹⁹⁷ Vgl. Padden/ Humphries 1991, S. 69f.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 70

¹⁹⁹ *Yankee Doodle* ist der Titel eines bekannten amerikanischen Liedes, dessen Bedeutung und Text im Laufe der Zeit immer wieder verändert wurde. Einst wurde es von den Briten gesungen, um sich über die Yankees lustig zu machen, die das Lied später als ihr eigenes übernahmen. Erstmals in Druck erschien das Lied im Jahre 1782. Vgl. Ferris, Jean (Hrsg.): *America's musical landscape*, Boston 2006, S. 75 (Übersetzung durch die Autorin)

²⁰⁰ Quellen: Los Angeles Club of the Deaf (LACD) und Charles Krauel, Sammlung alter Privatfilme mit Veranstaltungen der Bruderschaft der Gehörlosen der USA (Te Frat); Vgl. Padden/ Humphries 1991, S. 72

²⁰¹ Übersetzung von Ted Supalla, zit. n. Padden/ Humphries 1991, S. 73

Diese Form des Liedgebärdens demonstriert einen Vorläufer bzw. den Beginn des heutzutage fest etablierten „song signing“ oder „sign singing“. Diese eigenständige musikalische Kunstform, nämlich das Übersetzen von Liedern in die Amerikanische Gebärdensprache und ihre anschließende Interpretation, existiert seit den 1930er Jahren in den USA. Seit Anfang der 1980er Jahre hat es zunehmend an Bedeutung gewonnen und Einzug in den Musikunterricht an Gehörlosenschulen gehalten.

Manuela Prause erklärt, dass beim song signing in der Regel gesungene Lieder mit der Gebärdensprache begleitet werden. Oftmals, vor allem bei älteren gehörlosen Schülern und erwachsenen Gehörlosen, spielen die Gebärden aber die Hauptrolle, so dass Mundbewegungen nur noch begleitende Funktion haben oder nur mehr gebärdet wird.²⁰² Der entscheidende Unterschied zwischen „normalem“ und „musikalischem Gebärden“ ist der gezielte Einsatz von Rhythmus, weiß Ann-Alice Darrow.²⁰³

Grundlage des Liedgebärdens stellt daher die Entwicklung des rhythmischen Empfindens für ein bestimmtes Lied dar, das durch die rhythmische Bewegung des ganzen Körpers möglich wird. Die Förderung kinästhetischer Fähigkeiten²⁰⁴, d.h. die Förderung eines sensiblen Bewegungsempfindens, kann das Hören und Sehen des Grundschlags in der Musik ersetzen.²⁰⁵ Dieser Gedanke ist Teil eines Konzeptes der Musik- und Tanzpädagogin Naomi Benari, das auf dem körperlichen Gedächtnis und auf der Fähigkeit ‚Musik zu sehen‘ basiert.²⁰⁶ Durch die rhythmischen Bewegungen werden außerdem Areale in der linken Hirnhemisphäre angeregt, die für musikalisches Denken und emotionales Empfinden und in weiterer Folge auch für die Ausbildung musikalischer Fähigkeiten verantwortlich sind.²⁰⁷

Seit Beginn der 1980er Jahre gibt es gebärdensprachliche Liederbücher, sogenannte „Signed Song Books“, bei denen Gebärden unterhalb von Liedtext und Notationssystem abgedruckt sind.²⁰⁸ Ein einheitliches Regelsystem für das Liedgebärden existiert allerdings nicht. Es ist daher umso wichtiger, die Gebärden grammatisch korrekt anzuwenden und prägnant auszuüben, da diese Vortragsform sowohl inhaltliche als auch musikalische Parameter vermitteln soll.²⁰⁹ Um die Gebärden dem rhythmisch-

²⁰² Prause 2000, S. 559

²⁰³ Vgl. Darrow, Alice-Ann: Exploring the Arts of Sign and Song, in: Music Educators Journal 74/1 (1987), S. 34

²⁰⁴ Kinästhetik (zu griechisch *kinein* „bewegen“ und *aisthesis* „Empfindung“): Bewegungsempfindungen, Bewegungssinn, die Fähigkeit, Lage und Bewegungsrichtung von Körperteilen zueinander und in Bezug zur Umwelt unbewusst reflektorisch zu kontrollieren und zu steuern. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2008

²⁰⁵ Vgl. Prause 2000, S. 560; siehe auch Benari, N.: Inner Rhythm: Dance Training for the Deaf. Chur 1995 (Performing Arts Studies Bd. 3), S. 45

²⁰⁶ Vgl. Schröder 2007, S. 73; Zur Bewusstseinserschulung des „inneren Rhythmus“ bei Kindern verwendet Benari Gebärdenlieder, rhythmische Aufwärmspiele, einfache Volkstänze, Klatschen, Trommeln, Gebärden- und Tanznotation sowie Musikinstrumente.

²⁰⁷ Vgl. Prause 2000, S. 559

²⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 559

²⁰⁹ Vgl. Knapp, R.: A Choir for Total Communication, in: Music Educators Journal 66/ 6 (1980), S. 55

musikalischen Verlauf anzupassen, können Gebärden in die Länge gezogen oder aber beschleunigt ausgeführt werden. Sharon Neumann Solow, amerikanische Gebärdensprachdolmetscherin und Tochter von gehörlosen Eltern, macht dies an der Übersetzung der Zeile *Eine Jahreszeit folgt der andern, beladen mit Glück und Tränen* aus dem Lied *Sonnenaufgang, Sonnenuntergang* (im engl. Original *Sunrise, Sunset*) folgenderweise deutlich: In Gebärdensprache würden die Worte „der andern“ bedeutend weniger betont als das Wort „beladen“, d. h. die Gebärde DER ANDERN würde in schnellerer und kleinerer Bewegung erfolgen. Der Liedrhythmus verlangt jedoch, das weniger betonte „der andern“ in die Länge zu ziehen, so dass beide Zeichen – DER ANDERN und BELADEN – gleich lang und gleich gewichtig durchgeführt werden.²¹⁰

Eine weitere Möglichkeit ist die Hinzufügung von Gebärden: Am Beispiel der Übersetzung des Titels *Sonnenaufgang, Sonnenuntergang* wird die Gebärde für „Sonnenaufgang“ mit der Gebärde für „hell“ und diejenige für „Sonnenuntergang“ mit derjenigen für „dunkel“ kombiniert. Dies geschehe „gegenüber der reinen Sprachübersetzung aus musikalischen Gründen“²¹¹, wie Neumann Solow erklärt. Das dadurch entstehende Zeichen SONNENAUFANG-HELL wird zudem der linken Seite der anzeigenden Person zugeordnet, SONNENUNTERGANG-DUNKEL der rechten. Dies gibt den Verlauf der Sonnenbahn, wie er von Ost nach West stattfindet, wieder.

Solche „spiegelbildlichen Entwicklungen“, so Neumann Solow weiter, können „den Sinn für Phrasenabschnitte, die typisch der Melodiebildung in der Musik entsprechen, wiedergeben und verstärken. Damit wird der sprachlichen Grammatik der Gebärden ein Sinn für musikalische Syntax beigemischt.“²¹²

Durch Bewegungsvariationen, Vergrößerung oder Verkleinerung der einzelnen Zeichen im Gebärdenraum können außerdem unterschiedliche Lautstärken dargestellt sowie emotionale Aspekte und „frequenz-bezogene musikalische Elemente“ vermittelt werden. Differenzierte Bewegungsrichtungen können zudem den Melodieverlauf markieren: Aufwärtsbewegungen bei steigender, Abwärtsbewegungen bei fallender Melodielinie.²¹³ Hier ist allerdings Vorsicht geboten, da Bewegungen der Hände und Arme, wie in Kapitel 1 erläutert, in der Gebärdensprache entscheidende grammatikalische und lexikalische Funktionen haben. Es stellt sich daher also stets die Frage, ob die Umsetzung der Musik oder des Textes im Vordergrund steht.

Schwierigkeiten in der Übersetzung bestehen im Allgemeinen darin, dass Lautsprache aufgrund ihrer unterschiedlichen Grammatik nicht eins zu eins in Gebärdensprache

²¹⁰ Vgl. Neumann Solow, Sharon: „Musik ohne Klang“. Wie man Lieder in Gebärdensprache übersetzt, Informationsheft Nr. 14, Verein zur Unterstützung des Forschungszentrums für Gebärdensprache, Basel 1988, S. 3f. (Der Übersetzer des vermutlich englischen Originals wird nicht genannt).

²¹¹ Ebenda, S. 3

²¹² Ebenda, S. 4

²¹³ Vgl. Prause 2000, S. 559

übersetzt werden kann, so dass in erster Linie eine inhaltliche Übersetzung gefordert ist. Dadurch ergibt sich wiederum die Herausforderung, den „neuen Text“ an die rhythmische Struktur des Originals anzupassen.²¹⁴

Die Musiklehrerin Ruth Ann Knapp erklärt das Einstudieren von Liedgebärden daher folgendermaßen: „The tempo of a song often dictates the use and arrangement of signs, but some signs have two or more motions that must be fit within the time frame of the music. For this reason, prepositions, articles, tenses, and plurals often are left out [...]“²¹⁵ Auch bei Wiederholungen, wie sie in Form von Refrains üblich sind, ist Vorsicht angesagt, weiß Martina Harms; so hat das gängige Motiv der Wiederholung in der Gebärdensprache die kulturelle Bedeutung einer Lüge inne.²¹⁶ Hier scheinen die Meinungen allerdings auseinanderzugehen, schreibt doch die Gebärdensprachdolmetscherin Nicole Ostrycharczyk über eine Performance, bei der eine Person im Hintergrund den *Refrain* gebärdet.²¹⁷ Der gehörlose Colin Thompson lehnt Wiederholungen beim song signing ab, da er diese als langweilig empfindet.²¹⁸

Eine ähnliche, in den USA und in Großbritannien weit verbreitete Kunstform stellt die sogenannte „sign interpreted musical performance“ dar. Vorgegebene Lieder, wie Pop-songs, Musicalsongs und Opernstücke, werden übersetzt und in Gebärdensprache vorgetragen. Im Unterschied zum song signing ist hier das lautsprachliche Singen oder Mundbewegen grundsätzlich nicht vorgesehen. Im Vordergrund steht stattdessen der direkte Ausdruck musikalischer Elemente durch Bewegung. Die Interpretationen basieren auf einer engen Verknüpfung zwischen emotionalen, visuellen, kinästhetischen und auditiven Elementen.²¹⁹ Musik erhält eine körperliche und visuelle Gestalt und kann als ein „die gesamte Sinnentätigkeit involvierendes Ereignis wahrgenommen“²²⁰ werden. Zahlreiche Opern und Theaterensembles sowohl der hörenden als auch der Gehörlosenkultur verwenden diese Kunstform, so z.B. die „New York Opera Company“, die „English National Touring Opera“, sowie das professionelle „National Theatre of the Deaf“ (NTD) und das „Sign Theatre – International Visual Theatre“ (IVT) in Paris. Auch das amerikanische Ensemble „MuSign“ und das britische „Signed Performances in Theatre“ (SPIT) beziehen gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen in ihre Arbeit mit ein.²²¹

²¹⁴ Vgl. Darrow 1987, S. 34f.

²¹⁵ Knapp 1980, S. 55

²¹⁶ Vgl. Harms, Martina: Musikdolmetschen oder Musikperformances. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache, Diplomarbeit im Studiengang Gebärdensprachdolmetschen am Institut für Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser an der Universität Hamburg 2003, S. 127

²¹⁷ Vgl. Ostrycharczyk, Nicole: Musik! Musik! Musik! „Musik und Gebärdensprache“ – Bericht über einen Workshop in Hamburg, in: Das Zeichen 60 (2002), S. 280

²¹⁸ Vgl. Thompson/ James 1991, S. 197f.

²¹⁹ Vgl. Prause 2000, S. 561

²²⁰ Ebenda, S. 561

²²¹ Vgl. ebenda, S. 560

Traditionelle Einsatzbereiche des song signing bzw. Liedgebärdens sind diverse Ensembles und Gebärdenchöre in Schulen, Kirchengemeinden und Kulturzentren. Anhand einiger ausgewählter Beispiele soll nun über die Organisation, das Repertoire und die Bedeutung solcher Gebärdenchöre berichtet werden.

3.4.2. Gebärdenchöre

Großer Beliebtheit erfreuen sich im anglo-amerikanischen Raum zahlreiche Gebärdenchöre („signing choirs“); in den letzten Jahren scheinen sie auch im deutschsprachigen Raum populärer zu werden. Oftmals wird ein breites musikalisches Liedrepertoire erarbeitet, darunter traditionelle Volkslieder und aktuelle Popsongs, welche öffentlich aufgeführt werden. Über die Organisation bzw. das Konzept eines Chores schreibt Darrow wie folgt:

“When groups are performing in sign, special attention should be given to ensemble. In the same way that voices should not enter and exit at will, signs should be synchronized with all hands moving in unison. Signs, like voices, should blend with no individual signer standing out from the group.”²²²

3.4.2.1. „A Choir for Total Communication“

Als ein Beispiel für einen Schulchor der besonderen Art sei der 1977 gegründete „Total Communication Choir“ an einer Schule in Michigan genannt, wie ihn die Musiklehrerin Ruth Ann Knapp in ihrem Artikel *A Choir for Total Communication* vorstellt. Der Chor, der sowohl gehörlose und hörbeeinträchtigte als auch hörende Schüler umfasst, folgt der pädagogischen Überzeugung, dass Gehörlose sowohl Laut- als auch Gebärdensprache lernen sollen. Die „totale Kommunikation“, so der Terminus dafür, wurde als pädagogisches Gegenstück zum Oralismus ab den frühen 1970ern nach 96 Jahren des Verbots in den USA eingeführt bzw. wieder erlaubt²²³:

“The council supports the right of a deaf child to learn all forms of communication that develop language competence-child-devised gesture, speech, formal signs, finger-spelling, speech reading, reading and writing, and the opportunity to learn to use any residual hearing the child has.”²²⁴

Das Besondere an diesem Chor ist zudem, dass auch Hörende die Gebärdenzeichen für die Lieder lernen; folglich werden die Lieder in den Konzerten von allen – den Hörenden wie den Gehörlosen – gebärdet und gesungen.²²⁵ Knapp schildert den Lern- und Probenprozess folgendermaßen:

“The signs are formed and their meaning discussed. The students practice the

²²² Darrow 1987, S. 35

²²³ Vgl. Sacks 1990, S. 188

²²⁴ Vgl. Knapp 1980, S. 54f.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 55

signs in the correct rhythm and tempo. They speak the songs in phrases, with emphasis on correct signs, rhythm, and tempo. Then the hearing students sing the song through while the music teacher plays the piano, keeping the accompaniment simple to avoid confusion. The teachers of the hearing-impaired sign and sing, allowing the students to see and hear the song in its entirety. The students then sing by phrase or section, depending on length. They are reminded to sign what they sing and not to sign ahead of the singing."²²⁶

Ziel eines solchen Konzeptes ist es, in erster Linie die Kommunikation zwischen den hörenden und gehörlosen Kindern zu verbessern und bestehende Barrieren und Grenzen dadurch leichter zu überwinden: "Song signing can provide a cross-cultural experience for both normal-hearing and hearing-impaired children. Normal-hearing children learn another American language and hearing-impaired children are exposed to the creative arts."²²⁷

Auffallend ist im Allgemeinen, dass bei der Literatur- und Internet-Recherche unter dem Stichwort „Gebärdenchor“ fast ausnahmslos Chöre in Kirchengemeinden bzw. religiösen Kontexten erscheinen. Eine Ausnahme stellt die Einführung der Kategorie „Gebärdenchor“ beim „Goldene Hand“-Festival in Berlin 2002 dar. Hier ließ sich nur eine von drei Gruppen mit Musik begleiten, die anderen präsentierten Stücke ausschließlich in Gebärden.²²⁸

3.4.2.2. Gebärdenchöre im kirchlichen Kontext in Deutschland

Laut Martina Harms hat sich der erste Gebärdenchor in Deutschland erst im Jahre 2000 gebildet, welcher Songs in Gebärdensprache, begleitet von Klaviermusik und dem Gesang Hörender einstudiert.²²⁹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Helmut Oehring's *Verlorenwasser* für Orchester und Gebärdenchor im Jahre 2000 entstanden ist – evtl. meint Harms tatsächlich den Gebärdenchor um die Schauspielerin Christina Schönfeld und weiteren Mitgliedern des Zentrums für Kultur und visuelle Kommunikation Gehörloser in Berlin. Entgegen Harms informiert die Internetseite der 1897 gegründeten evangelisch-lutherischen Gehörlosenseelsorge in Bayern darüber, dass es bereits schon vor ca. 20 Jahren den ersten Gebärdenchor in Bayern gab.²³⁰ Wenn sich Harms tatsächlich auf den Chor des Berliner Zentrums beziehen sollte, meint sie damit vermutlich den ersten Gebärdenchor außerhalb eines kirchlich-religiösen Kontextes.

²²⁶ Knapp 1980, S. 55

²²⁷ Darrow 1987, S. 35

²²⁸ Vgl. Harms 2003, S. 52f.

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 51f.

²³⁰ <http://www.egg-bayern.de/index.html?http://www.egg-bayern.de/de/neuigkeiten/2008/NEWSGLUE.shtml> (04.12.2008)

2002 wurde dann in mehreren Gehörlosengemeinden in Bayern damit begonnen, kleine Gebärdenchöre zu gründen und zu fördern. Ihr Ziel ist es seitdem, Gebärdenslieder aus anderen Kirchengemeinden zu sammeln, aus hörenden Gemeinden zu transformieren und eigene Gebärdenslieder zu entwickeln und zu verbreiten. So wurde 2002 der Gebärdenchor in Nürnberg gegründet, 2003 ein anderer in Würzburg und 2004 der Gebärdenchor „CantaSigno“ in München, dem vier gehörlose und vier hörende als feste Mitglieder angehören.

Einige Gebärdenchöre und ihre Ziele sollen nun kurz vorgestellt werden: Der „Gebärdenchor der Deutschen Arbeitsgemeinschaft für Evangelische Gehörlosenseelsorge e.V.“ in Köln beispielsweise besteht seit 2004 und hat sich zur Aufgabe gemacht, die visuellen Gestaltungsmöglichkeiten in den Gottesdiensten der Gehörlosengemeinden durch Gebärdenslieder und Gebärdenchöre weiterzuentwickeln.²³¹ Ziel ist es, „durch die Verwendung von Gebärdensprache in ästhetisch ansprechender und ausdrucksstarker Weise [...] stärker die emotionale Ebene anzusprechen und über poetische Element[e] eigene Interpretationsmöglichkeiten der Gemeinde zu eröffnen.“²³² Der Gebärdenchor hofft, durch sein Engagement auch andere Gemeinden und Regionen zu unterstützen und zu ähnlichen Projekten zu bewegen. Dazu sollen EKD²³³-weite Gebärdenchorleiter-Seminare angeboten werden, die Gebärdenchören ein selbständiges und kreatives Arbeiten ermöglichen. Workshops sollen zudem Anregungen geben, auch eigene Gebärdenspoesie und -lieder zu entwickeln. Dazu wird bereits vorhandenes Material gesammelt und ausgewertet, um auf diese Weise Kriterien für Gebärdenchorlieder zu finden. Dazu können auch Fortbildungsmöglichkeiten genutzt werden, wie z.B. die Gebärdenspoesie-Workshops mit Jürgen Endress. Dort kann es besonders um die Frage gehen:

„durch was wird Gebärdensprache zu poetischer, lyrischer, bzw. musikalischer Gebärdensprache? Wie können wir ästhetische Bewegungen mit ausdrucksstarken Gebärden und choreographischen Elementen mischen, so dass unsere kirchlichen Lieder mehr Ausdruckskraft erlangen?“²³⁴

Ein weiteres Beispiel ist der „Integrative Gebärdenchor Liebfrauen des Vereins LUKAS 14 Integration und Kultur für Menschen mit Behinderungen e.V.“ in Frankfurt am Main. Die Mitglieder „verstehen die Gebärdensprache als ein Medium für alle, die Freude an einer visuellen Sprache haben und die erfahren, wie sich Texte durch Gebärden neu erschließen und vertiefen lassen.“²³⁵ Die Website des Vereins erklärt, dass der Chor „die Ästhetik und Poesie der Deutschen Gebärdensprache mit dem Rhythmus und

²³¹ Vgl. <http://www.dafeg.net/299.0.html> (15.07.2008)

²³² Ebenda (15.07.2008)

²³³ EKD steht für „Evangelische Kirchen in Deutschland“

²³⁴ <http://www.dafeg.net/299.0.html> (15.07.2008)

²³⁵ <http://www.lukas14.de/c/gebaerdenchor> (16.07.2008)

Klang von Musik und Sprache [vereint].²³⁶ Ausdrucksformen sind neben der Deutschen Gebärdensprache Gesang, Sprechvortrag und Instrumentalmusik. Als Teil der Kirchenmusik kooperiert der Chor auch mit anderen musikalischen Ausdrucksformen, wie Orgelspiel, Chören (hörend) und Sologesang. Das Repertoire umfasst neben Kirchenliedern auch Gospels, Sprechtexte und Schlager von Hildegard Knef.

Das Besondere an diesem Chor sind nicht nur seine künstlerisch-ästhetischen Vorstellungen, sondern auch seine nations- und konfessionsübergreifende integrative Heterogenität: Nichtbehinderte, Hörgeschädigte, Körperbehinderte, Angehörige aus sechs Nationen und dreier christlicher Konfessionen sowie einer Buddhistin.

Ein weiteres Beispiel ist das Musical *Simon of Cyrene*.²³⁷ Dabei handelt es sich um ein Projekt des „Zentrums Verkündigung der EKHN“²³⁸ in Kooperation mit dem Diakonischen Werk Hessen und Nassau“. Über 60 Beteiligte, Hörende und Gehörlose, Profis und Laien gehen gemeinsam auf Tour und präsentieren ein Musical, das seine Musik und Texte auch für Gehörlose erfahrbar macht. Neben den hörenden Sängern und Schauspielern wird jeder Text von einem Gebärdenchor und so genannten „shadows“ für Gehörlose gedolmetscht. Für die Schauspielrollen heißt das, dass eine Rolle von zwei Personen parallel dargestellt wird: eine, die spricht, und eine, die gebärdet. Sowohl der Chor als auch die „shadows“ auf der Bühne sind daher als gleichwertige Bestandteile des Stücks zu verstehen. Ziel dieses Projektes ist es,

„eine möglichst komplette Integration auf der Bühne zu verwirklichen, so dass es für den Zuschauer irgendwann nicht mehr nachvollziehbar ist, wer ist hier eigentlich hörend und wer gehörlos. Damit überwindet diese Produktion exemplarisch die Grenzen zwischen Behinderten und Nichtbehinderten.“²³⁹

Folglich, so die Internetseite des „Fachbereich Gottesdienst Kunst und Kultur“, stelle die Vorbereitung

„sowohl einen Prozess politischer Bildung (Auseinandersetzung mit der Situation der Gehörlosen in unserer Gesellschaft) als auch kultureller Bildung dar [und sei] darüber hinaus exemplarisch für das Zusammenwirken von Kirche und Diakonie, Erwachsenenbildung und kultureller Arbeit.“²⁴⁰

Aber auch außerhalb des kirchlichen Bereichs werden Gebärdenchöre in künstlerische Aktivitäten eingebunden, wie ein Theaterprojekt in Hamburg zeigt. Dabei wurde in Kooperation mit der Ausstellung *Dialog im Dunkeln* vom 19. – 21.7.2008 der erste Teil des Dramas *4.48 Psychose* der britischen Schriftstellerin Sarah Kane mit der hörenden Schauspielerin Doreen Nixdorf, der gehörlosen Schauspielerin Gaby Flügel und einem Gebärdenchor aufgeführt. Der Text wurde dabei zweisprachig, sowohl in Lautsprache

²³⁶ <http://www.lukas14.de/c/gebaerdenchor> (16.07.2008)

²³⁷ Vgl. auch Text zur Sendung: Sehen statt Hören, 1318. Sendung vom 28. April 2007, unter:

<http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

²³⁸ EKHN steht für „Evangelische Kirchen in Hessen und Nassau“

²³⁹ <http://www.zentrum-verkuendigung.de/3002.0.html> (15.07.2008)

²⁴⁰ Ebenda (15.07.2008)

als auch in Gebärdensprache, präsentiert.

Die multimediale Inszenierung von Rolf Kasteleiner, so Produktionsleiter Stephan Hoffstadt, erschließe das Stück auf gänzlich neue Weise und ermögliche den Zuschauern eine „sinnliche Grenzerfahrung“. Einzelne Bewegungen der hörenden und gehörlosen Schauspielerinnen sollen mittels Videokamera und einer speziellen Software in Klänge umgesetzt werden und den Spielraum in eine lebendige Klanginstallation verwandeln. Das Publikum soll zudem räumlich in das Geschehen einbezogen werden und „alle sinnlichen Details hautnah“ miterleben. Ziel der Produktion ist es, herkömmliche Seh- und Hörgewohnheiten zu reflektieren und zu erweitern.²⁴¹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich Gebärdenchöre insbesondere im kirchlichen Bereich bereits etablieren konnten. Im Vordergrund stehen dabei der Aufbau und die Erweiterung eines Repertoires an Gebärdensliedern. Durch das Singen mit Gebärdensprache eröffnen sich neue visuelle Gestaltungsmöglichkeiten. Und sei es in Gehörlosengemeinden, in Chören mit gehörlosen und hörenden Mitgliedern oder bei Bühnenproduktionen, der Einsatz des Liedgebärdens wird als kreative, künstlerische und emotionale Bereicherung beschrieben.

In Kapitel 2 habe ich bereits geschrieben, dass gebärdensintegrierende musikalische Ausdrucksformen in einem engen Verhältnis zum Tanz stehen, einer Kunstform der visuellen Ebene, welche die Strukturelemente Rhythmus, Bewegung und szenische Darstellung in sich vereint. Und im Rahmen des des song signing wurde das Konzept der Musik- und Tanzpädagogin Naomi Benari erwähnt, welches auf der Entwicklung eines rhythmischen Empfindens als eine der wichtigsten Voraussetzungen für musikalische Ausdrucksfähigkeit Gehörloser basiert. Daher soll nun auch dem „gebärdensintegrierenden Tanz“ ein kurzer Abschnitt gewidmet werden.

3.5. Tanz in der Gehörlosenkultur

Wie bereits in Kapitel 2.3 erwähnt, stellt der Tanz eine wichtige Kunstform innerhalb der Gehörlosenkultur dar. Im Zusammenhang mit Gebärdensprachpoesie und dem Erlernen eines rhythmischen Grundempfindens wurde bereits auf die Bedeutung des Tanzens hingewiesen.

Mit „Tanz“ ist dabei weniger die klassische Form des Balletts gemeint, sondern in erster Linie der sogenannte „Moderne Tanz“, stellvertretend für zahlreiche Begriffe bzw. unterschiedliche Formen umfassend. Dazu zählen der Ausdruckstanz, das Tanzthea-

²⁴¹ Vgl. Hoffstadt, Stephan: Zeitgenössisches Drama trifft auf Gebärdenschor, unter: http://www.taubenschlag.de/cms_pics/Pressemitteilung%20Lapama%2029.6.08.pdf (18.07.2008)

ter, der zeitgenössische Tanz, der postmoderne Tanz und das Bewegungstheater.²⁴²

Im Vergleich zum Ballett benötigt das moderne Tanztheater „die Musik nicht als Taktgeber. Impulse und Rhythmus können aus dem Körpergefühl heraus und durch den Tanz selbst gebildet werden“, erklärt Martin Holst.²⁴³

Turn-, Gymnastik- und Körperkulturbewegung am Anfang des 20. Jahrhunderts sorgten für die Entwicklung eines Tanzverständnisses. Pioniere wie z.B. Isadora Duncan, Mary Wigman und auch Martha Graham entdeckten das Körpergefühl als Motor für Impulse, die Mimik und die Bewegung als Ausdrucksmittel und Inhalt für neue Tanzchoreografien.²⁴⁴ Für eine vertiefende Beschäftigung mit den Ursprüngen, Wegbereitern und Stilen des Modernen Tanzes sei an dieser Stelle auf die umfangreiche Literatur zu diesem Thema verwiesen, darunter beispielsweise die Publikation *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Gunhild Oberzaucher-Schüller.²⁴⁵

Gebärdenintegrierender Tanz

Im Bereich des gebärdenintegrierenden Tanzes treten in verschiedenen professionellen Tanzensembles Gehörlose auf und setzen Gebärden und Gestik in kreative musikalisch-tänzerische Ausdrucksformen um. Bereits 1955 wurde an der Gallaudet Universität die Tanzgruppe „The Gallaudet Dancers“ (heute: „Gallaudet Dance Company“) gegründet, die in ihrem rund 50-jährigen Bestehen internationale Anerkennung erfahren hat. Getanzt wird von Ballett über Modern Dance bis hin zu Steptanz, und auch die ASL wird in die Tänze integriert. Das Tanzen wird durch „den inneren Rhythmus ermöglicht, durch das Vibrationsempfinden, visuelle Informationen und eventuell auch durch das Restgehör“²⁴⁶, erklärt Manuela Prause.

Zu erwähnen ist auch das „American Dance Theatre of the Deaf“ (ADTD). Es versteht sich als kreatives Forum für professionelle gehörlose Künstler verschiedener Bereiche – Musik, Tanz, Choreographie – und arbeitet mit vielen Einzel-Künstlern und Organisationen zusammen. Durch das innere rhythmische Empfinden, verbunden mit der Kontrolle über den eigenen Atem, können Gehörlose innerlich „mitzählen“ und geraten selbst bei schlechten äußeren Bedingungen, wie z.B. schlechter Raumakustik oder geringer Vibrationsübertragung, und anspruchsvollen Bewegungsformen nicht aus dem Takt.²⁴⁷

Das 1984 in England gegründete „National Youth Theatre of the Deaf“ (NYTD) verfolgt

²⁴² Vgl. Holst, Martin: Betrachtungen zum Thema „Gehörlose und Tanz“, in: Das Zeichen 54 (2000), S. 582

²⁴³ Holst 2000, S. 583

²⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 583f.

²⁴⁵ Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2., verbesserte Auflage, Wilhelmshaven 2004 (Beiträge zur Tanzkultur, Bd. 4)

²⁴⁶ Prause 2000, S. 562

²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 562

seit seiner Gründung ein Konzept zum musikalisch-visuellen Ausdruck von Musik ("Visual Expression of Music"). Die Gruppe von Gehörlosen und Dolmetschern, die sich als Teil der Gehörlosenkultur versteht, versucht durch Gebärdensprache, gebärdensprachähnliche Poesie, tänzerischen Körpereinsatz, Mimik und Kostümierung der akustischen Musik eine visuelle Form zu verleihen. Um sich gegenseitig über bestimmte Abläufe besser verständigen zu können, entwickelten sie ein eigenes Notationssystem für den gebärdensprachähnlichen Rhythmus.²⁴⁸

Aber auch im deutschsprachigen Raum treten immer mehr gehörlose Tänzer und Tanzgruppen öffentlich auf, so z. B. auch bei den Kulturtagen der Gehörlosen in Köln 2008. Das erst neu gegründete Tanzprojekt „7 X K“ vereint gehörlose und hörende Tänzer aus unterschiedlichen Ländern. Die Mitglieder arbeiten mit theatralen Mitteln, verwenden Lautsprache, Gebärden und Lormen²⁴⁹, sowie Videoprojektionen und Musik. Die Verbindung zwischen Gebärdensprache und Tanz liegen für Mario Mattiazzo, Choreograph der Tanzgruppe, auf der Hand: „Die Gebärdensprache ist mit so wunderschönen Bewegungen verbunden. Und da hatte ich mir gedacht: Warum kann man das nicht mit dem Tanzen zusammen fügen? Auch Tanzen arbeitet ja mit Bewegungen.“²⁵⁰

In folgenden Kapiteln möchte ich mich nun mit den Begriffen Musikdolmetschen und Musikperformances auseinandersetzen und dabei verschiedene Möglichkeiten der Teilhabe Gehörloser an Musikaufführungen vorstellen.

3.6. Musikdolmetschen und Musikperformances

In dem mit einem Oscar für die beste Hauptdarstellerin prämierten US-amerikanischen Film von 1986 *Children of a lesser God* (*Gottes verlorene Kinder*) gibt es eine Szene, in der die gehörlose junge Frau Sarah ihren Freund und Gehörlosenlehrer Leeds, der gerade ein *Präludium* von Bach aufgelegt hat, fragt: „Kannst Du mir die Musik übersetzen?“ Der Mann versucht es, er schließt die Augen, bewegt langsam seine Arme und Hände über seinen Kopf und verharrt in einer innigen Haltung. Er ringt und sucht, wie er die Töne von Bach, die ihm so viel bedeuten, seiner tauben Freundin vermitteln kann. Dann bricht er ab, wirkt enttäuscht und als hätte er versagt. „Ich kann es nicht.“, sagt er leise. „Das macht nichts.“, beruhigt ihn die junge Frau.²⁵¹

²⁴⁸ Vgl. Harms 2003, S. 64

²⁴⁹ Das Verb „lormen“ bezieht sich auf das sogenannte „Lorm-Alpha-Bet“. Dabei handelt es sich um ein Finger-, Tast- oder Handalpha-Bet, entwickelt vom taubblinden österreichischen Schriftsteller Hieronymus Lorm, eigtl. Heinrich Landesmann (1821 – 1902). Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2006, Band 17, S. 161

²⁵⁰ Text zur Sendung: Sehen statt Hören, 1373. Sendung vom 28. 06. 2008, unter:

<http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

²⁵¹ *Children of a lesser God* von Randa Haines (im Deutschen *Gottes vergessene Kinder*), Paramount

Unter Musikdolmetschen versteht man die Übersetzung eines Musikstücks in Gebärdensprache. Normalerweise impliziert dies, dass eine hörende Person in den Prozess der Kunstvermittlung eingebunden ist, die einem gehörlosen Publikum eine Aufführung von Musik übersetzt. Aber es gibt auch gehörlose Musikdolmetscher, wie der empirische Teil der Arbeit von Martina Harms zeigt. Darin befragt sie sechs Musikdolmetscher, von denen einer gehörlos ist.

Dabei muss zwischen dem Dolmetschen von Liedern, d.h. textimmanenten Stücken, und reiner Instrumentalmusik unterschieden werden. Bei textbezogenen Songs, Opern oder Musicals steht meist die Transformation der inhaltlichen Aspekte im Vordergrund. Ähnlich dem Übersetzungsakt beim song signing muss darauf geachtet werden, dass die Übersetzung an den Rhythmus des Stücks angepasst wird.

Die Forscher um David A. Stewart unterscheiden in ihrem Buch *Sign Language Interpreting: Exploring Its Art and Science* vier Ebenen von Liedübersetzungen:

Einer sogenannten „cold transliteration“²⁵², bei der der Dolmetscher ein Lied zum ersten Mal übersetzt.²⁵³ Hier konzentriert er sich allein auf die Übertragung des Textes: „No attempt is made to alter the words of the song, as transliteration implies a verbatim or near-verbatim signing of the song“²⁵⁴. In der „cold interpretation“ geht es dann in erster Linie darum, den Inhalt des Stücks und seine Bedeutung herauszuarbeiten. Die bevorzugten Aufführungsformen sind jedoch die „practised transliteration“ und die „practised interpretation“. Die Songs werden dabei so eingeübt, dass sie alleine, also ohne Musik, für sich stehen können. Dazu stehen dem Dolmetscher folgende Techniken zur Verfügung:

- Entwickeln visueller Bilder durch Gebärdenzeichen bei gleichzeitigem Anpassen der Gebärden an den Rhythmus der Musik;
- Geringer Einsatz von Körperbewegungen, aber nicht Tanzen;
- Trennen zusammengesetzter Zeichen, um dem Rhythmus des Lieds besser folgen zu können (Bsp. In ASL: BROTHER = BOY + SAME);
- Zeitliches Ausdehnen von Gebärdenzeichen stellvertretend für die Länge des Worts in der Lautsprache;
- Passender Einsatz der Mimik;
- Verwendung von Körper- und Armbewegungen während instrumentaler Zwischenspiele;

Pictures 1986, DVD

²⁵² Unter „Transliteration“ ist die „buchstabengetreue Umsetzung eines nicht in lateinischen Buchstaben geschriebenen Wortes in lateinische Schrift“ zu verstehen. Duden. Fremdwörterbuch, Bd. 5, Mannheim 1997, S. 821

²⁵³ Vgl. Stewart, David A./ Schein, Jerome D./ Cartwright, Brenda E.: *Sign Language Interpreting: Exploring Its Art and Science*, Boston u. a. 1998, S. 121

²⁵⁴ Ebenda, S. 120

- Einsatz des Fingeralphabets möglichst gering halten und nur für Betonungen;
- Variation der Größe der Zeichen, um laute und leise Stelle darzustellen.²⁵⁵

Mit dem Musikdolmetschen eng verwandt ist die Musikperformance von Dolmetschern oder Gehörlosen. Hier spielen auch außertextliche Faktoren wie die Kostümierung, die emotionale Beteiligung des Performers und die Atmosphäre im Raum eine entscheidende Rolle. Die Gebärdensprachdolmetscherin Nicole Ostrycharczyk unterscheidet die beiden Einsatzbereiche folgendermaßen:

Dolmetschen bedeutet,

„das Gesagte bzw. Gesungene in Gebärdensprache zu übertragen. Die Dolmetscherin ist auch auf der Bühne neutral gekleidet und verhält sich entsprechend ihres Berufs- und Ehrenkodexes [sic!]. Die Verdolmetschung beschränkt sich meist auf Gebärden im Bereich des Oberkörpers. Die Dolmetscherin dolmetscht nur, wenn gesungen wird.“²⁵⁶

Eine Performerin dagegen

„setzt ihren ganzen Körper für die Umsetzung mit ein und kann sich vom sprachlichen Original lösen, sie kreierte eine eigene künstlerische Performance nach Maßgabe des Originals, an dem sie sich zwar orientiert, dem sie aber nicht hundertprozentig folgen muss.“²⁵⁷

Bei der Beschäftigung mit dem Musikdolmetschen und der Musikperformance fällt jedoch auf, dass es keine einheitlichen Definitionen und Techniken zu geben scheint.²⁵⁸

Während bei Stewart et. al. nur ein „geringer Einsatz von Körperbewegungen, aber nicht Tanzen“ erlaubt ist, beschreibt ein von Harms befragter Dolmetscher die körperliche Darstellung des Rhythmus immerhin als „Vorstufe“ zum Tanzen.²⁵⁹ Für die Dolmetscherin Julie Gebron ist vielmehr gerade die Umsetzung des Rhythmus durch tanzähnliche Bewegungen wichtig.²⁶⁰ Denn für sie steht fest: „The rhythmic body movement, ‚the dance‘, IS the visual music.“²⁶¹

Die Übergänge zwischen Musikperformance und Musikdolmetschen sind also fließend, wie Martina Harms immer wieder betont.²⁶² Es geht dabei stets um die Frage, ob der Inhalt eines Musikstücks einem gehörlosen Publikum vermittelt werden soll, ob auch musikalische Elemente übernommen werden sollen oder ob das Ziel ein eigener künstlerischer Ausdruck des Dolmetscher oder Performers ist. So wird es manch ein Dol-

²⁵⁵ Vgl. Stewart et al. 1998, S. 121; Übersetzung aus dem Englischen durch die Autorin

²⁵⁶ Ostrycharczyk 2002, S. 279

²⁵⁷ Ebenda, S. 279

²⁵⁸ Vgl. Harms 2003, S. 95

²⁵⁹ Interviewter Dolmetscher, vgl. Harms 2003, S. 124

²⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 45

²⁶¹ Gebron, Julie: Sign the Speech: An Introduction to Theatrical Interpreting, Hillsboro (USA) 1996, zit.n. Harms 2003, S. 45

²⁶² Vgl. Harms 2003, S. 67, 69, 70 und 94f.

metscher / Performer vermeiden zu tanzen, andere dagegen werden tänzerische Elemente bewusst in ihre Aufführung miteinbeziehen.

Hinzu kommen die unterschiedlichen Begriffe in der deutschen und in der englischen bzw. amerikanischen Literatur: Während das Englische zwischen der buchstabengetreuen Umsetzung von Gebärdensprache (transliteration) und dem Dolmetschen (interpreting) unterscheidet, existiert im Deutschen neben dem Dolmetschen auch die Performance. Das Wort „performance“ bedeutet im Englischen in erster Linie die „Aufführung“ der Künste Musik, Theater und Tanz, also der „performing arts“; der „performer“ wird definiert als „[o]ne who performs a part in a play, a piece of music, athletic exercises, tricks, etc., as a public exhibition of art or skill.“²⁶³ Im Deutschen jedoch hat sich der Begriff der „Performance“ seit den 1950er Jahren und der Entwicklung der avantgardistischen Kunst der Happenings, Events etc. zunehmend als eine eigenständige Kunstform durchgesetzt.²⁶⁴ Zu den wesentlichen Merkmalen der Performance-Kunst zählt, dass der Komponist bzw. Autor eines Werks immer auch Aufführender oder Teil der Aufführung ist, und dass es sich durch die Einbeziehung des Publikums, des Raums und der Atmosphäre um einmalige Ereignisse handelt, die kein zweites Mal in dieser Weise stattfinden können. Eine fixierte Notation existiert von vornherein nicht oder wird zugunsten eines improvisierten Ablaufs aufgehoben.

Etwas anders verhält es sich bei der Bedeutung von „Performance“ im Sinne der Umsetzung von Musik in Gebärdensprache: Hier steht Performance wie bereits erwähnt, für eine freiere und eigenständigere Umsetzung des musikalischen Originals. Der zentrale Unterschied zwischen der Musikperformance und dem Musikdolmetschen ist also, dass der Performer mehr tut und tun darf als der Dolmetscher: Er kann Lieder ausschmücken, Inhalte ergänzen, seinen ganzen Körper und pantomimische Elemente einsetzen, und er darf auch tanzen. Besonders deutlich werden diese Unterschiede, wenn es um die Gestaltung rein instrumentaler Zwischenspiele geht. Während der Performer in diesen Passagen Techniken und Wege hat, seine Aufführung fortzusetzen, muss der Gebärdensprachdolmetscher hier „schweigen“.

Bevor ich etwas näher auf das Dolmetschen instrumentaler Musik eingehe, werde ich zunächst einige Beispiele für die Transformation von „Wortmusik“ geben.

In den USA ist der Einsatz des Musikdolmetschens erstaunlich verbreitet. Traditionell arbeiten Musikdolmetscher im kirchlichen und schulischen Kontext.²⁶⁵ Seit Ende der 1970er werden Musicals, Pop- und Rockkonzerte gedolmetscht, im Englischen urs-

²⁶³ The Oxford English Dictionary, prepared by J.A. Simpson and E.S.C. Weiner, second edition, volume XI, Oxford 1989, S. 545

²⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Artikel „Performativität/ performativ“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 234

²⁶⁵ Vgl. Harms 2003, S. 72

prügnlich als „artistic interpreting“ bezeichnet.²⁶⁶ Diesem Bereich widmet sich beispielsweise die US-amerikanische Gebärdensprachdolmetscherin Sherry Hicks, die ihre Arbeit mittlerweile „musically inspired ASL storytelling“ nennt: „Dies vereint die gebärdensprachliche Poesie, das ‚ASL storytelling‘, den ‚Deaf rhythm‘ und die Musikalität eines Songs in sich.“²⁶⁷ Mit „Deaf rhythm“ ist der bereits erwähnte Gehörlosen-Rhythmus „eins-zwei; eins-zwei-drei“-Rhythmus gemeint, der von Hicks gerne verwendet wird, sofern er sich in den Rhythmus des Songs integrieren lässt (dieser ist allerdings nicht zu verwechseln mit dem Rhythmus „eins-zwei-drei, eins-zwei-drei etc.“ des Gebärdensprachpoeten Giuseppe Giuranna, siehe 2.3.2.).²⁶⁸ Wichtig beim „musically inspired ASL storytelling“ ist die Interaktion von Künstler und Dolmetscher. Der Dolmetscher ist Teil der Aufführung, des Konzerts und des emotionalen Geschehens auf der Bühne²⁶⁹: Er agiert als sogenannter Performer und „muss die dramatische Spannung einer Aufführung inkorporieren und mit dem Bühnenbild ‚verschmelzen‘.“²⁷⁰

Mitte der 1980er Jahre wurde erstmals Gebärdensprache in Musikvideos miteinbezogen, so z.B. bei dem Lied *Success has made a failure of our home* von Sinéad O’Connor (1992) und *The world’s greatest* von R. Kelly. Bei letzterem steht ein Gebärdensprachdolmetscher neben dem Sänger und stellt den Rhythmus durch „tanzähnliche Bewegungen“ dar; im Hintergrund ist außerdem ein Gebärdenchor zu sehen. Martina Harms vermutet, dass es den Künstlern in diesem Fall weniger um die Teilhabe von Gehörlosen an der musikalischen Aussage, sondern eher nur um eine Medienwirksamkeit und Ästhetik geht. So deutet sie zumindest die Tatsache, dass Dolmetscher bei den Musiksender-Fassungen nur ausschnittsweise zu sehen sind.²⁷¹

Die gehörlose Ingela Hanson aus Schweden entwickelt „Gebärden-Songs“ für Musikvideos. Anregungen für ihre Produktionen erhält sie meist aus der Welt der Hörenden, z.B. vom Musiksender MTV. Mithilfe einer Hörenden bereitet Hanson die Lyrics, den Rhythmus und die Musik vor. Dann erst beginnt sie mit der gebärdensprachlichen Produktion, passend zu Thema und Inhalt. Den Rhythmus zeigt sie dabei mit tanzähnlichen Bewegungen an.²⁷² Ein wahrer Meister des Metiers scheint der gehörlose Mike Canfield zu sein. Bei der Darbietung des Lieds *Vogue* von Madonna zeigt er verschiedene Möglichkeiten der Umsetzung von musikalischer Stimmung, Steigerung und Emotionalität. Seine Gebärdenausführungen und Körperbewegungen sind von einem

²⁶⁶ Vgl. Stewart et al. 1998, S. 119f.

²⁶⁷ Hicks, Sherry: Sherry! The Music Sign Language Video. Uni-Que Productions (USA) 1994, zit.n. Harms 2003, S.59

²⁶⁸ Vgl. Harms 2003, S.59

²⁶⁹ Vgl. ebenda, S.43

²⁷⁰ Ebenda, S.44

²⁷¹ Vgl. ebenda, S.47

²⁷² Text zur Sendung: Sehen statt Hören, 1072. Sendung vom 27. Januar 2002, unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008); Vgl. auch Harms 2003, S. 57

eigenen Rhythmus bestimmt.²⁷³

Ähnlich wie in den USA sind Musikperformances auch in Australien keine Seltenheit mehr. In einem Workshop über „Musik und Gebärdensprache“ im September 2001 in Hamburg berichteten gehörlose Performer und Schauspieler Colin Allen und die Performerin und Dolmetscherin Liza Clews, beide aus Australien, über ihre Erfahrungen und Techniken berichtet. Teilnehmer an dem dreitägigen Kurs waren zehn Gehörlose bzw. Schwerhörige und zehn GebärdensprachdolmetscherInnen.²⁷⁴

3.6.1. Das Dolmetschen instrumentaler Musik

Ann-Alice Darrow erklärt, dass das Dolmetschen instrumentaler Musik in der Regel große Schwierigkeiten bereitet: „Instrumental sections or those that require singers to hum provide an interesting dilemma for signers. The viewer should be aware of what is happening in the music at all times, and the creative use of mime can be very helpful to this end.“²⁷⁵ Selbst für erfahrene Musikdolmetscher gilt das Darstellen von Melodien und Klängen als nach wie vor größte Herausforderung. Einige von ihnen bezeichnen dies als „die Grenze des Musikdolmetschens“ und halten ein Übersetzen für unmöglich.²⁷⁶ Andere, wie Neumann Solow, glauben jedoch, dass ein Klang „bis zu einem gewissen Grade ‚singgemäß übertragen‘ werden kann“²⁷⁷:

„Das, was neben der verbalen Aussage und Aspekten wie Rhythmus und Phrasenverlauf an ‚Gefühl‘, ‚Herz‘, ‚Seele‘ in der Musik für das Ohr wahrnehmbar ist, kann jedoch auf andere Weise, in einem anderen Modus, auch für das Auge wahrnehmbar gemacht werden.“²⁷⁸

Auch Darrow ist der Meinung, dass Musik im Raum gezeichnet werden kann: „Many of the elements of music and expressive aspects can be illustrated through the signing of music: rhythm, tempo, changes in tempo, style, texture, tone color (male signers for male voices etc.), form and dynamics.“²⁷⁹

Zu den Möglichkeiten der Umsetzung musikalischer Parameter in Gebärdensprache, wie es Darrow beschreibt, hat Martina Harms sechs Musikdolmetscher befragt, darunter auch einen gehörlosen Dolmetscher. In den Antworten wurde bestätigt, dass sich die Lautstärke durch die Größe und die Art und Weise der Darstellung der Gebärden realisieren lasse. Auch dynamische Verläufe könnten durch Gebärdensprache und

²⁷³ Vgl. Harms 2003, S. 69f.

²⁷⁴ Vgl. Ostrycharczyk 2002, S. 278

²⁷⁵ Darrow 1987, S. 34

²⁷⁶ Vgl. Harms 2003, S. 87

²⁷⁷ Neumann Solow 1988, S. 2

²⁷⁸ Ebenda, S. 4

²⁷⁹ Darrow, Alice-Ann: Lesson Handout Three: Interpreting Songs into Sign. Instructed and Prepared by Alice-Ann Darrow, Ph.D. Associate Professor, Department of Music and Dance, Division of Music Education and Music Therapy, The University of Kansas, o.J. (<http://busboy.sped.ukans.edu/darrow/memt791/lesson6/handout3.html>, 12.Dezember 2001); zit.n. Harms 2003, S. 88

Ausnutzung des Gebärdenraums ausgedrückt werden. Musikalische Steigerungen, vor allem für die Umsetzung der emotionalen Stimmung, seien durch eine intensivere Mimik möglich. Bei der Übertragung von Melodie bzw. Tonhöhe waren sich die Probanden uneinig: einige hielten dies für möglich, andere prinzipiell nicht. Die Ausführung einer visuellen „Melodie“ beschreibt ein Interviewpartner folgenderweise: „da habe ich dann tatsächlich mit den Unterschieden für oben und unten gearbeitet für höhere und tiefere Töne. Da finde ich das völlig in Ordnung, im Gegensatz zum gesungenen Text, da mache ich das nicht.“²⁸⁰ Dies ist einleuchtend, erinnern wir uns wieder an die grammatikalischen und lexikalischen Bedeutungen der Bewegungen der Hände und Arme. Eine gleichzeitige Umsetzung von Text und Tonhöhenverlauf, so wie sich dies Hörende vielleicht vorstellen, ist daher äußerst schwierig.²⁸¹

Negative Beurteilung fand die Verwendung von „air instruments“ (die bekannteste Form bei Hörenden ist das Luftgitarrespielen). Es sei zwar informativ, vermittele aber keine Stimmung. Als weitere Möglichkeiten der Darstellung wurden Improvisation, Poesie, das Spiel der musikalischen Themen in Form von Übertreibungen und das Anzeigen von Rhythmus und dessen Geschwindigkeit durch den Körpereinsatz genannt.²⁸²

Eine weitere Möglichkeit der Darstellung von Instrumentalmusik besteht in dem Erzählen einer Geschichte. Im Falle einer sinfonischen Dichtung aus dem 19. Jahrhundert könnten Dolmetscher oder Performer also in etwa das zugrundeliegende Naturbild oder die griechische Sage in Gebärdensprache bringen und dabei musikalische Parameter einbeziehen.²⁸³

Übereinstimmend erklärten die Probanden den Rhythmus als den wichtigsten musikalischen Parameter, da dieser bei jeder Übersetzung und Kooperation zwischen Hörenden und Nichthörenden die zentrale Orientierungsrolle spiele. Der gehörlose Dolmetscher spricht dabei auch von der Existenz rein visueller Rhythmen: „Diese sind unabhängig von akustischen Rhythmen und z.B. in der Natur zu finden: Das Wehen von Blättern und Gräser im Wind, das Wachsen einer Blume, Farben, Formen, Bewegungen etc.“²⁸⁴ Diese visuellen Rhythmen erinnern wiederum an den ikonischen Charakter der Gebärdensprache.

Die Abgrenzung zur Performance ist auch hier schwierig bzw. stets eine Frage ihrer Definition. Wie bereits erwähnt umfasst eine Performance von Dolmetschern auch instrumentale Zwischenspiele. Durch die Einbeziehung des gesamten Körpers können ebenjene Aspekte, wie sie Stewart et al. und Neumann Solow nennen – Rhythmus,

²⁸⁰ Harms 2003, S. 129

²⁸¹ Vgl. Kapitel 1 und Darrow 1987, S. 35

²⁸² Vgl. Harms 2003, S. 128

²⁸³ Vgl. ebenda, S. 120, 128ff.

²⁸⁴ Ebenda, S. 124

Phrasenverlauf, Gefühl – in der Musik ausgedrückt werden.

3.6.2. Ziele des Musikdolmetschens und der Musikperformance

Zu den Zielen von Musikdolmetschern und Performern zählt an erster Stelle die Beseitigung sprachlicher Grenzen und die Teilhabe des gehörlosen Publikums an einer Aufführung.²⁸⁵ Neben der Übersetzung des Textes steht die Umsetzung des musikalischen Genres und des emotionalen Stimmungsgehalts im Vordergrund:

„Das Musikdolmetschen wurde als abhängig von der musikalischen Darbietung und der Stimmung der Situation beschrieben. [...] Die Übertragung der Emotionalität und die Anteile körperlicher Performance unterschieden das Musikdolmetschen von dem Dolmetschen einer sprachlichen Mitteilung, bei dem es meist eher um die Übertragung von Informationen geht.“²⁸⁶

In den meisten Fällen handelt es sich um Umsetzungsformen konservierter Musik, wie z.B. in Musikvideos und im Fernsehen. Der Anteil an Live-Aufführungen, bei denen Musiker, Sänger, Dolmetscher oder Performer gemeinsam auf der Bühne stehen, ist gering.²⁸⁷ Laut Harms können Gründe dafür sein, dass es bisher nur wenige Ausbildungsmöglichkeiten und keine berufliche Netzwerkarbeit gibt und dass daher auch keine einheitlichen Regeln für das Musikdolmetschen existieren.²⁸⁸

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die vielfältigen Formen des Musikdolmetschens überwiegend in einem interdisziplinären Kontext von Musik, Tanz und Theater stattfinden. Den verschiedenen kulturellen Institutionen, Organisationen und Vereinen gemeinsam sind die Ziele, gehörlosen und hörgeschädigten Menschen die Musik- und Theaterwelt zugänglich zu machen und die Ausbildung musikalisch-künstlerischen Potentials zu fördern; gehörlosenkulturelle Werte sollen in der Öffentlichkeit repräsentiert und das kulturelle Selbstbewusstsein der Gebärdensprachgemeinschaften gestärkt und verbreitet werden.²⁸⁹

3.6.3. Musikperformances von Gehörlosen

Abzugrenzen vom Musikdolmetschen und der performativen Übersetzung eines Musikstücks durch hörende Dolmetscher oder Künstler, sind Musikperformances von Gehörlosen – eigenständig oder gemeinsam mit Hörenden. Zur ersten Gruppe der Musikperformances für ein gehörloses Publikum zählt der bereits genannte „sign singer“ Co-

²⁸⁵ Vgl. Harms 2003, S. 42; siehe zu diesem Thema auch die Dolmetscherorganisation SPIT in: Bradley, Caroline: Sign Language Interpreted Performances: Providing Access to Theatre for the deaf?, SPIT, London 1997

²⁸⁶ Persönliche Mitteilung eines der sechs interviewten Probanden (Dolmetschern) der empirischen Befragung (Methode: Experteninterview) an Martina Harms; Harms 2003, S. 103

²⁸⁷ Vgl. ebenda S. 70f.

²⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 95

²⁸⁹ Vgl. Prause 2000, S. 562f.

lin Thompson. Als Schüler einer hörenden Klasse kam er sehr früh mit Popsongs in Berührung und begann, diese in Gebärdensprache zu übersetzen und zur Musik vorzutragen. Erst viel später fing er an, eigene Lieder zu schreiben: „If I create my own songs then that’s a Deaf art form for Deaf people and I am in control.“²⁹⁰ Dennoch sei das Liedgebärden in der Gehörlosengemeinschaft noch lange nicht selbstverständlich, da viele Gehörlose immer noch denken, dass Musik und Theater nichts für sie ist.²⁹¹ Sein großes Anliegen ist es daher, die Gehörlosenpädagogik dahingehend zu beeinflussen, dass gehörlose Schüler an Musik- und Theaterunterricht teilnehmen dürfen und in diesen Fächern gefördert werden: „Deaf children have so much potential to enjoy music and drama which can open whole new areas of emotional and intellectual experience.“²⁹²

Vor hörenden Zuschauern fühlt sich Thompson allerdings stets unwohl: „They will often say, ‚that’s good, that’s really good‘, but I think, ‚How do they know, they don’t understand Sign Language?’ The English interpretation and the signed performance are quite different.“²⁹³ Dennoch ist er der Meinung, dass durch seine Aufführungen das Bewusstsein Hörender über die Komplexität und den Reichtum ihrer Sprache gesteigert werden kann. Und nicht zuletzt zeichnen sich schließlich gebärdete Lieder durch ihre emotionale Kraft („emotional power“) aus.²⁹⁴

Das Dolmetschen von Aufführungen der hörenden Kultur hingegen hält er für schlichtweg unzureichend, wenn durch die Position des Übersetzers am Rande der Bühne wichtige Informationen verloren gehen:

„[T]he interpreter is in a box at the side of the stage and deaf people can’t focus on two things at once. [...] Also, a lot of meaning in Sign Language is conveyed through facial expression so an interpreter is too far away from the majority of the audience for this to be possible, so a great deal is lost.“²⁹⁵

Der Übergang zwischen der zweiten Gruppe, den Musikperformances von Gehörlosen und Hörenden, und dem Musikdolmetschen ist weniger klar zu ziehen. Folgende Vereine und Institutionen sind dieser Gruppe zuzuordnen (einige davon wurden bereits an anderer Stelle erwähnt):

Bei den 3. Deutschen Kulturtagen der Gehörlosen vom 6. bis 9. September 2001 in München trat u. a. die dänische Rockgruppe „18 Hands“ auf. Sie vereint Hörende und Gehörlose und kann als „gebärdensprachliche Musikband“ bezeichnet werden: Während die hörenden Musiker live spielen, präsentieren die Gehörlosen in einer Performance den Rhythmus und die Stimmung der Musik in Gebärdensprache. Ihr Ziel ist es,

²⁹⁰ Thompson/ James 1991, S. 198

²⁹¹ Ebenda, S. 199

²⁹² Ebenda, S. 200

²⁹³ Ebenda, S. 199

²⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 199

²⁹⁵ Ebenda, S. 201

unter den Gehörlosen ein Bewusstsein für Musik zu schaffen. Martina Harms zufolge ist das Besondere an „18 Hands“, dass sich die Musiker teilweise den Gebärden der Gehörlosen anpassen.²⁹⁶

Zu internationalem Ruhm gelangte bereits der gehörlose Rapper Signmark aus Finnland. Zusammen mit einem Sänger trat er unter anderem auch auf den 4. Deutschen Kulturtagen im August 2008 in Köln auf.²⁹⁷ Mit ihrem Programm spricht die Band um Signmark ebenso Gehörlose wie Hörende an.

Auf dem Programm des bereits erwähnten österreichischen Vereins „ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater“ stehen immer wieder Kooperationen zwischen Hörenden und Gehörlosen: 1992 beispielsweise das szenische Konzert „Ein Schweigen voller Klänge“, bei dem japanische Gedichte in eine liedhafte Gebärdensprachpoesie umgesetzt und von Musik begleitet wurden. Ein ähnliches Projekt trug den Titel „Die andere Seite der Stille“, in dem auch der „Deaf Rhythm“ (siehe 3.4.1.) zum Einsatz kam.²⁹⁸ Jüngst wurde von ARBOS im Rahmen des Gehörlosen-Festivals im März 2008 in Wien die *Winterreise* von Franz Schubert aufgeführt, bei der neben einem Bassbariton und Pianisten auch ein Gebärdensprach-Liedinterpret auftrat.²⁹⁹

3.6.4. Situation im deutschsprachigen Raum

In Deutschland sind die Entwicklung und der Einsatz von Musikdolmetschern vergleichsweise noch sehr jung. Als Grund nennt Martina Harms die fehlende Anerkennung des Berufes und das mangelnde Angebot.³⁰⁰ Immer noch bzw. nicht selten würde der Dolmetscher auf der Bühne als Konkurrent zur eigentlichen Aufführung und zum Musiker gesehen. Hier bestehe deshalb dringend Aufklärungs- und Handlungsbedarf. Hinzu kommt, dass auch das Zielpublikum fehle; eine Publikumsentwicklung müsse daher erst noch stattfinden.³⁰¹

Ob Gehörlose jedoch an gedolmetschter Musik interessiert sind, hängt natürlich davon ab, ob sie überhaupt an Musik interessiert sind, was – nicht anders als bei Hörenden – individuell verschieden ist (siehe 3.2.). Harms berichtet auch von grundsätzlichen Vorbehalten Gehörloser gegen das Musikdolmetschen: Gehörlose empfänden es als

²⁹⁶ Vgl. Feige, Hans-Uwe et al: Eine Kultur findet Anerkennung. Die 3. Deutschen Kulturtage der Gehörlosen vom 6. bis 9. September 2001 in München, in: *Das Zeichen* 58 (2001), S. 62, und Harms 2003, S. 63

²⁹⁷ Text zur Sendung: Sehen statt Hören, 1340. Sendung vom 06. Oktober 2007, unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

²⁹⁸ Vgl. Harms 2003, S. 63

²⁹⁹ Vgl. das Programm des Festivals unter: http://www.arbos.at/deaf_festival_08/index.html (25.04.2008)

³⁰⁰ Bisher existieren lediglich zwei Möglichkeiten der Ausbildung zur/m MusikdolmetscherIn in Deutschland: zum einen der Diplomstudiengang Gebärdensprachdolmetschen an der Universität Hamburg: Kurs unter dem Themenbereich „Sachgebiet“ zu Musikdolmetschen, und zum anderen an der Fachhochschule Magdeburg im Rahmen des Studiengangs für Gebärdensprachdolmetschen: Kurse für gebärdensprachliche Poesie; vgl. Harms 2003, S. 91

³⁰¹ Vgl. Harms 2003, S. 137 und Vollhaber 2007, S. 214

Diebstahl, wenn Hörende die Gebärdensprache zu rein künstlerischen, ästhetischen Zwecken benutzten und sie ihnen damit auf gewisse Weise „entfremdeten“. Einige Gehörlose lehnten Musikdolmetschen auch grundsätzlich ab, weil es Erinnerungen an ihre oralistische Erziehung hervorruft und daher negativ erlebt und bewertet wird.³⁰² In anderen Fällen sei ein geringes Interesse eventuell auch damit begründet, dass bisher die Möglichkeiten der Teilhabe fehlten.

Vom angloamerikanischen Raum ausgehend haben sich seit den 1980er Jahren hierzulande Gebärdenchöre und das song signing etabliert, und der Einsatz von Musikdolmetschern auf Musik- und Theaterbühnen wird zunehmend gefördert.

Mittlerweile existieren zahlreiche Gehörlosen-Festivals und Festivals für Hörende und Gehörlose, in deren Rahmen vermehrt Veranstaltungen mit gebärdenintegrierender Musik stattfinden. Die „Deutschen Kulturtag der Gehörlosen“ beispielsweise werden jedes Jahr in einer anderen Stadt abgehalten. Noch neu ist das „Deutsche Jugendfestival der Gehörlosen“, das erstmals im November 2007 in Frankfurt stattfand.³⁰³ An dieser Stelle sei noch einmal an die innovativen und die traditionellen Kunstgrenzen überschreitenden Projekte des österreichischen Vereins „ARBOS“ erinnert (siehe 2.3., 3.6.3.).

Um die drei eingangs genannten Bereiche der Musik im Leben Gehörloser abzuschließen, möchte ich nun noch einen kleinen Einblick in die Möglichkeiten aktiven Musizierens geben. Dass Musikmachen nur denjenigen Gehörlosen vorbehalten ist, die entweder über ein ausreichendes Restgehör verfügen³⁰⁴ oder wie Evelyn Glennie bis zu ihrer Ertaubung bereits musiziert haben, ist zu einem gewissen Grad sicherlich richtig. Der Instrumentenworkshop im Frauenzentrum Hamburg zeigt, was für Gehörlose auch ohne Musikkennntnisse erfahrbar ist.

3.7. Aktives Musizieren: Ein Instrumentenworkshop in Hamburg

An zwei Wochenenden im November 2005 veranstaltete das Hamburger Frauenmusikzentrum einen Workshop für gehörlose und schwerhörige Frauen.

Der Workshop mit dem vielsagenden Titel „(K)eine Welt ohne Musik“ wurde als Experimentierfeld angeboten, um Instrumente auszuprobieren und gegebenenfalls auch in der Gruppe ein Zusammenspiel zu wagen. Die Teilnehmerinnen hatten die Möglichkeit drei Instrumente kennenzulernen: Schlagzeug, Bass & Keyboard. Außer zwei Musikerinnen waren auch Gebärdensprach-Dolmetscherinnen anwesend, die ebenfalls

³⁰² Vgl. Harms 2003, S. 48f.

³⁰³ Text zur Sendung: Sehen statt Hören, 1350. Sendung vom 15. Dezember 2007, unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

³⁰⁴ Herrmann, Bettina: (K)eine Welt ohne Musik, in: Das Zeichen 72 (2006), S. 135

Erfahrung mit Musik hatten.³⁰⁵

In ihrem Erlebnisbericht schildert Bettina Herrmann, die selbst hochgradig schwerhörig ist und noch nie zuvor an einem der Instrumente saß, von den Schwierigkeiten im Zugang zum instrumentalen Spiel. Das Spielen am Schlagzeug war dabei vergleichsweise noch am leichtesten möglich:

„Doch hatte ich am Schlagzeug noch am ehesten den Eindruck ‚hineinzukommen‘ in das, was Musik so erfüllend macht. Nach ein bisschen Übung gelang es mir schließlich, [...] intuitiv aus dem Bauch zu spielen, den Rhythmus quasi körperlich aufgenommen zu haben und wiedergeben zu können.“³⁰⁶

Selbst bei einfachen Rhythmen, so Herrmann, war das Zusammenspiel außerordentlich schwierig. Denn es geht dabei um die Frage: Wie kann der Takt gespürt oder gefühlt werden, damit der richtige Einsatz erfolgen kann? Auch das Mitzählen stellt für Herrmann keine befriedigende Lösung dar: „Wenn Musik nur machbar ist, indem man permanent zählt – ist das dann Musik? Was ist überhaupt Musik?“³⁰⁷

Und zu der Frage, was Musik überhaupt für Gehörlose sein kann, fährt sie raisonierend fort:

„Wenn das Zusammenspielen aber nicht als solches empfunden werden kann, war dann unser Musizieren nicht nur Dressur? Der Versuch, etwas, das andere als harmonisch empfinden, nachzumachen, ungeachtet dessen, dass man selbst vielleicht gar keine Ahnung hat von der eventuell entstandenen musikalischen Disharmonie? Also das Bemühen, Erwartungen zu erfüllen an das, was (andere) als Musik definieren?“³⁰⁸

Die Kommunikation unter den Musikerinnen konnte nicht über das Gehör, sondern nur visuell durch Kommunikationszeichen stattfinden, die den Einsatz angaben und ein Zusammenspiel ermöglichten. Hin und wieder gelang dies dann auch: „Ohne genauer beschreiben zu können, woran es zu merken / fühlen / hören war, gab es auch die Erfolgsmomente, in denen wir spürten: Das ist es!“³⁰⁹

Eine wichtige Erkenntnis war zudem, dass die Instrumente ohne Hörgerät zugänglicher waren. Insbesondere beim Bass hatte das Hörgerät die Wahrnehmung noch mehr verzerrt, ohne hingegen waren die Saiten und ihr Klang besser erfahrbar.³¹⁰

Ein anderer interessanter Hinweis für Hörende ist, dass keineswegs nur tieftonige Instrumente aufgrund der tiefen Schwingungen wie der Bass oder das Schlagzeug für gehörlose oder schwerhörige Menschen wahrnehmbar sind. So stellte sich z.B. heraus, dass die gehörlosen Teilnehmerinnen beim Schlagzeug einige Trommeln bzw. Becken

³⁰⁵ Vgl. Herrmann 2006, S. 132

³⁰⁶ Ebenda, S. 132f.

³⁰⁷ Ebenda, S. 133f.

³⁰⁸ Ebenda, S. 135

³⁰⁹ Ebenda, S. 134

³¹⁰ Vgl. ebenda, S. 132

keineswegs gut wahrnehmen konnten.³¹¹ Trotz aller Mühen und teils bescheidenen Erfolgs ist sich Herrmann sicher, dass der Workshop eine große Bereicherung für die Teilnehmerinnen war, „weil das sinnliche Erleben von Musik [...] eine gänzlich neue Erfahrung war, die ihnen außerordentlich viel Spaß machte.“³¹²

Dieser Exkurs zum Instrumentenworkshop stellt lediglich einen sehr kleinen Ausschnitt der musikalischen Aktivitäten Gehörloser dar. Da das Thema rhythmisch-musikalischer Erziehung aber nicht den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden soll, sei im Weiteren auf den umfangreichen Bestand der Bibliothek des Instituts für Gebärdensprache der Universität Hamburg verwiesen.

3.8. Zusammenfassung und Überleitung

In den vorherigen Kapiteln wurde gezeigt, wie Gehörlose Musik wahrnehmen und erleben können und welche verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption und Teilhabe für sie existieren. Demnach müssen Musik und Gehörlosigkeit nicht per se unvereinbar sein.

Einen Schwerpunkt stellten dabei aktive gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen dar, wie das song signing, verschiedene Gebärdenchöre und der vielseitige Bereich der Musikperformances von Hörenden und Gehörlosen.

Gegenstand des Musikdolmetschens sind in erster Linie Musikstücke der populären Musik, also Musik, die von vielen Menschen gehört wird – Musicals, Popsongs, Opern und Operetten. Solche Werke sind meist textgebunden und enthalten rein instrumentale Musik lediglich bei Einleitungen und Zwischenspielen. Es handelt sich dabei überwiegend um Musikdarbietungen der hörenden Kultur, die auch einem gehörlosen Publikum zugänglich gemacht werden sollen. Übergänge zwischen dem Dolmetschen und einer Performance sind fließend und hängen von der Art des darzustellenden Werkes ab – viel oder wenig Text, Genre (Popsong, Oper etc.) –, von der Ausbildung und Erfahrung des Übersetzers und von der Zusammenarbeit zwischen dem Musiker und dem Dolmetscher bzw. Performer. Bei dem zuletzt angesprochenen Punkt ist es wiederum entscheidend, ob der Dolmetscher oder Performer hörend oder gehörlos ist.

Die Darstellung des Dolmetschers oder gehörlosen Performers integriert Gebärdensprache, Poesie, Musik und Tanz zu einer eigenständigen Kunstform. Das Dolmetschen von Instrumentalmusik stellt dabei die größte Herausforderung dar und kann nur durch körperlich-visuelle Performances umgesetzt werden.

Was die Übertragung von musikalischen Parametern in Gebärden und Gebärdenspra-

³¹¹ Vgl. Herrmann 2006, S. 134f.

³¹² Ebenda, S. 135

che betrifft, so kann Folgendes festgehalten werden:

Wichtigster Parameter ist der Rhythmus, da er sowohl durch den Text, also die Gebärden, als auch durch Bewegungen des Körpers und durch Tanz übernommen und eins zu eins dargestellt werden kann. Durch Bewegungsvariationen, Vergrößerung oder Verkleinerung der einzelnen Zeichen können auch Lautstärke und Dynamik übersetzt werden. Vielfältige und kreative Möglichkeiten bestehen außerdem bei der Vermittlung des emotionalen Stimmungsgehalts von Musikstücken. Sowohl Hörende als auch Gehörlose sehen oft gerade darin die „Stärke“ der Gebärdensprache gegenüber der Lautsprache.

Schwierig stellt sich dagegen die Übertragung von Melodie dar. Zwar können einfache Tonhöhenverläufe durch das Zeichnen von Linien im Gebärdenraum angezeigt werden – ähnlich dem System der mittelalterlichen Neumen –; schnelle und komplexe Tonhöhenfolgen sind aber so nicht darstellbar. Überhaupt können solche Verläufe nur dann gezeigt werden, wenn es sich um textlose Stellen handelt; andernfalls würden sie sich mit der Grammatik der Gebärdensprache vermischen, so dass auch der Inhalt nicht mehr verständlich wäre. Harmonischen Beziehungen wäre diese Art der unmittelbaren Übersetzung erst recht nicht mehr gewachsen. Beispiele dafür sind in der Literatur auch nicht anzutreffen. Allenfalls wäre theoretisch denkbar, dass ein Gebärdenchor, der in verschiedene Stimmgruppen unterteilt ist, polyphone Strukturen und harmonische Verläufe unmittelbar gestisch darstellen oder wenigstens andeuten könnte. In der Auseinandersetzung mit dem Gebärdenchor in Oehring's *Verlorenwasser* werde ich darauf noch einmal zurückkommen.

Auffälligerweise sind die weitaus meisten vorgestellten Projekte dem Bereich der populären Musik zuzuordnen.³¹³ (Eine Ausnahme stellen hier die Gebärdenchöre dar, die überwiegend in Bereich der Kirchenmusik zu verorten sind.) In der sogenannten „Ernstern Musik“ bzw. der „Neuen Musik“ dagegen scheint Helmut Oehring der erste – und einzige – zu sein, der als Mitglied sowohl der hörenden als auch der Gehörlosenkultur Gebärdensprache in seine Werke einbezieht. Das Besondere dabei ist, dass er Gehörlose nicht nur als Darsteller³¹⁴ integriert, sondern dass er für sie und ihre Muttersprache, die Deutsche Gebärdensprache, komponiert.

Dennoch gab es bereits vor ihm Komponisten, die Musik geschrieben haben, die für Gehörlose in einer Form erfahrbar ist. Dies macht ein Projekt des 1983 gegründeten

³¹³ „Popmusik, Sammelbezeichnung für zahlreiche Erscheinungsformen populärer Musik, die sich speziell im 20. Jahrhundert in den westlichen Industriegesellschaften als Bereich zwischen ursprünglicher Volksmusik und Kunstmusik entfaltet haben. Im weiteren Sinne gehören hierzu z.B. die Unterhaltungs-, Song- und Schlagermusik, weite Teile der Filmmusik und des Musicals, aber auch folklorenahe Formen wie Country and Western oder Popadaptionen aus Klassik und Jazz.“ Der Brockhaus Musik 2001, S. 620

³¹⁴ Wenn ich die männliche Form „Darsteller“ verwende, sind damit selbstverständlich auch immer die Darstellerinnen gemeint; die weibliche Form ist in dieser Arbeit grundsätzlich als miteinbezogen zu denken.

Berliner Vereins „Freunde guter Musik“ deutlich. Bevor ich das Projekt kurz vorstelle, ist es mir ein Anliegen, mein Verständnis der sogenannten „Neuen Musik“ in wenigen Worten darzustellen. Dazu beziehe ich mich auf die Autoren Lydia Jeschke und Stefan Fricke und deren Lexikon *SWR2 Kompass Neue Musik*.

Mit dem ungenauen Begriff der „Neuen Musik“ – oder auch wahlweise mit kleinem „n“, „neuen Musik“ –, und dessen oft verwendeten Synonyma, „zeitgenössische...“, „moderne ...“ oder „experimentelle Musik“, meine ich jene „bemerkenswert vielfältige Kunstklangproduktion in den letzten hundert Jahren, die sich vornehmlich aus dem Geist und der Tradition der Ersten Musik speist.“³¹⁵ Vornehmlich deshalb, weil es längst verschiedenartigste Übergänge zu Formen der populären Musik gibt, und auch umgekehrt von dieser zur Neuen Musik.

Der 1983 gegründete Berliner Verein „Freunde guter Musik“ widmet sich seit 15 Jahren außergewöhnlichen Musikprojekten. 1998 fand an drei aufeinander folgenden Abenden das Projekt „Gehörlose Musik“ statt. Das Programm bot neben der Uraufführung des Stückes *Acht (aus: Der Riss)*³¹⁶ von Helmut Oehring u. a. auch Darbietungen von Werken der Komponisten John Cage und Dieter Schnebel. Diese Zusammenstellung erscheint sehr stimmig und treffend: Der Komponist John Cage verließ mit seinen Kompositionen erstmals das herkömmliche Verständnis von Musik als etwas rein akustisch Empfänglichem, indem er szenische und räumliche Elemente einbezog.³¹⁷ Seine Werke stellten den traditionellen Musikbegriff und die darunter bisher verstandene Unterscheidung von anderen Kunstgattungen infrage, bzw. sie bereiteten den Weg zu einem erweiterten Begriff von Musik, der auch visuelle Aspekte umfasst. Erst in diesem Sinne wird „Musik“ auch der Gehörlosenkultur zugänglich und können Werke wie die Oehring's im Ganzen als Musik verstanden werden.

Bevor ich mich daher auf Oehring's Leben und Werk – insbesondere auf das Stück *Verlorenwasser* – konzentriere, soll in einem letzten vorbereitenden Kapitel kurz auf die von Komponisten wie John Cage oder Dieter Schnebel geschaffene „visuelle Musik“ eingegangen werden.

³¹⁵ SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon, von Stefan Fricke und Lydia Jeschke, Südwestrundfunk Baden-Baden 2007, S. 98

³¹⁶ *Acht (aus: Der Riss)* ist ein Musiktheater für eine Solotänzerin, sieben gehörlose Darstellerinnen und Darsteller, Projektionen, Zuspiele und Live-Elektronik.

³¹⁷ Eines der berühmtesten Werke von John Cage ist das dreisätzige Klavierstück *4'33*, bei dem der Pianist keinen einzigen Ton spielt, sondern lediglich zu Beginn und Ende der einzelnen Sätze den Klavierdeckel schließt und wieder öffnet.

„Das Auge übernimmt die Funktionen des Ohrs, es wird zum Träger von Raum und Zeit, von Erkenntnis und Ereignis.“³¹⁸

Daniel Kötter

4. Visuelle Musik

4.1. Zur Geschichte des Visuellen in der Musik

„Visuelle Musik“ klingt zunächst paradox, gilt Musik doch herkömmlich als „Tonkunst“, basierend auf „Tonbeziehungen, d.h. auf der Aufeinanderfolge und / oder dem Zusammenklang mehrerer Töne.“³¹⁹ Musik also als eine Kunstform, die allein den auditiven Sinn anspricht.

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Entwicklung der technischen Medien Fernsehen, Film und Internet eine Verbindung und Vermischung der auditiven und der visuellen Ebene ermöglicht und gefördert. Insgesamt kann heutzutage von einer visuellen Dominanz in allen Bereichen des Alltags, aber auch in der Kunst, gesprochen werden. Und nicht nur in der facettenreichen Unterhaltungsmusik, in Form von Musikvideos und in der Verwendung sogenannter „Visuals“³²⁰ haben die modernen Technologien Einzug gehalten, sondern auch in den vielseitigen Ausprägungen der Neuen Musik.

Dass Musik auch zu einem sichtbaren Ereignis werden kann und optische Elemente enthält, ist aber bekanntlich keine Erfindung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Prominentestes Beispiel ist die Gattung der Oper, die sowohl musikalische als auch szenische Elemente in sich vereint und dadurch immer auditives und visuelles Ereignis zugleich ist. Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung und Inszenierung sind wesentlicher Teil der Aufführung. Abseits der Opernbühne spielte Visualität aber bereits auch in der Musik der Renaissance eine Rolle. Hier provozierte die Raummusik ein „akustisch-optisches Hören“, wie Asja Jarzina schreibt.³²¹

Neben der Beschaffenheit des Raums wurden schließlich auch die Musiker und deren Spielaktionen, sowie die Anwesenheit und die Reaktionen des Publikums, stets als

³¹⁸ Kötter, Daniel: Das Singen im Dunkeln. Einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehrigs, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (19.09.2008), S. 2 (Im weiteren Verlauf „Kötter“ genannt. Der Text ist ohne Angabe von Seitenzahlen; die Seitenangabe entspricht der Reihenfolge des ausgedruckten Dokuments.)

³¹⁹ Der Brockhaus Musik 2001, S. 509

³²⁰ „Unter Visual Arts versteht man den Einsatz des bewegten Bildes bei Installationen, Performances und Events. Die in einem fließenden Übergang auftretenden Unterschiede zu bewegten Bildern in Form von TV und Film bestehen einerseits in der bewusst gesetzten Wiederholung, der assoziativen, non-linearen oder räumlichen Anwendung von Sequenzen und andererseits ergibt sich der künstlerische Aspekt gerade durch die oft rhythmisierte Verknüpfung der Elemente Umfeld/ Klang - Musik/ Wort/ Bild (Dia) oder Bildsequenzen (Filmszenen).“ <http://pooool.manila.at/wer/about/> (06.12.2008)

³²¹ Vgl. Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels „visible music“; Analyse musikalischer Ausdrucksformen am Beispiel von „Abfälle 1,2. Für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten“ und „Nostalgie. Solo für einen Dirigenten“, Berlin 2005 (Körper, Zeichen, Kultur; Bd. 14), S. 30

sichtbare Ereignisse wahrgenommen. Seit dem 18. Jahrhundert jedoch verlor diese visuelle Seite der Musik an Bedeutung und wurde aus dem Bewusstsein verdrängt. Der Musikwissenschaftler und Redakteur Armin Köhler erklärt: „In den Konzertsälen wurden seither die Lichter gelöscht, die Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung außer Kraft gesetzt und jeglicher Bezug zur gegenständlichen Welt unterbunden.“³²²

Die visuellen Gegebenheiten von Musikaufführungen wurden als unerwünschter Nebeneffekt betrachtet, der vom eigentlichen akustischen Geschehen ablenkt. Einen Höhepunkt erreichte diese Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts durch den zunehmenden Einsatz der Aufnahme- und Reproduktionstechniken und der Verbreitung von Musik durch Tonträger und den Hörfunk. Hinzu kam die Entstehung der elektronischen Musik ab den 1950er Jahren, so dass die Musik zu einem rein akustischen Ereignis wurde, teils nur mehr sichtbar als Lautsprecher:

„Musik wurde zur abstrakten Struktur, die sich im Extremfall sogar aus der konventionellen, mit Ohr und Auge verfolgbaren Präsentation in Konzertsaal und Opernhaus löste und zur ‚unsichtbaren‘, im Studio vorproduzierten Lautsprechermusik wurde.“³²³

Als Reaktion auf diese Veränderungen kam es Ende der 1950er Jahre zu einem allgemeinen Aufbruch in die Weiten experimenteller Vielfalt. Was Arnold Schönberg und seine Schüler angestoßen und begonnen hatten, nämlich die Erweiterung bzw. das Aufbrechen des traditionellen Musikbegriffs durch den Einsatz der Zwölftontechnik, setzte eine jüngere Komponistengeneration um John Cage, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Pierre Boulez und Edgar Varèse – um nur einige zu nennen – nach dem zweiten Weltkrieg fort. Im Zuge ihrer Experimente, die sich nun auf alle musikalischen Parameter bezogen, kam es auch zu einer Rück- und Neubesinnung von Musik als visuellem Phänomen.

Ein sehr anschauliches Bild der Neuen Musik-Szene in den 1950er und 60er Jahren vermittelt die Aufsatzsammlung „Anschläge – Ausschläge“ von Dieter Schnebel aus dem Jahre 1993. In heiterem und manchmal spöttisch anmutendem Ton, erzählt er von zahlreichen Kompositionen, die bei den Donaueschinger Musiktagen, bei den Darmstädter Ferienkursen oder dem Kölner IGNM-Musikfest für Furore und Überraschung sorgten: „In der Musik der letzten Jahre wuchs allerlei, lustig anzusehen. So was muß man denn auch gesehen haben, sonst versteht man die Musik nicht.“³²⁴, schreibt Schnebel. Wurden optische Phänomene anfangs mitunter als zufällige und „lächerliche

³²² Köhler, Armin: Booklet zur CD: visible music. Schnebel, Kagel, Richter de Vroe, Oehring/ ter Schiphorst, Riedl, Julius, Ullman; hrsg. vom Deutschen Musikrat, BMG Ariola Classics 2004 (Musik in Deutschland 1950 – 2000), S. 5

³²³ Frisius, Rudolf: Hören und Sehen – Sichtbare Musik, unter: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx726.htm> (02.10.2008)

³²⁴ Schnebel, Dieter: Anschläge – Ausschläge: Texte zur Neuen Musik, München u. a. 1993, S. 265

Nebenerscheinung schwieriger Klangproduktion“ wahrgenommen, so gewannen sie doch zunehmend an Akzeptanz; Komponisten fanden mehr und mehr Gefallen daran und setzten visuelle Klangereignisse bewusst ein.³²⁵

Mehr noch als bei Aufführungen der klassischen Musik, in denen das visuelle Verfolgen des Geschehens auf der Bühne so manches entdecken lässt, was man vielleicht sonst nicht wahrgenommen hätte, scheint das Zuschauen in der Neuen Musik noch viel wichtiger zu sein: „In den oft chaotischen Komplexionen der neuen Musik hilft das Zuschauen dem Zuhörer sich durchzufinden, Verläufe zu verfolgen, Gehörtes richtig zu beziehen.“³²⁶

Als einer der Höhepunkte der 1950er Jahre darf wohl John Cages berühmtes *Concerto for piano and orchestra* gelten, über das Schnebel berichtet:

„Auf dem Podium ein stark reduziertes Orchester, das eine höllische Musik vollführte. Selten, dass die Instrumente noch normal spielten: Streicher strichen die Saiten längs statt quer, Bläser intonierten unrein, veränderten quäkend den Ton; der Pianist spielte mit Fäusten und Ellbogen, schlug den Klavierdeckel zu und machte im Flügelinneren weiter...“³²⁷

Mit dem Terminus „visible music“ können viele dieser Strömungen und Ansätze der letzten rund 60 Jahre zusammengefasst werden.

4.2. „Visible music“

Paradox: Eine CD mit dem Titel *visible music* aus der Reihe *Musik in Deutschland 1950 – 2000* präsentiert Musik, die „sichtbar“ sein soll; darunter Kompositionen von Dieter Schnebel (*ki-no. Nachtmusik für Projektoren und Hörer*, 1963 – 67), Mauricio Kagel (*Prima vista für Diapositivbilder und unbestimmte Klangquellen*, 1962 – 64), Josef Anton Riedl (*Landschaftsbeschreibung I.*, 1973), Nikolaus Richter de Vroe (*Zu Fuß nach Island*, 1989/96), Jakob Ullman (*voice, books and FIRE III*, 1993 – 95), Rolf Julius (*Neun mal Rot*, 1998) und Helmut Oehring (*Polaroids* mit Iris ter Schiphorst, 1996). Was versteckt sich also hinter dem Begriff „visible music“, und was ist es, was beim bloßen Zuhören unerkant bleibt?

Der Terminus „visible music“ wurde von Dieter Schnebel in den 1960er Jahren geprägt, ausgehend von seinem dreiteiligen Werk *visible music*. Gemeint ist damit

„die Verlagerung von real klingender Musik ins Visuelle. Die Produktion von Musik entsteht in der Vorstellung bzw. im inneren Ohr des Zuhörers bzw. des Betrachters. Sie wird angeregt durch Körperbewegungen, Bildmaterialien oder auch Wörter, anhand derer der Betrachter Klänge und musikalische Strukturen

³²⁵ Vgl. Schnebel 1993, S. 265

³²⁶ Ebenda, S. 267

³²⁷ Ebenda, S. 262

imaginieren oder assoziieren möge.“³²⁸

In dem Ende der 1960er Jahre entstandenen Aufsatz „Sichtbare Musik“ nennt Schnebel unterschiedliche kompositorische Möglichkeiten solcher Musik.

4.2.1.1. Musik in Aktion

Musik in Aktion bedeutet, dass nicht erst das klangliche Resultat zählt, sondern bereits die Hervorbringung, also der sichtbare Erzeugungsprozess der Musik. Diese Aktionen können unterschiedlich gestaltet werden, „so dass sie zur gemeinsamen Handlung werden, aber auch so, dass sie ihre eigene Richtung nehmen oder in quasi kontrapunktischer Beziehung nebeneinander herlaufen.“³²⁹ Cage experimentierte als erster mit solchen Aktionen, z.B. in *Water Music* (1951/52), wo der Pianist Wasser umgießt, auf der Vogelpfeife trillert und ein Radio an- und abstellt.³³⁰ Vergleichbares geschieht in seiner *Radio Music* für 1 – 8 Radio spielende Ausführende (1956) oder in *Music Walk* für einen bis mehrere Pianisten, die alle ein Klavier, mehrere Radios und Plattenspieler bedienen. Deutlich wird hier die Erweiterung des musikalischen Materials, etwa durch das Radio und den Plattenspieler, aber auch durch zahlreiche Alltagsgegenstände, die in erster Linie nichts mit Musik zu tun haben. Außerdem bleibt die Musik nicht länger am Platz: Die Musiker werden mobil, mischen sich auch mal in das Publikum, sind „frei für ausgefallenes Spiel“.³³¹

4.2.1.2. Musikalisches Theater

Hier ist das musikalische Theater mit all seinen Zwischenformen gemeint, das „nicht Theater mit Musik garniert, sondern das der Musik immanente Theater aufführt.“³³²

„Wird Musik [...] theatralisiert, so wird sie bei Kagel gleich zum Theater gemacht“, schreibt Dieter Schnebel über *Sur scène* (1959/61) von Mauricio Kagel, ein sogenanntes „kammermusikalisches Theaterstück“ für Sprecher, Sänger, drei Instrumentalisten und einen Mimen.³³³ Dies ist das erste einer Reihe von Stücken, die wenig später als „Instrumentales Theater“ bekannt wurden. Nicht ganz klar ist jedoch, ob auf Kagel auch die Entstehung dieses Terminus zurückgeht. Als Kagel 1960 seinen Essay *Über das instrumentale Theater* veröffentlichte, arbeitete er bereits daran, das musikalische Material um visuelle und gestische Aspekte zu erweitern. Eine erste Kostprobe dieser Ar-

³²⁸ SWR2 Kompass Neue Musik 2007, S. 140

³²⁹ Schnebel 1993, S. 279

³³⁰ Schnebel, Dieter: Klang – Bild. Ansichten der Musik, in: Töne Farben Formen, hrsg. von Elisabeth Schmierer u. a., Laaber 1995, S. 180

³³¹ Vgl. Schnebel 1993, S. 279

³³² Ebenda, S. 295

³³³ Vg. Ebenda, S. 281f.

beit stellte das 1962 in Bremen aufgeführte Stück *Sur Scène* dar.³³⁴ Darin wird

„das Konventionelle aus dem Geleise [sic!] gestoßen, steht das bisher Unsichtbare, das von stillschweigender Übereinkunft wie mit einer Tarnkappe bedeckt war, plötzlich vor Augen. Die absurden Momente etwa des Zeremoniells: Verbeugungen, Aufstehen, Sich-Setzen erscheinen unverstellt. Auch was Musiker sonst noch tun kommt recht komisch vor.“³³⁵

Wesentlich für das Instrumentale Theater ist, dass nahezu alles festgelegt ist, was die Musiker bei der Aufführung tun: Dies betrifft vor allem deren Gestik und teilweise die Mimik, das Licht und das Bühnenbild. Anders als der Begriff vielleicht vermuten lässt, wird auf eine sprachliche Mitteilung der Handlung aber verzichtet. Und auch der Spielraum der Inszenierung ist deutlich geringer als bei herkömmlichen Formen des Musiktheaters. Zu den Komponisten, die ebenfalls Stücke in diesem Genre komponiert haben, zählen Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Hans-Joachim Hespos und Dieter Schnebel.³³⁶

In anderen Kompositionen wie in *Pas de cinq* (1965), „einer Wandelszene für fünf Schauspieler“ oder in der *Himmelsmechanik* (1965), „einer Komposition mit Bühnenbildern“ geht Kagel jedoch anders vor: „Hat Kagel ursprünglich die Musik theatralisiert, so musikalisiert er nun das Theater.“³³⁷ Im Vordergrund dieses „musikalisierten Theaters“, wie Schnebel es nennt, steht primär theatralisches Material, mit dem Musik erzeugt wird, nämlich Gesten, Gebärden, Mimik, Bewegung im Raum etc.³³⁸

Entgegen der theatralisierten Musik und dem musikalisierten Theater bleibt das „Theater der Musik“ ganz bei der Musik selbst. Hier wird streng mit dem, „was Musik selbst an Sichtbarem enthält – seien es Gesten der Interpreten, Bewegungen oder Verhältnisse der Spieler untereinander und zum Publikum“³³⁹ gearbeitet. Musik erzeugt somit genuine Dramatik und wird zu einem „absolut musikalischen Theater“. Schnebel verfolgte diesen Ansatz in dem Stück *réactions*, einem Konzert für einen Instrumentalisten und Publikum (1961), in *visible music I – III* und in *Anschläge – Ausschläge* (1965 – 66), szenische Variationen für drei Instrumentalisten. Ähnliche Stücke haben Giuseppe Chiari (*Gesti dul Piano*) und Frederic Rzewski (*Self-Portrait*) geschrieben.³⁴⁰

Mit dem „Theater der Musik von Sprache“ meint Schnebel schließlich rein musikalisches Theater mit Affinität zur Oper; Musik also mit semantischer Theatralik, wie dies beim Material der Vokalmusik der Fall ist, dessen „sozusagen musikalisches Gerede [...] ein schier unerschöpfliches Reservoir an Bedeutungen“³⁴¹ enthält. Durch aku-

³³⁴ Vgl. SWR2 Kompass Neue Musik 2007, S. 64

³³⁵ Schnebel 1993, S. 282

³³⁶ Vgl. SWR2 Kompass Neue Musik 2007, S. 65

³³⁷ Schnebel 1993, S. 284

³³⁸ Vgl. ebenda, S. 283f. und Jarzina 2005, S. 31

³³⁹ Schnebel 1993, S. 284

³⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 284f.

³⁴¹ Ebenda, S. 286

stisch-optische Gestik können vokale Materialien vielfältig semantisch artikuliert, moduliert oder verwischt werden: „Paßt die Gebärde nicht ganz zum Gesagten oder zum ausstoßenden Laut, entsteht Ironie, gar Sarkasmus; stimmt sie, wird's leicht überdeutlich und deshalb zu scharf.“³⁴² Das Besondere bei der „vokalen Gestik“ ist die Hervorbringung durch einen realen Korpus, nämlich den menschlichen Körper. Zu sehen beispielsweise in Schnebels *Glossolalie 61* (1959 – 61), einem szenischen Stück für mobile Vokalsolisten und Instrumentalisten, Stockhausens *Originale* (1961) und *Momente* (1962), sowie in Franco Evangelistis *Schachtel*, einer Pantomime für 5 – 7 Mimen, Stimme, Bildprojektor, kleines Kammerorchester und Tonband (1962/63).³⁴³

4.2.1.3. Räumlich entfaltete Musik

Bei der sogenannten „räumlichen Musik“ oder „spatialen Musik“ sind die Klangquellen nicht mehr an einem Ort konzentriert, sondern werden im ganzen Aufführungsbereich verteilt:

„Räumliche Musik lässt sich schwer blind hören. Spatial Lokalisiertes dergestalt, daß etwas links beginnt und sich nach rechts fortsetzt, oder zunächst vorne ertönt, dann hinten verstärkt wird, kann mit Hilfe der Augen leichter geortet werden. So wird akustisch-optisches Hören provoziert – und Musik zieht Blicke auf sich, läßt sich sehen.“³⁴⁴

Stücke unter Verwendung räumlicher Möglichkeiten haben u. a. Karlheinz Stockhausen (*Gruppen für drei Orchester*, 1955 – 57), Luciano Berio, Pierre Boulez, Henri Pousseur, Mauricio Kagel (*Match*, 1964), John Cage (*Piano Concerto*, 1957) und Dieter Schnebel (*für Stimmen*, 1958 – 68, *Raum-Zeit y*, 1958f., *Glossolalie* 1959 – 61) komponiert.³⁴⁵

4.2.1.4. Notation: Musikalische Bilder als Stimulans

Die schriftliche Fixierung von Musik in Form von Noten ist eine weitere sichtbare Seite von Musik. Aus ihr entwickelte sich die musikalische Grafik, „eine musikalische Gattung, bei der das visuelle Moment in Form der musikalischen Notation Autonomie gewinnt.“³⁴⁶ John Cage entwickelte eine solche Form als erster, aus dem Bedürfnis heraus, neue Spieltechniken möglichst genau vorzuschreiben. Notationen von solch bildhaft-assoziativen Informationen haben zur Folge, dass sie einen größeren Freiraum in der Interpretation lassen, erklärt Schnebel:

„Den meist mehrdeutigen Symbolen kann verschiedene Musik abgewonnen werden, je nachdem man sich von ihnen beeinflussen lässt; aktiver, indem man

³⁴² Schnebel 1993, S. 286

³⁴³ Vgl. ebenda, S. 287

³⁴⁴ Ebenda, S. 270

³⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 278

³⁴⁶ Köhler 2004, S. 5

die Art der Reproduktion wechselt – mal sich möglichst genau an den Text hält, mal ihn überinterpretierend, mal gar gegen ihn opponiert (so in *visible music I*).³⁴⁷

Neben den Grafiken von Cage, z.B. *Cartridge Music* (1960) oder *Variations I* (1958) und Schnebels *visible music* sind auch Josef Anton Riedls zahlreiche musikalische Grafiken zu nennen, wie etwa seine optischen Lautgedichte zu *Zeichnen-Klatschen/Zeichnen-Zeichnen* aus dem Jahre 1981.

4.2.1.5. Der musikalisch gestaltete Film

Der Bereich des musikalisch gestalteten Films schließlich lässt sich in zwei Untergruppen teilen, nämlich in „Musik mit Bildern“ und „Bilder und Musik“.

Mit „Musik mit Bildern“ meint Schnebel zum einen Filme wie *Antithese* (1965) und *Match* (1966) von Mauricio Kagel – diese stellen Verfilmungen der musikalischen Theaterstücke darstellen – und zum anderen die Filme *Solo* (1967) und *Duo* (1969) von Kagel, die sich auf die *visible I und II* von Schnebel beziehen. Sie sind „Umwandlung[en] musikdramatischer Vorgänge in kinematographische, wobei durch Transposition von Prinzipien des musikalischen Theaters nun auch Kameraführung und Schnitt-Techniken musikalisiert werden.“³⁴⁸

Zur Kategorie „Bilder und Musik“ zählt z.B. Josef Anton Riedls Musik zum Film *Geschwindigkeit* von Edgar Reitz (1962 – 63). Darin hat Riedl verschiedensten Bewegungsformen eine Musik für Schlagzeug zugefügt, die keineswegs nur parallel zur Bildfolge verläuft: „Zu sausender Bewegung auf der Leinwand hört man lange Pausen, artikuliert von trockenen Impulsen; zu langsam Ziehendem, fast Stimmungsvollem vernimmt man dichte Salven von lauten Schlägen.“³⁴⁹ Eine solche Kontrapunktik strukturiert das Bild und gleichzeitig formt das Visuelle das akustische Ereignis.³⁵⁰

Schließlich sei noch auf einen weiteren Aspekt der Verschmelzung auditiver und visueller Ebenen hingewiesen, den Schnebel an anderer Stelle nennt: die Klangfarbe. Bereits das Wort assoziiert hier das Sichtbare. Durch die zunehmende Erweiterung des Instrumentariums und der Spieltechniken wurde seit der Spätromantik und insbesondere in der Neuen Musik auch die Klangfarbe von immer größerer Bedeutung: „Klänge wecken leicht visuelle Vorstellungen, und umgekehrt ist das aparte Tönen, das sich in den Farben der Musik präsentiert, auch etwas fürs Auge.“³⁵¹

Klangfarbenkompositionen zielen denn auch darauf ab, alle anderen musikalischen

³⁴⁷ Schnebel 1993, S. 291

³⁴⁸ Ebenda, S. 288

³⁴⁹ Ebenda, S. 289

³⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 289

³⁵¹ Ebenda, S. 273

Wahrnehmungsbereiche wie Tonhöhe und Tondauer zurückzudrängen. Eine der bekanntesten Klangfarbenkompositionen ist das Orchesterwerk *Atmosphères* (1961) von György Ligeti, das auf dynamisch geschichteten Klangflächen basiert.³⁵²

Zum Bereich der „visible music“ kann auch die sogenannte „Klangkunst“ gezählt werden, die an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben soll.

4.2.1.6. Klangkunst

„Klangkunst ist Kunst und Klang, ist die gleichberechtigte Verbindung von Klang / Geräusch (ohne Aufführung) mit visueller Objektkunst.“ Seit den 1980er Jahren wurde dieses Verständnis erweitert, so dass Klangkunst heute „jene Vielfalt und Vielzahl künstlerischer Spielarten [meint], für die das traditionelle Vokabular der Musik und der Bildenden Kunst nicht mehr ausreicht und für die noch kein oder nur kaum ein eigenes vorliegt.“³⁵³ Synonyme für den Begriff sind mittlerweile „Sonic Art“, „Audioart“, „Ars Acustica“ oder „Akustische Kunst“.

Klangkunst kann sich im oder als Video, im Film oder Internet darstellen und beschäftigt sich u. a. mit folgenden Fragen: Wie bildhaft oder haptisch sind Klänge? Wie hörbar sind Gesten und Bildmotive? Wie sind diese miteinander verknüpft?³⁵⁴

Zu den Vertretern dieser Kunstrichtung zählen unter anderen Erwin Stache, Peter Ablinger, Dror Feiler, Martin Olbisch und Martin Frommelt.

4.3. Gestische Musik in Dieter Schnebels Werk

Im Vordergrund der Kompositionen von Dieter Schnebel steht die Erweiterung des musikalischen Materials bzw. die Materialisierung der Musik:

„Das klangliche Material, das eigentlich – und das ist das Paradoxe am musikalischen Materialbegriff – immateriell ist, da der musikalische Gebrauch von Gegenständen zur Klangerzeugung sie entmaterialisiert, wird bei Schnebel um seine körperliche und visuelle Seite ergänzt, d.h. materialisiert.“³⁵⁵

Von besonderem Interesse für den Kontext dieser Arbeit sind daher die optisch-gestischen Kompositionen Schnebels, die der Komponist Michael Hirsch in fünf Gruppen teilt:

1. Gestische Komposition musikalischer Konvention (z.B. *Nostalgie*)
2. Gestische Komposition als Musik (z.B. *Zeichen-Sprache*)

³⁵² Vgl. Der Brockhaus Musik 2001, S. 377

³⁵³ SWR2 Kompass Neue Musik 2007, S. 71

³⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 71f.

³⁵⁵ Jarzina 2005, S. 24

3. Gestische Komposition als Musik mit psychischen Assoziationsfeldern (z.B. *Körper-Sprache*)
4. Optische Komposition im Raum als Musik (*Kin-No*)
5. Optische Komposition im Buch als Musik (*Mo-No*)³⁵⁶

Bevor ich einige davon kurz vorstelle, ist es wichtig zunächst die Bedeutung des Begriffs „Geste“ zu klären. Das lateinische Wort „gestus“, Partizip des Verbs „gerere“ (tragen, sich benehmen),

„bezieht sich vor allem auf die physische Haltung oder die Bewegung des Körpers und genauer auf das Gebärdenspiel des Redners oder Schauspielers (das verwandte, althochdeutsche *gibarida* – etymologischer Stamm von ‚Gebärde‘ – bedeutet ‚Benehmen‘, ‚Aussehen‘, ‚Wesen‘). Insofern deutet lateinisch *gestus* auf alles, was mit *Mimik* zu tun hat (Gesichtsausdruck, Körperhaltung und Körpersprache).“³⁵⁷

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts hat der Begriff der Geste dann auch im metaphorischen Sinne zur Beschreibung von ästhetischen und medialen Phänomenen Einzug in den kunsttheoretischen Diskurs gefunden. Bertolt Brecht verwendete ihn in Bezug auf die Techniken seines Theaters, und Kurt Weill war es, der in seinem Essay 1929 *Über den gestischen Charakter der Musik* erstmals von „gestischer Musik“ spricht.³⁵⁸

Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dem Gestischen in der Musik war für Schnebel einerseits die Musik Schönbergs und andererseits die Musikphilosophie Adornos. In Schnebels Denken ist die musikalische Geste bzw. das Gestische in der Musik in konkreter und metaphorischer Hinsicht zu finden. So werden in seiner *visible music* Bewegungen des Körpers (also „Gesten“ im wörtlichen Sinne) zu musikalischem Material.³⁵⁹

Daneben zeigt sich das Gestische in der Musik in ihrem spezifischen Ausdruck, nämlich in Form von Dynamik, Rhythmus und Artikulation. In seiner Dissertation mit dem Titel *Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs*³⁶⁰ definiert Schnebel „Gestus“ folgendermaßen:

„Der Gestus eines Werkes drückt sich in den Gesten der Melodien (Tonhöhenanordnung), der Akkorde (ihres Verlaufs und ihrer Lage), der Rhythmik (Anordnung der Zeitwerte von Tönen und Pausen) und deren Artikulation durch Dynamik (Lautstärkenanordnung) [aus].“³⁶¹

³⁵⁶ Hirsch, Michael: Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels, in: Grünzweig, Werner/ Schröder, Gesine/ Supper, Martin (Hrsg.): Schnebel 60. Festschrift Dieter Schnebel zum 60. Geburtstag, Hofheim 1990, S. 356f.

³⁵⁷ Wörterbuch der Theaterpädagogik, hg. von Gerd Koch und Marianne Streisand, Berlin u. a. 2003; Artikel „Gestus“, unter: <http://www.asfh-berlin.de/theaterpaed-wb/> (19.09.2008)

³⁵⁸ Vgl. Jarzina 2005, S. 45f.

³⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 39

³⁶⁰ ebenda, S. 40

³⁶¹ Dieter Schnebel: „Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs“, in: DM, S.184; zit.n. Jarzina 2005, S. 41f.

Anders als noch im Barock, wo die Musik über weite Strecken hinweg eher in statischen und gleichförmigen Bahnen verläuft, erscheinen ab der Klassik zunehmend Kombinationen von Heterogenem:

„Aus auffahrenden gezackten Linien und beschwichtigenden Klängen, aus vorangehenden und innehaltenden Rhythmen, aus abbrechenden, ja versackenden und deciso einsetzenden dynamischen Vorgängen. Musik ging aus sich heraus, getraute sich, kräftiger zu gestikulieren.“³⁶²

Dies hat auch mit dem Verständnis der musikalischen Affektenlehre und deren Wandel im Laufe der Zeit zu tun. Bediente sich die alte Affektenlehre des Barocks eines weitestgehend feststehenden Schemas von objektiven Begriffen, so sorgte die Subjektivierung um die Mitte des 18. Jahrhunderts für eine Auflösung dieser Begriffe zugunsten eines individuelleren und emotionaleren Ausdrucks.³⁶³

Schnebel benutzt das Adjektiv „gestisch“ und den Begriff Geste, Gestus oder Gebärde also im metaphorischen Sinne, um eine bestimmte Entwicklung des musikalischen Materials und seine Gestaltungsmöglichkeiten zu beschreiben. Dieser Werkentwicklung gemäß entstand ein neuer Interpretentypus, der nicht einfach nur die Noten abspielt, sondern sich auch entsprechend verhält und „gebärdet“. Den Höhepunkt bildete das Virtuositum, das in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Vertretern wie Franz Liszt international Begeisterung hervorrief. Und die sinfonischen Meisterwerke etwa von Beethoven, Mahler oder Berg verlangten zunehmend eine Dirigentenperson, die den in der Partitur gesetzten Gesten zur Umsetzung verhilft: seien es die Beethovenschen *agitato*, *serioso*, *lusinghiero* (schmeichelhaft), *con intissimo sentimento* etc., die Bergschen *giovale*, *estatico*, *tenbroso*, *delirando* oder die Mahlerschen *mit Wut*, *schauern*, *sinnend*, *wild*.

Die Realisation oder auch Interpretation dieser Musik setzte eine Identifikation und damit verbunden „ein bestimmtes Gebaren“ voraus: ein *furioso*, so Schnebel, lasse sich nun einmal nicht distanziert spielen, ebenso wenig wie ein *misterioso*.³⁶⁴ In diesem Punkt schließlich treffen die musikalische Geste und die gestische Musik aufeinander. Zusammenfassend steht der Terminus „Gestische Musik“ also für musikalische Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten. „Musikalische Gestik“ dagegen meint die körperlichen Gesten, also das Verhalten und Gebaren des Musikers oder Dirigenten. Diese kann jedoch minimal ausfallen, z.B. nur durch das Bewegen des kleinen Fingers einer Dirigierhand, oder üppig bis überschwänglich sein, wie zum Beispiel der Ganzkörpereinsatz beim Dirigieren, die ekstatischen Bewegungen eines Instrumentalisten oder die das Klavierspiel begleitenden Vokalisen eines Glenn Gould.

³⁶² Schnebel 1993, S. 270

³⁶³ Vgl. Jarzina 2005, S. 121 und Brockhaus Musik 2001, S. 14

³⁶⁴ Vgl. Schnebel 1993, S. 272

4.3.1. Die Kompositionen *Visible music I – III* (1960 – 1962)

Anfang der 1960er Jahre schrieb Dieter Schnebel drei Stücke, die unter dem Titel *visible music* zusammengefasst sind. Alle drei Teile beziehen sich in ihren Aktionen auf Elemente und Situationen aus dem traditionellen Musikbetrieb und zitieren diese. In seinem „Hang zur Systematik“³⁶⁵ variiert er in *visible music* sämtliche theatralischen und musikalischen Möglichkeiten der Dirigenten- und Musikerrolle.³⁶⁶

Im Zentrum dieser sichtbaren Musik steht das Verständnis von Musik als Entwurf, Prozess und Entwicklung. Es handelt sich also um „Musik in Aktion“ (siehe 4.2.2.1.), bei der nicht erst das klangliche Resultat zählt, sondern bereits der sichtbare Erzeugungsprozess der Musik. Von besonderer Bedeutung sind daher die Parameter Raum und Zeit.

Im ersten Teil mit dem Titel *Abfälle 1,2. visible music. Für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten* wird der Dirigent „zu einer Art von Instrumentalisten, dessen Gesten bereits selbst schon die Musik sind – und sie nicht erst entstehen lassen.“³⁶⁷ Zu seinen Aufgaben gehören nicht mehr nur das Taktschlagen und Einsatzgeben, sondern auch andere außerzeitliche Parameter: „Der Dirigent zeigt optisch Tonhöhen, auch Dauern und Lautstärken an: nach oben gedeutet = hoch, nach unten = tief, eine Faust = laut, usf.“³⁶⁸ Der Instrumentalist liest diese Zeichen wie Noten und setzt sie in Klang um, was aber nur bei langsamen Verläufen einigermaßen gelingt.

Visible music II (Nostalgie). Solo für einen Dirigenten stellt eine Ausarbeitung des Dirigenten-Solos des ersten Teils und somit eine „radikalisierte und in gewisser Weise konsequentere Fassung von *visible music I*“³⁶⁹ dar.

Der dritte Teil des Zyklus, *Espressivo. Musikdrama für einen Klavieristen auf einem beliebigen Tasteninstrument* hat ebenfalls *Abfälle 1,2* als Vorlage. Auf *Nostalgie*, wie ich den zweiten Teil von *visible music* im Folgenden nur noch nennen möchte, werde ich an dieser Stelle noch etwas näher eingehen.

Jarzina beschreibt das Stück als „Darstellung einer bestimmten musikalischen Wirklichkeit und gleichzeitig [als den] Versuch, Musik an und für sich darzustellen.“³⁷⁰ Vergleichbar dem Epischen Theaters Brechts wird der Akt des Dirigierens verfremdet.³⁷¹

Während in *Abfälle 1,2* noch klangliche Elemente enthalten sind, beschränkt sich *Nostalgie* rein auf gestisches Material. Im Kommentar zu *Nostalgie* ist von einer Musik die Rede, die „abhanden gekommen ist“. Der Dirigent muss also die Absenz von Musik überbrücken, er muss durch seine Zeichen die Musik so darstellen, dass sie vom Pub-

³⁶⁵ Jarzina 2005, S. 68

³⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 67f.

³⁶⁷ Schnebel 1993, S. 285

³⁶⁸ Ebenda, S. 186

³⁶⁹ Jarzina 2005, S. 36

³⁷⁰ Ebenda, S. 81

³⁷¹ Vgl. ebenda, S. 82

likum imaginiert werden kann. Damit aber kommt dem Zuschauer eine Rolle zu wie im „Normalfall“ dem Musiker, der die Gesten des Dirigenten liest und in Musik verwandelt.

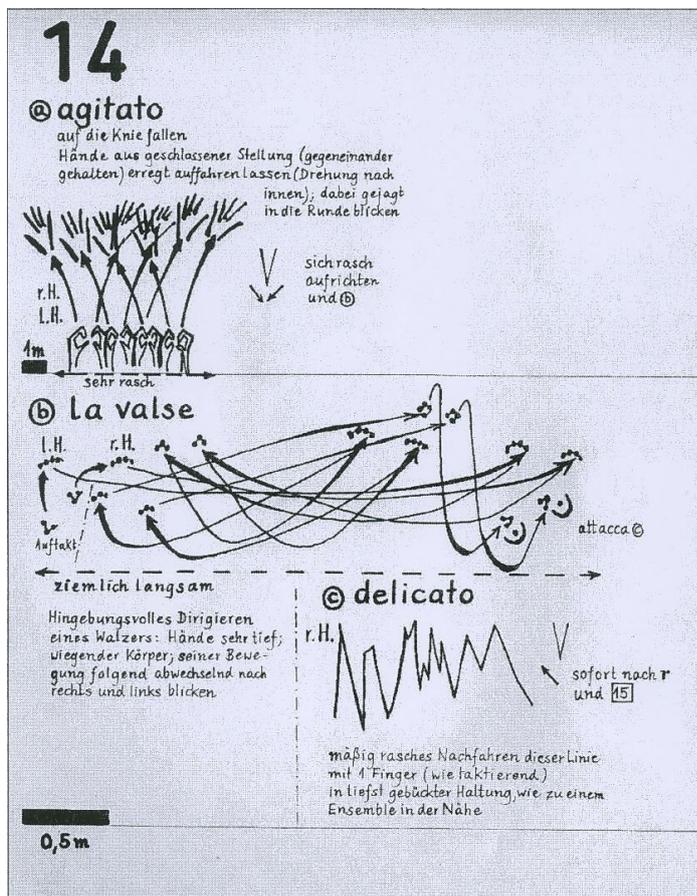


Abb. 6: Ausschnitt aus der Partitur zu *Nostalgie* von Dieter Schnebel, in: Jarzina, Asja: *Gestische Musik und musikalische Gesten*. Dieter Schnebels „visible music“, Berlin 2005 (Körper, Zeichen, Kultur, Bd.14), S. 98

Der Dirigent in *Nostalgie* steht mit dem Gesicht zum Publikum und fordert es mit seinen Gesten auf, Musik im Kopf entstehen zu lassen: „Der Zuschauer entziffert die Gesten, lässt sich anregen, hört imaginäre Klänge, fantasiert aber vielleicht auch Beethoven, Tschaikowski, Mahler.“³⁷² Der Erfolg oder Misserfolg einer solchen Vorstellungskraft ist also auch abhängig von der Kommunikation zwischen Dirigent und Zuschauer.

Schnebel unterscheidet dabei zwischen fünf verschiedenen Gesten-Typen, von denen die Gesten des „reinen Zeichnens von Musik“ als die am besten geeignete Form einer sichtbaren Darstellung von Musik erscheint.³⁷³

Das als ziemlich „undirigentlich“ beschriebene „reine Zeichnen von Musik“, nämlich von Höhen, Zeitwerten, Intensitäten, Klängen, vollzieht sich „durch meist impulsartige Bewegung: quasi Spiel in die Luft. Bewegung höchst präzise, starr, aber auch virtuos

³⁷² Schnebel 1995, S. 186

³⁷³ Vgl. Jarzina 2005, S. 84

(wirbelnde Hände und Finger).³⁷⁴ Ein solch räumliches Zeichnen und Zeigen vermag sogar zwischen Ein- und Mehrstimmigkeiten zu differenzieren: „So können Gesten, die mit beiden Händen simultan kontrapunktierende Bewegungen vollziehen oder aber verschiedene Einsätze in unterschiedlicher Höhe geben auf polyphone Strukturen verweisen“³⁷⁵, erklärt Asja Jarzina.

Notiert sind alle Gesten als nummerierte graphische Zeichnungen, jede einzelne versehen mit einer individuellen italienischen Vortragsbezeichnung und erklärendem Begleittext (siehe Abb. 6). Der Titel selbst, *Nostalgie*, „eine von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit“³⁷⁶, verweist auf etwas, das nicht mehr da ist, in diesem Fall auf ein klangliches Ereignis.

4.3.2. Die Komposition *Körper-Sprache*

Als konsequenteste und „reinste“ Komposition in Hinsicht auf eine optisch-gestische Hervorbringung von Musik, beschreibt Jarzina Schnebels Stück *Körper-Sprache*, eine Organkomposition für 3 – 8 Ausführende, deren Thema und Material allein der Körper ist. Bewegungen des Körpers, einzelner Körperteile, insbesondere der Hände werden unter eigenständigen visuellen Parametern komponiert und konsequent zeitlich durchstrukturiert³⁷⁷:

„Körperkugeln rollen langsam, platzen auf, Beine, Arme heben / senken sich, Hände, Finger fahren auf – oder zusammen, der Kopf wendet sich nach rechts oben, nach links...– all das geformt als Musik: melodisch, harmonisch, rhythmisch, dynamisch.“³⁷⁸

Wurde bereits bei *Nostalgie* auf die mögliche Umsetzung von Ein- und Mehrstimmigkeit hingewiesen, so macht Schnebel also auch hier deutlich, dass mit dem gestisch-körperlichen Material ebenso komponiert werden kann wie mit dem traditionellen.

Am Ende des dritten Kapitels habe ich festgestellt, dass gerade die Übertragung harmonischer Bezüge in die Gebärdensprache anscheinend unmöglich ist. Damit wäre ein entscheidender Unterschied zwischen Schnebels „musikalischen Gesten“ und Oehringers „Gebärdemusik“ gegeben. In Kapitel 6 werde ich bei der Analyse von *Verlorenwasser* noch einmal darauf zurückkommen.

Körper-Sprache besteht aus drei prozesshaften Bestandteilen: Den *Übungen*, den *Geschichten* und denjenigen Phasen, die ausdrücklich mit *Nicht-Tun* überschrieben sind. Letztere beinhalten *Ruhe-Punkte* und *Erstarrungszonen* und geben auf diese Weise

³⁷⁴ Schnebel: Spielanweisungen zur Partitur *Nostalgie*, zit.n. Jarzina 2005, S. 83

³⁷⁵ Jarzina 2005, S. 110

³⁷⁶ Duden: Fremdwörterbuch 1997, S. 557

³⁷⁷ Vgl. Jarzina 2005, S. 61

³⁷⁸ Schnebel 1995, S. 187

der gesamten Komposition ihre Struktur. Wie der Titel bereits ahnen lässt, setzt sich Schnebel hier auch mit dem Sprachcharakter und der sprachlichen Qualität des Körpers und dessen gestischer Gestaltungs- und Ausdruckskraft auseinander.³⁷⁹ Musik entfaltet sich hier als „Sprache des Körpers und seiner Glieder“.³⁸⁰ Auf diese Weise berührt *Körper-Sprache* einen anderen großen Themenkomplex Schnebels, nämlich die Entstehung und den Produktionsprozess von Sprache und Sprechen.³⁸¹

Im Unterschied zu *Nostalgie* jedoch, welches ebenfalls mit gestischem Potential arbeitet, entfernt sich die Komposition *Körper-Sprache* noch weiter vom traditionellen Musik- und Theaterbegriff: Während Dirigent und Instrumentalist immerhin noch „klassische“ Rollen darstellen, verweist *Körper-Sprache* auf den menschlichen Körper des Interpreten selbst.³⁸² Es findet also keine Verkörperung mehr statt, sondern eine Präsentation von Körperlichkeit. Damit ist eine Verwandtschaft mit Stücken von Oehring gegeben, in denen gehörlose, in Gebärdensprache agierende Solisten auftreten.

4.4. Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden verschiedene Aspekte und Formen visueller Musik genannt und vorgestellt. Den Schwerpunkt bildete dabei die sogenannte „visible music“, geprägt durch den Zyklus *visible music* von Dieter Schnebel, die sich im Zuge musikalisch-theatraler Experimente und in der Auseinandersetzung mit dem bekannten musikalischen Material ab Anfang der 1960er Jahre entwickelte. Solche „sichtbare“ und „gestische Musik“, basierend auf Körperbewegungen aller Art, Gesten und Gebärden, führte zu einem Umdenken und infolgedessen zu einer Erweiterung des traditionellen Musikbegriffs. Nicht zuletzt dieser Um- und Aufbruch machte es heutigen Komponisten wie Helmut Oehring überhaupt erst möglich, Stücke zu schreiben, die keiner musikalischen Schule mehr zuzuordnen sind und die das Denken in konventionellen musikwissenschaftlichen Kategorien aufheben bzw. neu herausfordern.

Mit gestischem Material, nämlich mit den Gebärden Gehörloser arbeitet auch Helmut Oehring: „Sein Agens“, so Armin Köhler, „ist jedoch nicht experimentell-forschender, bürgerschreckender Natur, wie wir ihn von Schnebel oder Kagel aus den 1960er-Jahren kennen. Er hat vielmehr einen biografischen Ursprung.“³⁸³

³⁷⁹ Vgl. Jarzina 2005, S. 37

³⁸⁰ Dieter Schnebel, Einleitung zur Partitur *Körper-Sprache*, zit.n. Jarzina 2005, S. 37

³⁸¹ Vgl. ebenda, S. 37

³⁸² Vgl. ebenda, S. 36f.

³⁸³ Köhler 2004, S. 12

Komponieren ist kein wirklicher Beruf
man bekommt Zeit und Bilder und Kraft
zur Verfügung gestellt
geschenkt
die man zurückgeben
schenken
muss bzw. darf
hierbei geht es immer um das
Verwandeln
Von ... in ... und wieder zurück – woandershin³⁸⁴

Helmut Oehring

5. Helmut Oehring

5.1. Biographie

Sieht man Helmut Oehring in einem Interview im Rahmen der CD-Produktion der Sendereihe *Forum der Gegenwartsmusik* mit dem Titel *Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage*, so würde man nicht ahnen, welche Kindheit und Jugend hinter diesem Mann liegen und welche verschlungenen Wege ihn zur Musik führten.

Vor sich auf dem Tisch liegt die Partitur von *Wrong*, über die er mit Bedacht und in sorgfältig gewählten Worten spricht. Seine Stimme klingt weich und dunkel; der Komponist strahlt Ruhe aus. Seine Musik hingegen macht einen ganz anderen Eindruck: Hier ist nichts mehr ruhig, vielmehr hat selbst die Ruhe nichts Friedliches, Beruhigendes, Harmonisches, sondern sie klingt unheimlich, bedrohlich und voller Spannung. In seinen Stücken kommt es hörbar zu Konflikten, Reibereien und Momenten heftigen Aufeinanderprallens. Diese Momente des Aufeinanderprallens, das Leben in Konflikten, sind Helmut Oehring von klein auf vertraut. Geboren in Ostberlin am 16. Juli 1961 als hörendes Kind gehörloser Eltern wächst er in einer Welt auf, die sich grundlegend von jener außerhalb der Kleinfamilie unterscheidet. Seine Muttersprache ist die Gebärdensprache, die Lautsprache lernt er erst im Alter von über vier Jahren in einer fremden Familie. Der Erwachsene erinnert sich:

„Ich war als Kind nie sauer auf meine Eltern, sondern ich war immer sauer auf mich, daß ich hören konnte. Also, ich habe es als eine Peinlichkeit oder einen Mangel empfunden, daß ich nicht gehörlos war bzw. hören konnte. [...] ich kann mich erinnern, daß ich als Kind sehr, sehr oft verzweifelt war über diese Situation, daß ich also dazwischenstand, und später auch noch. Und daß das ein wesentlicher Aspekt oder vielleicht der wesentliche mit ist, steht außer Frage.“³⁸⁵

In der Rolle des Vermittlers zwischen der lauten Welt der Sprache und der gehörlosen

³⁸⁴ Wördemann, Stefanie: Vom Verlieren. Über „Das BLAUMEER“ von Helmut Oehring, o. O. u. J., S. 3 (Text von Helmut Oehring per Email geschickt). Im weiteren Verlauf „Wördemann 1“ genannt.

³⁸⁵ Helmut Oehring im Interview mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 49

Welt seiner Eltern macht Oehring früh die Erfahrung, dass es keine Brücke zwischen den beiden Seiten gibt. Seine Kindheitseindrücke sind geprägt von Hilflosigkeit, Angst, Schuld und der Unmöglichkeit zu kommunizieren. Es sind die Themen Sprache und Kommunikation, und damit verbunden Gefühle des Missverständnisses, der Einsamkeit und der Isolation, die ihn von klein auf begleiten und in seinen Werken immer wieder neu dargestellt werden.³⁸⁶

Diese Unvereinbarkeit der beiden Welten ist es, die Oehring als Jugendlichen zunehmend belastet, ausweglos erscheint und ihn sich zurückziehen lässt. Er verweigert den Schulbesuch, wird zum Außenseiter. Erst gegen Ende seiner Schulzeit wird ein Lehrer aufmerksam auf ihn, bemerkt seine innere Not und unterstützt ihn.³⁸⁷ Zu dieser Zeit hat Oehring bereits angefangen Gitarre zu spielen, allerdings nicht nach Noten, sondern nach seinem Gehör. Er hört und spielt Jazz und Rockmusik. Zu seinen Vorbildern zählen Neil Young, Jimi Hendrix, Bob Dylan, Miles Davis und Chet Baker.³⁸⁸

Nach der Schule lebt er in einer Kommune auf dem Land, in der damaligen DDR etwas schier Unglaubliches. Er widmet sich intensiv der Gitarre, experimentiert mit Klängen und Geräuschen. Er ist auf der Suche und weiß noch nicht, dass es einige Jahre später die Musik sein wird, die für ihn das Hörbare mit dem Nichthörbaren verbinden können.

Wieder zurück in der Stadt absolviert er eine Ausbildung als Baufacharbeiter und kann auf diese Weise als „Bausoldat“ der Einberufung zur Nationalen Volksarmee entgehen. Auf dem Bau fühlt er sich allerdings „klassisch fehlbesetzt“³⁸⁹ und fängt daher an als Friedhofsgärtner zu arbeiten. Dabei genießt er es, in der Natur zu sein und auf der Orgel der Friedhofskirche zu improvisieren. Es folgen Tätigkeiten als Forstarbeiter, Nachtwächter und Küster; zeitweise verlegte er beim Dresdner Autobahn-Kombinat Dränagen.³⁹⁰

Mit 24 Jahren hört er erstmals eine Fuge von Bach, ist begeistert und fängt an, sich das Notenlesen selbst beizubringen. Durch Zufall gerät er in ein Konzert mit Aufführungen von zeitgenössischen Komponisten. Er ist fasziniert, beginnt über diese Art von Musik Bücher zu lesen und denkt sich bald: Das möchte ich auch machen. Im Alter von 25 Jahren – als autodidaktischer Rock- und Jazzgitarrist – schreibt er sein erstes Stück, die Bühnenmusik zur Uraufführung von Feuchtwangers *Jüdin von Toledo* in Dresden. Erst danach, ab 1987, folgen Konsultationen bei André Asriel, Helmut Zapf,

³⁸⁶ Vgl. Nauck, Gisela: Essay, in: Werkverzeichnis Helmut Oehring, Boosey & Hawkes Bote & Bock, Oktober 2007, S. 31 und Vollhaber 1997, S. 45. Im Weiteren „Nauck, Essay 2007“ genannt.

³⁸⁷ Vgl. Helmut Oehring, in: „Stille Welt – lautes Leben: Helmut Oehring, Musiker, Sohn gehörloser Eltern“, in: Lebenslinien, Sendereihe des Bayerischen Fernsehens 2002

³⁸⁸ Vgl. Oehring im Interview mit Robert Braunmüller: Das Festhalten von Klang und Gebärde, in: Abendzeitung vom 30.01.2005

³⁸⁹ Helmut Oehring, in: „Stille Welt – lautes Leben: Helmut Oehring, Musiker, Sohn gehörloser Eltern“ 2002

³⁹⁰ Vgl. ebenda und Oehring im Interview mit Robert Braunmüller: Das Festhalten von Klang und Gebärde, in: Abendzeitung vom 30.01.2005

Georg Katzer und Friedrich Goldmann. 1992 wird Oehring schließlich für zwei Jahre Meisterschüler von Georg Katzer an der Berliner Akademie der Künste. 1994/95 erhält er ein Stipendium an der Villa Massimo in Rom.³⁹¹

Seitdem hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter den Hanns-Eisler-Preis des Deutschlandsenders Kultur, den Orpheus Kammeroper Preis Italien und den Schneider-Schott-Preis. Der Hindemith-Preis wurde ihm für sein gesamtes Schaffen verliehen, das bis heute rund 160 Werke umfasst, darunter Solowerke, Kammermusik, Orchesterkompositionen, Opern und Musiktheaterwerke, Theater- und Filmmusik, Liederzyklen u. a.³⁹²

Im Rahmen der Uraufführung von *Goya II* wurde ihm am 11. Oktober 2008 in der Berliner Philharmonie der internationale Arnold-Schönberg-Preis verliehen, eine gemeinsame Auszeichnung von Deutschlandradio, dem Arnold Schönberg Center Wien und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin.³⁹³

5.2. Werk

Sei es für die *Donaueschinger Musiktage*, das Festival *Wien Modern*, die Konzertreihe *musica viva* des Bayerischen Rundfunks oder für das *Europäische Zentrum der Künste in Hellerau*, um nur einige zu nennen, Helmut Oehring hat in den letzten Jahren zahlreiche Kompositionsaufträge erfüllt und wird in traditionellen Konzertsälen und auf international bedeutenden Musikbühnen aufgeführt.

Seine Kompositionen und Produktionen entstehen oft in engem Austausch mit unterschiedlichsten Künstlern, Ensembles und Institutionen. Eine intensive und äußerst produktive Zusammenarbeit verband ihn mit der Komponistin Iris ter Schiphorst in den Jahren 1996 – 2001. Daneben arbeitete er mit namhaften Regisseuren wie Ruth Berghaus, Ulrike Ottinger, Daniele Abbado, Claus Guth und Maxim Dessau und mit Choreographen wie Joachim Schlömer zusammen. Aufgeführt werden seine Werke von Dirigenten wie Ingo Metzmacher, Lothar Zagrosek, Martyn Brabbins oder Roland Klutwig, und Orchestern wie dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder dem Staatsorchester Stuttgart sowie von vielen namhaften Ensembles für zeitgenössische Musik.

Neuerdings wirkt er auch als Dirigent eigener Werke, so bereits geschehen im Rahmen des *mini-festivals* vom 20. – 23. November 2007 in der Oslo Sinfonietta und anlässlich des *Poesikin Festival* in den Niederlanden mit dem Arnhem ArtEZ Ensemble. In der

³⁹¹ Vgl. Biographie Helmut Oehring, in: Nauck, Essay 2007, S. 1

³⁹² Vgl. ebenda, S. 1

³⁹³ Pressemitteilung Deutsches Symphonie-Orchester Berlin: „Arnold-Schönberg-Preis 2008“ für Berliner Komponisten Helmut Oehring, unter: http://www.dso-berlin.de/content/e51/e10017/e17861/PM_Schoenbergpreis-Oehring_ger.pdf (11.12.2008)

Spielzeit 2009/10 wird er Composer in residence beim Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt sein.³⁹⁴

5.2.1. Musikverständnis und Kompositionsprozess

„Alles hat damit begonnen, daß ich angefangen habe, Musik aufzuschreiben ...Ich hatte auf einmal einen ganz anderen Horizont ... Plötzlich war da eine Möglichkeit ... Das hat damit zu tun, daß es für Gebärdensprache keine Schrift gibt.“³⁹⁵

Auf der Suche nach einer Mitte, einer Verbindung zwischen der hörenden und der gehörlosen Welt ist Oehring auf die Musik gestoßen. Musik zu schreiben bedeutet für ihn eine Möglichkeit, die Gebärdensprache schriftlich festzuhalten.

Anfangs sprach er ganz bewusst vom „Musik aufschreiben“ und nicht vom „Komponieren“, da er dies nicht gelernt hatte.³⁹⁶ Einer der wohl meist zitierten Sätze von Oehring lautet: „Komponieren interessiert mich nicht so sehr.“³⁹⁷ Diese Worte verdeutlichen, dass wir es hier in vielerlei Hinsicht mit einem unkonventionellen Komponisten zu tun haben, mit einem musikalischen Autodidakten, der eher per Zufall zur Musik kam und darin endlich ein Medium fand, das zeitlebens gefühlte Vakuum auszufüllen und zu kompensieren: „weil ich sonst zu traurig bin. Ich bin sonst immer zu traurig, und wenn ich [Musik] schreibe, bin ich weniger traurig.“³⁹⁸

Mit einem, der sich zwar noch vor seiner Meisterschülerschaft bei Georg Katzer viel mit zeitgenössischer bzw. Neuer Musik beschäftigte, den musikalische Traditionen zunächst jedoch wenig interessierten. Und der auch lange offen zugab: „Es ist so, dass ich vom Komponieren überhaupt keine Ahnung habe“³⁹⁹, auch wenn er schon mit seinen ersten Stücken als Autodidakt bei anerkannten Komponisten wie Friedrich Goldmann Aufmerksamkeit erregte; so z.B. mit seinem Streichquartett Nr.1 im Jahre 1987. Dass er sich gerade für die Gattung des Streichquartetts entschied, einer Gattung, die vor allem wegen der auf Vierstimmigkeit und homogenem Streicherklang basierenden Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeit als anspruchsvollste Form klassischer Instrumentalmusik gilt⁴⁰⁰, zeigt auch, dass er „keine Berührungängste“ hat, wie Georg Katzer in einer Laudatio über ihn sagt.

In einer Musikszene, die sich für Außenstehende oft als zutiefst intellektuell, unver-

³⁹⁴ Vgl. Biographie Helmut Oehring; unter: <http://www.helmutoehring.de/oehring/biography/index.html> (06.08.2008)

³⁹⁵ Helmut Oehring, zit. n. Nauck, Gisela: „Komponieren interessiert mich nicht so sehr...“. Zur Musik von Helmut Oehring, in: Neue Zeitschrift für Musik, Ausgabe 1, Mainz 1998, S. 38

³⁹⁶ Nauck, Gisela: Text zur CD „Wider den Strich“. Werke von Stiebler, Dittrich, Oehring, Olbrisch und Finnendahl, Sony BMG Music Entertainment 2007 (Musik in Deutschland 1950 – 2000), Booklet S. 14

³⁹⁷ Nauck 1998, S. 1

³⁹⁸ Helmut Oehring im Interview mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 48

³⁹⁹ Helmut Oehring zit. n. Mezger, Martin: Dissonanzen zwischen Hören und Sehen, in: Stuttgarter Echo vom 31.01.2001

⁴⁰⁰ Vgl. Der Brockhaus Musik 2001, S. 764

ständig und *ernst* darstellt – schließlich gilt die Neue Musik quasi als „Unterkategorie“ der begrifflich unpräzisen Ernstes Musik –, wirkt es außerdem angenehm unkonventionell und geradezu erfrischend, wenn jemand wie Oehring über seine Leidenschaft für die Gitarre spricht: „Es gibt kein geileres Instrument. Man kann zarte und verrückte Sachen damit anstellen. Sie kann singen, weinen und kotzen.“⁴⁰¹ Und schließlich mag es befremdlich wirken, wenn ein Komponist erklärt: „Für mich ist sehen wichtiger als hören. Sehen ist für mich gekoppelt an Sprache, an Kommunikation, an Mitteilung.“⁴⁰² Dies hat seinen Ursprung in der Muttersprache des Komponisten, der Gebärdensprache. Und Gebärden sind es auch, die am Beginn jeder Komposition stehen:

„Mein Anknüpfungspunkt besteht darin, die verschiedenen Bewegungen, die mit der Grammatik der Gebärdensprache zu tun haben, die Gleichzeitigkeit der körperlichen und mimischen Bewegungen, die ja Bestandteile dieses Sprachsystems sind, in Musik zu übertragen.“⁴⁰³

Am Anfang jeder Musik stehen daher die „inneren Hände“, wie Oehring erklärt, also Gebärden in körperlichen Bildern und in Bewegungen, wie sie auch in seinen Träumen auftauchen. Der Erinnerung an diese bewegten inneren Bilder folgt dann das Aufzeichnen der Noten. Verständlich wird dies, wenn er erklärt:

„Ich komponiere im Prinzip Gebärdensprache und mache daraus Klänge. Das heißt ganz bestimmte Bewegungen, ganz bestimmte Bewegungsmuster sind [mit] ganz bestimmten Bewegungsabläufen in der Partitur, im Orchester oder im Instrument [...] verbunden.“⁴⁰⁴

Diese sich wiederholenden Muster sind eng an das Erzählen von Geschichten in Gebärdensprache geknüpft. Ein bestimmtes Bewegungsmuster ist damit an ganz bestimmte Tonhöhen, dynamische oder auch rhythmische Verläufe gekoppelt.⁴⁰⁵ Seine Geschichten basieren auf aktuellen oder vergangenen Themen gesellschaftlicher oder politischer Art, sie dokumentieren persönliche Erfahrungen und handeln meist von existentiellen Zuständen.

Hinzu kommt, dass Oehring seit vielen Jahren die Gebärdensprache durch die Einbeziehung von gehörlosen Solisten auch direkt auf die Bühne bringt, wie dies etwa auch in *Verlorenwasser* der Fall ist. Und damit sind wir bei den zwei wesentlichen Kompositionsebenen seiner Musik angelangt: Einerseits ist da seine *hörbare* Musik, basierend auf Gebärden und Bewegungs-Bildern, welche er in eine musikalische Ausdrucksform überträgt. Analog zur Gleichzeitigkeit der Gebärdensprache konstituiert sich seine Musik dabei durch übereinanderliegende musikalische Schichten. Daniel Kötter, Mitwirkender in einigen Produktionen von Helmut Oehring, beschreibt folglich dessen Musik

⁴⁰¹ Oehring im Interview mit Robert Braunmüller; 30.01.2005

⁴⁰² Helmut Oehring zit.n. Kötter, S. 1

⁴⁰³ Helmut Oehring zit. n. Nauck 1997, S. 14

⁴⁰⁴ Helmut Oehring im Interview zu *Wrong*, in: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD

2006

⁴⁰⁵ Vgl. ebenda

als „eine Art Projektion der Gebärden-Grammatik in die Klangwelt der Instrumente.“⁴⁰⁶

Auf der anderen Seite handelt es sich um die visuelle, also die sichtbare Ebene der Gebärden, die szenisch oder als eigene Stimme des Orchesters oder Ensembles eingesetzt werden. Das Hören allein reicht daher nicht aus: „Die Partituren Helmut Oehring sind in einer CD-Einspielung insofern unvollständig realisiert, als mit dem Visuellen ein vollständiger Sinnesstrang ausgeblendet bleibt.“⁴⁰⁷

Mangels einer Gebärdenschrift werden in Lautsprache festgehaltene Worte oder Texte in Gebärdensprache übersetzt und vorgetragen, so auch in *Verlorenwasser*. Dazu entwickelt Oehring zusammen mit den gehörlosen Interpreten spezifische Gebärden. Das Ergebnis wirkt für den Außenstehenden, der Gebärdensprache nicht Mächtigen, wie eine wunderbare Bewegungs-Choreographie.

Festzuhalten ist, dass visuelle Elemente eine zentrale Bedeutung für das Oehring'sche Komponieren haben, und dies in vielerlei Hinsicht, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden wird.

5.2.2. Visualität in den Werken Helmut Oehring

Ähnlich wie im Rahmen der „visible music“ in Kapitel 4 möchte ich versuchen, zwischen optisch-gestischen und anderen visuellen Kompositionsweisen zu unterscheiden.

5.2.2.1. Optisch-gestisches Komponieren

Hierzu gehört die Umsetzung von Gebärden im Sinne von Bewegungsmustern in Musik. Weiter lässt sich dazu das gestenhafte Spiel der Instrumentalisten zählen, wie zum Beispiel in *Foxfire Eins* (1993) für Gitarre und Violoncello solo und im ersten Streichquartett (1987⁴⁰⁸), das Oehring selbst als sein „gestischstes Stück“ überhaupt bezeichnet:

„Die unterschiedlichsten Bogenbewegungen, die hier in sehr dichter Folge zur Erzeugung der Klänge und Geräusche auszuführen sind, sehen aus wie Gebärdensprache mit Bogen. Wenn man das hört und sieht, wird ganz transparent, daß es da einen Zusammenhang gibt.“⁴⁰⁹

Anders jedoch als beim Instrumentalen Theater wird die Klangerzeugung hier nicht „ausgestellt“, nicht zum Inhalt des Stücks, erklärt Kötter.⁴¹⁰ Schließlich ist der Einsatz von Gebärden als musikalisch-gestisches Material dieser ersten Gruppe zuzuordnen.

⁴⁰⁶ Kötter, S. 4

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 2

⁴⁰⁸ Im Programmheft zur Uraufführung von *Verlorenwasser* spricht Oehring von seinem Streichquartett von 1986, auf seiner Website wird allerdings das Jahr 1987 angegeben.

⁴⁰⁹ Helmut Oehring zit. n. Nauck 1997, S. 14

⁴¹⁰ Vgl. Kötter, S. 6

5.2.2.2. Szenisch-theatrale Kompositionen

Dazu gehören die Opern und zahlreiche weitere Bühnenstücke, welche Schauspiel, Tanz, Gebärden und Gebärdensprache integrieren.

5.2.2.3. Verwendung quasi-filmischer Kompositionstechniken

In seinem Aufsatz *Das Singen im Dunkeln. Einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehring*s spricht Kötter zur Beschreibung Oehring'scher Bewegungsmuster von „musikalischen Gestalten“ oder sogenannten „Einstellungen eines Films“:

„Den einzelnen Einstellungen eines Films vergleichbar, arbeitet die Musik Helmut Oehring's über weite Strecken mit isolierbaren Einheiten von wenigen Takten Länge, mit bestimmten musikalischen Gestalten, deren Prägnanz sich in erster Linie über ihren gestischen Charakter und weniger über Harmonie, Melodie, Rhythmus oder Instrumentation mitteilt.“⁴¹¹

Zur analytischen Betrachtung der musikalischen Verläufe schlägt Kötter daher die Verwendung folgender filmischer Begrifflichkeiten vor: Schnittfrequenz, Schuss-Gegenschuss, Ellipse, Überblendungen, Fade in / Fade out, Zeitlupe und Zeitraffer. Die Anlehnung an den Film und seine Mittel erscheint treffend, da Oehring seine Klangsprache oft aus bewegten Bildern, gleichsam aus filmischem Material, bezieht und seine Kompositionen auch selbst „Filme in Musik“ oder „musikalische Bildergeschichten“ nennt. Ein weiterer Grund dafür ist Oehring's große Affinität zu visuellen Künsten im Allgemeinen: „Fotografie, Film und Bildende Kunst haben mich, lange vor Musik, zutiefst beeindruckt.“⁴¹²

5.2.2.4. Der Einsatz visueller Medien

Dazu gehört einerseits das Medium Film, welches in zahlreichen Werken die Musik begleitet oder verstärkt. Zu nennen sind hier beispielsweise das *Video (aus: Koma)* (1990), die Version von *Marie B. (Seven Chambers)* für Streichquartett und Video (1997), *Sur Poing* für Ensemble, Film und Live-Elektronik (2006) und *Don Quixote oder die Porzellanlanze* (2008). Seit 1998 arbeitet Oehring mit dem Grafiker und Maler Hagen Klennert zusammen, dessen Zeichnungen zu vielen Stücken in den Partituren, Programmheften und Ankündigungen stets präsent sind, ohne dabei aber das Entstehen von eigenen Bildern während des Anhörens der Musik zu beeinflussen. Für das Stück *Acht* (Volksbühne Berlin) und *Sieben* (Kunsthalle Bonn) fertigte Klennert auch Projektionen und Bühnenbilder an.⁴¹³

⁴¹¹ Kötter, S. 4

⁴¹² Oehring im Interview mit der Autorin, in: Weber-Guskar, Johanna: unveröffentlichtes Interview mit Helmut Oehring am 11.10.2008 in der Berliner Philharmonie

⁴¹³ <http://www.hagenklennert.de/de/index.htm> (19.08.2008)

5.2.2.5. Musik im Raum

Wichtiger Bestandteil vieler Kompositionen ist auch die Live-Elektronik⁴¹⁴. Oehring und sein Team verwenden hier eine spezielle Audio-Surround-Technik ähnlich der Dolby Surround im Kino, womit eine weitere Verbindung zum Film angesprochen sei:

„Ausgewählte Signalquellen der mikrophonierten Stimmen und Instrumente können gemeinsam mit den Audiozuspielen frei beweglich im Raum positioniert werden, was bei Bedarf eine zusätzliche Ablösung des Klangs vom Ort der Erzeugung möglich macht. Die Musik kann sich unabhängig von den visuell erfahrbaren Aktionen der Instrumentalisten im Raum bewegen.“⁴¹⁵

Dennoch lässt ihn die strukturelle Verwobenheit seiner Werke in und durch die Gebärdensprache stets von anderen Komponisten unterscheiden, in deren Stücken Visualität eine entscheidende Rolle spielt. Denn die Tatsache, dass für ihn das Sehen stets im Zusammenhang mit Sprache und Kommunikation steht, verrät, dass sich seine Affinität zum Visuellen grundlegend von anderen Kompositionsweisen unterscheidet:

„Die Musik Oehrings ist weniger von visuell-räumlicher (Ab-)Bildlichkeit, von abstrakten architektonischen Mustern oder gar von dem Musizieren inhärenten theatralen Aspekten geprägt, sondern vielmehr von visuellen Formen sprachlicher Verständigung.“⁴¹⁶

Im Folgenden möchte ich einen Überblick über das facettenreiche kompositorische Schaffen Helmut Oehrings geben. Ich unterscheide dazu zwischen Kompositionen mit und ohne Gebärdensprache bzw. gehörlosen Solisten. Dieses Vorgehen bietet sich an, da zum einen mein Fokus auf den gebärdenintegrierenden Stücken liegt, und zum anderen, weil es überwiegend der Chronologie der kompositorischen Entwicklung entspricht. Dabei sollen auch die eben genannten visuellen Komponenten deutlich werden.

5.2.3. Kompositionen ohne Einbeziehung von Gehörlosen

Zu den Kompositionen ohne gehörlose Darsteller zählt in erster Linie Oehrings Kammer- und Instrumentalmusik. Auf der Website des Komponisten erscheint als erste veröffentlichte Komposition 1986 das Stück *Visionen* für Gitarre solo. Sehr schnell jedoch, ebenso wie bei der – nicht veröffentlichten – Bühnenmusik zu Feuchtwangers *Jüdin von Toledo*, verlässt Oehring das ihm vertraute Gebiet der Gitarre und schreibt 1987 *... und alles schöne / Heiratsannoncen* für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Percus-

⁴¹⁴ „Die Live-Elektronik bearbeitet [...] Klänge, die durch Stimmen oder mittels akustischer Instrumente erzeugt werden, und zwar in Echtzeit. Im erweiterten Sinne werden auch das Spiel elektronischer Instrumente im Konzert oder die konzertante Verbindung von akustischen Instrumenten und elektronischen Materialien als ‚Live-Elektronik‘ bezeichnet.“ SWR2 Kompass Neue Musik 2007, S. 77f.

⁴¹⁵ Kötter, S. 8

⁴¹⁶ Ebenda, S. 2

sion. In dasselbe Jahr fällt auch das *Streichquartett No.1* und die *Trios I* (für drei Flöten) und *II* (für Violine, Gitarre und Kontrabass). Zwischen 1988 und 1992 entsteht erstmals ein Zyklus aus mehreren Stücken mit dem übergeordneten Titel *Koma*. Damit, so erklärt Gisela Nauck, beginnt Oehring eine Reihe von Kompositionen, deren Titel auf „Todesstadien oder menschliches Handeln, das zu Tode führt“⁴¹⁷, verweisen. Neben dem dreiteiligen Ensemble-Werk *Koma* (Nr.1, Nr.2 und Nr.3) entstehen unter anderem die Ensemble-Stücke *Locked-in-* (1992), *Strychnin* (1993), *Lethal Injection* (1994) und die Solo-Stücke *Foxfire eins, zwei und drei* (1993).⁴¹⁸

Koma bezieht sich auf die Bedeutung des griechischen Wortes für „tiefen Schlaf“. Als Krankheitsbild ist damit jedoch eine „tiefe Bewußtlosigkeit ohne Reaktion auf Weckreiz bei massiven Stoffwechselstörungen [...], Vergiftungen, Gehirnblutungen, Hirntumoren u. a.“⁴¹⁹ gemeint. Der Titel *Locked-in-* steht für das sogenannte „Locked-in-Syndrom“, welches einen Zustand bezeichnet,

„in dem es dem Betroffenen bei erhaltenem Bewusstsein unmöglich ist, mit seiner Umgebung in Beziehung zu treten; sensible, akust., visuelle und andere Reize werden bewusst wahrgenommen, mit Ausnahme von vertikalen Augenbewegungen ist meist keine Äußerung möglich, da sämtl. Willkürmuskeln nicht bewegt werden können.“⁴²⁰

Bei *Strychnin* handelt es sich um ein sehr giftiges, farbloses Alkaloid⁴²¹, und *Foxfire* bezieht sich ebenso wie *Lethal Injection* auf die in den USA praktizierte Hinrichtung durch die Todesspritze.

Beate Bahnert vermutet, dass vielleicht „nur ein Mensch mit einem Hintergrund wie Helmut Oehring das derart Unbeschreibliche in Töne setzen, so den Grenzsituationen des menschlichen Lebens eine ‚Stimmung‘ geben“⁴²² kann. Für sie beweisen Kompositionen wie *Foxfire* soziales Engagement, zugleich sind sie in besonderem Maße Ausdruck des kindlichen Kommunikationstraumas. In seiner Musik macht Oehring diese trost- und hoffnungslosen Titel hörbar. Nauck beschreibt seine Musik als „kompromißlos und trotzig“, „schmerzhaft schrill, erbärmlich, scheppernd, röchelnd, dumpf“⁴²³; und sie ergänzt, dass „nur die Gesangsstimme manchmal – und das auch erst in Werken der letzten Zeit – einen reinen, melancholischen Ton annehmen [kann].“⁴²⁴

Mit dem Stück *Wrong* entstehen ab 1993 die ersten Kompositionen, in denen Gehörlose in das musikalische Geschehen einbezogen werden. Dennoch schreibt Oehring

⁴¹⁷ Nauck, Essay 2007, S. 32

⁴¹⁸ <http://www.helmutoehring.de/works/index.html#chronologisch> (15.09.2008)

⁴¹⁹ Dtv Brockhaus Lexikon, München 1982, Bd. 10, S. 52

⁴²⁰ Brockhaus 2006, S. 91

⁴²¹ Dtv Brockhaus Lexikon 1982, Bd. 17, S. 326

⁴²² Bahnert, Beate: *Foxfire*. Musik aus dem Niemandsland – der Komponist Helmut Oehring, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (15.09.2008)

⁴²³ Nauck 1998, S. 38

⁴²⁴ Ebenda, S. 38f.

auch immer wieder Stücke, in denen keine Gehörlose auftreten. So komponiert er ab Mitte der 1990er Jahre auch etliche Solo-Stücke: 1996 *4Real* für Orgel und *Sexton A.* für Viola, 1997 *Philipp* für Posaune – später auch für Trompete und andere Instrumente – und im Jahre 2000 *zwei* (aus: *SCHANDE / Das Opfer*) für Stimme und CD. Im gleichen Jahr wurde auch das 1999 komponierte Orchesterstück *CRUISEN – Study of portrait I* in Lille aufgeführt.

2003 folgte dann in München die viel beachtete Uraufführung von *Das Blaumeer* (aus: *Einkehrtag*) für Trompete, E-Gitarre, Sopran, großes Orchester und Live-Elektronik. Hier versammeln sich fast alle charakteristischen Kompositionstechniken von Oehring. Darin geht es um die Themen Erinnerung und Sehnsucht. Gefühle von Heimatlosigkeit, Verlorenheit, Ausgeschlossenheit, sowohl in ortsbezogener wie auch sprachlicher Hinsicht, spiegeln sich wider.⁴²⁵ Stefanie Wördemann beschreibt *Das Blaumeer* als eine Art „Lautbildklangpoesie, die direkt aus der Gebärdensprache in Lautsprache übersetzt ist und vom Sopran neben den Zitate[n] aus Schuberts Wanderer gesungen wird.“⁴²⁶ Das Besondere ist hier zum einen die ungewöhnliche Besetzung des Soprans durch einen männlichen Solisten. Eine zentrale Rolle spielt zum anderen die solistisch eingesetzte Trompete, stellvertretend für die Sprache eines Kindes:

„Die rhythmisch-melodische Linie der Solo-Trompete ‚kopiert‘ das singende Fabulieren eines kleinen Jungen [...], das kindliche (Er)Finden von Sprache, das Verwandeln und Umgestalten, ihre unfolgbaren Bewegungen und überraschenden, schockierenden Verläufe.“⁴²⁷

Die Trompete erinnert Oehring aber auch an die tiefe Stimme seiner Mutter. Mithilfe eines sogenannten „Pitchbenders“⁴²⁸ kann die Trompete genau diese tiefe Tonhöhe annehmen. Auf diese Weise entstehen

„tiefe brummelige Klänge, die Oehring mit dem Stimmklang seiner Mutter verbindet. Zugleich bildet der Vorgang Charakteristika der Gebärdensprache ab, denn die Aktivitäten des Pitchbenders werden durch genau kalkulierte Bewegungen initiiert. Die Gestenhaftigkeit dieser Spiel-Aktionen, die Erzeugung von Klang durch Bewegung ähnelt sehr der Funktion der Gebärdensprache.“⁴²⁹

Das Orchester beschreibt der Komponist als „extreme, elementare, reflektive Gebärde. Die Bewegungen gehen direkt in Töne über und vergehen in der Stille (schreiend ebendeshalb).“⁴³⁰ Einerseits klingen in *Das Blaumeer* somit Kindheits-Erinnerungen

⁴²⁵ Vgl. Wördemann 1, S. 1

⁴²⁶ Ebenda, S. 2

⁴²⁷ Ebenda, S. 2

⁴²⁸ Ein Pitchbender ist „ein Gerät, das mit einem Lichtsensor den Abstand und Winkel zum Instrument misst und aus diesen Daten einen Ton ermittelt. In *Das Blaumeer* wird das Gerät so eingestellt, dass in den meisten Fällen die synthetisierte Tonhöhe deutlich, manchmal bis zu zwei Oktaven unter dem geblasenen Ton liegt.“ Ehrler, Hanno: Helmut Oehring: *Das Blaumeer* [aus: *Einkehrtag*], in: Programmheft zur 9. musica viva-Veranstaltung 2002/ 2003 des Bayerischen Rundfunks, Berlin/ Leipzig 2003, S. 11

⁴²⁹ Ebenda, S. 11

⁴³⁰ Helmut Oehring 2007 zit. n. Wördemann 1, S. 2

des Komponisten an, andererseits macht er ganz konkret auf die Vielzahl der in Deutschland vermissten Kinder aufmerksam, denen dieses Stück gewidmet ist. So soll dem Programmheft jeder *Blaumeer*-Aufführung eine Liste der in der jeweiligen Region oder Stadt aktuell vermissten Kinder beigelegt werden.⁴³¹ Damit verbindet er „ein gesellschaftspolitisches Problem mit dem persönlichen Anliegen, seine eigenen Erinnerungen zu musikalisieren.“⁴³²

„Meine Musik, das ist Blut, das sind Tränen, Gewalt, Haß. Der Tod und die Liebe“⁴³³, sagt Oehring und vereint darin sowohl autobiographische als auch reale Situationen. Genau diese thematischen Verbindungen sind es, die so charakteristisch für seine Kompositionsweise sind. Auf diese Weise erfüllt Oehring auch die Forderung von mehreren Komponistengenerationen seit den 1920er Jahren nach einem Realitätsbezug von Musik.⁴³⁴

5.2.4. Kompositionen mit Einbeziehung von Gehörlosen und der DGS

„Musik ist das, was für mich am weitesten von meiner Muttersprache, der Sprache der Gehörlosen, entfernt ist“⁴³⁵, sagt Oehring in einem Interview. Dennoch oder gerade deswegen war es lange sein Traum, die Gebärdensprache klingend zu machen.

Anders als die Lautsprache verfügt die Gebärdensprache neben der zeitlichen auch über die drei räumlichen Dimensionen (siehe Kapitel 1). Vieles, das in der Lautsprache nur nacheinander erzählt werden kann, wird in der Gebärdensprache gleichzeitig ausgedrückt.⁴³⁶ In einem Interview mit Robert Braunmüller von der Münchener Abendzeitung erklärt Oehring: „Die Gebärdensprache ist die poetischste überhaupt. Sie kann zwischen zwei Zeiten überblenden, was in der Lautsprache unmöglich ist. Geschwindigkeit und Körpersprache schaffen einen großen Reichtum des Ausdrucks.“⁴³⁷ Hinzu kommen die zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten des individuellen und persönlichen Ausdrucks, wie Oliver Sacks erklärt:

„Benutzer der Gebärdensprache neigen dazu, zu improvisieren, mit den Gebärden zu spielen, ihren ganzen Humor, ihre Phantasie, ihre Persönlichkeit in ihre Gebärden einfließen zu lassen, so dass diese Sprache nicht nur die bestimmten grammatischen Regeln folgende Manipulation von Symbolen, sondern in ihrem nicht reduzierbaren Kern die Stimme dieses Menschen ist, eine Stimme, die

⁴³¹ Nauck, Gisela: Helmut Oehring. Vortrag XVII. Weingartener Tage für neue Kammermusik, 19.11.2003, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (08.08.2008), S. 6

⁴³² Ehrler 2003, S. 11f.

⁴³³ Nauck 1997, S. 12

⁴³⁴ Nauck, Essay 2007, S. 30

⁴³⁵ Helmut Oehring im Interview zu *Wrong*, in: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD 2006

⁴³⁶ Vgl. Kötter, S. 3

⁴³⁷ Oehring im Interview mit Robert Braunmüller, in: Abendzeitung vom 30.01.2005

von einer besonderen Kraft erfüllt ist, weil sie sich so unmittelbar durch den Körper mitteilt.“⁴³⁸

Seit 1993 und seiner wegweisenden Komposition *Wrong. Schaukeln-Essen-Saft (aus: Irrenoffensive)*, bezieht Oehring in die meisten seiner Werke Gehörlose als Darsteller oder Solisten ein.⁴³⁹ Die Interpreten agieren darin mit Fingeralphabet und der Gebärdensprache, sie sprechen und singen in der Lautsprache, sie schauspielern und tanzen. Gebärden als „stumme Worte im Raum“ werden zu Noten, Instrumenten, dynamischen Zeichen und Pausen und stellen dadurch bestimmte Klangzustände dar.⁴⁴⁰

In *Wrong*, einem 1994 uraufgeführten Ensemblestück für eine gehörlose Solistin, Oboe, Trompete, Violine, E-Gitarre, Percussion und Live-Elektronik, trägt Christina Schönfeld abwechselnd in Gebärdens- und Lautsprache Texte von Birger Sellin und Helmut Oehring vor. Sellin, der an Autismus leidet und stumm ist, war einer der ersten Menschen mit Autismus, der mithilfe der sogenannten computergestützten Kommunikation⁴⁴¹ über seine Welt geschrieben hat. Der Name des Zyklus, *Irrenoffensive*, geht auf folgenden Text von Birger Sellin zurück, in dem er über die Situation von Menschen wie ihm berichtet:

ich dichte erst jetzt ein lied über die freude am sprechen
ein lied für stumme autisten zu singen in anstalten und irrenhäusern
nägel in astgabeln sind die instrumente
ich singe das lied aus der tiefe der hölle und rufe
alle stummen dieser welt
erklärt den gesang zu eurem lied
taut die eisigenmauern auf
und wehrt euch ausgestoßen zu werden
wir wollen eine neue generation der stummen sein
eine schar mit gesängen und neuen liedern
wie es die redenden noch nicht vernommen haben
unter allen dichtern fand ich keinen stummen
so wollen wir die ersten sein
und unüberhörbar ist unser gesang
ich dichte für meine stummen schwestern
für meine stummen brüder
uns soll man hören und einen platz geben wo wir unter euch allen wohnen dürfen
in einem leben dieser gesellschaft

Birger Sellin am 21. September 1992⁴⁴²

Indem Oehring sich auf diesen Text bezieht und den Titel *Wrong* wählt (wörtlich: falsch, verkehrt, irrig), möchte er aufzeigen, was in unserer Gesellschaft *falsch* läuft, wer sich

⁴³⁸ Sacks 2002, S. 177

⁴³⁹ Vgl. Nauck 1998, S. 39

⁴⁴⁰ Nauck, Essay 2007, S. 33

⁴⁴¹ Indem eine vertraute Person neben dem autistischen Menschen vor dem Computer sitzt und seinen Arm hält, ist es ihm möglich, selbst auf der Tastatur zu schreiben.

⁴⁴² Sellin, Birger: ich will kein inmich mehr sein. botschaften aus einem autistischen kerker, hrsg. von Michael Klonovsky, Köln 1993, S. 177f.

im *Irrtum* befindet, und wer bestimmt, wer krank ist. Es ist die Stummheit, die Menschen mit Autismus und Gehörlose verbindet. Für den Komponisten besteht außerdem eine enge Verwandtschaft zwischen Sellins schriftlicher Ausdrucksweise, der Gebärdensprache und der Musik.

Und auch eine gewisse „musikalische Gestik“ kommt in *Wrong* zum Einsatz. Der Dirigent trägt einen „Bewegungshandschuh“ mit Ultraschallsender, der seine Dirigiergesten in Klang verwandelt. Ursprünglich sollte die gehörlose Solistin den Handschuh tragen, um Gebärden musikalisch umzusetzen und mit diesen erzeugten Klängen sowohl vorproduzierte als auch die live gespielte Ensemble-Musik zu beeinflussen.⁴⁴³

Bei *Schaukeln-Essen-Saft* handelt es sich um eine Geschichte, in der ein ca. achtjähriger autistischer Junge, der nie ein Wort gesprochen hat, eines Tages genau drei Worte sagt, nämlich „Schaukeln“, „Essen“ und „Saft“. Damit drückt er exakt das aus, was er möchte und zeigt dabei, dass er mit Sprache umgehen kann. Musik fungiert in diesem Stück – wie in vielen anderen auch – als eine „stilisierte Form von Kommunikation [...], von Sprache, Denken, Fühlen, Verwandlung und Wahrnehmen“⁴⁴⁴, wie Oehring erklärt.

Um die Themen Sprache, Sprechen und Kommunikation geht es auch in der *Dokumentaroper* aus dem Jahre 1994/95, die ebenso zum Zyklus *Irrenoffensive* gehört. Bereits der Untertitel *Bitte sagen sie mir ihren Namen noch einmal, ich habe ihn bei der Vorstellung nicht deutlich verstanden* weist auf eine gescheiterte Kommunikation hin. Oehring verbindet in diesem musikalischen Bühnenwerk für Mezzosopran, drei gehörlose Darsteller, Instrumente und Elektronik erstmals akustische mit gestischen und szenischen Elementen.⁴⁴⁵

Seit dieser Zeit, also ab Mitte der 1990er Jahre, tritt eine weitere Veränderung in der musikalischen Sprache Oehrings ein: Die Brüchigkeit, die plötzlichen Schnitte und unvermittelten Übergänge schwächen sich ab und seine Musik wird weicher, linearer und kontinuierlicher. Sein Interesse an Gesang als „ureigenste stimmliche Ausdrucksform“ wächst und sorgt für melodische, teilweise sogar kantable Züge in seinen Kompositionen.⁴⁴⁶

Eine weitere Zäsur in seinem Schaffensprozess stellt die Tanzoper *Das d'Amato-System* (1996) für eine gehörlose Solistin, zwei Stimmen, einen Sprecher, zwei Tänzer, Ensemble und Live-Elektronik dar. Neben Klang, gebärdeter, gesungener und gesprochener Sprache tritt hier erstmals auch die gleichberechtigte Ebene von Bewegung und Tanz hinzu. „Diese Erweiterung des musikalischen Materials“, so Nauck, „ist nur folge-

⁴⁴³ Vgl. Oehring über das Stück *Wrong*, in: Helmut Oehring: *Weit auseinander liegende Tage*, DVD 2006

⁴⁴⁴ Ebenda

⁴⁴⁵ Vgl. Nauck, *Essay 2007*, S. 38

⁴⁴⁶ Vgl. Nauck, *Essay 2007*, S. 35

richtig, denn der Ursprung seines künstlerischen Denkens sind Gebärden – also Bewegungen als Sprache im Raum.“⁴⁴⁷ Das *D'Amato-System*, eine nach dem erfolgreichen Boxtrainer Cus d'Amato (1908 – 1985) benannte Abfolge von kaum wahrnehmbaren Vor- und Rückwärtsbewegungen, wird darin mit der Gebärdensprache verglichen, welche auch aus signifikanten Zeichen besteht, die dem Unkundigen nicht verständlich sind. Außerdem sind Boxen und Gebärden jeweils Sprachen, die auf einer Grammatik des Raumes basieren. Für Oehring ähneln sich die Bewegungen des Boxers und des Gebärdensprachanwenders auch insofern, als beide scheu, verletzlich oder obszön sein können. Die gehörlose Solistin gebärdet, spricht und singt hier sogar erstmals – und das oft auch noch gleichzeitig. Damit hat Oehring das akustische Material des Vokalen um einen neuen Bereich erweitert. Musikgeschichtlich gesehen könnten so die Laute von Gehörlosen und deren tönendes Singen als eine Fortsetzung der vokalen Experimente eines Komponisten wie Dieter Schnebels interpretiert werden.⁴⁴⁸

Einer gehörlosen Person wird damit aber äußerst viel abverlangt, denn für sie gibt es nichts Schlimmeres, als sprechen zu müssen, erklärt eine der gehörlosen Interpretinnen, Christina Schönfeld. Gehörlose seien ärgerlich, wenn Hörende dies von ihnen verlangen, erst recht in der Öffentlichkeit. Möglich würde dies nur in der Rolle einer Schauspielerin. Aber „für viele war das auch ein Schock, was das sollte, und ich habe das dann erklärt, dass das nur was zeigen soll, und dass das nicht ich bin [...]“⁴⁴⁹, sagt Schönfeld in einem Interview. Wenn eine Gehörlose singt oder spricht, ist das etwas „ganz, ganz Intimes, was sie da von sich preisgibt, etwas, von dem sie noch nicht mal selber weiß, bestenfalls durch das Feedback des Dirigenten spürt, ob sie richtig liegt.“⁴⁵⁰ Helmut Oehring hat ihre Stimme so gelassen wie sie kam, hat sie nicht korrigiert oder verbessern wollen.⁴⁵¹

Auch in dem Melodram *Polaroids* (1996) und dem Ensemble-Stück *Mischwesen* nach dem Gedicht *Silence* von Anne Sexton (1998), beide entstanden aus der Zusammenarbeit mit Iris ter Schiphorst, agiert Christina Schönfeld als gehörlose Solistin in Gebärdens- und Lautsprache.⁴⁵²

Im Vorwort zur Partitur von *Polaroids* sprechen die Komponisten von „kurzen Handlungseinheiten, die in verschiedenen Sprachsystemen erzählt werden. Sie treten jedoch nicht linear in Erscheinung, sondern werden – wie z.B. im Film – zerschnitten und

⁴⁴⁷ Nauck, Essay 2007, S. 34

⁴⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 37

⁴⁴⁹ Christina Schönfeld im Gespräch mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 52

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 52

⁴⁵¹ Vgl. ebenda, S. 53

⁴⁵² Zu Hören ist *Polaroids* auf der CD *visible music* und *Mischwesen* auf der CD *Snapshots* (CD Helmut Oehring: snapshots, 18 Werke in Ausschnitten, produced for promotional use by Boosey & Hawkes Bote & Bock 2004)

montiert.⁴⁵³ In der Verwendung quasi-filmischer Techniken, wie ich sie in Kapitel 5.2.2. angesprochen habe, fusionieren in diesem Stück das Kompositionsprinzip der Montage und die Gebärdengrammatik: Denn es entspricht

„dem Wesen der Gebärdensprache, von der Normaleinstellung zur Nahaufnahme, von dort zur Totalen und dann wieder zur Naheinstellung usw. zu springen, wobei auch Rück- und Vorausblicken möglich sind. Man verfährt dabei genauso wie Regisseur und Cutter am Schneidetisch“.⁴⁵⁴

In *Mischwesen* für eine gehörlose Gebärdensolistin, drei Trompeten und Sample-Keyboard konzentriert sich das Geschehen ganz auf die Kommunikation zwischen Dirigent und Solistin. Gebärdensprache und Dirigierbewegungen fungieren hier als „stumme aber gleichberechtigte Stimmen der Musik“⁴⁵⁵.

Gemeinsam ist Schiphorst und Oehring „ein tiefes Misstrauen gegenüber der Sprache, sowohl als Instrument, als Kommunikations- und Ausdrucksmittel wie auch als Symbol von Macht und Herrschaft und als Stifterin von Identitäten.“⁴⁵⁶ Trotz ihrer Lautlosigkeit ist daher für beide die Gebärdensprache dem System der Musik wesentlich ähnlicher als der gesprochenen Lautsprache.⁴⁵⁷

Im Musiktheater *BlauWaldDorf* (2001) werden drei gehörlosen Gebärdensprachlerinnen zwei hörende Sänger gegenübergestellt. Hier geht es um den mühsamen Versuch zu kommunizieren. Während sich die Hörenden der Gebärdensprache bedienen, versuchen sich die Gehörlosen lautsprachlich mitzuteilen.⁴⁵⁸ Dazu erklingt Monteverdis *Klage der Ariadne*. Dieses „Fremdzitieren“, also das Einweben oder Aufnehmen von Ausschnitten oder Motiven großer Werke des westlichen Musikkansons markiert eine weitere zunehmend wichtige Seite Oehring'scher Kompositionstechnik. Einen noch größeren Raum als in *BlauWaldDorf* nimmt barocke Musik in der Oper *Unsichtbar Land* ein, welche von den Kritikern nicht zuletzt deswegen gerne als „Crossover-Komposition“ bezeichnet wird.⁴⁵⁹ Oehring lässt darin über lange Strecken hinweg Musik von Henry Purcell erklingen, passend zur Geschichte der Oper. Dafür verknüpft er das Drama *Der Sturm* von William Shakespeare mit der Geschichte einer gescheiterten Antarktis-Expedition von 1914. Auch hier werden den Sängern und Sprechern drei gehörlose Solisten an die Seite gestellt. Die Polarität von Laut- und Gebärdensprache

⁴⁵³ Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst zit.n. Kötter, S. 5

⁴⁵⁴ Sacks 2002, S. 134

⁴⁵⁵ Kötter, S. 6

⁴⁵⁶ Waltz, Yoreme: Zur Zusammenarbeit von Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring, 1998, in pdf-Datei: ITS Oehring Paket 3 – 2003, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles> (10.08.2008), S. 3

⁴⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 4

⁴⁵⁸ Vgl. Fuchs, Jörn Florian: Das Unsichtbare und das Unerhörte – Blinden- und Taubstummstücke auf dem Musiktheater, in: Reininghaus, Frieder (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber 2004 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 7), S. 314

⁴⁵⁹ Schibli, Sigfried: Stumme Schreie. „Unsichtbar Land“ von Helmut Oehring nach Purcell im Theater; Basler Zeitung vom 9.Mai 2006, in: Helmut Oehring. *Unsichtbar Land* 2005, Werkinformation, Boosey & Hawkes Bote & Bock o.J., S. 10f.

spiegelt sich in der Mehrschichtigkeit von Erzähltem und Erklingendem eindrücklich wider. Siegfried Schibli beschreibt das Stück als einen „tolle[n] Mix [...] aus Barock-Klang, Neutönertum, Jahrhundertwende-Ästhetik und Eismeer-Bildern“⁴⁶⁰.

Ausgangspunkt für Oehring's aktuellen Zyklus *Goya* ist die Radierung Nr. 44 *Yo lo vi (Das sah ich)* der Serie *Desastres de la Guerra* des spanischen Malers Francisco Goya. Sie stellt eine Szene aus dem Spanien der Napoleonischen Kriege dar, mit Flüchtlingen, den „zivilen Opfern“ des Krieges, darunter eine Frau und ihr Kind. Diese Radierung bildet die Folie für vier Kompositionen: Orchestermusik, Oratorium, Streichquartett und Oper. Zwei dieser vier unterschiedlichen „Filme in Musik“ wurden bereits uraufgeführt: *Goya I* für Orchester im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2007 und *Goya II* für Kinderstimme, männlichen Gebärdensolisten, Sprecher und Kontrabass solo am 11. Oktober 2008 in der Berliner Philharmonie.

5.3. Zusammenfassung

Helmut Oehring's kompositorisches Schaffen umfasst rund 160 Werke, darunter Solowerke, Kammermusik, Orchesterkompositionen, Opern und Musiktheaterwerke, Theater- und Filmmusik. Anhand verschiedener Werke wurden das Musikverständnis, die musikalischen Bezüge und die Kompositionstechniken von Helmut Oehring vorgestellt. Dabei wurde zwischen Kompositionen mit und ohne Einbeziehung gehörloser Darsteller unterschieden. Grundlage aller Oehring'scher Kompositionen ist die autobiographische Erlebniswelt, gekoppelt oder ergänzt durch vergangene oder aktuelle soziale und politische Ereignisse und Geschichten, die sich zunächst in inneren Bildern und Gebärden manifestieren. Die Umsetzung dieser Bilder und Zeichen in Noten, also in Musik, ermöglicht es dem Komponisten, die Gebärdensprache aufzuschreiben. Im Zentrum seiner Werke steht daher stets die Verbindung der akustischen mit der visuellen Ebene. Das akustische Material liefern traditionelle Musikinstrumente, solistischer Gesang oder Chorgesang, Sprecher und Zuspelungen von Tonträgern. Eine besondere Rolle kommt dabei dem Einsatz von Live-Elektronik zu, wie am Beispiel von *Das Blaumeer* und *Wrong* gezeigt wurde. Im Sinne der experimentellen Vokalmusik wird diese Ebene durch den lautsprachlichen Ausdruck und das Singen der gehörlosen Solisten erweitert. Zur visuellen Ebene zählen erstens die Ebene der Gebärden, die auch als „visible music“ verstanden werden kann, zweitens die Ebene der Bewegung und des Tanzes und drittens der Einsatz der visuellen Medien (Film, Video, Grafik).

⁴⁶⁰ Schibli 2006, S. 11

Folgende, wie ich finde sehr treffende Worte Gisela Naucks sollen dieses Kapitel beschließen: „Im Sinne des Wortes erfindet Oehring eine musikalische Sprache, deren Grundlage und Material Gebärden, also Visuelles, und Bewegungen, also Abläufe von Zeit im Raum, sind.“⁴⁶¹

Thema des nächsten Kapitels wird nun das Stück *Verlorenwasser* aus dem Jahre 2000 sein. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen dabei die Funktion und die Bedeutung der Gebärden des Chores als eigenständige Stimme des Orchesters.

⁴⁶¹ Nauck 1997, S. 14

„Gebärden könnte von Gebären kommen. Die älteste Sprache der einen Seite dieser Welt, die Mutter aller Sprachen, zusammen auf einer Bühne, in einem Raum mit der klingenden singenden Sprache der entgegengesetzten Seite dieser Welt.“⁴⁶²

Helmut Oehring

6. Verlorenwasser

VERLORENWASSER

MAGISCHER ORT

gebunden an ZEIT

Vorrat von WÜNSCHEN

kein SUCHEN

Helmut Oehring

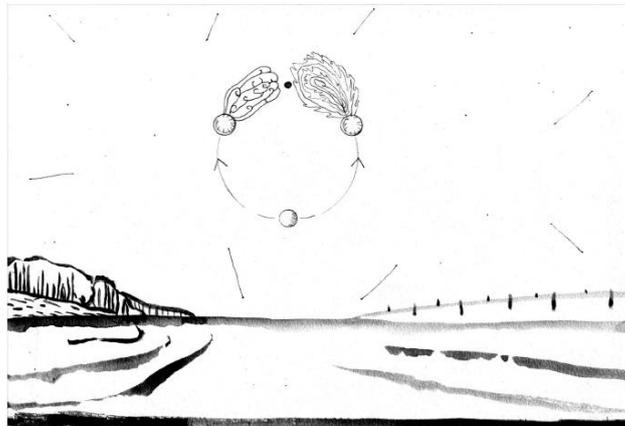


Abb. 7: Grafik von Hagen Klennert zu VERLORENWASSER (aus: Der Ort / Musikalisches Opfer)

Verlorenwasser (aus: *der Ort / Musikalisches Opfer*) für Stimme, E-Gitarre solo, Kontrabass solo, Gebärdenchor, großes Orchester, CD-Zuspiel und Live-Elektronik entstand im Jahre 2000 als Auftragswerk des Staatstheaters Stuttgart. Es ist das erste Mal, dass Oehring für einen neunköpfigen Gebärdenchor geschrieben hat.

Die Uraufführung des rund 25-minütigen Werkes fand in Stuttgart am 28.01.2001 unter der Leitung von Lothar Zagrosek statt. Über vier Jahre später, am 30.09.2005, kam das Stück mit dem Dirigenten Ingo Metzmacher im Herkulesaal in München erneut auf die Konzertbühne.

Zahlreiche Kritiken berichten auf eindruckliche und vielfältige Art und Weise von diesen beiden Abenden. Der Journalist Thomas Vitzthum beschreibt die Münchener Aufführung als eine „faszinierend klingende Parfümwolke, wunderschön, sogar in ihren martialisch aufdonnernden Momenten, in denen sich die bisweilen an Edgar Varese orientierte Musik gegen ihr eigenes Verschwinden auflehnt.“⁴⁶³

⁴⁶² Helmut Oehring über seine Oper *Unsichtbar Land*, in: Programmheft zur Uraufführung der Oper *Unsichtbar Land* am Theater Basel am 7. Mai 2006, S. 14 (Kopie erhalten vom Verlag Boosey & Hawkes Bote & Bock)

⁴⁶³ Thomas Vitzthum: „Programmatische Parfümwolken“ Metzmacher dirigiert Henze, Oehring und Hartmann, Kritik zu Aufführung von *Verlorenwasser* in München unter:

Reinhard Brembeck nennt das Werk „eine puccineske Paradiesfantasie zu Verschwinden und Wiederkehr, zu Hör- und Unhörbarkeit, zu Kontinuität übers Verschweigen hin“ und bemerkt ansonsten nur knapp und kritisch, der Einsatz des Gebärdenchores wirke „zusammen mit den von einer arg unterforderten Salome Kammer vorgetragenen, schlichten Gesangsweisen, einer Tiefsinn eher behauptenden als realisierenden Klangsprache [...] nur als schwache Betroffenheitsgeste.“⁴⁶⁴ Dem widerspricht Robert Braunmüller von der Abendzeitung: „Und es ist frei von Betroffenheitskitsch, selbst wenn sich die Vokalisieren der Sängerin mit dem fremdartigen Gesang der Gehörlosen verbinden.“⁴⁶⁵ Über die Aufführung in Stuttgart heißt es eher nüchtern: „Das Publikum reagierte ohne Überschwang freundlich, indem es den anwesenden 39-jährigen Komponisten und die Solisten mehrmals auf die Bühne zurückrief.“⁴⁶⁶

Nach dieser kurzen Einführung möchte ich nun verschiedene Ebenen des Stücks näher untersuchen. Im Mittelpunkt werden die Beschreibung des Chores und die Bedeutung der Gebärden stehen.

6.1. Inhalt

Wie bei allen Stücken Oehring stand bei diesem Stück zuerst der Titel und die dazugehörige Geschichte fest. Und wie alle Titel ist auch *Verlorenwasser* ein sprechender. Denn die Überschriften sind dem Komponisten fast noch wichtiger als die Musik, die quasi „nur“ das Medium darstellt, anhand dessen reale Geschichten, Biographien und Charaktere in Erscheinung treten.⁴⁶⁷

Verlorenwasser ist ein Ort, benannt nach einem Bach, der auftaucht und wieder verschwindet. Ein sehr kleiner Ort, zwischen Magdeburg und Berlin, der nur durch Zufall in den 1970er Jahren zu einiger Berühmtheit gelangte. In der ursprünglich im DDR-Fernsehen ausgestrahlten Reihe „Außenseiter – Spitzenreiter. Kundendienst für Neugierige“ wurde 1974 die Frage nach dem geographischen Mittelpunkt der Deutschen Demokratischen Republik gestellt.⁴⁶⁸ An der TU Dresden wurde daraufhin der Massenmittelpunkt – also der Schwerpunkt – für folgende Koordinaten errechnet: 12° 31` östlicher Länge, 52° 12` nördlicher Breite.⁴⁶⁹ Dort befindet sich der Ort Verlorenwasser.

<http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=528> (12.11.2008)

⁴⁶⁴ Brembeck, Reinhold J: Die Kraft der Kontinuität, in: Süddeutsche Zeitung vom 04.10.2005

⁴⁶⁵ Braunmüller, Robert: Das Festhalten von Klang und Gebärde, in: Abendzeitung vom 30.09.2005

⁴⁶⁶ Stefan Turowski, Unterwegs zu einer Raumsprache, in: Stuttgarter Zeitung vom 01.02.2001

⁴⁶⁷ Vgl. Wördemann, Stefanie: Über die Vergänglichkeit. Zu Helmut Oehring's *Verlorenwasser* unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (23.10.2008), S. 1. Im weiteren Verlauf „Wördemann 2“ genannt.

⁴⁶⁸ Helmut Oehring im Interview über *Verlorenwasser*, in: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD 2006

⁴⁶⁹ Vgl. Wördemann 2, S. 1

Nach diesem Ort benannt, noch bevor Oehring darauf kam, Peter Roloff seine Filmtrilogie (1990 – 2000)⁴⁷⁰ und Martin Ahrends seine Erzählung aus dem Jahre 2000.⁴⁷¹

Oehring wählte ihn für diese Komposition, „weil seine spezifische Geschichte bereits allein im Namen existiert. Weil er als poetisches Symbol dienen kann, die Empfindlichkeit, Verletzlichkeit und Vergänglichkeit von Orten aufzuzeigen.“⁴⁷² Ohnehin haben Orte für Oehring eine große Bedeutung: Er versteht sie als „Eindampfung historischer, biografischer, individueller und politischer Geschichte(n).“⁴⁷³

Die traurige Assoziation eines kleinen, unbedeutenden „Verlorenwassers“ als Mittelpunkt eines Landes ist die eine Seite und klingt im Nachhinein der politischen Geschichte fast wie eine ironische Prophezeiung. Die andere Seite meint den Verlorenwasserbach, der durch den Ort fließt, abwechselnd an der Oberfläche verläuft und dann wieder unterirdisch. Stefanie Wördemann beschreibt, wie Gebärdenchor und Orchester vom Element Wasser in all seinen Aggregatzuständen erzählen:

„Wie die Flut schwillt in den ersten Minuten [...] die Musik an, unterstützt von kleinen Fingeralphabet-Wellen [...]. Unruhig schaukeln sich die einzelnen Orchesterabschnitte zu heftigen, abrupt in glasklaren Klangflächen mündenden Höhepunkten. Es regnet, gewittert und friert. Aber es schmilzt auch wieder und klart auf.“⁴⁷⁴

Oehring geht es um die Thematik des Verlierens und des Verschwindens.⁴⁷⁵ Damit spricht er eine Wesensart von Musik im Vergleich zur Bildenden Kunst an, die körperlich Bestand hat: „Das faszinierende an Musik ist, dass sie eigentlich immer wieder zu verschwinden droht, oder verschwinden muss. [...] Dadurch wird Imaginationskraft provoziert.“⁴⁷⁶

Mit der Zuordnung zu einem Zyklus, hier: *Der Ort / Musikalisches Opfer*, soll deutlich werden, dass seine Werke nicht für sich alleine, sondern in einem größeren Zusammenhang stehen. Dies spiegelt sich auch in seiner Kompositionstechnik wider: „Er verzahnt in jedem neuen Stück neue Ideen und Klänge mit alten, eigene mit fremden Zita-

⁴⁷⁰ Die Filmtrilogie *Verlorenwasser* „entwickelt sich vom dokumentarisch-fragmentarischen Erzählen über eine vergessene Region hin zur fiktiven Geschichte eines russischen Handelsreisenden des 19. Jahrhunderts, der die Welt bereist und schließlich seine Frau mit seinem fingierten Tod in Verlorenwasser betrügt.“ *Verlorenwasser: Ein Ort, ein Abend, drei Werke in der Akademie der Künste von und mit Martin Ahrends, Sybille Krämer, Helmut Oehring und Peter Roloff, Berlin 2001, S. 2*

⁴⁷¹ Die Kurzprosa *Verlorenwasser* „handelt von der wahren Geschichte einer Frau aus der DDR, die in den 70er Jahren aus Liebe heiratet und bemerken muss, dass ihr Mann und Schwiegervater hohe Funktionäre bei der Stasi sind. Der Schwiegervater – Stasi-General – besitzt eine Datscha in Verlorenwasser. Sie lässt sich scheiden, die Stasi verzeiht es nicht und stürzt sie systematisch in Verarmung und soziale Isolation.“ *Verlorenwasser: Ein Ort, ein Abend, drei Werke in der Akademie der Künste von und mit Martin Ahrends, Sybille Krämer, Helmut Oehring und Peter Roloff, Berlin 2001, S. 2*

⁴⁷² Helmut Oehring zit.n. Wördemann 2, S. 2

⁴⁷³ Ebenda, S. 3

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 3

⁴⁷⁵ Helmut Oehring im Interview über *Verlorenwasser*, in: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD 2006

⁴⁷⁶ Ebenda

ten.“⁴⁷⁷ Er schreibt gewissermaßen an einem einzigen großen Zyklus, spinnt seine Ideen und Muster von Stück zu Stück weiter, so dass jedes Werk gleichzeitig auf seinen Vorgänger und Nachfolger verweist.

Der zweite Teil des Übertitels *Musikalisches Opfer* ist als eine solche Art „fremdes Zitat“ zu verstehen. Oehring spielt damit auf die Komposition *Das Musikalische Opfer* (BWV 1079) von Johann Sebastian Bach an. Dabei handelt es sich um eine Sammlung von kontrapunktischen Sätzen, die Bach 1747 drei Jahre vor seinem Tod schrieb. Alle Sätze beruhen auf einem Thema des preußischen Königs Friedrich II.⁴⁷⁸ Es ist vermutlich kein Zufall, dass eben zitierter Komponist bereits im *Verlorenwasserbach*, der durch den Ort fließt, anklingt.

Der Titel *Verlorenwasser* eröffnet insgesamt also mehrere Bedeutungsebenen: Er meint den real existierenden geographischen Ort und das dazugehörige Gewässer. Das Element Wasser, das sich Oehring bereits 1985 in Hanns Eislers Komposition *14 Arten den Regen zu beschreiben* „als Lebewesen“ offenbarte, spielt auch für spätere Werke eine bedeutende Rolle, wie im Musiktheater *BlauWaldDorf* (2002), im Orchesterstück *Blaumeer* (2003) oder der Oper *Unsichtbar Land oder Der Sturm* (2005).⁴⁷⁹ Im übertragenen Sinne spielt der Name auf das Fließen der Zeit, den Verlust und die Vergänglichkeit an und bezieht sich somit auch auf die Geschichte eines Landes.

Anders als in anderen Werken mit gehörlosen Darstellern geht es bei *Verlorenwasser* aber weniger um die Unmöglichkeit zur Kommunikation, weiß Stefanie Wördemann, sondern um das Zeichnen der verschiedenen Gesichter eines „Verlorenwasser“ anhand der Medien Musik – Orchester, Solisten, Stimme – und Gebärden bzw. Gebärdensprache: „So erzählen sie alle zusammen die verschiedenen Geschichten und zugleich ein und dieselbe Geschichte von Verlorenwasser.“⁴⁸⁰

Die nächsten Kapitel werden sich auf das Programmheft zur Aufführung in München und insbesondere auf die Partitur zu *Verlorenwasser* beziehen. Die gesamte Partitur ist im Anhang der Arbeit zu finden.

6.2. Der Text

Bei der Beschäftigung mit dem Text des Gebärdenchors und der Sopranistin stellte sich das Problem der Schreibweise: Ist er wörtlich aus der Partitur zu übernehmen oder aus dem Programmheft? Wie kann er am besten gelesen werden?

⁴⁷⁷ Wördemann 2, S. 2

⁴⁷⁸ Vgl. Scheck, Lennard: Begleittext zur CD: Johann Sebastian Bach: *Musikalisches Opfer*, Präludium & Fuge BWV 552; Girolamo Frescobaldi: 3 Toccaten; Konstantin Lifschitz (Klavier), Orfeo München 2007

⁴⁷⁹ Vgl. Wördemann 2, S. 3f.

⁴⁸⁰ Ebenda, S. 3

Im Programmheft ist der Text auf drei Spalten aufgeteilt: Links der Sopran, in der Mitte der Gebärdenchor in DGS und rechts der Gebärdenchor in FA (Fingeralphabet). Außerdem wurden Worte dazugenommen – stellvertretend vermutlich für jene Stellen mit poetischer Freiheit – und Passagen zur besseren Verständlichkeit als ganze Sätze ausgeschrieben. So wird anfangs der Verlorenwasserbach vorgestellt und anschließend eine Geschichte zum Ort Verlorenwasser:

Solistin	Gebärdenchor DGS	Gebärdenchor Fingeralphabet
----------	---------------------	--------------------------------

Ja dieser Name stammt daher, dass er dort auftaucht und dann ein Weilchen an der Oberfläche bleibt und dann wieder in der Erde verschwindet und taucht wieder auf und daher hat er den Namen

Verlorenwasserbach

Erstmals taucht ein Fremder im Städtchen auf. Sein besonderes Interesse galt einsamen und verlassenem Gebäuden in der Umgebung. Mit einem einfältigen Knecht aus dem Orte begab er sich in finsterner Nacht zu einer wüsten Kirche und wies den Knecht im Scheine einer Kerze zu Grabungen an. Beim dritten Versuch stieß der Spaten auf eine Metalltruhe. Jahre später erzählte der Einfältige von dem Fremden. Es war ein *Verlorenwasser*.⁴⁸¹

Bis auf eine weitere Stelle in Takt 299 – 307, in dem für die dreimal wiederholte Gebärde *gehen* im Programmheft der Satz: „Wir gehen noch ein bisschen in den Wald. Noch können wir hier so gehen“, eingesetzt wird, folgen keine weiteren Erklärungen bzw. Übersetzungen in die Grammatik der Lautsprache. Hinzu kommt, dass im Programmheft die meisten Worte zusammen geschrieben sind, die in der Partitur getrennt stehen, beispielsweise *Ruhedorfmenchen* statt wie in T. 241 (S. 37) *Ruhe Dorf Menschen*. Darüber hinaus gibt es kaum Satzzeichen in der Partitur.

Die nun folgende Abschrift des Textes hält sich, betreffend die Abfolge der Gebärden bzw. der Worte der Gehörlosen und der Sopranistin, möglichst genau an die Partitur; zur besseren Lesbarkeit stehen der Text des Chores und jener der Stimme nacheinander. Bezüglich der Schreibweise habe ich mich jedoch an das Programmheft und an dem Artikel von Stefanie Wördemann über das Musiktheater *Blaumeer* orientiert.⁴⁸²

⁴⁸¹ Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006, S. 16

⁴⁸² Wördemann 1, S. 2

Chor:

Verlorenwasserbach...

Ja Dies Name woher – auftauchen – Oberfläche bleibt. Untertauchen – verschwunden – dann wieder da. Dies Name Verlorenwasser.

Fremder kommt – graben in Kirche – später erzählt Bauer Verlorenwasser.⁴⁸³

Verlorenwasser. Ort. Opfer.

12 Grad 31min östlicher Länge. 52 Grad 12 Min nördlicher Breite.

Vielruhetiefschwarz. Stummstill. Schleimwarmhell. Meertiefsand. Kalt.

Schlimmstrandnass. Zeitschatten.

Blaumeer und Warmsonne. Ach, Wasserordnung. Mutmeerluftlaufen. Weisslust. Verlorenwasser.

Frühvielschönregen. Vom Blaumeer und Warmsonne.

Lieblilastill. Ruhedorfmenschen. Schöne Ruheträume.

Oh, wie schön Waldschnee. Stummstill Blauschnee.

Wir gehen Wald. Gehen, gehen, gehen.

Leum. Wind Finger Vielschönregen.

Stummstill. Vielruhetiefschwarz.

Verlorenwasser. Ort. Opfer.

Stimme

Einkehrtag. Blauwalddorf. Leum.

Einkehrtag. Blauwalddorf. Zartwunderschöne.

Handschuldeckt. Ruhedorfmenschen. Weisslust.

Der Ort. Das Opfer.

Frühfrisch. Süßmüde wie sie weißt. Leum. Handschuldeckt wunderbar.

Verlorenwasserbach.

Lieblila ganzfein. Wasserort. Blauwaldort. Opfer. Lust.

Zartschnee. Handschuldeckt. Grauwind.

Verlorenwasser. Ort. Opfer.⁴⁸⁴

Die Entstehung des Textes und der Ausführung ist ein langer Prozess. Mangels einer eigenen Gebärdenschrift hat Oehring seine zentralen Gedanken und Bilder der Geschichte zuerst schriftlich in Lautsprache formuliert. Dadurch entstehen „sehr suggestive, farbliche, duftende Wörter, die sich unglaublich schön gebärden lassen“⁴⁸⁵, wie der Komponist erzählt. In enger Zusammenarbeit mit Christina Schönfeld und den anderen Mitgliedern des Chores wurden dann Gebärden zu diesen Worten ausgewählt, neu entwickelt und in ihrer Ausführung gestaltet.

Für die Partitur und das Programmheft wurden die Gebärden dann wörtlich in Lautsprache übersetzt bzw. zurück übersetzt. Das Ergebnis ist der Text wie er oben steht: Er wirkt fremdartig und expressionistisch, gerade durch die teilweise sehr langen, zusammengesetzten und daher ungewöhnlichen Wörter. Eine zusammenhängende Geschichte im Sinne einer „Erzählung“ vermittelt der Text aber wohl kaum. Einige Worte

⁴⁸³ Bis hierher erzählende Einleitung aus dem Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006, S. 16

⁴⁸⁴ Vgl. ebenda S. 16f. und Partitur *Verlorenwasser*

⁴⁸⁵ Helmut Oehring im Interview über *Verlorenwasser*, in: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD 2006

scheinen keinen Sinn zu ergeben, wie zum Beispiel *Leum*⁴⁸⁶ oder *Handschuldeckt*; andere haben Bildcharakter, sind Situations- und Eigenschaftsbeschreibungen und transportieren häufig bestimmte Stimmungen und Gefühle. Gute Beispiele dafür geben die Substantive *Blaumeer* und *Warmsonne* oder die Adjektive *Vielruhetiefschwarz* oder *Lieblilastill*. Poetisch sind diese Worte weniger durch Reimstrukturen oder Sprachrhythmus, als durch ihren poetischen Stimmungsgehalt.⁴⁸⁷

Der Journalist Martin Mezger macht in seiner Kritik über die Uraufführung von *Verlorenwasser* auf die „synästhetische Diktion“ der wörtlich übersetzten Gebärdenworte aufmerksam und beschreibt sie als „subjektivistische Gedankenlyrik“⁴⁸⁸. Wie in vorhergehenden Kapiteln erwähnt, zeichnet sich die Gebärdensprache insbesondere auch dadurch aus, dass mehrere Informationen und Bedeutungen auf einmal geliefert werden, wie bei *Verlorenwasserbach* oder *Ruhedorfmenschen*, und dass mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen werden wie bei *schleimwarmhell* oder *lieblilastill*.

Sehr treffend und nachvollziehbar beschreibt Gisela Nauck den Text von *Verlorenwasser*. Für sie wirkt der Text

„wie Übersetzungsversuche der Gebärdensprache in verbale Notation [...] oder wie Ableitungen davon. Denn sie bewahren nichtlineare, alogische Wort- und Satzbildungen und vor allem in Wortneuschöpfungen deren assoziativ-poetischen Raum.“⁴⁸⁹

Die Inhalte, von denen vorhin die Rede war, können somit im Text nur schwerlich nachvollzogen werden. Dies lässt vermuten, dass es aber auch gar nicht in erster Linie um das Verstehen geht; und so klingt es schlüssig, wenn Nauck darin eine neue künstlerische Ausdrucksebene Oehrings sieht: „Im Reagieren auf die Unvereinbarkeit von Laut- und Gebärdensprache entsteht als weitere Schicht seines Komponierens [...] eine wunderbar poetische Kunstsprache.“⁴⁹⁰

Zusammenfassend gesagt kann der lautsprachliche Text, wie er im Programmheft erscheint, als Poesie verstanden werden.

Im weiteren Verlauf möchte ich nun untersuchen, ob man auch bei den Gebärden des Chores von Poesie sprechen kann, ob es sich dabei also um „Gebärdensprachpoesie“ im Sinne des Kapitels 2 handelt. Außerdem werde ich den musikalischen Eigenschaften

⁴⁸⁶ Evtl. hat *Leum* etwas mit *Leumund*, „guter od. schlechter Ruf, in dem jemand aufgrund seines Lebenswandel bei jemanden steht“, zu tun; dies könnte im Zusammenhang mit dem Fremden stehen, der den einfältigen Knecht in der Kirche graben lässt; oder es könnte sich auf die mittelhochdeutsche Bedeutung „Gehörtes“ beziehen und damit auf jemand der eine Geschichte erzählt oder erzählt bekommt; Vgl. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion unter der Leitung von Günther Drosdowski, Bd. 4, Mannheim 1978, S. 1671

⁴⁸⁷ Poesie (gr. *Poïēsis*= das Dichten, Dichtkunst; eigtl. das Verfertigen): Bedeutung 3) poetischer Stimmungsgehalt, Zauber: die P. der Liebe, einer Landschaft, eines Augenblicks. Vgl. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache 1978, S. 2013

⁴⁸⁸ Mezger, Martin: Dissonanzen zwischen Hören und Sehen, in: Stuttgarter Echo vom 31.01.2001

⁴⁸⁹ Nauck, Essay 2007, S. 38

⁴⁹⁰ Ebenda, S. 38

ten der Gebärden nachgehen und mich dabei auch auf die Ergebnisse von Kapitel 3 und 4 beziehen. Davor erscheint es jedoch wichtig, auf den Begriff „Chor“ einzugehen.

6.3. Die Gebärden des Chores



Abb. 8: Aufführung *Verlorenwasser* am 30.09.2005 im Münchener Herkulessaal, Foto von Astrid Ackermann

Die erste Frage, die sich angesichts des Gebärdenchores für viele stellt, ist folgende: Ist das überhaupt ein Chor, wenn darin nicht gesungen wird, also kein stimmlicher Ausdruck entsteht? Denn ein Gesang ohne Stimme erscheint ebenso widersprüchlich wie eine Musik ohne Ton. In Kapitel 3 habe ich bereits heutige Gebärdenchöre vorgestellt, ohne dabei allerdings auf den Terminus „Chor“ einzugehen.

6.3.1. Zum Terminus „Chor“

Im heutigen Sprachgebrauch wird „Chor“ definiert als

„eine Gruppe von Singenden in verschiedenster Besetzung (Kinder-, Knaben-, Mädchen-, Jugend-, Männer-, Frauen-, gemischter-, Volks-, Massenchor usw.), die ein- oder mehrstimmig ohne Begleitung oder mit Instrumenten singen kann; sodann das von einer solchen Gruppe, also nicht solistisch auszuführende musikalische Werk und schließlich in Kirchen (mitunter auch in Konzertsälen) den Ort, an dem der Chor seinen Platz hat (Chor als Abkürzung für Chorraum, Chorempore und Chortribüne).⁴⁹¹“

Für den Kontext dieser Arbeit ist selbstverständlich die erste Bedeutung von Interesse, nämlich die Gruppe der Singenden. Da der Chor in *Verlorenwasser* aber nicht aus singenden, sondern gebärdenden Mitgliedern besteht, ist es interessant auch einen Blick

⁴⁹¹ Blankenburg, Walter: Chor und Chormusik. I. Zum Terminus, in: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hrsg. Von Friedrich Blume, Sachteil Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 766

auf den sprachlichen Ursprung und den Bedeutungswandel des Begriffs im Laufe der Zeit zu werfen.

Chöre in der heutigen Wortbedeutung hat es zu allen Zeiten und auf der ganzen Welt gegeben, sowohl bei Naturvölkern als auch in den Hochkulturen. Der Begriff „Chor“ geht auf das griechische Wort „χορός“ zurück, womit ursprünglich der Tanzplatz, die Tanzgruppe und der mit Gesang verbundene Tanz bezeichnet wurden; dabei handelte es sich in erster Linie um kultische Reigen. Die wichtigste Rolle spielte der Chor in den frühen griechischen Tragödien. In der klassischen Antike trat er dann allmählich mehr und mehr hinter der Handlung zurück, ohne jedoch seine Doppelbedeutung – einerseits die Tanzbewegungen mit den dazu gesungenen Versen, andererseits die Tanzgruppe – zu verlieren.

Das klassische Latein übernahm das Wort „chorus“ in der mehrfachen Bedeutung des griechischen „χορός“ und erweiterte es um eine neue, verallgemeinerte Bedeutung im Sinne von „Menge, Schar, Haufen“. Während der Begriff schließlich eine spezielle Anwendung auf die harmonisch sich bewegende Sternenschar fand, hieß der „Reigen“ allmählich nur noch „chorea“ (griechisch „χορεία“).⁴⁹²

Im frühen Christentum fand dann eine bewusste Überführung und Umdeutung des „chorus“-Begriffes aus der antiken in die abendländische Vorstellungswelt statt. So erschien er nun

„in ständiger Wiederkehr als Chor der himmlischen Hierarchie in der Stufenordnung der Engel und Erzengel, der Cherubin und Seraphim, dazu der Apostel, Propheten und Märtyrer und umfaßte schließlich die ganze Kirche auf Erden mit [...]“.⁴⁹³

Vom Frühchristentum an bis in das 7. Jahrhundert bedeutete „chorus“ daher zugleich die singende und die lobende Gemeinde. Die Ausweitung des Christentums und die kunstvollere Gestaltung der liturgischen Gesänge führten ab dem 4. Jahrhundert dazu, dass sich zunehmend Singgruppen bildeten. Nach und nach bürgerte sich die Bezeichnung „chorus“ für diese ein und verdrängte damit langsam die frühere Bedeutung im Sinne der ganzen Gemeindegruppe.⁴⁹⁴

Im Hinblick auf *Verlorenwasser* würde mancher nicht eingeweihte Hörende den Gebärdenchor als eine Art „tanzende Gruppe“ beschreiben. Denn Hörende verstehen die Gebärden nicht und sehen darin meist entweder abstrakte Zeichen oder eine einstudierte Bewegungschoreographie. Erinnern wir uns an das griechische Wort „chorea“ (Reigen), so bedeutet Choreographie wörtlich „Reigenschrift“. Der Gebärdenchor ließe sich so gesehen im Sinne des antiken „chorus“-Begriffes verstehen, auch wenn Oeh-

⁴⁹² Vgl. Blankenburg 1995, Sp. 767

⁴⁹³ Ebenda, Sp. 768

⁴⁹⁴ Vgl. ebenda, Sp. 770

ring dies nicht beabsichtigt. Dennoch wäre es meines Erachtens interessant, den Gebärdenchor als eine Art „Wiederbelebung“ bzw. als „kreative Umdeutung“ des griechischen „chorus“ zu betrachten. Ich werde diesen Gedanken hier aber nicht weiter verfolgen, sondern abschließend festhalten, dass ich den Chor in *Verlorenwasser* im Sinne einer Gruppe von Personen definiere, die in Gebärden zur und mit der Musik des Orchesters und der Solisten agieren.

In den ersten Werken Helmut Oehring mit gehörlosen Darstellern setzte Christina Schöfeld zunächst solistisch die geschriebenen Texte der Partituren visuell um. 1999 hatten der Komponist und die Schauspielerinnen dann die Idee, einen Gebärdenchor zu gründen. Dafür engagierten sie die international bekanntesten und besten hörgeschädigten Schauspieler und Künstler aus ganz Deutschland.⁴⁹⁵

Die Mitglieder des Gebärdenchores bei der Uraufführung in Stuttgart waren Susanne Genc, Rona Meyerdorf, Guiseppa Guiranna, Klaus Angermaier, Marco Lipski, Gunter Puttrich Reignard, Rolf Puttrich Reignard und Daniel Mdaye.⁴⁹⁶

Im Vergleich zum Mitschnitt des Münchener Konzerts auf der DVD *Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage* fällt auf, dass einige Passagen oder Takte anders aufgeführt werden als in der Partitur vorgegeben. Das liegt daran, dass Oehring bei den Proben oft gerne noch verändert, wie er in einem Interview erklärt:

„Ich bin jemand der sehr gerne ändert und verwirft und wieder neu macht. Es gibt kaum ein Stück, das nicht massive Änderungen erfährt, weil für mich Musik ein Fluss bedeutet. [...] Bei der nächsten Aufführung ist es wieder anders. Es wächst sozusagen mit das Stück; alle meine Werke wachsen immer mit einer neuen Aufführung.“⁴⁹⁷

Bei der DVD stellt sich zudem das Problem, dass sie nicht immer die Einstellung der Totalen zeigt, sondern oft zwischen einzelnen Orchestergruppen, Instrumental- und Gebärdensolisten hin und her wechselt. Somit ist die Chorstimme nur teilweise zu verfolgen. Daher werde ich mich in erster Linie auf die Partitur beziehen und einige Stellen in Ausschnitten daraus illustrieren. Unterschiede zum Film, soweit diese zu sehen sind, werde ich überwiegend in den Fußnoten angeben. Schließlich geht es weniger um die tatsächliche Aufführung, als vielmehr darum, zu zeigen, welche Möglichkeiten Oehring findet, für Gebärdensprache zu komponieren.

⁴⁹⁵ Vgl. Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006, S. 32

⁴⁹⁶ Im Programmheft zur Aufführung in München am 30.09.2005 werden die Solisten des Chores nicht genannt.

⁴⁹⁷ Helmut Oehring, in: Weber-Guskar, Johanna: unveröffentlichtes Interview mit Helmut Oehring am 11.10.2008 in der Berliner Philharmonie

6.3.2. Gebärden als gleichwertiges Instrument des Orchesters



Abb. 9+10: Aufführung *Verlorenwasser* am 30.09.2005 im Münchener Herkulesaal, Fotos von Astrid Ackermann

In einem Interview über *Verlorenwasser* bezeichnet Oehring die Gebärden als eigenes, gleichwertiges Instrument des Orchesters.⁴⁹⁸ Dies wird leicht verständlich mit einem Blick in seine Partitur: In der Mitte der Stimmen, unterhalb der drei Solisten – der Sopranistin, dem E-Gitarristen und dem Kontrabassisten – ist die Systemzeile für den neunköpfigen Gebärdenchor.

Während in *Wrong* die gehörlose Solistin abwechselnd einen Text in Gebärdensprache und in Lautsprache vorträgt, handelt es sich bei den in *Verlorenwasser* verwendeten Gebärden bereits um eigens entwickelte Gebärden, ähnlich wie bei Gebärdensprachgedichten. Mangels einer eigenen Schriftform der Gebärdensprache enthält die Zeile Worte bzw. den Text in Lautschrift. Wie bei allen anderen Instrumentengruppen auch stehen am Zeilenbeginn oder oberhalb des Textes zahlreiche Spielanweisungen, also Hinweise zur Interpretationstechnik und Ausführung.

Der Vortrag der Gebärden ist taktgebunden: Analog zu den Taktstrichen der Orchesterstimmen markieren gestrichelte senkrechte Linien den Anfang und das Ende einzelner Worte oder Textpassagen, also einzelner Zeichen oder größeren Einheiten von Gebärden.⁴⁹⁹

Kommunikationsmittel

Der größte Teil des Textes soll in Deutscher Gebärdensprache (DGS) vorgetragen werden, einzelne Passagen oder Worte aber auch in Lautsprache begleitenden Gebärden (LBG) (Takt 108 *stummstill* und in T. 322 *Leum*), in Lautsprache (LS) (T. 195) und in Fingeralphabet (FA), wie gleich zu Beginn des Stücks: Ausgehend von einer Gebärdensolistin in T. 23 setzt nach und nach der ganze Chor ein und gebärdet „wie in Fingeralphabetwellen“ *Verlorenwasserbach*. Der Begriff der Welle stellt damit auch

⁴⁹⁸ Vgl. Helmut Oehring. *Weit auseinander liegende Tage*, DVD 2006

⁴⁹⁹ Das Stück ist geprägt von vielen Taktwechseln: Nach 70 4/4 Takten wechseln überwiegend 2/4, 3/4 und 4/4-Takte in häufiger Folge ab.

einen ersten Bezug zur Thematik des Elements Wasser dar. Aus dem Orchester ertönen dazu leise flirrende und unheimlich wummernde Klänge.

ausgehend von Solistin (Fingeralphabet) übernehmen langsam alle anderen (wie in Fingeralphabet wollen)

V e r l o r e n -

(FA)
Geh.chor w a s s e r b a c h . . .

Beispiel 1) Partitur *Verlorenwasser*, T. 23 – 30, S. 4f.

Aufstellung und Beleuchtung

Wichtig für das weitere Verständnis ist die Anweisung in der Partitur zur Aufstellung und Beleuchtung der Sängerin, der Instrumentalsolisten und des Chores.

„Die drei Solisten sollten auf einer durch flache Podesterie aus dem Orchester herausgehobenen Insel stehen, während der Gebärdenchor, wenn möglich in V-Form, auf Stufen oberhalb des Orchesters (z.B. Chorbalkon) platziert sein sollte, so daß das Publikum jeden einzelnen Solisten gut sehen kann und daß der/die Leiterin des Chores an der unteren Spitze des Vs von den anderen Chorsolisten gut gesehen werden kann. Bereits beim Auftritt der Orchestermusiker sollte der Saal so weit wie möglich abgedunkelt und der Orchesterraum in ein mildes, tageslichtähnliches Blaulicht getaucht werden. Der Dirigent, die Solisten und der Gebärdenchor werden durch Lichtinseln herausgehoben. Die gesamte Aufführung findet in diesem Licht statt.“⁵⁰⁰

Diese Anweisungen sind wichtig, denn es gebärdet nicht immer der ganze Chor, sondern stellenweise sind es nur die Frauen (T. 67 – 70, 167 – 177⁵⁰¹, 229 – 233, 330ff.⁵⁰²) oder nur die Männer (T. 219 – 227⁵⁰³, 324ff.).

Der folgende Ausschnitt zeigt die T. 167 – 172, die im Ganzen anschließend noch einmal wiederholt werden.

(DGS) Geb.chor	DGS nur Frauen																		
	S	c	h	l	i	m	Stop 1sec	S	t	r	a	n	d	Stop 1sec	N	a	s	s	Stop

Beispiel 2) *Verlorenwasser*, T. 167 – 172, S. 24 (Wiederholung der fünf Takte auf S. 25)

In anderen Passagen gebärden Männer und Frauen gleichzeitig oder nacheinander mit unterschiedlichem Inhalt. In T. 90f. sind die Frauen mit *12 Grad 31min östlicher Länge* an der Reihe, während die Männer parallel dazu *52 Grad 12 Min nördlicher Breite* darstellen.

⁵⁰⁰ Partitur *Verlorenwasser* (aus: *der Ort/ musikalisches Opfer*), Boosey & Hawkes Bote & Bock 2000, S. IV

⁵⁰¹ Bei der Münchener Aufführung gebärdet der ganze Chor (ca. 11:45 auf der DVD)

⁵⁰² Siehe die Passage später in Bsp. 12

⁵⁰³ In dem kurzen Ausschnitt, der auf der DVD zu sehen ist, gebärden in T. 222 nur die Frauen (ca. 15:45 auf der DVD)

Frauen:	mit symbolhafter DGS (Foto)	
Geb.chor	mit symbolhafter DGS (Foto)	1 2 G r a d 3 1 m i n ö s t l i c h e r L ä n g e
Männer:		5 2 G r a d 1 2 m i n n ö r d l i c h e r B r e i t e

Beispiel 3) *Verlorenwasser*, T. 90f., S. 14

An anderer Stelle in T. 110 ist der Chor in drei Gruppen aufgeteilt: Während alle Frauen gemeinsam *schleim* gebärden, haben die Männer rechts *warm* und die Männer links *hell* auszuführen.

DGS Aufteilung in drei Gruppen	Gebärde gleichzeitig
Frauen:	S c h l e i m
Männer rechts:	W a r m
Männer links:	H e l l

Beispiel 4) *Verlorenwasser*, T. 110, S. 17

In T. 146 dagegen gebärden die Frauen, die Männer links und die Männer rechts nacheinander einsetzend das Wort *kalt*. Die zuerst Einsetzenden halten die Gebärde so lange, bis alle sie ausgeführt haben und erst in T. 166 lösen alle die „eingefrorene“ Gebärde wieder auf.⁵⁰⁴

	DGS Frauen beginnen und halten	DGS Männer links dazu und halten	DGS Männer rechts dazu und halten	
(DGS) Geb.chor	(*) Kalt	(*) Kalt	(*) Kalt	Gebärden "eingefroren"

Beispiel 5) *Verlorenwasser*, T. 146 – 151, S. 22

Nacheinander und mit verschiedenem Text setzen in T. 239 – 252 zuerst die Frauen und dann die Männer ein.

Frauen: DGS	L i e b L i l a S t i l l R u b e D o r f M e n s c h e n S c h ö n R u b e T r ä u m e	letzte Gebärde "einfrieren"
Geb.chor		
Männer: DGS	O b s c h ö n W a l d s c h n e e S t u m m s t i l l B l a u s c h n e e	letzte Gebärde "einfrieren"

Beispiel 6) *Verlorenwasser*, T. 239 – 246, S. 37

Diese Beispiele verdeutlichen, dass der Gebärdenchor wie eine gleichberechtigte Stimmgruppe im Orchester behandelt wird.

Vortragsbezeichnungen: Größe, Tempo, Poesie und Bild

Weitere Vortragsbezeichnungen beziehen sich auf Veränderungen bzgl. Größe, Geschwindigkeit und Form der Gebärden. Diese Variationsmöglichkeiten sind es auch, welche die Gebärden in den Stücken Oehrigs zu artifiziellen Gebärden machen. Besonders häufige Vortragsbezeichnungen sind Aufforderungen zu einer poetischen und / oder langsamen Darstellung der Gebärden:

⁵⁰⁴ Bei der Münchener Aufführung wird die letzte Gebärde nicht „eingefroren gehalten“ (ca. 17:55 auf der DVD)

„Gebärdenchor alle Poesie“ heißt es in T. 99 – 107 für das Wort *vielruhetiefschwarz*. Dies bedeutet, dass in diesen Takten Gebärden nicht festgelegt sind, sondern von den Solisten frei und individuell gestaltet werden. Außerdem soll die DGS „langsam“ und „groß“ erfolgen. Die Vorgabe „langsam“ wird auch durch die Schreibweise der Worte deutlich, die sich durch Leerzeichen zwischen den Buchstaben in die Breite ausdehnt. Dadurch wird klar, dass diese poetischen Gebärdenbilder über neun Takte lang parallel ausgeführt werden sollen.

(DGS) Geb.chor	Gebärdenchor alle Poesie - DGS langsam, groß
	V i e l r u h e t i e f s c h w a r z

Beispiel 7) *Verlorenwasser*, T. 99 – 107, S. 16

Auch in T. 111 – 116 sind die Gebärden für *Meer, Tief, Sand* mit „Poetisch alle“ überschrieben.⁵⁰⁵

(DGS) Geb.chor	DGS Poetisch alle
	M e e r T i e f S a n d

Beispiel 8) *Verlorenwasser*, T. 111 – 116, S. 18

„Groß und poetisch“ hat der *Zeitschatten* in T. 186 zu sein⁵⁰⁶,

DGS alle groß und poetisch
Zeitschatten.

Beispiel 9) *Verlorenwasser*, T. 186, S. 27

„poetisch und in Zeitlupe“ die Gebärde für *Wir gehen Wald* in T. 287 – 294 und *gehen* in T. 300 – 307.

alle: DGS poetisch und in Zeitlupe
g e h e n g e h e n g e h e n

Beispiel 10) *Verlorenwasser*, T. 300 – 307, S. 43

Geradezu in Zeitlupe wird der Anfang des Stücks vorgetragen – *Dies Name woher – auftauchen – Oberfläche bleibt*. (T. 39 – 71) –, auch wenn dies nicht als Vortragsbezeichnung dabei steht. Dies scheint auch zu den langsam dahin strömenden und überwiegend leisen Klangflächen des Orchesters zu passen. Erst mit der Gebärde *Verlorenwasser* in T. 71 ändert sich die Stimmung hin zu einer schnelleren und lauterer Passage. Dennoch lässt sich keineswegs verallgemeinern, dass Chor und Orchester in gewisser Weise parallel laufen, also etwa langsame und große Gebärden mit langsa-

⁵⁰⁵ Im Mitschnitt der Münchener Aufführung gebärden jedoch alle synchron (ca. 09:20 – 09:36 auf der DVD).

⁵⁰⁶ Im Mitschnitt der Münchener Aufführung macht eine Frau die Zeit und zwei Männer den Schatten dazu (ca. 12:30 auf der DVD).

men und dichten Orchesterstimmen korrelieren. Oehring behandelt den Chor wie andere Instrumentengruppen bzw. wie einen „normalen“ Chor: mal ist er untergeordneter, mal gleichberechtigter Teil des ganzen Orchesterklangs, mal steht er im Mittelpunkt des Geschehens, wie zu Beginn in T. 39 – 71, T. 111 – 116 (Bsp. 8) oder in T. 195 (Bsp. 15). Dazu später mehr.

In Takt 330 sollen die Frauen mit zwei kurzen Gebärden „kurz“ *stummstill* zeigen und daraufhin *schnell* „schreien“. In T. 331f. folgt von allen „schnell“ ein *vielruhetiefschwarz*.

nur Frauen: DGS kurze Gebärde (2 Zeichen) und Schreien	
	<i>Stumm Still Schnell</i>
(DGS) Geb.chor	DGS alle und schnell <i>V i e l r u h e t i e f s c h w a r z s c h n e l l</i>

Beispiel 11) *Verlorenwasser*, T. 330ff., S. 46f.

Ein weiteres wichtiges Stilmittel ist das „Halten“ und „Einfrieren“ von Gebärden. Dies erinnert an Augenblicksaufnahmen in Form von Fotos oder an den Pausestatus in einem Film. Wie in Kapitel 5 erwähnt zählen solche „filmischen Mittel“ zu den charakteristischen Kompositionstechniken von Oehring. Die Beispiele 5 und 6 weiter oben enthalten bereits die Anweisung zum „Einfrieren“ der Gebärden. Auch in T. 85 – 89 soll die „Bildhafte Gebärdenstellung“ der nacheinander gereihten Worte *Verlorenwasser*, *Ort*, *Opfer* einige Sekunden angehalten werden.

Geb.chor	Bildhafte Gebärdenstellung Sekunden anhaltend	<i>V e r l o r e n W A s s e r</i>	<i>O r t</i>	<i>O p f e r</i>

Beispiel 12) *Verlorenwasser*, T. 85 – 89, S. 13

Und schließlich spielt auch der Einsatz von Symbolen eine Rolle: „Mit symbolhafter DGS (Foto)“ soll folgende Passage in T. 90f. interpretiert werden: *12 Grad 31min östlicher Länge* von den Frauen, parallel dazu *52 Grad 12 Min nördlicher Breite* von den Männern (Bsp. 3). Mit der Anweisung sowohl für den Chor als auch für die Sopranistin „Pro Wort ein Symbol / groß“ für die Worte *Verlorenwasser*, *Ort* und *Opfer* in T. 337 – 345 endet das Stück schließlich.

(DGS) Solo St.	Gebärde mit Chor <i>V e r l o r e n w a s s e r</i>
(DGS) Geb.chor	DGS alle, pro Wort ein Symbol / groß <i>V e r l o r e n w a s s e r</i>

Beispiel 13) *Verlorenwasser*, T. 337, S. 49

Dabei handelt es sich um eine besondere Stelle, da hier das einzige Mal sozusagen eine Brücke von der hörenden zur gehörlosen Welt geschlagen wird. Dass diese Idee in der Münchener Aufführung nicht umgesetzt wird und Salome Kammer stattdessen

schweigt, finde ich daher besonders schade. Begleitet werden diese letzten Gebärden von einer „extrem leisen“ E-Gitarre, einem geräuschhaften Bass, Streichern mit Sechszehntel-Triolen in dreifachem Fortissimo und leisem Schlagzeug.

Inwiefern handelt es sich nun bei den Gebärden des Chores um Gebärdensprachpoesie? Dazu möchte ich die wichtigsten Charakteristika von Gebärdensprachpoesie, wie in 2.3.2. erläutert, noch einmal anführen:

- 1) Planvoller Einsatz der vier Gebärdenparameter Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung: z.B. durch Wiederholungen, um Effekte ähnlich der Alliteration oder dem Reim in der Lautsprachpoesie zu erzielen, sowie durch systematische Wiederholungen nicht-manueller Merkmale.
- 2) Entwicklung neuer Zeichen durch Verschmelzung von Gebärdenmerkmalen.
- 3) Ausgewogenheit und fließendes Spiel beider Hände.
- 4) Verzicht auf die aus der Alltagskommunikation bekannte dominante Hand und das damit verbundene regelhafte Weglassen der nicht-dominanten Hand.
- 5) Anmutiges und elegantes Gebärden durch langsame und genaue poetische Artikulation.
- 6) Überschreitung des Gebärdenraums: ein Stilmittel zur Ausdehnung der Grenzen von Kommunikation.
- 7) Genügend Freiheiten beim Dichten, um Gefühle und Emotionen auszudrücken, durch Mimik und durch das Tempo.
- 8) Rhythmischer Vortrag der Gebärden.

Nach diesen Eigenschaften der Gebärdensprachpoesie können die Gebärden des Chores als Gebärdensprachpoesie angesehen werden:

Ad 1) Die vier Gebärdenparameter werden planvoll eingesetzt: dies illustrieren die zahlreichen detaillierten Ausführungshinweise in der Partitur.

Ad 2) Zusammen mit Christina Schönfeld und den Mitgliedern des Chores wurden neue Zeichen durch Verschmelzung von Gebärdenmerkmalen geschaffen.

Ad 3) Die Gebärden präsentieren sich ausgewogen und in einem fließenden Spiel beider Hände. Dies impliziert bereits den in Punkt 4) geforderten Verzicht auf die einseitige Verwendung der dominanten Hand.

Ad 5) Mittels langsamer und poetischer Artikulation werden die Gebärden anmutig und elegant ausgeführt (Bsp. 7 – 10). Als „poetisch“ habe ich im Text jene „von den Solisten frei und individuell zu gestaltenden“ Gebärden definiert. Dazu gehören sowohl Gebärden-Neuschöpfungen als auch rhythmische, dynamische und mimische Freiheiten, welche sich teils aus der Überschreitung des Gebärdenraums ergeben. Dadurch

ist auch der Punkt 6) erfüllt. Die Vortragsbezeichnung „poetisch“ schließt bereits auch die „Freiheiten beim Dichten“ (Punkt 7) ein. Ebenso sind hier bereits Dimensionen des musikalischen Wahrnehmungsbereichs angesprochen.

Ad 8) Die Partitur enthält keine Angaben zur rhythmischen Ausführung. Der rhythmische Vortrag der Gebärden innerhalb der vorgegebenen Takte⁵⁰⁷ wurde in der Einstudierung des Chores festgelegt.

Schließlich tragen auch die bildhafte und symbolische Gebärdendarstellung – gerade beim Haiku-Dichten steht das bildhafte Gebärden im Vordergrund – sowie die dem Film entlehnte Schnitt- und Standbildtechnik⁵⁰⁸ (Bsp. 5, 6) dazu bei, dass sich der von Gunda Schröder in Kapitel 2 bereits zitierte Satz als nachvollziehbar erweist: „Gebärdensprachpoesie ist voller Rhythmus und gleichsam eine ‚Musik für die Augen‘ und verweist auf die Verwandtschaft der verschiedenen Formen des Tanzes, der (Gebärdensprach-)Poesie, der bildenden Kunst, des Films und der Musik.“⁵⁰⁹

Darüber hinaus enthält die Chorstimme in *Verlorenwasser* weitere musikalische Parameter, wie wir sie bereits aus dem Kapitel 3 kennen (siehe 3.4., 3.6., 4.3.1., 4.3.2.). An dieser Stelle seien sie noch einmal zusammengefasst:

- 1) Veränderung des Tempos: durch schneller oder langsamer ausgeführte Gebärden.
- 2) Rhythmische Verläufe: durch tanzähnliche Bewegungen des Körpers und gezielt rhythmisch eingesetzte Betonung von einzelnen oder zusammengesetzten Gebärden.
- 3) Veränderung der Lautstärke und der Dynamik: durch Variation der Größe und Intensität in der Darstellung der Gebärden, z.B. durch Überschreiten des Gebärdenraumes.
- 4) Darstellung eines emotionalen Stimmungsgehalts: durch eine spezifische bzw. intensivere Mimik.
- 5) Tonhöhe: differenzierte Bewegungsrichtungen markieren den Melodieverlauf: Aufwärtsbewegungen bei steigender, Abwärtsbewegungen bei fallender Melodielinie.
- 6) Polyphone Strukturen (aus der Sicht des Dirigenten): durch Gesten, die mit beiden Händen simultan kontrapunktierende Bewegungen vollziehen oder verschiedene Einsätze in unterschiedlicher Höhe geben.

⁵⁰⁷ Der Takt gibt „die Maßeinheit, den leeren Rahmen, den erst die vielfältigen Möglichkeiten der rhythmischen Gestaltung mit konkretem musikalischen Inhalt erfüllen.“ Der Brockhaus Musik 2001, S. 778f.

⁵⁰⁸ Das Pendant in den Orchesterstimmen ist der Terminus „abreißen“ in T. 70, 212, 238, 252 und 343, dem letzten Takt des Stücks. Die von der Gebärdensprache initiierte Bildersprache in *Verlorenwasser* wird außerdem auch durch die wie im Film häufig und plötzlich wechselnden Taktarten deutlich.

⁵⁰⁹ Schröder 2007, S. 73

Wie in den Beispielen vorhin gezeigt, sind viele dieser Parameter in den Gebärden des Chores wiederzufinden. Analog zu den in Kapitel 4 beschriebenen „musikalischen Gesten“ erscheint hier der Ausdruck „musikalische Gebärden“ aus folgenden Gründen passend:

Ad 1) und 3) Besonders häufige Vortragsbezeichnungen sind Aufforderungen zu einer langsamen bzw. verlangsamten und großen Darstellung der Gebärden (Bsp. 7 – 10).

Ad 2) Taktstriche strukturieren die Anfangs- und Endpunkte einzelner Worte oder Phrasen, innerhalb deren die Gebärden rhythmisch gestaltet sind (Bsp. 12). Es handelt sich jedoch nicht um tänzerische Bewegungen.

Ad 4) Die Partitur schreibt zwar keine „mimischen Vortragsbezeichnungen“ vor, jedoch enthält jede Gebärde, wie wir aus Kapitel 1 wissen, eine eigene Mimik. Auf der DVD ist an einigen Stellen ein intensives Mienenspiel zu beobachten.

Ad 5) Zu Melodieverläufen gibt es keine Erklärungen oder Anweisungen. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Ausführung einer „visuellen Melodie“ grundsätzlich als sehr schwierig gilt. In erster Linie können nur bei Passagen ohne Text höhere und tiefere Töne durch entsprechende Bewegungsrichtungen angezeigt werden, andernfalls kommt es leicht zu Missverständnissen in den Gebärdenbedeutungen.

Ad 6) Einen Sonderfall stellen polyphone Strukturen aus der Perspektive eines Dirigenten dar, wie es im Rahmen von *Nostalgie. Solo für einen Dirigenten* in Kapitel 4 beschrieben wurde. Auf die Ausführung der Gebärden des Chores lässt sich dies meiner Meinung nach nicht umsetzen. Indizien für eine Art „Mehrstimmigkeit“ sind für mich hier eher die Beispiele 3 – 6: Wenn Frauen und Männer in Gruppen aufgeteilt gleichzeitig verschiedene Bilder gebärden (3, 4) oder nacheinander einsetzend die gleiche Gebärde (5) oder verschiedene Gebärden ausführen (6). Der dreizeilige „Aufbau“ der unterschiedlichen Worte in Bsp. 4 erweckt zudem den optischen Eindruck eines Dreiklangs.

Mit einem Blick auf das Verhältnis zwischen Chor und Solisten erschließen sich weitere interessante Informationen über den Einsatz und den Stellenwert der Gebärden.

6.3.3. Chor, Solisten und Orchester

6.3.3.1. Chor und Sopran

Betrachtet man das Verhältnis Chor - Sopran, so fällt als erstes auf, dass diese bis zum Takt 195 – und das ist deutlich mehr als die Hälfte des ganzen Stücks – stets abwechselnd vortragen bzw. singen; so in den Takten 76 – 84, 94 – 98 und 111 – 134.

Die Solistin intoniert mit meist langsamen und lang gezogenen Klängen lautsprachlich gewordene Gebärden, wie *Einkehrtag*, *Blauwalddorf*, *Leum* und *Ruhedorfmenschen*.

Solo St. Ein Kehr - tag Blau Wald - dorf. Zart. Wun - der - schö - ne

Bsp. 14) *Verlorenwasser*, T. 94 – 98, S. 15

Eine zentrale Stelle im Stück ist der bereits zweimal erwähnte Takt 195, in dem der Chor und der Sopran erstmals nicht nur gleichzeitig agieren, sondern auch singen:

„Es ist diese Stelle, wo das Stück plötzlich stillsteht. Wo es nach anderen Welten aufbricht, andere Fenster geöffnet werden, und zwar das Fenster, wo plötzlich Gehörlose anfangen können zu singen. Und das ist der Moment, glaube ich, von dem man träumt, wenn man träumt zu fliegen.“⁵¹⁰

Der Takt geht in der Partitur über eine ganze Notenzeile und weist in vielerlei Hinsicht Besonderheiten auf: Es spielen drei Schlagzeuger auf Marimbaphonen, denen ein vierfaches *piano* vorgeschrieben ist. Die Spielanweisung lautet *senza misura*, also wörtlich *ohne Takt*, mit dem Zusatz maximal 2'30", und „absolut kontrolliertes unisono, sehr leise und hauchzart, wie dunkelroter Nebel.“ Das Ende soll von allen exakt mit einem Stoppschlag erfolgen. „Extrem ruhig, mild schimmernd“ und mit drei Fermaten betont verzögert, singt dazu die Sopranistin *Der Ort. Das Opfer*.

Passend zur poetischen Spielanweisung „wie dunkelroter Nebel“ für die Marimbaphone, trägt der ganze Chor „sehr zart und ruhig“ in DGS und außerdem in LS *Blaumeer und Warmsonne. Ach, Wasserordnung. Mutmeerluftlaufen. Weisslust* vor. Über den einzelnen insgesamt 18 Silben in Lautsprache sind nummerierte Pfeile eingetragen. Diese werden vermutlich vom Dirigenten angezeigt und sollen die synchrone Ausführung erleichtern. Eine CD spielt dazu tiefes Grollen, Atem- und Stimmgeräusche ein, welche sich mit den Stimmen der Gehörlosen zu vermischen scheinen.

M 29

senza misura maximal 2'30"

absolut kontrolliertes unisono, sehr leise und hauchzart, wie dunkelroter Nebel alle exaktes Ende mit Stoppschlag

Mar. (5 Okt.) Schlgr. 2 *pppp*

Bass Mar. Schlgr. 3 *pppp*

Mar. (4 Okt.) Schlgr. 4 *pppp*

Solo St. *extrem ruhig, mild schimmernd*

Der Ort Das Das O pfer

Gebärde und Lautsprache alle

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
BLAU	MEER	UND	WARM	SON	NE	ACH	WAS	SER	ORD	NUNG	MUT	MEER	LUFT	LAU	FEN	WEISS	LUST

Elektr. CD Stop

CD Start Zuspield 5 & 6 tiefes Grollen, Atmen Mann Frau, Munti, Mir, Mac Stimme

Bsp. 15) *Verlorenwasser*, T. 195, S. 29

⁵¹⁰ Helmut Oehring im Interview über *Verlorenwasser*, in: Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage, DVD 2006

Im weiteren Verlauf des Stücks singen und gebärden die Solistin und der Chor in insgesamt 59 Takten gleichzeitig, aber unabhängig und stets mit unterschiedlichem Text: In den Takten 219 – 232, 239 – 252 und 286 – 307. Eine Ausnahme stellen die bereits weiter oben erwähnten Schlusstakte 337 – 345 dar.

An die mit nummerierten Pfeilen versehenen Gebärden in T. 195 noch einmal anknüpfend, möchte ich an dieser Stelle kurz der Frage nach der Einstudierung des Chores nachgehen: Wie wissen die gehörlosen Sänger, wann sie Ihren Einsatz haben und ob sie mit dem Orchester „im Takt“ sind?

Wie aus dem Kapitel 3 bekannt, können Gehörlose ebenso wie Hörende ein Rhythmusgefühl erlernen. Zudem übt der Chor natürlich zuerst alleine die Gebärden ein, bevor er mit dem Orchester und den Solisten in den Proben zusammenkommt. In einem Gespräch mit Elke Bitterhof erklärt Oehring, dass der Dirigent Spezialzeichen für Anfang und Ende einer Gebärde gibt. Schwerer sei es bei Stücken ohne Dirigenten; hier müssten die Chormitglieder sich optisch orientieren, d.h. sehen, wenn der Musiker umblättert oder seine Griffe verändert: „Sie verfolgen die Finger der Musiker und wissen, wann ihr Einsatz kommt.“⁵¹¹

6.3.3.2. Chor und E-Gitarre

Wie in vielen anderen Stücken auch, übernimmt die E-Gitarre mit Jörg Wilkendorf eine solistische und damit zentrale Rolle in *Verlorenwasser*:

„Die E-Gitarre [...] ist eine wesentliche Stimme, die bis in die Jugend des autodidaktischen Musikers und Komponisten zurückweist. Auch ihre Linien und Sounds werden in Oehring's Partituren bewusst offen, zumeist verbal in poetischer Klangbildsprache notiert, sie entwickeln sich erst in der Interpretation.“⁵¹²

Mit der um eine Oktave tiefer gestimmten E-Gitarre und dem Kontrabass kommen die gehörlosen Solisten häufig zusammen, das erste Mal bereits in Takt 71, und insgesamt in 85 Takten.⁵¹³

Das Besondere in diesen Takten ist, dass die beiden Instrumentalsolisten die Gebärden oftmals in ihrer Dynamik oder inhaltlich unterstützen: In T. 71 hat der Solo-Kontrabassist – bei der Uraufführung Peter Kowald und in München Matthias Bauer – „repetierende schnelle pizzicati mit Fingeralphabet“ auszuführen und der Gitarrist darf eine elektronische Flageolette-Welle produzieren, passend zur Gebärde *Verlorenwasser* des Chores.

⁵¹¹ Helmut Oehring im Gespräch mit Elke Bitterhof, in: Berliner Zeitung (13.2.2002); zit.n. Fuchs 2004, S. 315

⁵¹² Wördemann 1, S. 2f.

⁵¹³ Nämlich in den Takten 71, 108 – 110, 146 – 152, 167 – 179 und 184f., 219 – 232, 239 – 250, 286 – 307, 322 – 324 und 337 – 345.

Example 16 shows a musical score for three parts: Solo E-Gitarre, Solo Kontrabass, and Chorus. The E-Gitarre part has markings 'Flüg. nag. Welle' and 'überhängend ausblenden'. The Kontrabass part has markings 'repetierende schnelle pizz.' and 'mit Fingerringen'. The Chorus part is labeled '(DGS) Geh.chor' and contains the text 'Verlorenwasser'.

Bsp. 16) Verlorenwasser, T. 71f., S. 11

In T. 108 – 110 sollen E-Gitarre und Kontrabass gegensätzlich zum Chor „klingen“: Während die Gitarre *brüllt* und der Bass *brutal* spielt, gebärdet der Chor in „LBG mit schneller aber weicher Gebärden und Lautsprache“ das Wort *stummstill*.

Example 17 shows a musical score for three parts: Solo E-Gitarre, Solo Kontrabass, and Chorus. The E-Gitarre part has markings 'Dist. extr.' and 'Brüll'. The Kontrabass part has markings 'Aktion direkt' and 'brutal'. The Chorus part is labeled '(LBG / DGS) Geh.chor' and contains the text 'Stummstill'.

Bsp. 17) Verlorenwasser, T. 108, S. 17

In T. 217 – 233, 239 – 254 und 286 – 308 sind dann schließlich Gebärdenchor und Solisten gemeinsam am Zug. Chor und Solisten nehmen in diesen Takten eine führende Rolle ein. Das Orchester begleitet überwiegend sehr leise, ruhig und reduziert (siehe Anhang).

In T. 219 – 233 spielt der Bassist mit zartem pizzicato unisono zum Gesang der Sopranistin: *Früh-Frisch Süß müde wie sie weißt. Leum Handschuldeckt wunderbar*. Der Gitarrist ist durch eine „zarte, zerbrechliche Kopplung“ mit der Solo-Stimme verbunden und verwendet die Talk Box, ein Effektgerät zur Veränderung des elektronisch abgenommenen Klangs mit Hilfe des Mundes.⁵¹⁴ Der Chor gebärdet dazu *Früh-Vielschönregen. Vom Blaumeer und Warmsonne*.

⁵¹⁴ Durch einen in einer kleinen Druckkammer montierten Lautsprecher (i.d.R. ein kräftiger Hornreiber) wird das Tonsignal in einen Schlauch geleitet, den der Musiker im Mund hält. Durch Variation des Resonanzraums (Mundöffnung) kann dem Tonsignal eine der Sprache ähnliche Modulation überlagert werden. Zur weiteren Verstärkung wird dies dann durch ein Mikrofon wieder aufgenommen.

Bsp. 18) *Verlorenwasser*, T. 217 – 227, S. 34

Parallel zum „zweistimmigen“, nacheinander einsetzenden Chor in T. 239 – 246 (siehe Bsp. 6), haben der Sopran und eine große Terz tiefer der Kontrabass die Melodie. Dazu erklingen Töne „wie über den Wolken schwebend, ganz hoch“ über das E-Bow-Effektgerät⁵¹⁵ des Gitarristen.

Bsp. 19) *Verlorenwasser*, T. 239 – 246, S. 37

Abschließend möchte ich nun einige Gedanken zur Rezeption von *Verlorenwasser* formulieren. Dabei werde ich versuchen, sowohl eine hörende als auch eine gehörlose Perspektive einzunehmen. Konkret geht es um die Fragen: Was verstehen Hörende bei *Verlorenwasser* bzw. anderen Stücken mit Gebärdensprache? Was glauben sie, können Gehörlose verstehen? Wie reagieren Gehörlose auf ein solches Stück? Und schließlich, was intendiert der Komponist mit seinem Werk?

⁵¹⁵ „In der Spiel- oder Zupfhand (also bei Rechtshändern die rechte Hand) gehalten, bringt man den E-Bow in die unmittelbare Nähe einer Saite, wobei das Gerät mittels zweier Führungsschienen auf die exakte Position gebracht wird. Mittels eines Tonabnehmers und einer Induktionsspule wird die latente Schwingung einer Saite abgenommen und über die Spule auf die Saite übertragen. Es entsteht eine Rückkopplung mit dem Effekt, dass die Saite langsam anfängt zu klingen und endlos weiterklingt, bis der E-Bow wieder entfernt wird.“ <http://de.wikipedia.org/wiki/E-Bow> (12.11.2008). Eine wissenschaftlich anerkannte Quelle war leider nicht auffindbar.

6.4. Gedanken zur Rezeption und Intention

6.4.1. *Verlorenwasser*: Musik übersetzt für Gehörlose ?

Stefan Turowski schreibt über die Uraufführung von *Verlorenwasser*:

„Im Beethovensaal nun stand auf der Chorempore ein zehnköpfiges [sic], von Christina Schönfeld einstudiertes Ensemble [...] und sprach – in oft parallel geführten Gebärden, die zum einen das musikalische Geschehen im Orchester übersetzen für die, die es nicht hören können.“⁵¹⁶

In Rahmen des Musikdolmetschens habe ich mich in Kapitel 3 eingehend mit verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten von Musik in Gebärdensprache beschäftigt. Dass es sich bei *Verlorenwasser* wie bei allen Stücken von Oehring nicht um eine Form von Übersetzung handelt, versteht sich schon deshalb, weil der Komponist dies gar nicht intendiert. Es ist vielmehr sein persönlicher Ansatz, Gebärdensprache klingend zu machen und auf diese Weise zwei unvereinbare Welten für kurze Momente auf einer Bühne verschmelzen zu lassen oder darauf hinzuweisen, wie unmöglich dies eigentlich ist. Hinzu kommt, dass am Anfang jeder seiner Kompositionen Gebärden stehen und diese sich als Produkt nicht nur in den sichtbaren Gesten des gehörlosen Chores, sondern auch in seiner Musik selbst manifestieren (siehe 5.2.1.). Die Gebärden sind also von Anfang an zentraler Dreh- und Angelpunkt der Oehringschen Kompositionsweise und können daher gar nicht als bloßes Medium der Übersetzung dienen.

Ein anderer Fall wäre es etwa, wenn das Stück ursprünglich nicht für Gebärdenchor komponiert worden wäre und der Chor auf die Bühne tritt, um Gehörlosen im Publikum die Musik „in eigenen Worten“ zu übersetzen. Dann wäre es denkbar, dass Musikdolmetscher die zugrundeliegende Geschichte der programmatischen Komposition in poetischen Gebärden erzählen oder aber dass Musikperformer – entsprechend den Möglichkeiten der Umsetzung von musikalischen Parametern in Bewegung – Rhythmus, Stimmung, Dichte und einzelne solistische Passagen herausarbeiten. Dies zählt zu dem Schwersten überhaupt für Dolmetscher und Performer (siehe 3.6.).

6.4.2. Das hörende Publikum

Sicherlich sind unter den Zuhörern und Zuschauern der Werke Oehrings auch gehörlose Freunde, Bekannte und Angehörige der Gebärdensolisten und des Komponisten. Die Mehrzahl der Zuhörer sind aber vermutlich hörende Konzertbesucher, Abonnenten, Liebhaber der Neuen und experimentellen Musik. Schließlich werden seine Stücke in den Konzertsälen des traditionellen Musikbetriebs gespielt – Orte der hörenden Ge-

⁵¹⁶ Stefan Turowski, Stuttgarter Zeitung vom 01.02.2001

sellschaft und Kultur.⁵¹⁷ Zudem sind auch alle in dieser Arbeit zitierten Musikkritiker und -journalisten hörend.

Fakt ist, dass das hörende Publikum die Gebärden nicht verstehen kann und daher darin entweder „abstrakte Zeichen“ oder eine einstudierte Bewegungschoreographie erkennt. Nur das Programmheft zur Aufführung – oder synchron mitlaufende Untertitel wie etwa in der Oper *Unsichtbar Land* – können den Inhalt ansatzweise vermitteln. Die Schwierigkeit der Übersetzung liegt darin, dass die Gebärdensprache keine Schrift besitzt. Die Etablierung einer poetischen Kunstsprache erscheint daher als geschickter Schachzug, um beiden Seiten annäherungsweise gerecht zu werden. Auf diese Weise erleben sowohl Hörende als auch Gehörlose etwas Neues, wie Christina Schönfeld über das Publikum bei der Uraufführung von *Dokumentation I* in Spoleto 1996 zu berichten weiß: „Und das Publikum war hörend und gehörlos, und die waren wirklich begeistert, weil da oben auf einmal Gehörlose standen und die eben meinten: Ja, was ist denn das? Die waren sehr neugierig, was das überhaupt ist.“⁵¹⁸

Denn auch für die der Gebärdensprache Mächtigen sind die Gebärden auf der Bühne nicht immer von Anfang an klar einzuordnen, weiß Schönfeld:

„Und viele Gehörlose sagen dann: Was ist denn das für ein komischer Text, was gebärdest Du denn da? Die können damit gar nichts anfangen. Und dann sage ich: Bitte, lasst mich das nicht erklären, das hat Helmut Oehring so gemacht. Für mich ist nur das Wichtige, daß ich das dem Publikum zeige, und mehr nicht. Und dann sagen die Gehörlosen: Ach so, aha.“⁵¹⁹

Für sie ist klar, dass die Gebärden in den Stücken von Helmut Oehring eine andere Funktion als in der Alltagskommunikation mit anderen Gehörlosen haben. Über die Gebärden in *Das D'Amato-System* sagt sie: „Die Leute müssen die Gebärden nicht verstehen – sie sollen die schönen Gebärden sehen!“⁵²⁰ Sie beschreibt die Gebärden als eine „Verkettung von schönen Bildern“, die mit Poesie zu tun haben. Ähnlich wie Nauck empfindet sie die Gebärden zur Musik also als eine poetische, artifizielle Sprache, die sie als Schauspielerin verwendet; und ebenso wird auch ihre Lautsprache auf der Bühne zu einer Kunstsprache. Ihr geht es in erster Linie darum, den Hörenden zu zeigen, dass auch Gehörlose Schauspieler sein können und dass es etwas Äquivalentes zum Gesang der Hörenden gibt.⁵²¹ Wichtig ist ihr außerdem, das Potential von Körpersprache zu zeigen,

„diesen Ausdruck vom Körper [...], diese ganzen Bewegungen, alles das, was

⁵¹⁷ Anders wäre es, wenn Oehring auch auf Gebärdensprachfestivals und anderen Veranstaltungen der Gehörlosenkultur seine Stücke aufführen würde – davon ist mir jedoch nichts bekannt. Interessant bzw. passend wäre dies aber wahrscheinlich nur bei Werken, in den mindestens drei oder mehr Gehörlose dabei sind, welche die Gebärdensprache einsetzen oder bei den musikdramatischen Werken, wie z.B. seinen Opern, bei denen die visuelle Ebene eine zentrale Rolle spielt.

⁵¹⁸ Christina Schönfeld im Gespräch mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 51

⁵¹⁹ Ebenda, S. 53

⁵²⁰ Ebenda, S. 56

⁵²¹ Vgl. ebenda, S. 51-54

in Gebärdensprache drin ist, die ganzen Formulierungen und das muß größer sein, das muß auch visuell ganz klar zu sehen sein, deswegen muß da ganz viel körperlicher Einsatz sein.“⁵²²

Zugleich, oder vielleicht trotzdem, möchte sie aber auch Hörenden ein Stück ihrer Realität näherbringen; das Publikum soll erfahren, wie die Kommunikationsmittel von Gehörlosen aussehen und sich anhören. Sie betreibt eine Art „Öffentlichkeitsarbeit“, wie sie es nennt, und erklärt: „Die Künstler möchten nicht nur ein Schattendasein fristen, sondern möchten mit ihren Fähigkeiten hinaus in die Welt. Zeigen, dass sie sich in dieser akustisch orientierten Gesellschaft auch behaupten können.“⁵²³

Hier sei daran erinnert, dass die Gebärdensprache zum Zeitpunkt der ersten Kompositionen mit gehörlosen Darstellern in Deutschland noch lange nicht anerkannt war. Erst 2002, und somit auch erst nach der Uraufführung von *Verlorenwasser*, wurde im Rahmen des Bundesgleichstellungsgesetzes die DGS als eigenständige Sprache anerkannt (siehe 1.5.). Und auch wenn Oehring sagt, es sei ein Missverständnis, „dass Gehörlose denken, ich kämpfe für ihre Sache“⁵²⁴, so bin ich überzeugt, dass Stücke wie *Verlorenwasser* zumindest im kleinen Umkreis eine Wirkung haben und viele Hörende auf diese Weise erstmals überhaupt auf Gehörlose und deren künstlerisches Potential aufmerksam gemacht wurden und werden.

6.4.3. Intention des Komponisten

Helmut Oehring weiß, dass seine Stücke mit Gebärdensprache eine große Herausforderung an das Publikum stellen und vielfach missverstanden werden. Als Mitglied sowohl der hörenden Gesellschaft als auch der Gehörlosengemeinschaft schreibt er Musik für beide Zuhörerschaften und auch wieder für keine von beiden. Hörende und Gehörlose sind für ihn gleichermaßen benachteiligt: Die Gehörlosen verstehen nur die Gebärdensprache, die Hörenden können nur die Musik wahrnehmen.

Nur Menschen wie Oehring selbst, die die Lautsprache und Gebärdensprache gleichermaßen beherrschen, können Stücke wie *Verlorenwasser* als Ganzes wahrnehmen und vielleicht auch verstehen. Die Momente des sich wirklichen Überschneidens der beiden Welten sind selten oder gar kaum vorhanden. In diesem Sinne schreibt Martin Mezger über die Uraufführung von *Verlorenwasser*:

⁵²² Christina Schönfeld im Gespräch mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 54

⁵²³ Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/ 2006, S. 14

⁵²⁴ Helmut Oehring im Interview mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 46

„Fragmentarisch bleibt die Wahrnehmung, kein multimedialer Trost vereint Hörende und Sehend-Verstehende. Diese ‚Dissonanz‘, die Oehring's Werk nicht auflösen kann und will, gefährdet planmäßig jede ästhetische Stimmigkeit. Wer nur der Tonspur folgen kann, erlebt ein durchaus packendes Orchesterjogging samt live elektronischem Hauchen und Schreien [...]. Und doch hört man nur die halbe Wahrheit.“⁵²⁵

Oehring ist skeptisch, ob und was Gehörlose in seiner Musik wahrnehmen können, und bezweifelt, dass seine Stücke etwas bewegen, wie er in einem Interview mit Tomas Vollhaber über die Aufführung des *D'Amato-Systems* sagt:

„Plötzlich hundert Gehörlose, so mit Luftballons, weil Ihnen gesagt wurde, man könnte eventuell die Vibrationen der Musik über diese Luftballons, durch die Luft, wahrnehmen. Dann saßen da hundert Gehörlose und warteten, dass irgendwas passiert. Ich weiß nicht, ob sie was gespürt haben oder nicht, aber, also dass so etwas passiert, ist schön, aber letztendlich wird dadurch absolut nichts bewegt, weder bei den Gehörlosen noch bei den Hörenden.“⁵²⁶

Das liegt auch an den bereits erwähnten Erfahrungen des Komponisten, dass viele Gehörlose mit Musik überhaupt nichts anfangen können, weil es etwas bleibt, was sie nie kennenlernen werden. In gewisser Hinsicht können die Gehörlosen aber dennoch seine Arbeit nutzen, wie Oehring weiß: Wenn sie in einem Opern- oder Konzertsaal, also „in diesen heiligen Hallen“ des klassischen Musikbetriebs dabei sind, haben sie die Möglichkeit „einen pseudomäßigen Eingang zu finden in das, was sie als öffentliches oder offizielles Leben betrachten und nicht mehr ausgeschlossen sind.“⁵²⁷

Schließlich gibt es für Oehring nicht nur *einen* Zugang zu seiner Musik, zu seinen Stücken, und es gibt auch kein richtiges oder falsches Verstehen. Ihm geht es immer wieder darum, gerade dieses Un- und Missverstehen, das Rätseln und Suchen im Kontext von Laut- und Gebärdensprache zum Thema zu machen: „[A]ber das macht es ja gerade interessant, dass man da genau auf die Punkte stößt, was macht Sprache aus und wo könnte man suchen, wo gibt es eine Schriftform von Gebärdensprache?“⁵²⁸

Schließlich geht es Oehring aber auch noch um etwas anderes:

„Er möchte Existenzen, seien es Orte, Geschehnisse oder Personen, die uns scheinbar bekannt, selbstverständlich und normal vorkommen, wieder neu erleben- und fühlbar machen.“⁵²⁹

Und genau in dieser Funktion, so glaubt er, kann die Musik tiefer wirken als alle anderen Künste und jede andere Art von Darstellung.⁵³⁰

⁵²⁵ Martin Mezger, Stuttgarter Echo vom 31.01.2001

⁵²⁶ Helmut Oehring im Interview mit Tomas Vollhaber, in: Vollhaber 1997, S. 46

⁵²⁷ Ebenda, S. 46

⁵²⁸ Ebenda, S. 47

⁵²⁹ Wördemann 2, S. 2

⁵³⁰ Vgl. ebenda 2, S. 2

7. Antworten auf die Forschungsfragen

Zu Beginn der Arbeit wurden zwei Forschungsfragen formuliert, die nun abschließend beantwortet werden sollen.

Als Antwort auf die Frage: *Gibt es eine „Gebärdenmusik“ und, wenn ja, was bedeutet dies und wie lässt sie sich beschreiben?*, kann nun Folgendes festgehalten werden:

Die Musik Helmut Oehring's kann aus zweierlei Gründen als „Gebärdenmusik“ bezeichnet werden. Der Komponist verwandelt einerseits Gebärden, nämlich körperliche und mimische Bewegungen, die mit der Grammatik der Gebärdensprache zu tun haben, in Klang. Bestimmte Bewegungsmuster entsprechen dabei bestimmten Bewegungsabläufen, d.h. Tonhöhen, dynamischen oder auch rhythmischen Verläufen in der Partitur, im Orchester oder im Instrument. Andererseits komponiert er für Gebärdensprache, das heißt er integriert Gehörlose bzw. Gebärdensprachsolisten in seine Stücke, so dass Gebärden zu musikalischem Material und damit zu einem eigenständigen Bestandteil der Musik werden.

Dagegen können die zahlreichen angeführten Ausdrucksformen der Gehörlosenkunst in Verbindung mit Musik und Gebärdensprache in vielfältigen Kombinationen aus Theater, Musik, Tanz und Poesie kaum unter dem Begriff „Gebärdenmusik“ zusammengefasst werden; passender dafür erscheint der Terminus „gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen“. Dazu zählt neben dem „song signing“ und dem großen Bereich der Musikperformances auch die Gebärdensprachpoesie. Eine Sonderstellung nimmt das Musikdolmetschen ein, da es in der Regel von Hörenden für Gehörlose ausgeübt wird und daher primär nicht als Gehörlosenkunst verstanden werden kann.

Allen Ausdrucksformen gemeinsam ist jedoch der Einsatz sogenannter „musikalischer Gebärden“ oder „Musikgebärden“. Damit sind Gebärden gemeint, die hinsichtlich ihrer Ausführungsart, also in Bezug auf Tempo, Intensität und Größe musikalisch gestaltet werden. Folglich kann von einer Übertragung der musikalischen Parameter Tondauer, Tempo und Lautstärke in die Gebärdensprache gesprochen werden. Wichtigste Komponente ist der Rhythmus, da er sowohl durch den Text, also die Gebärden, als auch durch Bewegungen des Körpers und durch Tanz eins zu eins dargestellt werden kann. Veränderungen des Tempos entsprechen schneller oder langsamer ausgeführten Gebärden, unterschiedliche Lautstärkenverhältnisse und dynamische Verläufe gelingen durch Variation der Größe und Intensität der Gebärden, z.B. durch das Überschreiten des Gebärdenraums. Eine wichtige Rolle spielt auch die Darstellung des emotionalen Stimmungsgehalts eines Musikstücks; dies ermöglicht eine spezifische und intensive

Mimik. Schwierig stellt sich die Übertragung von Melodie dar. Einfache und langsame Tonhöhenverläufe können durch differenzierte Bewegungsrichtungen – Aufwärtsbewegungen bei steigender und Abwärtsbewegungen bei fallender Melodielinie – angezeigt werden. Prinzipiell ist dies jedoch nur bei textlosen Stellen möglich. Andernfalls vermischen sich musikalische Gesten mit grammatikalischen Gebärden, so dass der Inhalt unverständlich wird.

Musikgebärden stehen auch im Zentrum des Stücks *Verlorenwasser* (aus: *der Ort / Musikalisches Opfer*) von Helmut Oehring, womit auch die zweite Forschungsfrage beantwortet werden kann, die da lautete: *Worum handelt es sich bei den Gebärden des Chores? Inwieweit sind sie Musik, Tanz oder Text?*

Die Untersuchung einzelner Partiturstellen zeigt, dass die Gebärden wie eine eigene Stimme des Orchesters behandelt werden. Taktstriche am Anfang und Ende von Textabschnitten sowie Vortragsbezeichnungen hinsichtlich der Ausführungsart regeln den Ablauf der Chorstimme. Beim Dolmetschen von Musik und bei Musikperformances verhilft das Tanzen oder tänzerische Bewegung zur Visualisierung von Musik. Dagegen stehen im Falle des Gebärdenchores die gehörlosen Solisten in Dreiergruppen oberhalb bzw. an der Seite des Orchesters und präsentieren stark artikulierte Kunstgebärden, die ausschließlich auf den manuellen und nicht-manuellen Elementen der Gebärdensprache basieren – hier kann also nicht von Tanz gesprochen werden. Die Aufteilung in unterschiedliche „Stimmgruppen“, so dass einzelne Stimmgruppen (zum Beispiel „nur Frauen“ oder „nur Männer“) gleichzeitig unterschiedlichen Inhalt gebärden, könnte als eine mögliche Darstellungsform polyphoner Strukturen verstanden werden.

Es handelt sich in diesem Stück jedoch nicht nur um „Musikgebärden“, sondern gleichzeitig auch um „poetische Gebärden“. Mangels einer eigenen Schriftform hat Oehring seine zentralen Gedanken und Gebärden-Bilder in Lautschrift notiert. In Zusammenarbeit mit Christina Schönfeld und den anderen Mitgliedern des Chores wurden dann Gebärden zu diesen Worten ausgewählt, neu entwickelt und in ihrer Ausführung gestaltet. Das Vortragen dieser „Kunstgebärden“ hat somit nicht nur eine musikalische, sondern auch eine inhaltlich-poetische Qualität. Für die Partitur und das Programmheft wurden die Gebärden wörtlich in Lautsprache übersetzt bzw. zurück übersetzt. Der dadurch entstehende Text fasziniert durch seine langen, expressionistischen Wortgebilde und Wortneuschöpfungen, die zu einer synästhetischen Wahrnehmung anregen.

Oehring ist nicht der Erste bzw. Einzige, der mit gehörlosen Künstlern zusammenarbeitet. Innerhalb der Gehörlosenkultur existiert eine ausgeprägte Gehörlosenkunst, die

verschiedene Kunstformen und -stile im Bereich der darstellenden Künste in sich vereint. Als Beispiele wurden Gebärdenchöre, Musikbands, Theater- und Tanzgruppen genannt. Der Berliner Komponist hebt sich von diesen Richtungen dadurch in einzigartiger Weise ab, dass er seine Werke auf international bedeutende Musik- und Theaterbühnen bringt und sie und ihre gehörlosen Interpreten so in die Musik der hörenden Kultur integriert. Es gelingt ihm, einen Raum zu schaffen, der Hörende und Gehörlose verbindet oder (sich) zumindest einander annähern lässt. Grundlage aller Oehring'scher Kompositionen ist die autobiographische Erlebniswelt, gekoppelt oder ergänzt durch vergangene oder aktuelle soziale und politische Ereignisse und Themen.

Musikhistorisch bzw. musikästhetisch gesehen setzt Oehring auf unabhängige Weise die Emanzipation des musikalischen und insbesondere des visuellen musikalischen Materials fort. Seit Beginn der 1950er Jahre wurde der traditionelle Musikbegriff durch Komponisten wie John Cage, Mauricio Kagel und Dieter Schnebel zugunsten einer Vermischung und Kopplung akustischer und visueller Ausdrucksebenen erweitert. Insbesondere die optisch-gestischen Kompositionen Dieter Schnebels präsentieren musikalisch gestaltete Gestik als visuelle musikalische Ausdrucksform. In diesem Sinne können auch Oehring's Kompositionen mit Gebärdensprachsolisten als eine visuelle Musik verstanden werden.

Quellenverzeichnis

Literatur

Bahnert, Beate: Foxfire. Musik aus dem Niemandsland – der Komponist Helmut Oehring, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (18.09.2008)

Becker, Claudia: *Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache*, hrsg. von Wolfgang Kühlwein und Heinz Vater, Trier 1997 (Fokus: Linguistisch-philologische Studien, Bd. 20)

Blankenburg, Walter: Chor und Chormusik. I. Zum Terminus, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), hrsg. von Friedrich Blume, Sachteil Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 766

Boyes Braem, Penny: *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*, Hamburg 1990 (Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 11)

Braunmüller, Robert: Das Festhalten von Klang und Gebärde, in: *Abendzeitung* vom 30.09.2005

Braunmüller, Robert: musica viva: Jubel für Oehring's Verlorenwasser, in: *Abendzeitung* vom 04.10.2005

Brembeck, Reinhold J: Die Kraft der Kontinuität, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 04.10.2005

Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 17, Mannheim 2006

Christ, Herbert J.: 120 Jahre Gehörlosen-Theater (gekürzte Fassung, aus: IM BILDE 3/2002), unter: <http://www.kugg.de/theater/120-J-GI-Theater.htm> (29.05.2008)

Cicurel, Ilana: Enseignement. Langue des signes au bac, in: L'Express, mis à jour le 12/03/2004 – publié le 15/03/2004, unter: http://www.lexpress.fr/actualite/sciences/sante/langue-des-signes-au-bac_490374.html (05.12.2008)

Clarke, Valerie: Die Anerkennung der Gebärdensprache in Österreich. Auswirkung einer möglichen Anerkennung auf meine Arbeit als Sozialarbeiterin, Diplomarbeit an der Universität Wien 2000, unter: <http://www.uni-klu.ac.at/fzgs/Dip.pdf> (05.12.2008)

Clarke, Valerie: *Unerhört. Eine Entdeckungsreise durch die Welt der Gehörlosigkeit und Gebärdensprache, über und von Gehörlosen mit vielen Praxisbeispielen*, Augsburg 2006

Darrow, Alice-Ann: Exploring the Arts of Sign and Song, in: *Music Educators Journal* 74/1 (1987), S. 32 – 35

Darrow, Ann-Alice: The Role of Music in Deaf Culture: Implications for Music Educators, in: *Journal of Research in Music Educators* 41/2 (1993), S. 93 – 110

Der Brockhaus multimedial. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2008

Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe, hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags, 2. völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2001

Deutsches Universalwörterbuch, hrsg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim 2007

Dtv-Brockhaus-Lexikon, München 1982

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion unter der Leitung von Günther Drosdowski, Bd. 4, Mannheim 1978, S. 1671

Duden. Fremdwörterbuch, Bd. 5, 6. Auflage, Mannheim 1997

Duden. Deutsches Wörterbuch, hrsg. vom wissenschaftlichem Rat der Dudenredaktion, Mannheim 2007

Duden. Das Herkunftswörterbuch, hrsg. von der Dudenredaktion, Bd. 7, 4. neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2007

Ebbinghaus, Horst / Heßmann, Jens: Grundzüge der Deutschen Gebärdensprache, in: *Das Zeichen* 13 (1990), S. 319 – 333

Ehrler, Hanno: Helmut Oehring: Das Blaumeer [aus: Einkehrtag], in: *Programmheft zur 9. musica viva-Veranstaltung 2002/2003 des Bayerischen Rundfunks*, Berlin / Leipzig 2003, S. 11f.

Emrich, H. M. / Schneider, U.: Musikalisierung des Lebens und Synästhesie, unter: <http://www.mh-hannover.de/7930.html> (16.09.2008)

Endress, Jürgen / Vollhaber, Tomas: „Poesie ist eine Einbahnstraße“. Interview mit Jürgen Endress (Teil I), in: *Das Zeichen* 75 (2007), S. 54 – 60

Endress, Jürgen / Vollhaber, Tomas: „JÜRGEN-GEHÖRLOS-FREI“ – Anmerkungen zur Präsentation *Mysteriöse Macht* beim Gebärdensprachfestival 2006, Interview mit Jürgen Endress (Teil II), in: *Das Zeichen* 75 (2007), S. 78 – 85

E-Y-E Y-O-U, Begleitheft zum Kurs „DGS I“ bei Aiyu John Woul, München 2007

Feige, Hans-Uwe et al.: Eine Kultur findet Anerkennung. Die 3. Deutschen Kulturtag der Gehörlosen vom 6. bis 9. September 2001 in München, in: *Das Zeichen* 58 (2001), S. 629 – 667

Ferris, Jean (Hrsg.): *America's musical landscape*, Boston 2006

Fischer-Lichte, Erika: Artikel „Performativität / performativ“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart u. a. 2005, S. 234 – 242

Frisius, Rudolf: Hören und Sehen – Sichtbare Musik, unter: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx726.htm> (02.10.2008)

Fritsche, Olaf: Gehörlos – Was heißt das?, unter: <http://www.visuelles-denken.de/Gehoerlos.html> (02.07.2008)

Fuchs, Jörn Florian: Das Unsichtbare und das Unerhörte – Blinden- und Taubstummenstücke auf dem Musiktheater, in: Reininghaus, Frieder (Hrsg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 7), S. 314 – 317

Happ, Daniela: DGS-Grammatik. Manuelle und nichtmanuelle Module der Deutschen Gebärdensprache, in: Leuninger, Helen/ Happ, Daniela (Hrsg.): *Gebärdensprachen: Struktur, Erwerb, Verwendung*, Hamburg 2005 (Linguistische Berichte, Sonderheft 13), S. 9 – 28

Harms, Martina: *Musikdolmetschen oder Musikperformances. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache*, Diplomarbeit am Institut für Gebärdensprache und Kommunikation Gehörlose an der Universität Hamburg 2003

Helmholtz, Hermann von: *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien*, München 1971

Herrmann, Bettina: (K)eine Welt ohne Musik, in: *Das Zeichen* 72 (2006), S. 132 – 136

Hirsch, Michael: Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels, in: Grünzweig, Werner / Schröder, Gesine / Supper, Martin (Hrsg.): *Schnebel 60. Festschrift Dieter Schnebel zum 60. Geburtstag*, Hofheim 1990, S. 347 – 359

Hoffstadt, Stephan: Zeitgenössisches Drama trifft auf Gebärdenchor, unter: http://www.taubenschlag.de/cms_pics/Pressemitteilung%20Lapama%2029.6.08.pdf (18.07.2008)

Holst, Martin: Betrachtungen zum Thema „Gehörlose und Tanz“, in: *Das Zeichen* 54 (2000), S. 582 – 585

Jarzina, Asja: *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels „visible music“*, Berlin 2005 (Körper, Zeichen, Kultur, Bd. 14)

Knapp, Ruth: A Choir for Total Communication, in: *Music Educators Journal* 66/ 6 (1980), S. 54 – 55

Kötter, Daniel: Das Singen im Dunkeln. Einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehring, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html>, (19.09.2008)

Köhler, Armin: Booklet zur CD: *visible music*. Schnebel, Kagel, Richter de Vroe, Oehring /ter Schiphorst, Riedl, Julius, Ullman, hrsg. vom Deutschen Musikrat, BMG Ariola Classics 2004 (Musik in Deutschland 1950 – 2000)

Kugler-Kruse, Marianne: *Die Entwicklung visueller Zeichensysteme*, Bochum 1988

Laborit, Emanuelle: *Der Schrei der Möwe. Jenseits der Stille – Mein Leben als Gehörlose*, aus dem Französischen von Achim Bourmer, Deutsche Erstveröffentlichung Bergisch Gladbach 1995 (im französischen Original: Laborit, E.: *Le cri de la mouette*, Paris 1993)

Ladd, Paddy: Gehörlosenkultur: Sie finden und fördern, in: *Das Zeichen* 24 (1993), S. 190 – 197

Lane, Harlan: *Mit der Seele hören: Die Lebensgeschichte des taubstummen Laurent Clerc und sein Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprache*, München 1990

Lexikon der Medizin, 16., neu bearbeitete Auflage, bearbeitet von der Lexikonredaktion unter der Leitung von Thomas Ludewig, Wiesbaden 1999

Lexikon der Sprachwissenschaft, hrsg. von Hadumod Bußmann, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2002

Mezger, Martin: Dissonanzen zwischen Hören und Sehen, in: *Stuttgarter Echo* vom 31.01.01

Nauck, Gisela: „Komponieren interessiert mich nicht so sehr...“. Zur Musik von Helmut Oehring, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Ausgabe 1, Mainz Januar / Februar 1998, S. 38 – 41

Nauck, Gisela: Helmut Oehring. Vortrag XVII. Weingartener Tage für neue Kammermusik, 19.11.2003, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (08.08.2008)

Nauck, Gisela: Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, Ausgabe 32, Berlin August 1997, S. 12 – 15

Nauck, Gisela: Text zur CD *Wider den Strich*. Werke von Stiebler, Dittrich, Oehring, Olbrisch und Finnendahl, Sony BMG Music Entertainment 2007 (Musik in Deutschland 1950 – 2000)

Nauck, Gisela: Essay, in: *Werkverzeichnis Helmut Oehring*, Boosey & Hawkes Bote & Bock, Oktober 2007, S. 29 – 39

Neumann Solow, Sharon: „Musik ohne Klang“. *Wie man Lieder in Gebärdensprache übersetzt*. Informationsheft Nr. 14, Verein zur Unterstützung des Forschungszentrums für Gebärdensprache, Basel 1988

Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 2., verbesserte Auflage, Wilhelmshaven 2004 (Beiträge zur Tanzkultur, Bd. 4)

Oehring, Helmut: Biographie, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (06.08.2008)

Ormsby, Alec: Poetische Geschlossenheit in der Amerikanischen Gebärdensprache. Vallis „Snowflake“ und Coleridges „Frost at Midnight“, in: *Das Zeichen* 42 (1997), S. 572 – 583

Österreichischer Gehörlosenbund: Anerkennung der Gebärdensprache in Europa, in: *ÖGLZ* 3/1998 (stark gekürzte Version basierend auf einer Dokumentation der EUD (Europäische Union der Gehörlosen)), unter: <http://www.oeglbb.at/html/print.php?id=LH1998-11-01-1802> (27.06.2008)

Ostrycharczyk, Nicole: Musik! Musik! Musik! „Musik und Gebärdensprache“ – Bericht über einen Workshop in Hamburg, in: *Das Zeichen* 60 (2002), S. 278 – 281

Padden, Carol / Humphries, Tom: *Gehörlose: eine Kultur bringt sich zur Sprache*, Hamburg 1991 (Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 16)

- Paviovic, Tomo: Der Klang der inneren Hände, in: *Stuttgarter Zeitung Aktuell* vom 28.01.01
- Perlmutter, David M.: Sign Language, in: *International Encyclopedia of Linguistics*, hrsg. von William Bright, Vol. 3, New York 1992, S. 436 – 439
- Poizner, Howard / Klima, Edward S. / Bellugi, Ursula: *Was die Hände über das Gehirn verraten*, Hamburg 1990
- Prause, Manuela-Carmen: ‚Song signing‘ und andere gebärdenintegrierende Kunstformen, in: *Das Zeichen* 54 (2000), S. 558 – 563
- Prause, Manuela-Carmen: *Musik und Gehörlosigkeit: Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebiets*, Köln-Rheinkassel 2001 (Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie, Bd. 5)
- Pressemitteilung Deutsches Symphonie-Orchester Berlin: „Arnold-Schönberg-Preis 2008“ für Berliner Komponisten Helmut Oehring, unter: http://www.dso-berlin.de/content/e51/e10017/e17861/PM_Schoenbergpreis-Oehring_ger.pdf (11.12.2008)
- Prillwitz, Siegmund: *Skizzen zu einer Grammatik der deutschen Gebärdensprache*, Hamburg 1985
- Prillwitz, Siegmund: Phonologie. Das Sprachinstrument von Gebärdensprachen und die phonologische Umsetzung für die Handformkomponente der DGS, in: Leuninger, Helen / Happ, Daniela (Hrsg.): *Gebärdensprachen: Struktur, Erwerb, Verwendung*, Hamburg: Helmut Buske 2005 (Linguistische Berichte, Sonderheft 13), S. 29 – 58
- Programmheft zur 1. musica viva Veranstaltung 2005/2006 des Bayerischen Rundfunks*, Berlin / Leipzig 2005
- Programmheft zur Uraufführung der Oper Unsichtbar Land am Theater Basel am 7. Mai 2006*, (Kopie erhalten vom Verlag Boosey & Hawkes Bote & Bock)
- Sacks, Oliver: *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen*, Deutsch von Dirk van Gunsteren, Reinbek bei Hamburg 1990 und 7. Auflage 2002
- Scheck, Lennard: Begleittext zur CD: *Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer, Präludium & Fuge BWV 552, Girolamo Frescobaldi: 3 Toccaten*, Konstantin Lifschitz (Klavier), Orfeo München 2007
- Schibli, Sigfried: Stumme Schreie. „Unsichtbar Land“ von Helmut Oehring nach Purcell im Theater, Basler Zeitung vom 9. Mai 2006, in: *Helmut Oehring. Unsichtbar Land 2005. Werkinformation*, Boosey & Hawkes o. O. u. J.
- Schnebel, Dieter: *Anschläge – Ausschläge: Texte zur Neuen Musik*, München u. a. 1993
- Schnebel, Dieter: Klang – Bild. Ansichten der Musik, in: *Töne Farben Formen*, hrsg. von Elisabeth Schmierer u. a., Laaber 1995, S. 177 – 193
- Schönfeld, Christina: Die Musik fühlen, in: *Programmheft zur 1. musica viva-Veranstaltung 2005/2006 des Bayerischen Rundfunks*, Berlin / Leipzig 2005, S. 14
- Schröder, Gunda: Musik ist überall, in: *Das Zeichen* 75 (2007), S. 70 – 77

Sehen statt Hören. Wochenmagazin für Hörgeschädigte des Bayerischen Fernsehens, Sendetexte unter: <http://www.taubenschlag.de/html/ssh/index.html> (09.10.2008)

Sellin, Birger: *ich will kein inmich mehr sein. botschaften aus einem autistischen kerker*, hrsg. von Michael Klonovsky, Köln 1993

Sentker, Andreas: Reizende Zeiten: Farben schreien, Gerüche stechen, es wispert aus dem Nichts. Sind wir noch bei Sinnen? Die Symphonie der Sinne, unter: Zeit Online 1997, <http://www.zeit.de/1997/16/sinne.txt.19970411.xml> (16.09.2008)

Stewart, David A. / Schein, Jerome D. / Cartwright, Brenda E.: *Sign Language Interpreting: Exploring Its Art and Science*, Boston u. a. 1998

Stötzner, Andreas: Kurze Einführung in die Signographie, August 2006, unter: www.signographie.de (17.05.08)

SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon von Stefan Fricke und Lydia Jeschke, Südwestrundfunk Baden-Baden 2007

The Oxford English Dictionary, prepared by J.A. Simpson and E.S.C. Weiner, second edition, volume XI, Oxford 1989

Thompson, Colin / James, Linda: Sign Singer, in: Taylor, George: *Being deaf: the experience of deafness*, London 1991, S. 196 – 202

Turowski, Stefan: Unterwegs zu einer Raumsprache, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 01.02.2001

Uden, Antonius van: Rhythmisch-musikalische Erziehung, in: Jussen, H. / Kröhnert, O. (Hrsg.): *Handbuch der Sonderpädagogik*, Bd. 3, Berlin 1982 (Pädagogik der Gehörlosen und Schwerhörigen), S. 320 – 330

Uhlig, Anne: Gehörlosigkeit und Gebärdensprachgemeinschaften als Forschungsthema in der Ethnologie, in: *Das Zeichen* 76 (2007), S. 234 – 246

Verlorenwasser: Ein Ort, ein Abend, drei Werke in der Akademie der Künste, von und mit Martin Ahrends, Sybille Krämer, Helmut Oehring und Peter Roloff, Berlin 2001

Vitzthum, Thomas: „Programmatische Parfümwolken“. Metzmacher dirigiert Henze, Oehring und Hartmann, unter: <http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=528> (12.11.2008)

Vollhaber, Thomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache: „Das D’Amato-System“. Interviews mit Helmut Oehring und Christina Schönfeld, in: *Das Zeichen* 39 (1997), S. 44 – 56

Vollhaber, Tomas: Zeig es ihnen! – Haiku und Gebärdensprache, in: *Das Zeichen* 76 (2007), S. 213 – 222

Waltz, Yoreme: Zur Zusammenarbeit von Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring, 1998, in pdf-Datei: ITS Oehring Paket 3-2003, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles> (10.08.2008)

Weber-Guskar, Johanna: unveröffentlichtes Interview mit Helmut Oehring am 11.10.2008 in der Berliner Philharmonie

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Auflage, Stuttgart 2001

Wisch, Fritz-Helmut: Lautsprache und Gebärdensprache. *Die Wende zur Zweisprachigkeit in Erziehung und Bildung Gehörloser*, Hamburg 1990 (Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 17)

Wöhrmann, Stefan: Gebärdenschrift, unter:
<http://www.signwriting.org/archive/docs1/sw0059-DE-GebaerdenSchrift.pdf>
(17.04.2008)

Wördemann, Stefanie: Vom Verlieren. Über „Das BLAUMEER“ von Helmut Oehring, o. O. u. J. (Text von Helmut Oehring per E-mail geschickt).

Wördemann, Stefanie: Über die Vergänglichkeit. Zu Helmut Oehrings Verlorenwasser, unter: <http://www.helmutoehring.de/info/articles/index.html> (23.10.2008)

Worseck, Thomas / Borstel, Friederike von / Vogel, Helmut: Die Geschichte des Deutschen Gehörlosen-Bundes e.V., unter: <http://www.gehoerlosen-bund.de/> (20.06.2008)

Wörterbuch der Theaterpädagogik, hrsg. von Gerd Koch und Marianne Streisand, Berlin u. a. 2003, Artikel „Gestus“, unter: <http://www.asfh-berlin.de/theaterpaed-wb/>, 19.09.2008

Noten

Oehring, Helmut: *Verlorenwasser* (aus: *Der Ort / Musikalisches Opfer*), Boosey & Hawkes Bote & Bock: Berlin 2000

Der Abdruck einzelner Notenbeispiele sowie der gesamten Partitur des Werkes *Verlorenwasser* von Helmut Oehring erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Tonträger

Oehring, Helmut: *snapshots*, 18 Werke in Ausschnitten, produced for promotional use by Boosey & Hawkes Bote & Bock 2004

Oehring, Helmut: *Verlorenwasser*. Württembergisches Staatsorchester, Stuttgart, UA: 28.01.2001, produced for promotional use by Boosey & Hawkes Bote & Bock o.J.

visible music. Schnebel, Kagel, Richter de Vroe, Oehring / ter Schiphorst, Riedl, Julius, Ullman, hrsg. vom Deutschen Musikrat, BMG Ariola Classics 2004 (Musik in Deutschland 1950 – 2000), CD

Wider den Strich. Werke von Stiebler, Dittrich, Oehring, Olbrisch und Finnendahl, Sony BMG Music Entertainment 2007 (Musik in Deutschland 1950 – 2000), CD

Film

Children of a lesser God, von Randa Haines (im Deutschen *Gottes vergessene Kinder*), Paramount Pictures 1986, DVD

musica viva. forum der gegenwartsmusik: *Helmut Oehring. Weit auseinander liegende Tage*, DVD Produktion der B.O.A. Videofilmkunst und des Bayerischen-Rundfunks, München 2006

„Stille Welt – lautes Leben: Helmut Oehring, Musiker, Sohn gehörloser Eltern“, in: *Lebenslinien*, Sendereihe des Bayerischen Fernsehens 2002

Bildnachweis

Abb. 1: Siegmund Prillwitz: Phonologie: Das Sprachinstrument von Gebärdensprache und die phonologische Umsetzung für die Handformkomponente der DGS, in: Leuninger, Helen / Happ, Daniela (Hrsg.): *Gebärdensprachen: Struktur, Erwerb, Verwendung*, Hamburg 2005 (Linguistische Berichte, Sonderheft 13), S. 33

Abb. 2: Wisch, Fritz-Helmut: *Lautsprache und Gebärdensprache. Die Wende zur Zweisprachigkeit in Erziehung und Bildung Gehörloser*, Hamburg 1990, S. 156

Abb. 3: Boyes Braem, Penny: *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*, Hamburg 1990, S. 22

Abb. 4: Wöhrmann, Stefan: Gebärdenschrift, unter:
<http://www.signwriting.org/archive/docs1/sw0059-DE-GebaerdenSchrift.pdf>
(17.04.2008), S.1

Abb. 5: Vollhaber, Tomas: Zeig es ihnen! – Haiku und Gebärdensprache. In: *Das Zeichen* 76 (2007), S. 217

Abb. 6: Ausschnitt aus der Partitur zu Nostalgie von Dieter Schnebel, in: *Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels „visible music“*, Berlin 2005 (Körper, Zeichen, Kultur, Bd. 14), S. 98

Abb. 7: Hagen Klennert, Berlin

Abb. 8 – 10: Astrid Ackermann, München

Internet

http://www.arbos.at/deaf_festival_08/index.html (30.05.2008)

<http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/sehen-statt-hoeren/index.xml>
(12.07.2008)

<http://www.dafeg.net/299.0.html> (15.07.2008)

http://deafness.about.com/od/deafculture/a/deaftheatre_2.htm (18.09.2008)

<http://www.dgsd.de/info/sonstiges/faq.html> (10.09.2008)

<http://www.egg-bayern.de/index.html?http://www.egg-bayern.de/de/neuigkeiten/2008/NEWSGLUE.shtml> (04.12.2008)

<http://www.gallaudet.edu/x228.xml> (10.7.2008)

<http://www.gebaerdenschrift.de> (17.04.2008)

<http://www.gehoerlose.de/viewtopic.php?f=7&t=2199&start=0> (16.09.2008)

<http://www.gehoerlosen-bund.de/> (19.05.2008)

<http://www.gehoerlosentheater.de/uns.htm> (29.05.2008)
<http://www.gestisches-theater-berlin.de/> (07.10.2008)
<http://www.hagenklennert.de/de/index.htm> (19.08.2008)
<http://www.helmutoehring.de/works/index.html#chronologisch> (15.09.2008)
<http://www.kugg.de/theater/DGTheater.htm> (29.05.2008)
<http://www.lukas14.de/c/gebaerdenchor> (16.07.2008)
<http://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=528> (12.11.2008)
<http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Projekte/HamNoSys/> (17.05.2008)
http://www.signographie.de/cms/front_content.php?idcat=20 (17.05.2008)
<http://www.taubenschlag.de/>, diverse Aufrufe des Portals (02.07., 09.10.2008)
<http://www.touch-the-sound.de/start.html> (22.04.2008)
<http://pooool.manila.at/wer/about/> (06.12.2008)
<http://www.youtube.com> (25.09.2008)
<http://www.zentrum-verkuendung.de/3002.0.html> (15.07.2008)
<http://de.wikipedia.org/wiki/E-Bow> (12.11.2008)

Anhang 1

Helmut Oehring

Verlorenwasser (aus: Der Ort / Musikalisches Opfer)

Partitur

Verlag Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin 2000
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags

für Tilman

VERLORENWASSER

(aus: Der Ort / Musikalisches Opfer)

Helmut Oehring

10/2000

(rev.2001)

Partitur in C

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 54$

Piccolo

Flöten 1&2

Oboen 1&2

Klarinetten 1&2 (in Bb)

2 Bassklarinetten (in Bb)

4 Trompeten (in Bb)

4 Hörner (in F)

4 Posaunen
3 - Tenor Pos. mit Quartventil
4 - Kontrabass Posaune

Tuba

Schlagzeug 1

Schlagzeug 2 *gr.-Tr.*

Schlagzeug 3 *Röhrengl.*

Schlagzeug 4 *Plattengl.*

Schlagzeug 5 *Gong*

Schlagzeug 6

Solo Stimme

Solo E-Gitarre
(1 Oktave tiefer gestimmt, Klang
2 Oktaven tiefer als notiert)

Solo Kontrabass

Gebärdenchor

Keyboard VW 1
(Hammond Sound "Hahn")

Violen I

Violen II

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektronik (CD)

Zuspiel 1

Atem Mann / Frau

Mac Stimme

VERLORENWASSER Texte

7

Trp. 1-4 *con sord. (weich)* *à 2* *mp / pp* *à 4* *con sord. (Harmon ohne Tube)* *mp / pp*

Pos. 1/2 *mp / p*

Pos. 3/4 *à 2* *con sord. (weich)* *mp / p*

Tba. *con sord. (weich)* *mp / pp*

sing. Säge Schlgz. 1 *p* *mild, Tonhöhe ungefähr* *(gr. Tr.)* *sub. Stop*

Schlgz. 2

Schlgz. 3 Röhrengl. *mp*

Schlgz. 4 Plattengl. *mp*

Schlgz. 5 (Gong) *mp*

sing. Säge Schlgz. 6 *p* *mild, Tonhöhe ungefähr* *sub. Stop*

Solo E-Gtr. *extrem leise Trashkopplung --- anschwellen* *Stop*

Solo Kb. *geräuschhaft arco kreisen "wale"* *Stop*

Keyb. *Cluster (etwas tiefer)* *mf*

Vln. I (1-6)

Vln. I (7-12) *pp*

Vln. II (1-4)

Vln. II (5-10) *pp*

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1-4) *pizz.* *mp*

Kb. (5-8) *pizz.* *mp*

Elektr.

13 (gr. Tr.)

Schlgz. 2

Keyb.

Vln. I (1-6)

Vln. I (7-12)

Vln. II (1-4)

Vln. II (5-10)

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektr.

mf Cluster

pp

ppp

arco

pizz.

p

pp

ppp

1. *arco*

2.

3. *arco*

4. *pp*

5. *arco*

6. *pp*

7. *arco pp*

8. *arco pp*

CD Stop

19

con sord.
Metall: Harmon à 2 Pos. 1&2: zart leuchtend, schwer schwebend, klar glänzend

The score is divided into two systems. The first system contains the percussion and auxiliary parts:

- Pos. 1/2:** Horns, playing *p* then *f*.
- Pos. 3:** Horns, playing *pp* with notes and extr. tiefe pulsierende Luft/Ton/Geräusch-Sounds (dreckig maschinell) *mp*.
- Pos. 4:** Horns, playing *pp* with notes and dreckig, schwerer Sound *f* *pp*.
- Tba.:** Trombones, playing *pp* with notes and dreckig, schwerer Sound *f* *pp*.
- gr. Tr. Schlgz. 1:** Gong, playing *p* with notes and Vibr. *pp* with notes.
- Schlgz. 2:** Crotales, playing *pp* with notes and arco.
- Bass Mar. Schlgz. 3:** Bass Drum, playing *pp* with notes and arco.
- Mar. (4 Okt.) Schlgz. 4:** Snare Drum, playing *pp* with notes and arco, um Zentralton herum-maulen (3, 4, 5), Becken *pp/pp* with notes.
- Schlgz. 5:** Tom-toms, playing *pp* with notes and Vibr. (Motor langsam) *mf* with notes.
- HiHar Schlgz. 6:** Hi-hat, playing *pp* with notes and 2 Kastagn. *p* with notes, unregelmäßige Akzente verteilen (mit einer Hand).

The second system contains the vocal and string parts:

- (Fingeralphabet) Geb.chor:** Singing "V e r l o r e n -" starting at measure 21.
- Keyb.:** Keyboard, playing chords.
- Vln. I (1-6):** Violins I, playing *ppp* with notes.
- Vln. I (7-12):** Violins I, playing *ppp* with notes.
- Vln. II (1-4):** Violins II, playing *ppp* with notes.
- Vln. II (5-10):** Violins II, playing *ppp* with notes.
- Vc. (1/2):** Violins, playing *ppp* with notes.
- Vc. (3/4):** Violins, playing *ppp* with notes.
- Vc. (5/6):** Violins, playing *ppp* with notes.
- Vc. (7-10):** Violins, playing *ppp* with notes.
- Kb. (1/2):** Cellos, playing *ppp* with notes.
- Kb. (3/4):** Cellos, playing *ppp* with notes.
- Kb. (5/6):** Cellos, playing *ppp* with notes.
- Kb. (7/8):** Cellos, playing *ppp* with notes.
- Elektr.:** Electric guitar, playing *ppp* with notes.

27 (à 2)

Pos. 1/2

Pos. 3
(extr. tiefe pulsierende Luft/Ton/Geräusch - Sounds)

Pos. 4

Tba.

Schlgz. 1
gr. Tr. *mp* Vibr. *pp* äußerst weich *gliss.*

Schlgz. 2
Crotales *pp* *mp* *pp*

Schlgz. 3
(Mar. arco) kl. Tr. *ppp* extrem fein & dicht (ohne Saite) *ppp*

Schlgz. 4
(Becken arco) Mar. (4 Okt.) *pp*

Schlgz. 5
2 Becken *mp* weich *mp* *pp* *pp* äußerst weich *gliss.* 2 Becken *mp*

Schlgz. 6
(2 Kastag.) HiHat *mp* weich

Geb.chor (FA)
w a s s e r b a c h . . .

Keyb.

Vln. I (1-6)

Vln. I (7-12)

Vln. II (1-4)

Vln. II (5-10)

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektr.

(Trp. 1-4 noch con sord. ohne Tube)

Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Trp. 4

Hn. 1/3
Hn. 2/4

so zart wie möglich *ppp*
à 2
so zart wie möglich *ppp*

Pos. 1
Pos. 2
Pos. 3
Pos. 4
Tba.

p < *mp* > *p* *f* *p* *mp*
p *f* *p* < *f* > *p* *f* *p*
(extr. tiefe pulsierende Luft/Ton / Geräusch-Sounds)
p *mf* *p*
p *mf* *p*

Schlgz. 1
Schlgz. 2
Schlgz. 3
Schlgz. 4
Schlgz. 5
Schlgz. 6

gr. Tr. *mp* *Vibr.* Stoppschläge
Mar. (5 Oktr.) *mp*
(kl. Tr.) *mp*
(Mar. 4 Oktr.) *mp* *kl. Tr.* *Besen gliss. (Mar.)* *(kl. Tr.)* *stacc.*
(Becken) (nach Anschlag dmpf.) *Vibr.* 2 arci *p*
(2 Kastag.) *HiHat* *mp* *weich* 2 Becken (nach Anschlag dmpf.) *p*

(FA / DGS) Geb.chor

FA DGS
Ja Dies Name woher - auftauchen

Keyb.

Vln. I (1-6)
Vln. I (7-12)

Vln. II (1-4)
Vln. II (5-10)

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektr.

43

Hn. 1/3 (à 2) *mp* *ppp* *mp*

Hn. 2/4 (à 2) *mp* *ppp* *mp*

Pos. 1 *pp* (Hauptstimme Ende)

Pos. 2 *pp*

Pos. 3 (extr. tiefe pulsierende Luft/Ton/Geräusch-Sounds) *pp*

Schlgz. 1 *mp* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Schlgz. 2 (Mar. 5 Okt.) *mp*

Schlgz. 3 (Mar.) *mp* *pp* *pp* *mp*

Schlgz. 4 2 Becken *arco* *mp* *ppp*

Schlgz. 5 (Vibr./2 arci) *mp*

Schlgz. 6 (2 Becken) *p* *arco* *mp* *ppp* *mf*

kl. Tr. mit einer Hand *pp*

gr. Tr. *mp*

Hilfhar *weich*

(DGS) Geb.chor - O b e r f l ä c h e b l e i b t . U n t e r t a u c h e n -

Keyb.

Vln. I (1-6)

Vln. I (7-12)

Vln. II (1-4)

Vln. II (5-10)

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektr.

51

Hn. 1/3 (a 2) *ppp* *mf*

Hn. 2/4 (a 2) *ppp* *mf*

Schlgz. 1 *mp* *pp* *weich*

Schlgz. 2 *mp* *pp* *2 Becken* *weich* *p* *p*

Schlgz. 3 (kl. Tr.) *mp* *pp*

Schlgz. 4 *mp* *pp* *2 Becken* *weich* *p* *p*

Schlgz. 5 (Vibr./ 2 arci) *mp* *2 Becken* *weich* *p* *p*

Schlgz. 6 *2 Becken* *weich* *p* *p*

(DGS)
Geb.chor v e r s c h w u n d e n - d a n n w i e d e r d a .

Keyb.

Vln. I (1-6)

Vln. I (7-12)

Vln. II (1-4)

Vln. II (5-10)

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektr.

58 (a 2)

Hn. 1/3 (a 2) *ppp* *mf* *ppp*

Hn. 2/4 *ppp* *mf* *ppp*

Schlgz. 1 *gr. Tr.* *p* *3*

Schlgz. 3 *Bass Mar.* *2 arci* *mp* *3*

Schlgz. 4 (2 Becken) *pp* *arco* *p* *3*

Schlgz. 5 (Vibr./2 arci) *mp*

Schlgz. 6 (2 Becken) *pp* *arco* *p* *3*

(DGS)
Geb.chor **D i e s N a m e V e r l o r e n w a s s e r**

Keyb.

Vln. I (1-6)

Vln. I (7-12)

Vln. II (1-4)

Vln. II (5-10)

Vc. (1/2)

Vc. (3/4)

Vc. (5/6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2)

Kb. (3/4)

Kb. (5/6)

Kb. (7/8)

Elektr.

65

Hn. 1/3 (A 2) *mf* *pp* *mf* *pp*
 Hn. 2/4 (A 2) *mf* *pp* *mf* *pp*
 Schlagz. 1 *gr. Tr.* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* alle abreißen
 Schlagz. 2 *Gang* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Schlagz. 3 (Bass Mar./ 2 arci)
 Schlagz. 4 *Becken* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Schlagz. 5 (Vibr./ 2 arci)
 Schlagz. 6 *tiefes Becken* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 (DGS) Geb.chor DGS (nur Frauen) Fremder kommt - graben in Kirche - später erzählt Bauer
 Keyb. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* alle abreißen
 Vln. I (1-6) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vln. I (7-12) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vln. II (1-4) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vln. II (5-10) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vc. (1/2) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vc. (3/4) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vc. (5/6) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Vc. (7-10) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Kb. (1/2) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Kb. (3/4) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Kb. (5/6) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Kb. (7/8) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*
 Elektr.

71 **A** $\frac{2}{4}$ eher etwas schneller, treibend

Pic. *mp* weich kontrolliert

Fl. 1/2 *mp* weich kontrolliert

Ob. 1/2 *mp* weich kontrolliert

Trp. 1/2 *sf/p* *ff* *à 2* + (gestopft)

Hn. 1/3 *sfz/mp* + (gestopft)

Hn. 2/4 *sfz/mp*

Pos. 1/2 *sfz/mp* con sord. Holz: weich

Pos. 3/4 *sfz/mp* con sord. Holz: weich

Tba. *p* *f* *sfz/mp* con sord. Holz: weich

Schlgz. 1 *gr. Tr.* *mp* *mf*

Schlgz. 2 *Gang* *mf*

Schlgz. 3 *Becken* *arco* *f* *gr. Tr.* *mp* *mf*

Schlgz. 4 *Plattengl.* *mf* *gr. Tr.* *mf*

Schlgz. 5 *Becken* *arco* *f* *Wassergong* *mf*

Schlgz. 6 *Tam Tam* *mf*

Solo St. *ruhig, leise, still* *mf* Ein Kehr Tag

Solo E-Gtr. *Flag. rasg. Welle* *überhängend ausblenden* *f* *mf* Talk Box Schlauch
Opern Diva

Solo Kb. *repetierende schnelle pizz.* *mit Fingeralphabet* *f* *mf* Türen Walking
(unabhängig von Kb. 1-8)

(DGS) Geb.chor *DGS alle* *Verlorenwasser*

Keyb. *Hammond Sound VW 2* *mf*

Cel. *tiefer Celesta Cluster* *f* *tiefer Cluster* *f* *Cluster (chrom.)* *f*

Vln. I *sub.* *sf/mp* *sim.*

Vln. II *sub.* *sf/mp* *sim.*

Vc. (1-6) *sub.* *sf/mp* *sim.*

Vc. (7-10) *sub.* *sf/mp* *sim.*

Kb. (1/2) *pizz.* *sf/p* *ff* *mf* *pizz., weich swingend*

Kb. (3/4) *pizz.* *sf/p* *ff* *mf* *pizz., weich swingend*

Kb. (5-8) *pizz.* *sf/p* *ff* *mf* *mf pizz., weich swingend*

Elektr.

im Verlauf zunehmend Ton mit Luft + Geräusch mischen

im Verlauf zunehmend Ton mit Luft + Geräusch mischen

im Verlauf zunehmend Ton mit Luft + Geräusch mischen

79

Pic. *pp*

Fl. 1/2 (à 2) *pp*

Ob. 1/2 (à 2) *pp*

Kl. 1/2 *pp* weich

B.kl. 1/2 *p mp pp* weich

Trp. 1/2 *con sord. Harmon ohne Tube à 2*

Trp. 3/4 *con sord. Harmon ohne Tube à 2 sfz/ mp*

Hn. 1/3 (à 2) *sfz/ mp*

Hn. 2/4 (à 2) *sfz/ mp*

Pos. 1/2 (à 2) *sfz/ mp*

Pos. 3/4 (à 2) *sfz/ mp*

Tba. *sfz/ mp*

Schlgz. 1 Singende Säge *mf* gr. Tr. *mp mf*

Schlgz. 2 Singende Säge *mf* Gong *mf*

Schlgz. 3 Singende Säge *mf* gr. Tr. *mp mf*

Schlgz. 4 Singende Säge *mf* Plattengl. *mf* gr. Tr. *mf*

Schlgz. 5 Singende Säge *mf* Wassergong *mf*

Schlgz. 6 Singende Säge *mf* Tam Tam *mf*

Solo St. *mp mit Metall o.ä. "Schreiben"*

Solo E-Gtr. weiter wie vorher *mf*

Solo Kb. weiter wie vorher *mf*

Keyb.

Cel. *f* Cluster (chrom.) *f*

Vln. I (Vln.: fließender Übergang zum nächsten Takt)

Vln. II

Vc. (1-6)

Vc. (7-10)

Kb. (1/2) *mf*

Kb. (3/4) *mf*

Kb. (5-8) *mf*

Elektr.

85 $\frac{3}{4}$ ♩ = 60 sub.

$\frac{2}{4}$

Pic. *f/p*

Fl. 1/2 *f/p*

Ob. 1/2 *f/p*

Kl. 1 *p*

Kl. 2 *p*

B.kl. 1/2 *p*

Trp. 1 *p*

Trp. 2 *p*

Trp. 3 *p*

Trp. 4 *p*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

Hn. 3 *p*

Hn. 4 *p*

Pos. 1 (con sord. weich) *p*

Pos. 2 (con sord. weich) *p*

Pos. 3 (con sord. weich) *p*

Pos. 4 (con sord. weich) *p*

Tba. (con sord. weich) *p*

Schlgz. 1-6 *mp*
snare alle 6 Schlgz. wischen, ruhig (Schreib-ähnlich) mit dem Besen auf Snarefell (ein erster Impuls auf 1)

Geb.chor
Bildhafte Gebärdenstellung Sekunden anhaltend
V e r l o r e n W A s s e r O r t O p f e r

Hammond Sound

Keyb. *mp*

Vln. I s. t. unregelmäßige Tonmodulation *pp* ord. $\frac{3}{4}$

Vln. II s. t. unregelmäßige Tonmodulation *pp* ord. $\frac{3}{4}$

Vc. (1/2) *pizz. mf* Halbt. gliss. aufwärts stabil, swingend *mf*

Vc. (3-6) *pizz. mf* Halbt. gliss. aufwärts stabil, swingend *mf*

Vc. (7-10) *pizz. mf* Halbt. gliss. aufwärts stabil, swingend *mf*

Kb. (1/2) arco s. t. äußerst langsames gliss. *p*

Kb. (3/4) arco s. t. äußerst langsames gliss. *p*

Kb. (5/6) arco s. t. äußerst langsames gliss. *p*

Kb. (7/8) arco s. t. äußerst langsames gliss. *p*

Elektr.

3
4

94

Fl. 1/2
Ob. 1/2
Kl. 1/2
B.kl. 1/2
Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Trp. 4
Hn. 2/4
Pos. 1/2
Pos. 3/4
Tba.
Tüte Schlgz. 1
Tüte Schlgz. 2
Röhrengl. Schlgz. 3
Plattengl. Schlgz. 4
liegende gr. Tr. Schlgz. 5
Tamtam Schlgz. 6
Solo St.
Solo E-Gtr.
Solo Kb.
Keyb.
Vln. I (1-6)
Vln. I (7-12)
Vln. II (alle)
Vc. (1-4)
Vc. (5-10)
Kb. (1/2)
Kb. (3/4)
Kb. (5-8)
Elektr.

con sord. Multiphon gesplittet
sfz/ mp
con sord.
sfz/ mp Multiphon gesplittet
con sord.
sfz/ mp Multiphon gesplittet Pedalage
con sord.
sfz/ mp Pedalage Multiphon gesplittet
(con sord. weich)
sfz/ mp
(con sord. weich)
sfz/ mp
(con sord. weich)
sfz/ mp
kontinuierlich knistern
kontinuierlich knistern
mfz
mfz
weich, tief grollend
mp weich
Ein Kehr - tag. Blau Wald - dorf. Zart. Wun - der - schö - ne
Talk-Box- Schlauch Diva
Trash-Tüten Walk
mf
arco pp pppp sim. arco pp pppp sim. arco pp pppp sim. arco pp pppp sim. pizz., weich swingend f pizz., weich swingend f pizz., weich swingend f

4/4 2/4 4/4 ohne Richtung 3/4 4/4 3/4

99

Fl. 1/2 Multiphon + Stimme
zerbrechlich, leise

Ob. 1/2 Multiphon
zerbrechlich, leise

Kl. 1/2 Multiphon
zerbrechlich, leise

B.kl. 1/2 Multiphon
zerbrechlich, leise

Hinweis: alle 8 Holzbläser unisono im Rhythmus den Flöten, jedoch jeweils andere individuelle Multiphonics

Trp. 1 Multiphon extrem fein gesplittet

Trp. 2 Multiphon extrem fein gesplittet

Trp. 3 Multiphon extrem fein gesplittet (teils auch Pedallage)

Trp. 4 Multiphon extrem fein gesplittet (teils auch Pedallage)

Hn. 2 (extr. gestopft) mf

Hn. 3 (extr. gestopft) mf

Pos. 1/2 senza sord. à 2 Multiphon extrem fein gesplittet

Pos. 3/4 senza sord. à 2 Multiphon extrem fein gesplittet

Tba. senza sord. Multiphon extrem fein gesplittet

Schlgz. 1 Stabhl. Fußm. gr. Tr. Stoppschlag Tüte kontinuierlich knistern Dynamik Holzbläsern anpassen

Schlgz. 2 Stabhl. Fußm. gr. Tr. Stoppschlag Tüte kontinuierlich knistern Dynamik Holzbläsern anpassen

Schlgz. 3 Röhrengl. Stoppschlag Becken arco zart, fragil

Schlgz. 4 gr. Tr. Stoppschlag Becken arco zart, fragil

Schlgz. 5 Gang Stoppschlag Becken arco zart, fragil

Schlgz. 6 Crash Becken Becken arco kurz, hart zart, fragil

Solo E-Gtr. H E-Bow & zarte Kopplung

Pedal

Gebärdenchor alle Poesie - DGS langsam, groß

(DGS)

Geb.chor V i e l r u h e t i e f s c h w a r z

Kb. (1/2) pizz. mf

Kb. (3/4) pizz. mf

Kb. (5/6) pizz. mf

Kb. (7/8) pizz. mf

Picc. Fl. 1/2 *mp* *ff* *mp* dunkel

Ob. 1/2 *mp* *ff* *mp* dunkel

Kl. 1/2 *f* *gliss.* *f* *gliss.*

B.kl. 1/2 *f* *gliss.* *f* *gliss.*

Trp. 1 *scharf, gequetscht* *sf/ mf* *sfz/ mp* *sf/ mf* scharf, gequetscht

Trp. 2 *scharf, gequetscht* *sf/ mf* *sfz/ mp* *sf/ mf* scharf, gequetscht

Trp. 3 *scharf, gequetscht* *sf/ mf* *sfz/ mp* *sf/ mf* scharf, gequetscht

Trp. 4 *scharf, gequetscht* *sf/ mf* *sfz/ mp* *sf/ mf* scharf, gequetscht

Hn. 1/3 *à 2* *o* (offen) *sf/ f* *sfz/ mp* *sf/ f*

Hn. 2/4 *à 2* *o* (offen) *sf/ f* *sfz/ mp* *sf/ f*

(senza sord.) Pos. 1/2 *à 2* *o* *sf/ f* *sfz/ mp* *sf/ f*

(senza sord.) Pos. 3/4 *à 2* *o* *sf/ f* *sfz/ mp* *sf/ f*

(senza sord.) Tba. *à 2* *o* *sf/ f* *sfz/ mp* *sf/ f*

Schlgz. 1 Stahlbl. *gr. Tr.* *Crash Becken* *gr. Tr.* *Crash Becken*

Schlgz. 2 snare Stahlbl. *snare* *Stahlbl.* *mf* *Crash Becken*

Schlgz. 3 Bühnzagl. *Becken* *gr. Tr.* *mf* *Becken*

Schlgz. 4 Chin. Operngong *Becken* *Plattengl.* *Chin. Operngong* *Becken*

Schlgz. 5 snare *gr. Tr.* *Becken* *Wassergong* *snare* *Becken*

Schlgz. 6 2 Kuhgl. *Becken* *Tam Tam* *2 Kuhgl.* *Becken*

Solo E-Gtr. *Dist. extr.* *Brüll* *Dist. extr.* *Brüll*

Solo Kb. *Aktion direkt* *brutal* *Aktion direkt* *brutal*

(LBG / DGS) Geb.chor *LBG mit schneller aber weicher Gebärde und Lautsprache* *DGS Aufteilung in drei Gruppen* *Gebärde gleichzeitig*

S t u m m s t i l l *3 Frauen: S c h l e i m*
Männer rechts: W a r m
Männer links: H e l l

VI. I (1-6) *arco* *sim.* *arco sul pont.* *mf* *f*

VI. I (7-12) *arco* *sim.* *arco sul pont.* *mf* *f*

VI. II (1-4) *arco* *sim.* *arco sul pont.* *mf* *f*

VI. II (5-10) *arco* *sim.* *arco sul pont.* *mf* *f*

Vc. (1-4) *trem. pizz.* *c.l.b.* *trem. pizz.* *mf*

Vc. (5-10) *pizz.* *c.l.b.* *ff*

Kb. (1-4) *pizz.* *c.l.b.* *ff*

Kb. (5-8) *trem. pizz.* *c.l.b.* *trem. pizz.* *mf*

Elektr. *sf/ mf* *sf/ mf*

3/4 $\text{♩} = 54$

III extrem feine unterschiedliche Multiphonics, rauh, zerbrechlich

Kl. 1/2
B.kl. 1/2
Vihr.
Schlgz. 1
Mar.
Schlgz. 2
Röhrengl.
Schlgz. 3
Mar. (4 Okt.)
Schlgz. 4
Vihr.
Schlgz. 5
Schlgz. 6
(DGS)
Geb.chor
Cel.
Elektr.

p 2 arci
p 2 arci
p weich
p 2 arci
p 2 arci
p HiHar
Becken *p*
DGS Poetisch alle
M e e r T i e f S a n d
mf
CD Zuspil 3 (Herz & Grollen)
CD Stop



2/4 **F** $\text{♩} = 72$

IIII (überhängen, ausblenden)

Kl. 1/2
B.kl. 1/2
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tba.
Schlgz. 1
Schlgz. 2
Schlgz. 3
Schlgz. 4
Schlgz. 5
Schlgz. 6
Solo St.
Cel.
Vc. (1-4)
Elektr.

Hn., Tba., St.Solo: senza Tempo
sehr mild ruhig, klar artikuliert
Einsätze folgen der "Optik"
pp zart, schwebend modulieren
pp zart, schwebend *mp*
pp zart, schwebend dehnen
pp zart, schwebend *mp*
pp zart, schwebend *mp*
pp zart, schwebend
Hand schul deckt, Ru he
p *mp*
mf pizci mit Plektr. *sim.*
ppp

123

Hn. 1 *pp*

Hn. 2 *pp*

Hn. 3 *pp*

Hn. 4 *pp*

Tba. *pp* (8th)

Solo St. *mp* dorf - - - - - men - - - - - schen. *mf*

(mit Plektr.) Vc. (1-4) *mp*

Elektr.



129

Hn. 1 *pp* *ff*

Hn. 2 *pp* *mp* *ff*

Hn. 3 *pp* *ff*

Hn. 4 *pp* *mp* *ff* (8th)

Tba. *pp* schnelle Ventil bewegungen *ff*

Solo St. Weiss *mp* - - - - - lust. *f*

Keyb. VW 4 *ppp* Search Rücklauf Loop Impulse, zart pitchen (Puls entsteht durch den Sample-loop) (Taste festkleben) *mf* *f*

(mit Plektr.) Vc. (1-4) *mf* *sf / f*

pizz. mit Plektr. Vc. (5-10) *mf* *sf / f* *sim.*

Elektr.

135 **1/4 G** **2/4**

senza sord. Pedallage: kaum Ton
expressives Luft - Flatter - Geräusch

Trp. 1 Anstoß Konsonant - *f/p*
Pedallage: kaum Ton *f/p*

Trp. 2 senza sord. expressives Luft Flatter - Geräusch
Pedallage: kaum Ton Anstoß Konsonant - *f/p*

Trp. 3 senza sord. expressives Luft Flatter - Geräusch
Pedallage: kaum Ton Anstoß Konsonant - *f/p*

Trp. 4 senza sord. expressives Luft Flatter - Geräusch
Anstoß Konsonant - *f/p*
Pedallage: kaum Ton *f/p*

(Hn. / Pos. / Tba. : kleines kurzes gliss.)

Hn. 1 *fff*

Hn. 2 *fff*

Hn. 3 *fff*

Hn. 4 *fff*

Pos. 1 (senza sord.) *ff*

Pos. 2 (senza sord.) *ff*

Pos. 3 (senza sord.) *ff*

Pos. 4 (senza sord.) *ff*

Tba. (senza sord.) *ff*

Stahl Schlgz. 1 immer Preßschlag *fff*

Stahl Schlgz. 2 immer Preßschlag *fff*

Plattengl. Schlgz. 3 immer Stoppschläge *fff*

Giong Schlgz. 4 immer Stoppschläge *fff*

Röhrengl. Schlgz. 5 immer Stoppschläge *fff*

Tam Tam Schlgz. 6 immer Stoppschläge *fff*

Keyb. (läuft weiter) *f*

Vln. I *f*
überirrissener sound extremes sul pont. sehr geräuschhaft intensives vibr.

Vc. (1-4) *f* (mit Plektr.) sim.

Vc. (5-10) *f* (mit Plektr.)

Kb. (1-4) mit Stahlstift (6.ä.) oder Frosch zwischen Saiten am Steg tremolieren: dichtes ff Flirren *fff*

Kb. (5-8) *fff* extremer Bogendruck Bogen bleibt auf Saiten

Elektr.

141

Trp. 1 *f/p sf sf sf sf*

Trp. 2 *f/p sf sf sf sf sf*

Trp. 3 *f/p sf sf sf sf sf*

Trp. 4 *f/p sf sf sf sf sf*

Hn. 1 *sf*

Hn. 2 *sf*

Hn. 3 *sf*

Hn. 4 *sf*

Pos. 1 *sf*

Pos. 2 *sf*

Pos. 3 *sf*

Pos. 4 *sf*

Tba. *sf*

Schlgz. 1 (Stahl gr. Lt.) *fff*

Schlgz. 2 (Stahl gr. Lt.) *fff*

Schlgz. 3 (Plattengl.) *fff*

Schlgz. 4 (Geme.) *fff*

Schlgz. 5 (Röhrengl.) *fff*

Schlgz. 6 (LamLam) *fff*

Keyb. *(f)*

Vln. I *f mf f mf f mf f* Plektrum nehmen

Vc. (1-4) *(mit Plektr.)* sub. Stop

Vc. (5-10) *(mit Plektr.)* sub. Stop

Kb. (1-4) *ff*

Kb. (5-8) *sf* Bogen bleibt auf Saiten

Elektr.

alle Kb. Plektrum nehmen (oder Telefonkarte)

H

Alle Trp.: Harmon ohne Tube
gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf
(auch extr. schnelle Ventilbewegungen)

146

con sord.

Trp. 1 *p* *f* *p* *f* *mp* *ff* *mp* *ff*

Trp. 2 *p* *f* *p* *f* *mp* *ff* *mp* *ff*

Trp. 3 *p* *f* *p* *f* *mp* *ff* *mp* *ff*

Trp. 4 *p* *f* *p* *f* *mp* *ff* *mp* *ff*

Hn. 1/3 *f*

Hn. 2/4 *f*

Pos. 1 *p* *mf* *p* *mf* *mp* *ff* *mp* *ff*

Pos. 2 *p* *mf* *p* *mf* *mp* *ff* *mp* *ff*

Pos. 3 *p* *mf* *p* *mf* *mp* *ff* *mp* *ff*

Pos. 4 *p* *mf* *p* *mf* *mp* *ff* *mp* *ff*

Tba. *p* *mf* *p* *mf* *mp* *ff* *mp* *ff*

2 Kuhgl. außer Becken alle Stoppschläge

Schlgz. 1 gr. Tr. *sfz*

3 Becken Schlgz. 2 Stahl gr. Tr. *sfz*

Timbale Schlgz. 3 snare *sfz*

Schlgz. 4 kl. Tr. gr. Tr. *sfz*

Schlgz. 5 3 Becken *sfz*

Timbale Schlgz. 6 3 Becken *sfz*

Solo E-Gtr. *Isolo skuril wild zart hervor zurück (multiplay)*
exakt auf 1 krasser Impuls und vorübergehende Aktion damit beenden
Brüll

Solo Kb. *Isolo skuril wild zart hervor zurück (multiplay)*
exakt auf 1 krasser Impuls und vorübergehende Aktion damit beenden
Brüll

(DGS) Geb.chor
(*) *Kalt* DGS Frauen beginnen und halten
(*) *Kalt* DGS Männer links dazu und halten
(*) *Kalt* DGS Männer rechts dazu und halten
Gebärden "eingefroren"

Keyb. *läuft weiter*
sfz Trash-Perc. Sounds

pizz. mit Plektr. Vln. I *fff* extr.

pizz. mit Plektr. Vln. II *fff* extr.

pizz. (mit Plektr.) Vc. (1-4) *fff* extr.

pizz. (mit Plektr.) Vc. (5-8) *fff* extr.

pizz. (mit Plektr.) Vc. (9-10) *fff* extr.

pizz. mit Plektr. Kb. (1-4) *fff* extr.

pizz. mit Plektr. Kb. (5-8) *fff* extr.

Elektr.

I

etwas langsamer

$\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 54$ ruhig schreitend ausformulieren

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 72$

153

Multiphon + Stimme

Fl. 1/2 à 2
p

Ob. 1/2 à 2 Multiphonics
p

Kl. 1/2 à 2
 extrem feine unterschiedliche Multiphonics, rau, zerbrechlich
p

B.kl. 1/2 à 2
 extrem feine unterschiedliche Multiphonics, rau, zerbrechlich
p

Schlgz. 1 Vihr. 2 arci
p

Schlgz. 2 Mar. 2 arci
p

Schlgz. 3 Röhrengl. weich
p

Schlgz. 4 Mar. (4 Okt.) 2 arci
p

Schlgz. 5 Vihr. 2 arci
p

Schlgz. 6 HiHat
 gr. Becken *p*

Geb.chor — "eingefrorene" Gebärde halten ————— "eingefrorene" Gebärde auflösen

Keyb. (läuft weiter)
p

Cel. *mp*

Elektr. CD Start Zuspriel 4 ————— Stop
 tiefes Grollen + Herz

Pic. sub. *sfz*

Fl. 1/2 sub. *sfz*

Ob. 1/2 sub. *sfz*

Kl. 1/2 sub. *sfz*

B.kl. 1/2 sub. *sfz*

Trp. 1/2 con sord. (Harmon gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf ohne Tube) (auch extr. schnelle Ventilbewegungen) *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff* à 2

Trp. 3 con sord. (Harmon gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf ohne Tube) (auch extr. schnelle Ventilbewegungen) *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Trp. 4 con sord. (Harmon gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf ohne Tube) (auch extr. schnelle Ventilbewegungen) *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Hn. 1/3 *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff* à 2

Hn. 2/4 *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff* à 2

Pos. 1 *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Pos. 2 *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Pos. 3 *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Pos. 4 *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

Tba. *p* *mf* *p* *f* *mp* *ff*

2 Kuhgl. außer Becken alle Stoppschläge

Schlgz. 1 gr.-Tr. *sfz* poss.

3 Becken Schlgz. 2 Stahl gr.-Tr. *sfz* poss.

Timbale Schlgz. 3 snare *sfz* poss.

Schlgz. 4 kl.-Tr. gr.-Tr. *sfz* poss.

Schlgz. 5 3 Becken *sfz* poss.

Timbale Schlgz. 6 3 Becken *sfz* poss.

Solo E- Gtr. & Solo Kb. *sfz* Isolo skuril wild zart hervor zurück (multiplay) *mp* Brill

(DGS) Geb.chor S c h l i m m Stop 1sec S t r a n d Stop 1sec N a s s Stop

Keyb. *sfz* läuft weiter

(pizz.) (mit Plektr.) Vln. I *fff* extr.

(pizz.) (mit Plektr.) Vln. II *fff* extr.

(pizz.) (mit Plektr.) Vc. (1-4) *fff* extr.

(pizz.) (mit Plektr.) Vc. (5-8) *fff* extr.

(pizz.) (mit Plektr.) Vc. (9/10) *fff* extr.

(pizz.) (mit Plektr.) Kb. (1-4) *fff* extr.

(pizz.) (mit Plektr.) Kb. (5-8) *fff* extr.

Elektr. *fff* extr.

173

Pic. *sfz*

Fl. 1/2 *sfz*

Ob. 1/2 *sfz*

Kl. 1/2 *sfz*

B.kl. 1/2 *sfz*

Trp. 1/2 *sfz* gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf (auch extr. schnelle Ventilbewegungen) *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff* *à 2*

Trp. 3 *sfz* gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf (auch extr. schnelle Ventilbewegungen) *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff* *à 2*

Trp. 4 *sfz* gepresst, gequetscht, gegen Ende scharf (auch extr. schnelle Ventilbewegungen) *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff* *à 2*

Hn. 1/3 *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff* *à 2*

Hn. 2/4 *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff* *à 2*

Pos. 1 *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff*

Pos. 2 *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff*

Pos. 3 *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff*

Pos. 4 *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff*

Tba. *p* *f* *mp* *ff* *mp* *fff*

2. Kuhgel. außer Becken alle Stoppschläge *sfz* *poss.*

Schlgz. 1 gr.-Tr. *sfz* *poss.*

3. Becken Schlgz. 2 Stahl gr.-Tr. *sfz* *poss.*

Timbale Schlgz. 3 snare *sfz* *poss.*

Schlgz. 4 kl.-Tr. gr.-Tr. *sfz* *poss.*

Schlgz. 5 3 Becken *sfz* *poss.*

Timbale Schlgz. 6 3 Becken *sfz* *poss.*

Solo E.-Gtr. & Solo Kb. *exakt auf 1 krasser Impuls und vorhergehende Aktion damit beenden* *Brüll* *poss.*

(DGS) Geb.chor *Schli* *m* *Stop 1sec* *Strand* *Stop 1sec* *Nas* *S* *Stop* *Keyb. sub. stop*

Keyb. *läuft weiter*

(mit Plektr.) Vln. I *fff* *extr.*

(mit Plektr.) Vln. II *fff* *extr.*

(mit Plektr.) Vc. (1-4) *fff* *extr.*

(mit Plektr.) Vc. (5-8) *fff* *extr.*

(mit Plektr.) Vc. (9/10) *fff* *extr.*

(mit Plektr.) Kb. (1-4) *fff* *extr.*

(mit Plektr.) Kb. (5-8) *fff* *extr.*

Elektr.

4+1/8 K

4/4

2/4

180

accel

Pic. *mp* *ff* *mf* *ff*

Fl. 1 *mp* *ff* *mf* *ff*

Fl. 2 *mp* *ff* *mf* *ff*

Ob. 1 *mp* *ff* *mf* *ff*

Ob. 2 *mp* *ff* *mf* *ff*

Kl. 1 *mp* *ff* *mf* *ff*

Kl. 2 *mp* *ff* *mf* *ff*

B. kl. 1 *mp* *ff* *mf* *ff*

B. kl. 2 *mp* *ff* *mf* *ff*

Trp. 1-4 *ff* *mf* *ff*

HiHat Schlgz. 1 *mf* *mf* Stoppschlag *ff*

Schlgz. 2 *mf* Stoppschlag *ff* *mf* *f*

kl. Tr. Schlgz. 3 *mp* Becken *mfz* *ff* *mp* snare

Schlgz. 4 Becken *mfz* *mfz* *ff*

Schlgz. 5 Becken *mfz* *mfz* *ff*

HiHat Schlgz. 6 *mf* 2 Kastagnetten *sub. f* absolut dicht konzentriert und starr *mf* Stoppschlag *f*

Cel. *ff*

Vln. I (1-6) *arco* *ff* *mf* *ff*

Vln. I (7-12) *arco* *ff* *mf* *ff*

Vln. II (1-4) *mf/p* *f* mit Schwung auf Zielton *f* *ff*

Vln. II (5-10) *arco* *mf/p* *f* mit Schwung auf Zielton *f* *ff*

Vc. (1-4) *arco* *ff* *mf* *ff*

Vc. (5-10) *arco* *ff* *mf* *ff*

Kb. (alle) *arco s. p.* *mf* *ff* *starker Bogendruck*

Elektr.

à 4 (à 4) Pedaltöne: mit Nebengeräusch, schnellen Ventilbewegungen und Flzg. hinten

195

senza misura

absolut kontrolliertes unisono, sehr leise und hauchzart, wie dunkelroter Nebel

alle exaktes Ende mit Stoppschlag

Mar. (5. Okt.) Schlz. 2 *pppp*

Bass Mar. Schlz. 3 *pppp*

Mar. (4. Okt.) Schlz. 4 *pppp*

Solo St. *extrem ruhig, mild schimmernd*

Der Ort Das Das O pfer

Gebärde und Lautsprache alle

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

BLAU * MEER * UND * WARM * SON * NE * ACH * WAS * SER * ORD * NUNG * MUT * MEER * LUFT * LAU * FEN * WEISS * LUST

Elektr. CD Start Zuspil 5 & 6

tiefes Grollen, Atmen Mann Frau, Munti, Mir, Mac Stimme

CD Stop



3+1 sub. a Tempo ♩ = 96

196

Trp. 1/2 *à 2 con sord. (Harmon ohne Tube)* *sfz* Halb vent. gliss.

Trp. 3/4 *à 2 con sord. (Harmon ohne Tube)* *sfz* Halb vent. gliss.

Pos. 1 *senza sord.* *sfz*

Pos. 2 *senza sord.* *sfz*

Pos. 3/4 *à 2 senza sord.* *sfz*

Tba. *senza sord.* *sfz*

Solo St.

Solo E-Gtr. *Saite extrem ziehen* *clean* (Vol. Pedal)

Solo Kb. *pizz.* (evtl. schnelles Tremolo)

Cel. *f*

Vln. I *pizz.* *ff*

Vln. II *pizz.* *ff*

Kb. (1-4) *pizz.* *sfz*

Kb. (5/6) *pizz.* *sfz*

Kb. (7/8) *pizz.* *sfz*

Elektr.

200 $\frac{4}{4}$ ♩ = ♩ (96)

Pic. *mit Luftgeräusch*
p *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *p* *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch*

Fl. 1/2 *à 2*
p *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch* *p* *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch*

Ob. 1/2 *à 2*
mf *fff* *mf* *fff*

Kl. 1/2 *à 2*
mf *fff* *mf* *fff*

Bkl. 1/2 *à 2*
p *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch* *p* *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch*

Trp. 1/2 *à 2*
p *fff* *sfz* *mp < sfz* *à 2* *p* *fff* *sfz* *mp < sfz* *à 2* *p* *fff* *sfz* *mp < sfz* *à 2*

Trp. 3/4 *à 2*
mf *fff* *sfz* *mp < sfz* *à 2* *mf* *fff* *sfz* *mp < sfz* *à 2* *mf* *fff* *sfz* *mp < sfz* *à 2*

Hn. 1/3 *à 2*
p *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch* *p* *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch*

Hn. 2/4 *à 2*
p *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch* *p* *fff* *sfz/imp starr* *mf < fff* *mit Luftgeräusch*

Pos. 1 *sfz* *mp < sfz* *sfz* *mp < sfz*

Pos. 2 *sfz* *mp < sfz* *sfz* *mp < sfz*

Pos. 3/4 *à 2*
sfz *mp < sfz* *sfz* *mp < sfz*

Tba. *sfz* *mp < sfz* *sfz* *mp < sfz*

Schlagz. 1 *Crash Becken*
gr. Tr. *f* *f* *f* *f*

Schlagz. 2 *Crash Becken*
Stahl *f* *f* *f* *f*

Schlagz. 3 *Timbale*
snare *gr. Tr.* *f* *f* *f* *f*

Schlagz. 4 *Becken*
f *mp < sfz* *sfz* *mp < sfz*

Schlagz. 5 *Becken*
f *mp < sfz* *sfz* *mp < sfz*

Schlagz. 6 *2 Kuhgl.*
f *f* *f* *f*

Solo E-Gtr. *SoulKiss*
f *f* *f* *f*

Solo Kb. *arpegg. pizz.*
f *f* *f* *f*

Cel. *f* *f* *f* *f*

Vln. I *pizz.*
gliss. *ff* *gliss.*

Vln. II *pizz.*
gliss. *ff* *gliss.*

Vc. *arco* *v. v. sim.*
mf *fff* *pizz.* *arco* *v. v. sim.* *mf* *fff* *pizz.*

Kb. (1-4) *pizz. f* *ff* *f (pizz.)* *ff*

Kb. (5/6) *pizz. f* *ff* *f (pizz.)* *ff*

Kb. (7/8) *pizz. f* *ff* *f (pizz.)* *ff*

Elektr.

204

$\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4+1}{8+16}$ $\text{♩} = \text{♩} (96)$ $\frac{3+1}{8+16}$

Pic. *mp* *ff*

Fl. 1/2 *f* *mp* *ff*

Ob. 1/2 *f* *mp* *ff*

Kl. 1/2 *f* *mp* *ff*

Bkl. 1/2 *f* *mp* *ff*

Trp. 1/2 *mf/p* *f/mf* *f* *mf/p* *f* *mf/p* *ff* *sfz* Halb vent. gliss. *sfz* *sfz*

Trp. 3/4 *mf/p* *f/mf* *f* *mf/p* *f* *mf/p* *ff* *ff* Halb vent. gliss.

Hn. 1/3 *f* *ff*

Hn. 2/4 *f* *ff*

Pos. 1 *mf/p* *f/mf* *f* *mf/p* *f* *mf/p* *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

Pos. 2/3 *mf/p* *f/mf* *f* *mf/p* *f* *mf/p* *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

Pos. 4 *mf/p* *f/mf* *f* *mf/p* *f* *mf/p* *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

Tba. *mf/p* *f/mf* *f* *mf/p* *f* *mf/p* *ff* *sfz* *sfz* *sfz*

Vibr. Schlgz. 1 *f* *ff* HiHat treten, breit *mf*

Schlgz. 3 kl.Tr. *mp*

Schlgz. 4 Chin. Opfern Gong *f*

Vibr. Schlgz. 5 *f* *ff* HiHat treten, breit

Kastagn. Schlgz. 6 *f* starr *mf*

Solo E-Gtr. *f* Saite extrem ziehen clean (Vol. Pedal) *f* *pizz.* *sfz*

Solo Kb. *f* (evtl. schnelles Tremolo)

Keyb. VW 5 Hammond Sound *f*

Vln. I *f* *ff* *arco* *mf* *ff* *mf/p* *f* *ff* *pizz.* *ff*

Vln. II *arco* *mf* *ff* *mf/p* *f* *ff* *pizz.* *ff*

Vc. *f* *ff* *arco* *mf* *ff* *mf/p* *f* *ff* *pizz.* *sfz*

Kb. (1-4) *ff* *arco* *mf* *ff* *mf/p* *f* *ff* *pizz.* *sfz*

Kb. (5/6) *ff* *arco* *mf* *ff* *mf/p* *f* *ff* *pizz.* *sfz*

Kb. (7/8) *ff* *arco* *mf* *ff* *mf/p* *f* *ff* *pizz.* *sfz*

Elektr.

210 $\frac{2}{4}$ O $\text{♩} = 60$

Ton — — — — — Luftgeräusch

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Kl. 1

Kl. 2

B.kl. 1

B.kl. 2

Trp. 1-4 à 4

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Vibr. Schlgz. 1 ppp kaum hörbar

Mar. (5. Okt.) Schlgz. 2 ppp kaum hörbar

Bass Mar. Schlgz. 3 ppp kaum hörbar

Mar. (4. Okt.) Schlgz. 4 ppp kaum hörbar

Vibr. Schlgz. 5 ppp kaum hörbar

HiHat Schlgz. 6 mp treten, breit mf (HiHat) mp f

(FA) Geb.chor $V \quad e \quad r \quad l \quad o \quad r \quad e \quad n \quad W \quad a \quad s \quad s \quad e \quad r$

Keyb. (Hammond Sound) p mf ff

Vc. pp ff

Elektr.

pp — — — — — ff

Ton — — — — — Luftgeräusch

pp — — — — — ff

Ton — — — — — Luftgeräusch

pp — — — — — ff

Ton — — — — — Luftgeräusch

pp — — — — — ff

abreißen

4/4 schmiegsame
Tonmodulation

2/4 Q etwas ruhiger
♩ = 46

4/4

217

Trp. 1 *sf* *p* *ppp*

Trp. 2 *sf* *p* *ppp*

Trp. 3 Tonmodulation *sf* *p* *mf* *gliss.* *H* modulieren *pp*

Trp. 4 Tonmodulation *sf* *p* *ppp*

Hn. 1 *ppp* weich + klar *p*

Hn. 2 *ppp* weich + klar *p*

Hn. 3 *ppp* weich + klar *p*

Hn. 4 *ppp* weich + klar *p*

Pos. 1 Tonmodulation *sf* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Pos. 2 Tonmodulation *sf* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Pos. 3 Tonmodulation *sf* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Pos. 4 Tonmodulation *sf* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Tba. *sf* *ppp*

Vibr. Schlgz. 1 mit Holzstiel auf Platte tremolieren *pp* trocken *pp* *mf* Tüte kontinuierlich knistern *arco* *p* *sim.*

Mar. (5 Okt.) Schlgz. 2 mit Holzstiel auf Platte tremolieren *pp* trocken *pp* *mf* Tüte kontinuierlich knistern *arco* *p* *sim.*

Bass Mar. Schlgz. 3 mit Holzstiel auf Platte tremolieren *pp* trocken *pp* *mf* Tüte kontinuierlich knistern *arco* *p* *sim.*

Mar. (4 Okt.) Schlgz. 4 mit Holzstiel auf Platte tremolieren *pp* trocken *pp* *mf* Tüte kontinuierlich knistern *arco* *p* *sim.*

Vibr. Schlgz. 5 mit Holzstiel auf Platte tremolieren *pp* trocken *pp* *mf* Tüte kontinuierlich knistern *arco* *p* *sim.*

2 Kuhgl. Schlgz. 6 *pp* fein, dicht *pp* *mf* Tüte kontinuierlich knistern *arco* *p* *sim.* Regenmacher

Solo Sr. *H* Früh - Frisch Süß mü - de wie sie weißt *mf* *p*

Solo E-Gtr. zarte, zerbrechliche Kopplung mit Solo Stimme + Schlauch Talk Box *H* (mit Solo Stimme) *p*

Solo Kb. *pizz. zart* *H* (mit Solo Stimme) *p*

(DGS) Geb.chor DGS nur Männer
F r ü h - V i e l s c h ö n r e g e n

Keyb. *(mp)* *H*

Vln. I Solo Vln. *arco* *mf* *p*

Vc. *pp* *p*

Elektr.

229

2/4 R J = 60

Pic. *pp* *mf*

Fl. 1/2 *pp* *mf* à 2

Ob. 1/2 *pp* *mf* à 2

Kl. 1 *pp* *mf*

Kl. 2 *pp* *mf*

B.kl. 1/2 *pp* *mf* à 2

Trp. 1 *mf* *pp*

Trp. 2 *pppp* *p* plötzlich Tonstop

Trp. 3 *pppp* *p* plötzlich Tonstop

Trp. 4 *pppp* *p* plötzlich Tonstop

Hn. 1/3 (extrem gestopft) *mfz/pp* *mfz/pp*

Hn. 2/4 (extrem gestopft) *mfz/pp* *mfz/pp*

Pos. 1 *p* plötzlich Tonstop

Pos. 2 *p* plötzlich Tonstop

Pos. 3 *p* plötzlich Tonstop

Pos. 4 *p* plötzlich Tonstop

Tba. *pppp* *p* *pppp* plötzlich Tonstop

Tüte kontinuierlich knistern

Schlgz. 1 *mf* *pp* *pp* *pp*

Mar. (5 Okt.) *mp* *p* *pp* *pp*

Schlgz. 2 *mp* *p* *pp* *pp*

Bass.Mar. *mp* *p* *pp* *pp*

Schlgz. 3 *mp* *p* *pp* *pp*

Mar. (4 Okt.) *mp* *p* *pp* *pp*

Schlgz. 4 *mp* *p* *pp* *pp*

Vibr. *mp* *p* *pp* *pp*

Schlgz. 5 *mp* *p* *pp* *pp*

Glaspend. *mf* kontinuierlich knistern

Röhrenr. *mf* kontinuierlich knistern

Schlgz. 6 *mf* kontinuierlich knistern

Tüte *mf* kontinuierlich knistern

Regenmacher

Solo St. *mf*
Leum Hand - schul - deckt wun - der - bar

Solo E-Gtr. zarte, zerbrechliche Kopplung mit Solo Stimme + Schlauch Talk Box

Solo Kb. *mf* (mit Solo Stimme)
DGS nur Frauen

(DGS) Geb.chor
Vom Blaumeer und Warmsonne (letzte Silbe 1 Takt lang halten)

Keyb. *mp*

Solo Vln. *mf* *pp*

Vc. *p*

Elektr.

4/4 S ♩ = 46

239

alle Holzbläser
so leise und zart wie möglich

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Kl. 1
Kl. 2
B.kl. 1
B.kl. 2

Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Trp. 4

modulieren
sf/mf
ppp

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4

zart & mild
ppp
mp

Pos. 1
Pos. 2
Pos. 3
Pos. 4
Tba.

modulieren
sf/mf
ppp

Solo St.

Ton/Luft Gemisch artikuliert
klar und rein!

Ver - lo - ren Was - ser bach

Solo E-Gtr.

E-Bow, wie über den Wolken schwebend ganz hoch

Solo Kb.

pizz. zart
zartes pizz. Tremolo

Frauen: DGS
Geb.chor
Männer: DGS

Lieb Lila Still Ruhe Dorf Menschen Schön Ruhe Träume letzte Gebärde "einfrieren"

↑ (Einsatz auf Dir. Zeichen) Oh schön Waldschnee Stummstill Blauschnee letzte Gebärde "einfrieren"

↑ (Einsatz auf Dir. Zeichen)

Keyb.
Cel.
Vc.

8va
pp
p
mp
mf

* das b halten bis Ende Takt 246

Elektr.

2/4 J = 72

4/4 J = 46

247

so leise und zart wie möglich

Pic. abreißen

Fl. 1 (so leise und zart wie möglich) abreißen *ff*

Fl. 2 (so leise und zart wie möglich) abreißen *ff*

Ob. 1 (so leise und zart wie möglich) abreißen *ff*

Ob. 2 (so leise und zart wie möglich) abreißen *ff*

Kl. 1 (so leise und zart wie möglich) modulieren abreißen *ff*

Kl. 2 (so leise und zart wie möglich) modulieren abreißen *ff*

B.kl. 1 (so leise und zart wie möglich) modulieren abreißen *ff*

B.kl. 2 (so leise und zart wie möglich) modulieren abreißen *ff*

Schlgz. 1 (sofort dämpfen) abreißen *ff*

Stahl gr. Jr. sub. *ffff* abreißen *ff*

Schlgz. 2 (sofort dämpfen) abreißen *ff*

Stahl gr. Jr. sub. *ffff* abreißen *ff*

Röhrengl. abreißen *ff*

Schlgz. 3 (sofort dämpfen) abreißen *ff*

sub. *ffff* abreißen *ff*

Plattengl. abreißen *ff*

Schlgz. 4 (sofort dämpfen) abreißen *ff*

sub. *ffff* abreißen *ff*

Gong abreißen *ff*

Schlgz. 5 (sofort dämpfen) abreißen *ff*

sub. *ffff* abreißen *ff*

Tam Tam abreißen *ff*

Schlgz. 6 (sofort dämpfen) abreißen *ff*

sub. *ffff* abreißen *ff*

Rambus Pendelrassel auspendeln lassen

Glas Pendelrassel auspendeln lassen

Regenmacher ausklingen lassen

1x langsam auf den "Kopf" stellen

Vokalise (Vokal ad lib.) gesplittet, geräuschhaft *pp* fragil abwesend zart und allein

Solo E-Gtr. mit Schlgz. Overdrive Trash Metall *ffff*

Solo Kb. mit Schlgz. *ffff* hart und krass (genauer Rhythmus)

Geb.chor "eingefrorene" Gebärde halten Auflösung der eingefrorenen Gebärde

Keyb. VW 6 Search Rücklauf Loop Impulse *ppp*

Vc. abreißen *f*

Kb. (1-4) arco extrem gepresst *f*

Kb. (5-8) arco extrem gepresst *f*

Elektr.

255

Pic. *sfz / mp*

Fl. 1/2 *sfz / mp*

Ob. 1/2 *sfz / mp* *à 2* *pp*

Klar. 1/2 *sfz / mp*

B.kl. 1/2 *sfz / mp*

Trp. 1-4 *à 4* *mp* *fff* *p < f* *à 4* *mp* *fff* *p < f* *p < f* *à 4* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Hn. 1/3 *à 2* *mp* *fff* *p < f* *à 2* *mp* *fff* *p < f* *p < f* *à 2* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Hn. 2/4 *à 2* *mp* *fff* *p < f* *à 2* *mp* *fff* *p < f* *p < f* *à 2* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Pos. 1 *senza sord.* *mp* *fff* *p < f* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Pos. 2 *senza sord.* *mp* *fff* *p < f* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Pos. 3 *senza sord.* *mp* *fff* *p < f* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Pos. 4 *senza sord.* *mp* *fff* *p < f* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Tba. *senza sord.* *mp* *fff* *p < f* *mp* *fff* *p < f* *p < f*

Kuhl. Schlgz. 1 *gr. Tr.*

Becken Schlgz. 2 *Stahl gr. Tr.*

Timbale Schlgz. 3 *sanare*

kl. Tr. Schlgz. 4 *gr. Tr.*

Schlgz. 5 *3 Becken*

Timbale Schlgz. 6 *3 Becken*

Solo E-Gtr. *Trash kreisch Kopplung* *krass* *krass* *Trash kreisch Kopplung*

Solo Kb. *arco* *exakt auf 1 krasser Impuls* *Trash kreisch* *krass* *krass* *Trash kreisch*

Keyb.

Trash-Perc. Sounds (Keyb.)

Vln. I *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Vln. II *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Vc. (1-4) *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Vc. (5-8) *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Vc. (9-10) *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Kb. (1-4) *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Kb. (5-8) *pizz. mit Plektr.* *sub. fff poss.*

Elektr.



263

Pic. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *pp* \leftarrow *p*

Ob. 2 *pp* \leftarrow *p*

Kl. 1 *pp* \leftarrow *p*

Kl. 2 *pp* \leftarrow *p*

B.kl. 1 *pp* \leftarrow *p*

B.kl. 2 *pp* \leftarrow *p*

Schlgz. 1 Stahl gr. Tr. immer harte Pressschläge (sofort dämpfen)

Schlgz. 2 Stahl gr. Tr. immer harte Pressschläge (sofort dämpfen)

Schlgz. 3 Röhrengl. immer harte Pressschläge elektr. Sirene Sirene Röhrengl. *p* aus *p* aus

Schlgz. 4 Plattengl. immer harte Pressschläge (sofort dämpfen)

Schlgz. 5 Gong immer harte Pressschläge (sofort dämpfen)

Schlgz. 6 Lam. Tam immer harte Pressschläge (sofort dämpfen)

Solo E-Gtr. extremer Stuff Dreck Sound *f*

Solo Kb. extremer Stuff Dreck Sound *f*

Keyb. krasser Sound

Vln. I *mp* *pizz. gliss. weich maunzend*

Vln. II *mp* *pizz. gliss. weich maunzend*

Vc. (1-4) *arco quetsch* *f*

Vc. (5-10) *arco quetsch* *f*

Kb. (1-4) *arco quetsch* *f*

Kb. (5-8) *arco quetsch* *f*

Elektr.

(Hinweis Schlgz. 3, elektr. Sirene: Schalloch mit Hand abdämpfen, nur kurz an- und ausschalten)

modulieren

mod.

modulieren

2/4

abreißen U

275

Pic. *p* modulieren *ff*

Fl. 1 *p* modulieren *ff*

Fl. 2 *p* modulieren *ff*

Ob. 1/2 *p* *ff*

Kl. 1 *p* modulieren *ff*

Kl. 2 *p* modulieren *ff*

B.kl. 1/2 *p* modulieren *ff*

Trp. 1 *scharf mp sf*

Trp. 2 *scharf mp sf*

Trp. 3 *scharf mp sf*

Trp. 4 *scharf mp sf*

Hn. 1 *scharf mp sf*

Hn. 2 *scharf mp sf*

Hn. 3 *scharf mp sf*

Hn. 4 *scharf mp sf*

Pos. 1/2 *fz sfz*

Pos. 3/4 *fz sfz*

Tba. *fz sfz*

Stahl gr. Tr. Schlgz. 1 *alle Schlgz: Stoppschlag* *Bambus Pendelrassel* *verklungen lassen*

Stahl gr. Tr. Schlgz. 2 *poss.* *p zart*

Röhrengl. Schlgz. 3 *poss.* *Regenmacher* *verklungen lassen*

Plattengl. Schlgz. 4 *poss.* *p zart* *langsam auf den Kopf stellen*

Gong Schlgz. 5 *poss.*

Tam Tam Schlgz. 6 *poss.* *Glas Pendelrassel* *verklungen lassen* *p zart*

Solo E-Gtr. *extremer Stuff Dreck Sound* *Brüll laul Kreisch hoch* *poss. kurz überhängen*

Solo Kb. *extremer Stuff Dreck Sound* *Brüll laul Kreisch hoch* *poss.*

Keyb. *krasser Sound*

Cel. *sempre p*

Vln. I + II (alle) *(pizz. gliss.)* *sub. mp*

Vc. (1-4) *arco quetsch sf* *sofort dämpfen*

Vc. (5-10) *arco quetsch sf* *sofort dämpfen*

Kb. (1-4) *arco quetsch sf* *sofort dämpfen*

Kb. (5-8) *arco quetsch sf* *sofort dämpfen*

Elektr.

♩ = 60 sub.

4/4

286

à 2 (senza sord.)
so tief wie möglich, Nachatmen unauffällig aufteilen

Pos. 3/4 *mp* extrem zart (senza sord.) nimmt Sax Mundstück so tief wie möglich

Tba. *mp* extrem zart

Schlgz. 1 *p* mit Jazzbesen auf snare 'schreiben'

Schlgz. 2 *p* Plattengel.

Schlgz. 3 *p* Röhrengel.

Schlgz. 4 *p* Gong

Schlgz. 5 *pppp* extrem zart, weich und dicht

Schlgz. 6 *pppp* extrem zart, weich und dicht

H Stimme frei für sich allein!

Solo St. *p* Lieb Li La ganz fein Was ser

Solo E-Gtr. E-Bow, Kopplung 1 unabhängig von den anderen

Solo Kb. *p* zart mild

alle: DGS poetisch und in Zeitlupe

(DGS) Geb.chor W i r g e h e n W a l d

Keyb. *mf*

Cel. *mf*

Vln. I *pp* (*pizz. gliss.*) *arco* vibr., sehr klar *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

Vln. II *pp* (*pizz. gliss.*) *arco* vibr., sehr klar *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

Vc. (1-6) *p* *mp* *pizz. gliss.*

Vc. (7-10) *p* *mp* *pizz. gliss.*

Elektr. [] Texte / Stimmen / dumpfes Grollen / Riesenvorhalt

CD Start Zuspziel 7

V

298

(à 2)

Pos. 3/4

Tba.

snare
Schlgz. 1
mit Jazzbesen auf snare
'schreiben'

Plattengl.
Schlgz. 2

Röhrengl.
Schlgz. 3

Gänge
Schlgz. 4

gr. Tr.
Schlgz. 5

gr. Tr.
Schlgz. 6

Solo St.
Ort Blau Wald Ort Op - fer Lust

Solo E-Gtr.
(weiter E-Bow, Kopplung)

Solo Kb.
(acc./rit.- pizz.)
(zart)

(DGS)
alle: DGS poetisch und in Zeitlupe

Geb.chor
g e h e n g e h e n g e h e n

Keyb.

Cel.

Vln. I
(sehr klar)
(sm)

Vln. II
(sehr klar)
(sm)

Vc. (1-6)
(pizz. gliss.)

Vc. (7-10)
(pizz. gliss.)

Kb. (1-4)
feine Plastiküte über rechte Hand (bis Ende) pizz. sehr klar, knisternd

Kb. (5-8)
feine Plastiküte über rechte Hand (bis Ende) pizz. sehr klar, knisternd

Elektr.
(CD: Texte / Stimmen / dumpfes Grollen / Riesenvorhalt)

senza misura
(Improvisation
Solo E-Git. &
Solo Kb.)
ca. 30-40 sec.

rit.

309

Pos. 3/4

Tba.

snare Schlgz. 1

Plattengl. Schlgz. 2

Röhrengl. Schlgz. 3

Gang Schlgz. 4

gr. Tr. Schlgz. 5

Tam Tam Schlgz. 6

VT

Solo St.

Zart Schnee Hand Schul deckt Grau Wind

mf f

Solo E-Gtr.

schwellende ruhige Akkorde

kontinuierliches cresc. poss.

Solo Kb.

repetives Blechraschel - Pizz.

kontinuierliches cresc. poss.

Vln. I

(sehr klar)

pp < f > pp

gliss.

Vln. II

(sehr klar)

pp < f > pp

gliss.

Vc. (1-5)

(pizz. gliss.)

mp

kontinuierliches cresc. poss.

Vc. (6-10)

(pizz. gliss.)

mp

kontinuierliches cresc. poss.

Kb. (1-4)

(pizz.)

mp

kontinuierliches cresc. poss.

Kb. (5-8)

(pizz.)

mp

kontinuierliches cresc. poss.

(CD: Texte / Stimmen / dumpfes Grollen / Riesenvorhalt)

Elektr.

Improvisation Solo E-Git. & Solo Kb. wie zerbrochenes Eis, gegen Ende dichter werdend

322 $\frac{3}{4}$ W $\text{♩} = 60$

$\frac{2}{4}$ à 2

Multiph. überblasen mit Luft

Multiph. überblasen mit Luft

Multiph. überblasen mit Luft

sub. *ppp*

(Trp. 1-4 noch con sord. Harmon ohne Tube) sub. *ppp*

sub. *ppp*

sub. *ppp*

sub. *ppp*

f/p

f/p

f/p

f/p

Stahlbl. *f*

Stahlbl. *f*

kl. Tr. *f*

Chin. Opern Gong *f*

Kuhgl. *f*

Kuhgl. *f*

pp

ppizz.

LBG alle Lautsprache DGS nur Männer

L e u m Wind Finger Vielschönregen

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

div. arco *8va* *v* ad lib. aber kein Tremolo *pp*

ppizz. *mf*

mf

mf

Fl. 1/2
Kl. 1/2
B.kl. 1/2
Trp. 1
Trp. 2
Trp. 3
Trp. 4
Hn. 1/3
Hn. 2/4
Pos. 1/2
Pos. 3/4
Tba.
Schlgz. 1
Schlgz. 2
Schlgz. 3
Schlgz. 4
Schlgz. 5
Schlgz. 6
Solo E-Gtr.
Solo Kb.
Vln. I (1/2)
Vln. I (3/4)
Vln. I (5/6)
Vln. I (7/8)
Vln. I (9/10)
Vln. I (11/12)
Vc.
Kb.
Elektr.

327 X

Stahl Schlgz. 1

Stahl Schlgz. 2

Becken Schlgz. 3

Becken Schlgz. 4

Becken Schlgz. 5

Becken Schlgz. 6

(DGS & schreien) Geb.chor

nur Frauen: DGS kurze Gebärde (2 Zeichen) und Schreien

Stumm Still Schnell

Vln. I (1/2)

Vln. I (3/4)

Vln. I (5/6)

Vln. I (7/8)

Vln. I (9/10)

Vln. I (11/12)

Vln. II (1/2)

Vln. II (3/4)

Vln. II (5/6)

Vln. II (7/8)

Vln. II (9/10)

Vc. (1-4)

Vc. (5-10)

Kb.

Elektr.

Y

331

Fl. 1/2 à 2 *f* *ff* *mf* *fff* Fl. 1&2 + Piccolo *stacc.*

Ob. 1/2 *f* *ff*

Kl. 1/2 *mp* *fff* à 2 3 3 3 3

B.kl. 1/2 *mp* *fff* à 2 3 3 3 3

Trp. 1-4 *mfz* *fz* *f* 1, 2 3, 4 1, 2 3, 4

Hn. 1/3 *ff/mf* *f* *mfz* *fz* *f* öffnen (senza sord.)

Hn. 2/4 *ff/mf* *f* *mfz* *fz* *f* öffnen (senza sord.)

Pos. 1/2 *ff/mf* *f* *mfz* *fz* *f*

Pos. 3/4 *ff/mf* *f* *mfz* *fz* *f*

Tba. *ff/mf* *f* *mfz* *fz* *f*

Vibr. Schlgz. 1 *mf* *f* *mp* dämpfen *ff* gr. Tr. Vibr.

Mar. (5. Okz.) Schlgz. 2 *mf* *f* *mp* dämpfen *ff* Gang Mar.

2 Becken Schlgz. 3 *sfz* *f* *mp* dämpfen *ff* gr. Tr. Glockensp.

Mar. (4. Okz.) Schlgz. 4 *mf* *f* *mp* dämpfen *ff* Plattzempl. Mar.

Vibr. Schlgz. 5 *mf* *f* *mp* dämpfen *ff* Gang Vibr.

Kastagn. Schlgz. 6 *mf* *f* *mp* dämpfen *ff* dicht Glockensp.

(DGS) Geb.chor *V i e l r u h e t i e f s c h w a r z s c h n e l l*

Cel. + Keyb. VW 7 *sf* Cluster mittelhoch *sf* mitteltief *sf* tief *sf* breit und tiefstmögl.

Vln. I *arco* s. p. *mf* *fff*

Vln. II (1-6) *arco* s. p. *mf* *f* *mf* *mf* abreißen (1-2) div. (3-4) div. (5-6) div. (7-8) div. (9-10) div. ord. *mp* *mf* *mf* *mf*

Vln. II (7-10) *arco* s. p. *mf* *f* *mf* *mf* abreißen (1-2) div. (3-4) div. (5-6) div. (7-8) div. (9-10) div. ord. *mp* *mf* *mf* *mf*

(Vc. Flageolets: notierte Tonhöhen = Klang) *arco* div. *mf* *f* abreißen

Vc. (1/2) *arco* div. *p* *f* abreißen

Vc. (3/4) *arco* div. *p* *f* abreißen *mp* *fff* s. p. 3 3 3 3

Vc. (5/6) *arco* div. *p* *f* abreißen *mp* *fff* s. p. 3 3 3 3

Vc. (7/8) *arco* div. *p* *f* abreißen *mp* *fff* s. p. 3 3 3 3

Vc. (9/10) *arco* div. *p* *f* abreißen *mp* *fff* s. p. 3 3 3 3

Kb. *mp* *fff* 3 3 3 3

Elektr.

3/4

335

Pic. *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Fl. 1 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Fl. 2 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Ob. 1 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Ob. 2 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Kl. 1 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Kl. 2 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

B.kl. 1 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

B.kl. 2 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Trp. 1/2 *ff* / *ff* kontinuierliches *cresc.* *fff* poss. abreißen

Trp. 3/4 *ff* / *ff* kontinuierliches *cresc.* *fff* poss. abreißen

Hn. 1/3 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Hn. 2/4 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Pos. 1 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Pos. 2 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Pos. 3 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Pos. 4 *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Tba. *ff* / *mf* *cresc.* *fff* poss. abreißen

Vibr. Schlgz. 1 *mf* dämpfen

Gong Schlgz. 2 *mf* nach Anschlag mit Metall kreisförmig schaben *f* poss. | abreißen, klingen lassen

Röhrengl. Schlgz. 3 *mf* dämpfen

Plattengl. Schlgz. 4 *mf* nach Anschlag mit Metall kreisförmig schaben *f* poss. | abreißen, klingen lassen

Vibr. Schlgz. 5 *mf* dämpfen

Tam. Tam Schlgz. 6 *mp* nach Anschlag mit Metall kreisförmig schaben *f* poss. | abreißen, klingen lassen

Cel. Cluster *sf*

Vln. II *(mf)* *ff* abreißen

Kb. *f* *fff* poss. *gliss.*

Elektr.

340

Schlgz. 1-6 

(DGS) Solo St. 

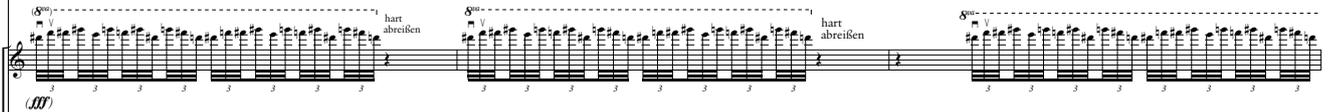
Solo E.Gtr. 

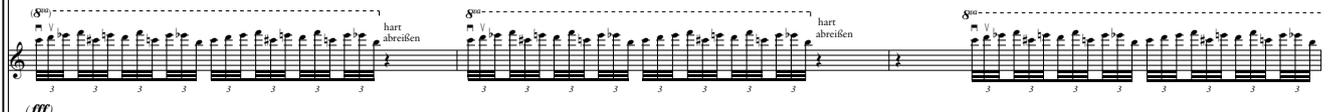
Solo Kb. 

(DGS) Geb.chor 

Keyb. 

Cel. 

Vln. I 

Vln. II 

Vc. 

Kb. 

Elektr.

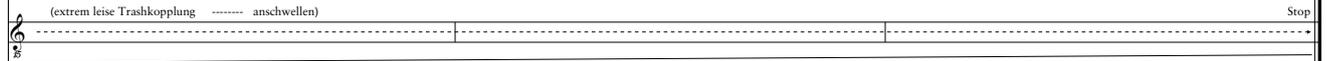
plötzlich
abbrechen

343

Schlgz. 1-6 

Gebärde mit Chor auf Zeichen Gebärde auflösen

Solo Sr. *O p f e r*

Solo E-Gtr. (extrem leise Trashkopplung anschwellen)  Stop

Solo Kb. (geräuschhaft evtl. arco kreisen "wale")  Stop

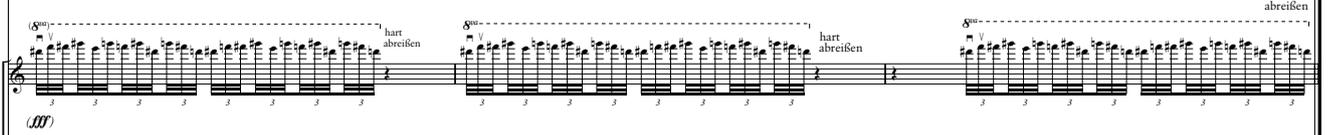
(DGS) Geb.chor DGS alle, pro Wort ein Symbol / groß auf Zeichen Gebärde auflösen

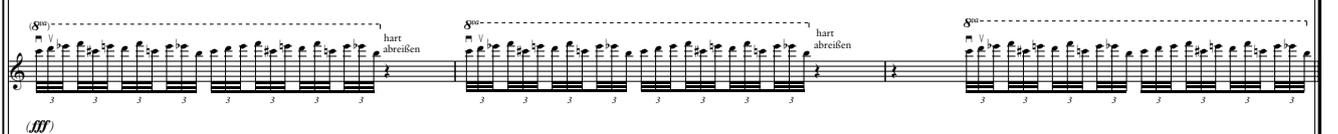
O p f e r

Keyb.  (*mp*)

Cel.  Cluster (verdingen lassen)

Vln. I alle hart abreißen

Vln. I  (*fff*)

Vln. II  (*fff*)

Vc.  (*fff*)

Kb.  (*fff*)

Elektr.

Anhang 2

**Johanna Weber-Guskar im Gespräch mit Helmut Oehring am 11.10.2008 in Berlin
anlässlich der Uraufführung von *Goya II. Yo lo vi***

Warum haben sie die Serie von Radierungen, die *Desastres de la Guerra* von Francisco Goya ausgewählt, und warum dabei gerade dieses Bild mit dem Titel *Yo lo vi*?

Mich hat damals beeindruckt als ich diesen Zyklus sah – es sind ja über 80 Zeichnungen –, dass der Goya wie so ein Kriegsberichterstatte einfach ins Land gegangen ist, und mit kleinen Papierbögen und Kohlestiften das festgehalten hat, was sich im Land abspielt, bei der Bevölkerung, die unter diesen Armeen zu leiden hatte. Es tobte da ein unglaublicher Guerilla-Krieg zwischen den Napoleonischen Soldaten und den spanischen Befreiungsarmeen. Es hat mich sehr beeindruckt, dass er als königlicher Hofmaler und wohlsituerter Akademiepräsident – obwohl er es ja gar nicht hätte machen müssen, niemand hat das bei ihm bestellt – mitten in diesen Krieg hinein geht, um das festzuhalten. Und nicht nur nicht, dass es niemand bestellt hätte, sondern es war natürlich auch von der Obrigkeit, von der Kirche zum Beispiel, auch nicht erwünscht, dass er festhält, was sich da abspielt.

Er hat diese Arbeit unter einer gewissen Gefahr gemacht und zuerst einmal nur für sich, ohne Auftrag. Und das finde ich sehr bewegend, weil das auch so eine Art Verpflichtung für heutige Künstler ist, egal zu welcher Zeit und an welchem Ort man lebt, darüber nachzudenken, wie viel Realismus die Kunst braucht.

Ihnen geht es immer wieder um diesen Realismus in ihren Stücken. Sie dokumentieren Wirklichkeit, erzählen wahre Begebenheiten...

Ja, weil ich glaube: Musik muss etwas mit unserem Leben zu tun haben; und nicht nur Musik, sondern auch Gedichte und Romane und Bildende Kunst, Theater, Oper. Ich denke, man sucht ja immer nach Parallelen zu seinem eigenen Leben oder zu der Zeit, in der man sich befindet. Deshalb beschäftigt man sich ja auch mit Geschichte. Man schaut, warum hat Beethoven die *Eroica* so komponiert, und wieso kommt es zu dieser Anekdote, dass er die Widmung an Napoleon zerrissen hat. Das sind ja alles Zeichen, die für Künstler und gegen bestimmte Politiker oder Politikmacher sprechen. Und ich finde es immer bemerkenswert, wenn Künstler sich mit ihrer Musik auf eine Seite stellen und ganz deutlich machen, dass Musik ein Schutzraum ist, in dem auch frei gedacht werden darf, muss. Und Musik eben nur zu einem Teil Erholung oder etwas für den Feierabend, etwas Schönes ist, sondern dass Musik auch eine ganz lebenswichtige Aufgabe erfüllt: Nämlich wieder Zugang zu seinem Denken zu bekommen, zu seinem eigenen Fühlen und zu einem, was ich noch wichtiger finde, Mitfühlen.

Sie haben gerade schon Beethoven angesprochen, die *Eroica* wird ja heute Abend auch aufgeführt. Liegt da eine Parallele zwischen Beethoven und Goya, dass sich beide mit Napoleon und dessen Ideen beschäftigt haben?

Ja. Mein erstes Stück aus diesem Zyklus, *Goya I*, ist ja eine Symphonie, letztes Jahr in Donaueschingen uraufgeführt, in der Beethoven auch oft zitiert wird. Und die Parallelen zu Goya sind erstens, dass es Zeitgenossen waren und zweitens, dass beide zehn bis fünfzehn Jahre ihres Lebens taub waren, das hat mich sehr bewegt. Goya hat auch Gebärdensprache noch gelernt, damit er sich überhaupt verständigen kann. Diese

Isolation, als Künstler, als schon bekannter und arrivierter Künstler plötzlich abgeschnitten zu sein; wie das für einen Komponisten sein muss, plötzlich taub zu werden, das ist eigentlich unvorstellbar. Und für Goya, der ja auch im gesellschaftlichen Leben in Spanien und in Frankreich eine gewisse Rolle gespielt hat, sich plötzlich nicht mehr verständigen zu können, das ist so ein Schicksal, was mich sehr bewegt, was mich sehr berührt, und was bestimmt auch in die Kunst der beiden einfließt. Und was die beiden eben auszeichnet ist, dass sie immer Stellung bezogen haben zu ihren jeweiligen Machthabern. Sie haben natürlich von denen gelebt, aber haben sich nicht unterkriegen lassen. Sie haben immer auch das gesagt, und das in ihrer Kunst erarbeitet, was sie glaubten sagen zu müssen - und gerade denjenigen. Die Adresse war damals sehr klar. Bei Goya vor allem die Kirche und bei Beethoven der gesamte Hofstaat, die privilegierte Gesellschaft. Und das verbindet die beiden.

Sie haben gerade das Thema der Isolation, bedingt durch die Taubheit der beiden Komponisten angesprochen. Um das Abgeschnittensein von der Kommunikation mit anderen Menschen geht es in immer wieder in Ihren Stücken. Von entscheidender Bedeutung ist dabei der Einsatz von Gebärdensprache und gehörlosen Solisten. In Goya II ist ein männlicher Gebärdensolist dabei. Welche Rolle hat er in diesem Stück?

Zum einen gibt es hier die Parallelen zu Goya und zum anderen werden die Geschehnisse in der Stadt Guernica sehr stark fest gemacht, als die Faschisten zum ersten Mal ausprobierten, wie das ist, wenn die Diktatur um die Franco-Leute versucht, einfach mal so eine Stadt zu bombardieren. Und das war ja, wie man jetzt weiß, eine sehr strategisch durchgearbeitete, geplante Machtergreifung gewesen. Um auch zu testen, wie reagieren die anderen europäischen Staaten, wer protestiert, wer protestiert nicht. Hundert Jahre nach Goya ist Guernica auch ein Synonym für die Anteilnahme der Künstler aus der ganzen Welt, die nach Spanien gegangen sind und versucht haben zu helfen, das Ruder noch einmal herumzudrehen. Es gab keinen Krieg in der Geschichte, wo so viele Künstler den Arbeitsplatz verlassen haben, um in diesen Krieg zu gehen, mitzuhelfen und auf der richtigen Seite zu kämpfen. Das finde ich schon sehr sehr bemerkenswert.

Die Geschichte, die erzählt wird, ist von Hermann Kesten, „Die Kinder von Gernika“. Darin handelt es sich um ein Kind, das aus der Erinnerung erzählt, was an diesem Tag passiert ist: Dass alle Geschwister und die Eltern plötzlich nicht mehr da waren, zerrissen von den Bomben. Und diese Geschichte kopple ich mit Gedichten von Federico Garcia Lorca, der auch in dieser Zeit umgebracht wurde. Lorca hat bekanntlich eine große Affinität zur traditionellen spanischen Musik gehabt. Er war selber auch Komponist und hat Musik für seine eigenen Theaterstücke geschrieben. Diese Musiken zitiere ich in diesem Stück, also alte spanische Musik, aber auch Volkslieder, Volksgut, das er entdeckt hat. Er ist selber sozusagen losgegangen, um die kulturelle Identität der Spanier sich wieder bewusst zu machen und um ein gewisses Selbstbewußtsein zu entwickeln.

Und es gibt den Gebärdensolisten, der quasi die Lorca-Gedichte in Zeichensprache übersetzt bzw. erzählt. Und das ist für mich eigentlich ein Symbol für Worte, die sich, sagen wir einmal, schwer komponieren und schwer sprechen lassen, und daher die Zeichensprache. Die Zeichensprache verweist aber auch auf die Taubheit Goyas, auf die Isolation Lorcas, auf die Isolation der spanischen Bevölkerung in beiden Kriegen zu Lebzeiten Goyas und dann auch später zur Zeit Lorcas. Das ist sozusagen der rote Faden. Und jede Figur, die ich in diesem Stück setze, vertritt ein Zeichen, ein Symbol.

Gegen Ende des Stücks stimmt der Chor in die Gebärden des Solisten mit ein. Was für eine Bedeutung haben diese Stellen?

Am Ende des Stücks ist es so, dass angesichts der Schrecken jedem die Worte fehlen und dass man sprachlos wird. Und wenn das so ist, greift die Gebärdensprache. Man findet einfach keine Worte mehr und ist auf sich und seine Zeichen zurückgeworfen. Eine gewisse Stummheit. Und jeder der Choristen, das sind 80, verwenden fünf verschiedene Gebärden, die mit Leben, Sehen, mit Nicht-Leben, mit Sterben zu tun haben. Weil sich die Leute natürlich nach so einem Tag im Krieg unterhalten: Was hab ich gesehen, was hast du gesehen, hast du den gesehen, wo ist der, wer ist weg...?

Wenn man in Hinblick auf die Gebärdensolisten beispielsweise das Stück *Verlorenwasser* mit *Goya II* vergleicht: Bei *Verlorenwasser* versteht ein hörendes Publikum die Gebärden des Chores nicht, es sei denn es liest den Text im Programmheft mit. Bei *Goya II* dagegen lassen Sie den Text des Gebärdensolisten zusätzlich über eine CD einspielen. Ist das ein Zugeständnis an das hörende Publikum?

Ich glaube das ist ein Zugeständnis nur an die poetische Sprache Lorchas, die mir wichtig ist. Dass bestimmte Wortbilder wie *Schattenlicht* oder *Buchnebel* oder *gewellte Stille*, dass man die als Zuhörer mit in die Hand bekommt. Und es ist bei weitem keine Übersetzung, was in der Gebärdensprache stattfindet. Also keine Eins-zu-eins-Übersetzung wie eine Dolmetschertätigkeit, sondern es hat mit purer Poesie zu tun. Deswegen war es auch wichtig wie und wer die Stimme spricht, die vom Band kommt. Deswegen ist auch die Stimme vom Solisten hier sehr wichtig, von Matthias Bauer. Das alles ist schon sehr musikalisch ausgesucht und vorproduziert, so dass also bestimmte Sachen zum Klang werden und bestimmte Sachen als Bild im Raum stehen bleiben. Und ich erhoffe mir und wünsche mir bestimmte Vernetzungen aller Möglichkeiten, denen wir Menschen eben fähig sind: Hören, Sehen, Fühlen.

Die Stimme auf dem Band ist eine spezielle Stimme. Ist sie eine verfremdete oder eine natürliche?

Es ist eine ganz natürliche Frauenstimme. Sie ist muttersprachlich Italienerin und, das hatte ich mir gewünscht, eine ältere Frau, die sozusagen als Mutter fungiert. Denn das Kind sucht ja seine Mutter vornehmlich in dem Stück, so dass also diese Beziehungskreise auch wirken können.

Der Untertitel von *Goya II* zur Radiovorlage *Yo lo vi* heißt *Memoratorium*. Darin enthalten ist das lateinische Wort „memorare“ für „erinnern“. An was möchten Sie mit diesem Oratorium erinnern?

Ich glaube, mir geht es sogar mehr um das Wort „memo“, also frei übersetzt „merken“. Nicht nur schlicht erinnern, sondern: Ihr müsst Euch das merken, was da immer wieder passiert und man muss zusehen, dass man da auf der richtigen Seite steht und das verhindert, dass das immer wieder passiert. Und das kann man nur, wenn man aus der Geschichte lernt. Ich glaube, das ist so ein entscheidender Punkt, der mit dem Wortspiel „Memo-ratorium“ aus „Oratorium“ zu tun hat. Ich habe oft darüber nachgedacht, wie würde Bach wohl im 21. Jahrhundert die Leiden Christi vertonen, mit welchen Mitteln.

Sie haben bereits zweimal zu Vorlagen von Lorca komponiert, einmal über das Stück *Bernada Albas Haus*. Was ist es, was Sie an ihm immer wieder fasziniert? Was zieht sich in Ihren Stücken, ihrem Werk durch mit Lorca?

Ich empfinde Lorca als einen ganz großen Künstler, auch sehr politischen Künstler, politisch denkenden Künstler. Und wenn man sich mit Spanien beschäftigt, oder eigentlich mit europäischer Kultur, kommt man an Lorca, an seiner poetischen Kraft und an seiner Zeichensetzung gar nicht vorbei. Auch an seine Tätigkeit, ins Land zu gehen und mit dem Volk Theater zu machen. Das ist schon gewaltig, sich das zu trauen, das zu machen. Schlicht und einfach beeindruckt er mich auch durch seine starken Wortgebilde und -gestalten, die er auf mir hinterlässt.

Ein anderer wesentlicher Solist in *Goya II* ist der Kontrabassist, der auch gleichzeitig Sprecher ist. Warum hat gerade er eine solche Doppelrolle und was verkörpert er für Sie in dieser Rolle?

Also er ist ja derjenige, der sich erinnert und diese Geschichte erzählt. Neben ihm steht das Kind, er als Kind. Das Kind singt die vergangenen Melodien und er erinnert sich, was an diesem Tag passiert ist. Und er führt sozusagen aus dem Jetzt zurück in die Vergangenheit und legt Zeugnis ab. Und für mich ist, wenn man bei Instrumenten von Gestalt sprechen kann, der Kontrabass der menschlichen Gestalt am nächsten. Es gibt wenige Instrumente, die einfach nur durch ihre Form schon allein wirken; und die Klänge, die ein Kontrabass hervorruft, sind der menschlichen Stimme, dem menschlichen Leiden, finde ich, am nächsten.

Sie zitieren verschiedene Musiken in diesem Stück. Darunter Ausschnitte von Hans Werner Henzes *Das Floß der Medusa* und Paul Dessaus *Guernica*. Beide Komponisten beziehen sich dabei auf berühmte Gemälde: Henze auf *Das Floß der Medusa* des französischen Romantikers Théodore Géricault und Dessau auf Pablo Picassos *Guernica*. Zusammen mit *Yo lo vi* von Goya beziehen Sie sich damit insgesamt auf drei Bilder. Ist es so, dass das Visuelle beim Komponieren immer ganz stark dabei ist?

Ja. Ich bin ja eigentlich ein visueller Mensch. Für mich geht alles eher über das Auge als über das Ohr, das hängt mit meiner Muttersprache zusammen. Und Fotografie, Film und Bildende Kunst hat mich, lange vor Musik, zutiefst beeindruckt. Bilder, quasi die sich einbrennen in meine Lebensläufe und Lebenswege. Und die dann in Musik zu verwandeln, das ist im Prinzip jetzt meine Aufgabe oder mein Beruf. Aber meistens steht von Beginn an eines Klanges bei mir immer ein Bild oder eine Bewegung oder ein Schattenspiel, was für mich immer der Auslöser von Klängen ist, warum ich überhaupt komponiere. Und dazu auch diese Beschäftigung von Peter Weiss in *Ästhetik des Widerstands*, die ja ganz vehement in die Bildende Kunst geht. Was sagen uns diese Bilder heute noch, wobei hilft Kunst uns weiter in diesem 20. oder 21. Jahrhundert? Man muss Antworten finden darauf und diese alten Bilder immer wieder neu in Bezug setzen zu dem Jetzt.

Sie schreiben ihre Werke in Zyklen. Goya beispielsweise besteht aus insgesamt vier Stücken. Dabei führt jeder Zyklus in gewisser Weise zu einem nächsten weiter. Ende November wird ein neues Stück von Ihnen aufgeführt, mit dem Titel *Don Quixote oder die Porzellanlanze*. Gibt es hier auch eine Verbindung, spinnen Sie Goya etwas weiter zum Don Quixote?

Auf jeden Fall. Also ich gehe im Prinzip noch weiter zurück in der historischen Zeit zu Cervantes und zum Ende des Zeitalters der Ritter. Dieser Roman hat dadurch so große Wellen geschlagen, dass ein Schriftsteller sich traut, sich über die, die Jahrhunderte lang geherrscht haben, lustig zu machen. Und das hat das Volk gebraucht. Das war wichtig.

Jetzt ist aber Don Quixote nicht nur ein trauriger Ritter, sondern er steht auch als Symbol für den Kampf gegen Windmühlen, aber er kämpft trotzdem und wofür kämpft er, er kämpft für die Liebe zu einer Frau. Und das ist auch ein Punkt, der uns natürlich hier auf der Erde festhält. Das Wort Liebe.

Und schließlich haben wir das Stück ursprünglich einmal genannt: *Don Quixote trifft Peter Weiss*, weil Peter Weiss ist derjenige Schriftsteller hier in Deutschland, der den ersten großen Nachkriegsroman geschrieben hat, *Ästhetik des Widerstands*. Und darin gibt es Parallelen zu Cervantes und seinem Don Quixote.

Heute Abend wird Ihnen von Deutschlandradio, dem Wiener Arnold Schönberg Center und dem Deutschen Symphonieorchester Berlin der internationale Arnold- Schönberg-Preis verliehen. Was bedeutet Ihnen dieser Preis?

Arnold Schönberg ist zuerst einmal ein Komponist, an dem man als Künstler nicht vorbeikommt. Er war ja viel mehr als nur Komponist. Und die Geschichte, die auch mit der Emigration zusammenhängt, mit seinem z.B. ersten Werk nach dem Krieg, *Survivor of Warsaw?*, das sind schon Themen, die mich bis heute unglaublich beschäftigen. Von *Moses und Aron* angefangen, aber auch schon viel früher, *Pierrot Lunaire*. Es geht mir auch darum, rein musikalisch, wie vertont man einen so poetischen Text und wie schafft man das, Musik in Worte zu verwandeln und umgekehrt, Worte in Musik. Also er war schon ein Zauberkünstler und ein ganz, ganz großer denkender Komponist. Wenn ich einen Preis bekomme, wo so ein Name dahintersteht, dann ist das für mich eine Art Verpflichtung, in diese Richtung weiterzuarbeiten.

Vielen Dank für das Gespräch!

Anhang 3

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema „Musik und Gebärdensprache“. Die zentrale Frage lautet dabei: Gibt es eine „Gebärdemusik“ und, wenn ja, was bedeutet dies und wie lässt sich diese beschreiben?

Ziel ist es, verschiedene gebärdintegrierende musikalische Ausdrucksformen vorzustellen und zu untersuchen, welche musikalischen Parameter in Gebärdensprache übertragbar sind. Einen Schwerpunkt stellt dabei die Analyse des Werkes *Verlorenwasser* (aus: *Der Ort / Musikalisches Opfer*) für Soli, Gebärdenchor, großes Orchester, Live-Elektronik und CD-Zuspiel von Helmut Oehring dar.

Zu Beginn wird eine Einführung in die Deutsche Gebärdensprache gegeben. Dabei handelt es sich um ein komplexes, unabhängiges Sprachsystem mit einer eigenen Grammatik des Raums. Grundlage der Gebärdensprache bilden die manuellen (Hände und Arme) und die nicht-manuellen (Bewegungen des Oberkörpers und des Kopfes; Mimik und Mundgestik) Artikulatoren.

In der Auseinandersetzung mit der Gehörlosenkunst werden verschiedene gebärdintegrierende musikalische Ausdrucksformen vorgestellt, die sich ausgehend oder in Kombination mit Theater, Tanz und Poesie in den letzten rund dreißig Jahren international entwickelt haben. Dazu zählen das sogenannte „song signing“, die Gebärdensprachpoesie und der große Bereich der Musikperformances von Gehörlosen. Diese Formen können der populären Musik zugeordnet werden und finden überwiegend mit und seltener ohne Begleitung von Musik statt. Eine Sonderstellung nimmt das Musikdolmetschen ein, da es in der Regel von Hörenden für Gehörlose ausgeübt wird und daher nicht als Gehörlosenkunst verstanden werden kann. Allen Ausdrucksformen gemeinsam sind jedoch einerseits die Übertragung bestimmter musikalischer Parameter, wie Rhythmus, Tempo und Lautstärke in die Gebärdensprache, und andererseits ihre visuelle Modalität.

Dadurch ist eine Verwandtschaft zur sogenannten „visible music“ gegeben, die sich im Zuge musikalisch-theatraler Experimente in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte. Solche „sichtbare“ und „gestische Musik“, basierend auf Körperbewegungen aller Art, Gesten und Gebärden, führte zu einem Umdenken und infolgedessen zu einer Erweiterung des traditionellen Musikbegriffs.

In der Verlängerung dieser musikhistorischen Achse ist das Werk Helmut Oehrings, hörender Sohn gehörloser Eltern, anzusiedeln. Im Zentrum seiner Kompositionsweise steht zum einen die Umwandlung von Gebärden in Klang, und zum anderen die Einbe-

ziehung von gehörlosen Darstellern. Vergleichbar dem Einsatz musikalischer Gesten in Werken von Dieter Schnebel werden in *Verlorenwasser* die Gebärden von Gehörlosen zu musikalischem Material und zu einer eigenen Stimme des Orchesters. In diesen „Musikgebärden“ vereinen sich die Eigenschaften des „song signing“, des Musikdolmetschens und der Gebärdensprachpoesie.

Für die Partitur und das Programmheft wurden die Gebärden annäherungsweise in Lautsprache übersetzt. Als weitere Schicht der Oehring'schen Kompositionsweise entsteht dadurch eine poetische Kunstsprache.

Musik zu schreiben bedeutet für den Komponisten eine Möglichkeit, die Gebärdensprache schriftlich festzuhalten, und stellt somit den Versuch dar, die Welt der Gehörlosen mit jener der Hörenden zu verbinden. Durch den Einsatz von Gebärdensprache in seine Kompositionen erschafft Helmut Oehring eine künstlerische Ausdrucksform, welche poetischen Inhalt mit Musik verknüpft.

Anhang 4

Abstract

The presented paper discusses music and sign language. The central aspects are: Do we have a “sign music” and if so, what are the effects for communication and how can it be described?

The author aims to present different sign integrated forms of music and will examine, which musical parameters can be transcribed into sign language. The main focus lies on the composition *Verlorenwasser* (part of: *Der Ort / Musikalisches Opfer*) for soloists, 9 deaf soloists, large orchestra, live-electronics and CD by the German composer Helmut Oehring.

The paper will give an introduction to the German Sign Language, which is a complex and independent language with an individual grammar based on the three dimensions of space. Manual articulators (hands and arms) and non-manual (movements of the upper body and the head; facial expressions and oral gesture) are the principal elements of this language.

Exploring deaf art, different sign integrating forms of music are introduced that had been developed within the last thirty years from or in combination of performing arts, dance and poetry. That includes the so-called „song signing“, the sign language poetry and the large field of music performances by deaf artists. These forms are related to popular music and occur predominantly accompanied by music – less often without it. A special role among this many forms plays the music interpreting as it is normally practised by hearing people for deaf or hearing impaired persons and therefore cannot be considered a part of genuine deaf art.

However, all these forms of expression have several aspects in common: on one hand the transmission of certain musical parameters as rhythm, tempo and loudness and on the other hand their visual modality.

We find an affinity to the so-called “visible music” that emerged out of experiments within the performing arts during the second half of the 20th century. Such “visible” and “gestural music” based on body movements, gestures and signs led to a rethinking and consequently to an enlargement of the traditional perception of music. The artistic work of Helmut Oehring, child of deaf parents, follows such an extension of this historic musical axis.

Helmut Oehring’s compositions focus on the transmutation of signs into sound and on the involvement of deaf soloists. Comparable to the use of musical gestures in the work of Dieter Schnebel the signs of the deaf soloists in *Verlorenwasser* become an

independent musical material and an individual voice of the orchestra. These “musical signs” combine the characteristics of song signing, music interpreting and sign language poetry. The result can be described as a poetic art language and constitutes another level of Oehring’s composing.

Writing music provides for the composer an opportunity to fix sign language in writing and is therefore an attempt to connect the world of the deaf with the one of the hearing people. By integrating sign language into his compositions, Helmut Oehring creates an artistic form of expression that combines poetic content with music.

BILDUNG

- 1990 – 1999 **Neusprachliches Gymnasium Tutzing**
Abitur: 1,5
- 10 / 2000 – 11 / 2004 **Universität für Musik und darstellende Kunst Wien**
Studium der Musiktherapie – Diplom mit Auszeichnung
Erlangung des akademischen Grades „Magistra der Künste“
Diplomarbeit: *Musiktherapeutische Identität – Merkmale und Entwicklung der Identität des Therapeuten und der Berufsgruppe*
- 10 / 2003 – 02 / 2005 **Universität Wien**
Universitätslehrgang Psychotherapeutisches Propädeutikum – mit Auszeichnung bestanden
- 10 / 2005 – **Universität Wien**
Studium der Musikwissenschaft
Leistungsstipendium der Universität Wien für das Sommersemester 2007

MUSIKALISCHE AUSBILDUNG

- 1986 – 2003 Diverser Instrumentalunterricht: Block- und Altflöte, Violine, Klavier, Gitarre, Schlagzeug; Step-Tanz
- 1996 – 2000 Klavierunterricht am Richard-Strauss-Konservatorium, München

PRAKTIKA

- 07 / 2002 **Opern- und Konzertagentur Kursidem & Lewin, München**
Vierwöchiges Praktikum
- 09 / 2002 **Toniale Musik & Event GmbH, München**
Vierwöchiges Praktikum
- 07 und 09 / 2006 **Staatstheater am Gärtnerplatz, München**
Praktikum im Bereich Öffentlichkeitsarbeit und Marketing
- 08 – 10 / 2007 **musica viva, Bayerischer Rundfunk**
Hospitanz in der *musica viva*-Redaktion

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

- 1997 – 2003 Aktives Unterrichten am Klavier
- 10 / 2004 – 01 / 2008 **Multiple Sklerose-Tageszentrum der Caritas Socialis, Wien**
Gruppenmusiktherapie mit Multiple Sklerose Erkrankten
- 01 / 2005 – 02 / 2006 **Heilpädagogisches Zentrum Hinterbrühl, Niederösterreich**
Tätigkeit als Musiktherapeutin auf der heilpädagogischen Station
- 10 / 2007 – 05 / 2008 **musica viva, Bayerischer Rundfunk**
Freie Mitarbeit in der *musica viva*-Redaktion im Rahmen des *musica viva* festivals (25.01. – 15.02.2008)
- Seit 06 / 2008 **Programmbereich Bayern 4 Klassik – Musik, Bayerischer Rundfunk**
Tätigkeit im Sekretariat des Programmbereichsleiters

