

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz  
Wissenschaftliche Doktoratsschule  
Zentrum für Genderforschung

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

Körper.Behinderung.Musik

Das Verhältnis von Behinderung und Musik im 20. und 21. Jahrhundert

verfasst von

Mag.<sup>a</sup> phil. Anna K. Benedikt MA

angestrebter akademischer Grad

Doctor of Philosophy (PhD)

Graz, 31. Oktober 2017

Matrikelnummer: 0304567

Studienkennzahl: V 094 316

Betreut von: Univ. Prof. Dr. MA Andreas Dorschel

Univ. Prof. Dr. Franz X. Eder (Universität Wien)

Mitbetreut von: O.Univ. Prof. Dr. Peter Revers



Für Christa Brüstle



## DANKE AN / MANY THANKS TO

... Prof. Andreas Dorschel, Prof. Peter Revers & Prof. Franz X. Eder

... Prof.<sup>in</sup> Christa Brüstle, Dr.<sup>in</sup> Rosemarie Brucher und das ZfG-Team

...Prof. Gerd Grupe

...Dr.<sup>in</sup> Lisa Colton (University of Huddersfield) & Prof. Joseph N. Straus (City University New York)

...Elisabeth Harnik

...Christine Sun Kim

...Helmut Oehring

...Florian und Gustav

... Luise & Wolfgang Benedikt

...Claire Benedikt & Julia Benedikt-Görgei

...Gertraud Benedikt & Wolfgang Mayrhofer

...Kludia & Günther Steiner

...Danielle Sofer

...Christian Zechner

sowie

...all diejenigen, die zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben.

Diese Arbeit entstand mit Unterstützung durch ein Marietta Blau-Stipendium der OeAD-GmbH, finanziert aus Mitteln des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV)



## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: 24" circular panel; Photographin: Lisa Boughter (mit freundlicher Genehmigung der Photographin)	154
Abbildung 2: 6" circular panel; Photographin: Lisa Boughter (mit freundlicher Genehmigung der Photographin)	154
Abbildung 3: Ausschnitt aus <i>Face Opera ii</i> ; Photograph: Conrado Johns; URL: <a href="http://christinesunkim.com/performance/face-opera-ii/">http://christinesunkim.com/performance/face-opera-ii/</a> [28. April 2017]	160
Abbildung 4: Aufnahme aus dem Video <i>Prototype</i> ; Snapshot der Autorin	169
Abbildung 5: Aufnahmen aus dem Video <i>Prototype</i> ; Snapshot der Autorin	169

## VERZEICHNIS DER NOTENBEISPIELE

Beispiel 1: T4 und 5 aus <i>Wrong SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)</i> (1993/95)	122
Beispiel 2: T1 und T2 aus <i>Im Möglichkeitsraum aus Händen</i> (2016); Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Komponistin	135
Beispiel 3: T4 aus <i>Im Möglichkeitsraum aus Händen</i> (2016)	136
Beispiel 4: T10 aus <i>Im Möglichkeitsraum aus Händen</i> (2016)	136
Beispiel 5: T11 aus <i>Im Möglichkeitsraum aus Händen</i> (2016)	137
Beispiel 6: T19 aus <i>Im Möglichkeitsraum aus Händen</i> (2016)	138

# INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. BEHINDERUNG ALS SOZIALE KATEGORIE. EINE EINFÜHRUNG IN DIE DISABILITY STUDIES	10
2.1 Definition	10
2.2 Ziele der Disability Studies	12
2.3 Kritik an den Disability Studies	14
2.4 Modelle von Behinderung – medizinisch, sozial, kulturell	15
2.5 Resümee	28
3. DISABILITY STUDIES UND MUSIKWISSENSCHAFT	29
4. DISABILITY HISTORY	33
4.1. Der historische Blick auf die Kategorie Behinderung	33
4.2 Die Entstehung der Kategorie Behinderung	35
5. KÖRPER.MUSIK.DISKURSE	42
5.1. Let's get physical. Körper und Musik	42
5.2 Körper und Körperlichkeit in der klassisch-romantischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts	46
Exkurs Körper.Disziplinierung	49
5.3 Körper und Körperlichkeit in Neuer Musik	51
5.3.1 Neue Musik – Definition	52
5.3.2 Körper und Körperlichkeit in Neuer Musik nach 1950	54
5.3.2.1 Körper bzw. Gesten als musikalisches bzw. performatives Material	55
5.3.2.2 Körper als Instrument oder Klangerzeuger	55
5.3.2.3 Der kritische Körper	58
 DIE KLASSISCH-ROMANTISCHE MUSIKTRADITION UND BEHINDERUNG	 71
6. BEHINDERUNG ALS MUSIKGESCHICHTLICHE KATEGORIE	61
6.1 Musikausbildung und Sehbeeinträchtigung	63
6.1.1 Die Institution Royale des Jeunes Aveugles in Paris	64
6.1.2 Royal Normal College and Academy of Music in London	68
6.1.3 Das k. k. Blindeninstitut in Wien	70
6.1.4 Vergleich der Institutionen	74
6.2 Musizieren als Sensation	76
6.2.1 Carl Hermann Unthan	76
6.2.2 Géza Zichy	79
6.2.3 Paul Wittgenstein	83
Exkurs: Kriegsversehrte im zeitgenössischen Diskurs	85
6.2.4 Resümee – Ein veränderter Umgang mit Behinderung nach 1918	88
6.2.5 Evelyn Glennie	90
6.2.5.1 Gehörloses Hören	91
6.2.5.2 Rezeption der Musikerin	94
6.2.5.3 Evelyn Glennies Hörmodell – Hören als eine spezielle Form von Berührung	98

6.2.5.4 Resümee	101
NEUE MUSIK UND BEHINDERUNG	114
7. GEBÄRDENSPRACHE ALS KOMPOSITORISCHES MATERIAL	105
7.1 Gebärdensprachen im Überblick	105
7.2 Anknüpfungspunkt: Die Kultur der Gebärdensprachgemeinschaft	106
7.2.1 Was ist Kultur?	106
7.2.2 Die Kultur der Gebärdensprachgemeinschaft	107
7.2.2.1 Gehörlosentheater	108
7.2.2.2 Gebärdensprachpoesie	109
7.2.2.3 Gebärdensprache in musikalischen Kontexten	110
7.3 Helmut Oehring's <i>Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)</i> (1993/95) und <i>Verlorenwasser (aus: Der Ort/musikalisches Opfer)</i> (2000)	113
7.3.1 Einleitung	113
7.3.2 Handzeichen im Kopf – Komponieren mit Gebärden	115
7.3.2.1 Gebärdensprache komponieren?	115
7.3.3 Gebärden.Musik – Analysen	121
7.3.3.1 <i>Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)</i> (1993/95)	121
7.3.3.2 <i>Verlorenwasser (aus: Der Ort/musikalisches Opfer)</i> (2000)	129
7.4 Elisabeth Harniks <i>Im Möglichkeitsraum aus Händen</i> (2016)	134
7.4.1 Analyse des Stückes	134
7.5 Resümee: Hybride Räume und Orte der Begegnung	139
8. MIT DEN AUGEN HÖREN. DIE KLANKKÜNSTLERIN CHRISTINE SUN KIM	144
8.1 Klangkunst	145
8.1.1 Definition	145
8.1.2 Historische Entwicklung	146
8.1.3 Anknüpfungspunkte	148
8.2 Analysen	149
8.2.1 Klänge sehen, Klänge fühlen	150
8.2.1.1 <i>Speaker Drawings</i> (2012) – Lautsprechermalerei	153
8.2.1.2 <i>Winnipeg</i> (2013)	154
8.2.2 Das Hinterfragen von Kommunikation und Wahrnehmung	155
8.2.2.1 <i>Subjective Loudness</i> (2013) – Eine lautstarke Selbstermächtigung	155
8.2.2.2 <i>Face Opera ii</i> (2013) – Das Hinterfragen von Wahrnehmungsmodi	159
8.2.2.3 <i>4x4</i> (2015) – Mit dem Körper hören	160
8.2.2.4 <i>Calibration Room</i> (2015) – Die Konstruktion von Behinderung	162
8.3 Resümee: Anders-hörend	163
9. MUSIK.TECHNOLOGIE.BEHINDERUNG	166
9.1 Inklusion durch Technik	166
9.2 Neue Musikinstrumente	174
9.2.1 Mindtunes oder das Musizieren mit Gehirnströmen	174
9.2.2 Soundbeam	176
9.2.3 MotionComposer	178

9.2.4	Skoog	179
9.2.5	Magic Flute	180
9.3	Organisationen und Ensembles	181
9.3.1	Das British Paraorchester	181
9.3.2	Drake Music	184
9.3.2.1	Wired-Ensemble	186
9.3.2.2	Technophonia	189
9.3.3	Share Music	190
9.3.3.1	In:Fluence	191
9.4	Resümee	193
10.	FAZIT	194
11.	LITERATURVERZEICHNIS	199
	ABSTRACT DEUTSCH	229
	ABSTRACT ENGLISCH	230

# 1. EINLEITUNG

Zahlreiche Beispiele der Musikgeschichte verdeutlichen, dass Behinderung<sup>1</sup> in musikalischen Kontexten nicht per se Ausschlusskategorie sein muss. Eine Aufzählung aller Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen würde (wahrscheinlich) sämtliche musikalische Genres und Epochen aller Kulturkreise umfassen. Dabei lässt sich der Bereich der Musik weder als besonders inklusiv noch als tolerant bezeichnen. Auch er ist grundsätzlich von able-istischen Grundannahmen geprägt. Ableism leitet sich vom englischen Verb ‚to be able‘ (fähig sein) ab und bezeichnet als \*ismus ein Denksystem. Der Ausgangspunkt des Ableism sind normative Vorstellungen über menschliche Fähigkeiten. Als Ideal dafür dient der intakte und nicht-behinderte Normkörper samt seinen Fähigkeiten. Menschen, deren Körper dieser Norm nicht entsprechen, werden verallgemeinernd als ‚von Natur aus‘ weniger fähig betrachtet. Dass diese stereotypen Annahmen für Einzelne nicht unbedingt stimmen müssen, bleibt dabei unberücksichtigt. Menschen mit Beeinträchtigungen gelten als weniger leistungsfähig sowie als hilfsbedürftig und bedauernswert, weil ihre körperlichen oder intellektuellen Fähigkeiten anders sind als die der Norm.<sup>2</sup> Wie für andere Diskriminierungsformen, etwa Antiziganismus, Sexismus, Heterosexismus oder Rassismus, liefert die Grundlage für Ableism eine essentialistische, vom Körper abgeleitete Vorstellung über das Wesen eines Menschen, was in Vorurteilen und Stereotypen mündet.

Das Fehlen normativer Fähigkeiten verbindet Behindertsein oder die Definition von Behinderung nun untrennbar mit dem Status der Imperfektion. Gerade in musikalischer Hinsicht stellt dies häufig ein unüberwindbares Hindernis dar, da der Musikbetrieb und seine Ausbildungsstätten in der Regel eine idealisierte körperliche ‚Perfektion‘ voraussetzen. Im Musikkontext lassen sich u. a. – wie im Laufe der vorliegenden Arbeit zu lesen sein wird – ableistische Vorurteile und Tendenzen finden: Menschen mit Hörbeeinträchtigung hätten keinen ‚Sinn‘ für Musik, Menschen mit Sehbeeinträchtigung wären dafür umso musikalischer und Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen wären generell unfähig ein Instrument zu erlernen und musikalisch erfolgreich zu sein. Welche tiefgreifenden Konsequenzen dies für den Zugang zu musikalischer Bildung hat, liegt auf der Hand und wird an anderer Stelle noch thematisiert werden.

---

<sup>1</sup> ‚Behinderung‘ wird in dieser Arbeit als diskursive Konstruktion verstanden. Auf das diesbezügliche Setzen von Anführungszeichen wird im Folgenden großteils verzichtet.

<sup>2</sup> Vgl. Maskos, Rebekka: Was heißt Ableism? Überlegungen zu Behinderung und bürgerlicher Gesellschaft. In: Arranca! 43 (2010). URL: <http://arranca.org/43/was-heisst-ableism> [30. Juni 2017].

Auch die Zulassungsprüfungen für Musikuniversitäten sind in diesem Kontext zu nennen: Künstlerische Studien setzen gewisse körperlich-motorische Fähigkeiten und damit implizit einen fähigen Normkörper voraus. So sind beispielsweise Gehörtests sowie das Überprüfen von Klavierkenntnissen häufige Bestandteile von Aufnahmeprüfungen. Was heißt das nun aber für musikalisch begabte Menschen mit sensorischen oder körperlichen Beeinträchtigungen? Ist es legitim, dass dem mittlerweile weltberühmten Bariton Thomas Quasthoff (\*1959) ein Gesangsstudium an einer deutschen Musikuniversität verwehrt blieb, weil er aufgrund seiner Conterganschädigung nicht Klavierspielen konnte? Behindern Hörbeeinträchtigungen oder spezielle körperliche Gegebenheiten, die beispielsweise das Spielen am Klavier unmöglich machen würden, jegliches Instrumentalstudium? Ist eine Beeinträchtigung selbst bei musikalischer Begabung ein legitimer Exklusionsgrund, der ein Studium an einer österreichischen Musikuniversität unmöglich machen würde? Selbstverständlich setzen sich auch die österreichischen Musikuniversitäten mit diesen Fragen auseinander. So ist beispielsweise auf der Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG) unter der Überschrift „*Förderung von Behinderten*“ (sic!) Folgendes zu lesen: „*Die KUG nimmt die wichtige Aufgabe wahr, Personen mit körperlicher, geistiger oder seelischer Behinderung eine berufliche und soziale Eingliederung in die Gesellschaft zu ermöglichen.*“<sup>3</sup> Gleich im anschließenden Absatz wird erläutert, wie konkret dies in Bezug auf Studierende umgesetzt wird: „*Da fast alle Studien an einer Kunstuniversität wesentlich dadurch geprägt sind, dass motorische Fähigkeiten gegeben sein und weiter entwickelt werden müssen, gibt es in Kunststudien wenige Studierende mit körperlicher Behinderung.*“<sup>4</sup> Da es also keine Studierenden mit Beeinträchtigungen an der KUG gibt, so die Argumentation der Ausführung weiter, wären generelle Maßnahmen (die Barrieren reduzieren würden) nicht notwendig. Einen Satz später wird jedoch in Aussicht gestellt, dass im Anlassfall spezifische Maßnahmen ergriffen werden könnten. So würden beispielsweise seit 2007 spezielle Leistungsangebote für Studierende mit Sehbeeinträchtigung zur Verfügung gestellt werden.<sup>5</sup>

Auf der Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (MDW) lässt sich unter dem Schlagwort Behinderung ein konkreter Verweis finden, der auf die Webseite der Studiendirektion führt. Dort wird unter den Aufgaben des Studiendirektors/der

---

<sup>3</sup> Förderung von Behinderten. Auf: Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. URL: <https://www.kug.ac.at/ueber-die-universitaet/ueber-die-universitaet/nachhaltigkeit-an-der-kug/nachhaltigkeit-an-der-kug/foerderung-von-behinderten.html> [3. Juli 2017].

<sup>4</sup> Ebda.

<sup>5</sup> Ebda.

Studiendirektorin „*die Festlegung einer abweichenden Prüfungsmethode bei Behinderung*“<sup>6</sup> angeführt. Weitere Hinweise auf die Umsetzung von Barrierefreiheit in Bezug auf künstlerische Studienrichtungen konnten auf der Homepage der MDW nicht gefunden werden.

Für beide Universitäten lassen sich keine offiziellen Zahlen darüber finden, wieviele Menschen mit Beeinträchtigungen tatsächlich dort studieren oder sich für Aufnahmeprüfungen anmelden bzw. wie häufig Prüfungsmodalitäten adaptiert werden müssen. Der offizielle Umgang mit der Thematik verweist jedoch jedenfalls auf Verbesserungspotential im Sinne von Antidiskriminierung und der positiven Anerkennung von Vielfalt.

Da ableistische Vorurteile in der musikalischen Ausbildung also unbestreitbar sind, stellt sich nun die Frage, welche Bedeutung Behinderung in der konkreten Praxis, also der Produktion und Reproduktion von Musik, nun wirklich hat. Wie relevant die Analysekategorie ‚Behinderung‘ für musikwissenschaftliche Studien sein kann, haben US-amerikanische Publikationen der letzten Jahre gezeigt.<sup>7</sup> Daran wird mit der vorliegenden Studie angeknüpft, und nach dem Verhältnis von körperlicher Behinderung und Musik im 20. und 21. Jahrhundert gefragt. Dafür wurde eine diachrone Herangehensweise gewählt, mittels welcher das Thema anhand zweier unterschiedlicher musikalischer Genres untersucht wird: Einerseits der klassisch-romantischen Musiktradition, deren Anfänge im 18./19. Jahrhundert zu finden sind, andererseits der Neuen Musik.

Um dieses umfassende Thema bearbeiten zu können, wurden folgende Einschränkungen getroffen: Der Hauptfokus der Untersuchung liegt auf gesellschaftlich stigmatisierten, körperlichen oder sensorischen Differenzmerkmalen. Explizit unberücksichtigt bleiben daher die Auswirkungen von psychischen oder intellektuellen ‚Andersheiten‘ auf Musik, was an sich ein eigenes Forschungsprojekt darstellen würde.

Wenn in der vorliegenden Arbeit von ‚Behinderung‘ gesprochen wird, dann im Sinne der Disability Studies: Behinderung wird nicht als medizinischer Zustand verstanden, sondern als kulturelles Konstrukt, das durch die Einbettung in politische, soziale oder historische Kontexte als ein solches entlarvt werden kann. Durch diesen Perspektivenwechsel, auf den im

---

<sup>6</sup> Studiendirektor. Auf: Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. URL: <https://www.mdw.ac.at/456> [3. Juli 2017].

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel 3.

deutschsprachigen Raum erst allmählich Bezug genommen wird, wird Behinderung nicht nur aus medizinischer, therapeutischer oder rehabilitationswissenschaftlicher Sicht untersucht, sondern auch als geisteswissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand eingeführt. Daraus resultierend wird Behinderung im Folgenden nicht als objektiver Zustand verstanden, sondern als Konstruktion bezeichnet. Damit wird jedoch nicht in Abrede gestellt, dass Behinderungen bzw. Beeinträchtigungen real existieren. Konstruktionen, wie beispielsweise Geschlecht oder Behinderung, bestimmen ohne Zweifel die lebensweltlichen Bezüge von Menschen und sind insofern real. Mit der Bezeichnung ‚Konstruktion‘ wird schlichtweg auf die ‚Konstruiertheit‘ des Begriffs verwiesen und damit verdeutlicht, dass es sich nicht um eine ‚natürliche‘, universale Wahrheit handelt.

Selbstverständlich kann das Verhältnis von Behinderung und Musik nicht umfassend für das 20. und 21. Jahrhundert dargestellt werden. Deshalb wurde eine komparative Herangehensweise gewählt, in deren Konsequenz die Fragestellungen sowohl im Kontext der klassisch-romantischen Musiktradition sowie von Neuer Musik ab den 1990er Jahren beantwortet werden. Damit wird das Ziel verfolgt, zu hinterfragen, wie die Kategorie Behinderung in den gewählten musikalischen Kontexten konstruiert wird und welche allgemeinen Diskurse damit verwoben werden. Die zentrale Frage der Untersuchung lautet: Wie wird Behinderung im Kontext von klassisch-romantischer Musik und Neuer Musik verhandelt? Die postulierte Forschungshypothese der vorliegenden Arbeit lautet: Die (vermeintliche) körperliche Imperfektion von Musiker\_innen stellt für die Ordnung (Konventionen, Klischees etc.) der klassisch-romantischen Musiktradition einen enormen Störfaktor dar, der mit Hilfe unterschiedlicher Strategien (kompositorisch, rhetorisch, medial etc.) ausgeglichen werden muss. Anders im Kontext von Neuer Musik, insbesondere nach 1950: Darin kann (körperliche) Abnormalität durch genrespezifische Konventionen und Traditionen eine Neubewertung bzw. eine positive Umwertung erfahren. Dies resultiert primär aus Vorstellungen über mögliche Einsatzformen des Körpers, die – im Fall von Neuer Musik – auch Körper (und körperliche Fähigkeiten) abseits des herkömmlichen Musiker\_innen-Ideals zulassen. Beispielsweise können mit einem vermeintlichen körperlichen Makel auch sehr interessante, unkonventionelle Fähigkeiten oder Fertigkeiten einhergehen, die musikalisch verarbeitet werden können.

Um diese Annahme zu überprüfen, wird also die Frage gestellt, inwiefern sich Diskurse über Behinderung auch in musikalischen Kontexten verändert haben. Wie wird Behinderung in

musikalischen Kontexten diskursiv erzeugt? Lässt sich ein diskursiver Wandel erkennen? Sind genrespezifische Unterschiede zu verzeichnen? Wie wird Behinderung in musikalischen Kontexten präsentiert und konstruiert? Inwiefern lässt sich dies einerseits in den allgemeinen Diskurs über Behinderung, andererseits in musikästhetische und -historische Kontexte integrieren? In welche musikbezogenen Diskurse lassen sich Aussagen über den Stellenwert von Behinderung in der Aufführung und Produktion von Musik finden? Wie werden Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen medial präsentiert? Welche Zuschreibungen werden transportiert? Was sind deren Auswirkungen? Inwiefern sind Musiker\_innen selbst durch ihre Praxis und mediale Präsenz an der diskursiven Konstruktion von Behinderung beteiligt? Mit der Beantwortung dieser und weiterer Fragen soll zusammenfassend beleuchtet werden, wie Behinderung in unterschiedlichen musikalischen Kontexten konstruiert wird. Ferner wird – wie immer in den Arbeiten der Autorin – der (optimistische) Anspruch erhoben, Kategorien und Stereotype in Frage zu stellen, Diskriminierung zu bekämpfen und die positiven Aspekte menschlicher Vielfalt zu unterstreichen.

## **Methode**

Für die Themenstellung dieser Arbeit wurde eine diskursanalytisch orientierte Herangehensweise gewählt. Dies bietet sich einerseits insofern an, als dass Behinderung selbst, ihre Definition, Bedeutung und die damit zusammenhängenden Zuschreibungen von unterschiedlichen Diskursen konstituiert werden. Kurz zusammengefasst, regeln Diskurse was zu welcher Zeit und an welcher Stelle unter dem Begriff Behinderung verstanden wird. Was ist nun aber ein Diskurs? Der Begriff Diskurs beinhaltet eine ganze Reihe an Bedeutungsvarianten. Diese reichen von Gespräch, über Rede hin zu Diskussion und Debatte.<sup>8</sup> Im wissenschaftlichen Kontext bedeutet der Begriff häufig

*„[...] eine Untersuchung des Sprach- und Zeichengebrauchs, ob es sich dabei nun um mündliche oder schriftliche Aussagen, konkrete Kommunikationsprozesse, die Analyse größerer Textkorpora oder die Untersuchung bildlicher oder akustischer Medien handelt.“<sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt am Main / New York 2009 (= Historische Einführungen, Bd. 4). S. 15.

<sup>9</sup> Ebda. S. 15f.

Gemeinsamer Nenner all dieser Untersuchungen ist die Grundannahme, dass Wissen und Wirklichkeiten sozial konstruiert werden und keine objektiven, ahistorischen und naturgegebenen Sachverhalte darstellen:

*„Vielmehr sind Wissen und Wirklichkeiten Ergebnisse sozialer Konstruktionsprozesse, das heißt Gesellschaften statten ihre Umwelt mit bestimmten Bedeutungsmustern aus, erkennen bestimmte Sichtweisen auf diese Umwelt als Wissen an (während andere als Aberglaube oder Unsinn abqualifiziert werden) und objektivieren Elemente zu einer Wirklichkeit, der man nicht mehr ansehen kann, dass sie historisch entstanden und alles andere als naturnotwendig sind.“<sup>10</sup>*

Was nun also jeweils als Wissen und Wirklichkeit gilt, wird von Diskursen geregelt, die sowohl repressiv als auch produktiv sind und damit Wirklichkeiten nicht abbilden, sondern erst hervorbringen.

Im wissenschaftlichen Kontext ist der Diskursbegriff maßgeblich von den sprachwissenschaftlich-philosophischen Überlegungen Michel Foucaults geprägt, der den Diskurs als „[...] Praxis des Denkens, Schreibens, Sprechens und Handelns, die diejenigen Gegenstände, von denen sie handelt, zugleich selbst systematisch hervorbringt“<sup>11</sup> beschreibt. Vereinfacht besteht der Diskurs bei Foucault aus tatsächlich auftretenden Aussagen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort regelmäßig auftauchen und ein Aussagesystem bilden. Unter ‚Aussagen‘ werden in diesem Zusammenhang jedoch nicht nur sprachliche Zeichen gemeint, sondern sämtliche Formen von Kommunikation. Sie sind insofern „[...] regelmäßig auftauchende und funktionstragende Elemente [...], die einen Diskurs formen“<sup>12</sup> und demselben Formationsgebiet zugehörig sind. Diese Aussagen produzieren auf geregelte Weise soziale Gegenstände (beispielsweise Wahrheit, Realität und Normalität bzw. Wahnsinn, Lüge und Abweichung), sowie die ihnen entsprechenden Subjektivitäten. Die Regeln des Diskurses definieren also für einen bestimmten Zusammenhang, oder ein bestimmtes Wissensgebiet, was gesagt werden kann bzw. soll und was nicht gesagt werden darf. Die Bedeutung des Diskurses wird von Foucault daher auch mit Fragen der Macht verknüpft, da das was gesagt werden darf und was als Wahrheit gilt, eine

---

<sup>10</sup> Ebda. S. 18f.

<sup>11</sup> Parr, Rolf: Diskurs. In: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich J. (Hg.): Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2008. S. 234.

<sup>12</sup> Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. S. 8.

Frage von Macht ist: *„Diskurs und Macht sind also insofern untrennbar miteinander verwoben, als man zwar [...] die Wahrheit sagen kann, man sich aber nur im Wahren befindet, wenn man den Regeln des Diskurses gehorcht.“*<sup>13</sup> Einerseits also strukturiert Macht Diskurse, andererseits legitimiert sie sich jedoch auch gleichzeitig darüber.

Auch die historische Diskursanalyse nach Achim Landwehr knüpft an Foucaults Ausführungen an:

*„Die historische Diskursanalyse geht grundsätzlich vom Konstruktionscharakter soziokultureller Wirklichkeiten aus und fragt vor diesem Hintergrund nach den Arten und Weisen, mit denen im historischen Prozess Formen des Wissens, der Wahrheit und der Wirklichkeit hervorgebracht werden.“*<sup>14</sup>

Entsprechend liegt dieser Arbeit die Annahme zugrunde, dass Wahrheit(en) stets *„[...] historisch produziert und innerhalb von politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, religiösen und kulturellen Zusammenhängen wirksam wurden.“*<sup>15</sup>

Dies wird im Folgenden vor allem auf die Konstruktion von Behinderung angewandt, wobei primär danach gefragt wird, wie darauf bezogene ‚Wahrheiten‘ in musikalischen Zusammenhängen verhandelt wurden. Insofern wird Behinderung als Diskursphänomen gelesen, das anhand unterschiedlicher Quellengattungen untersucht wird. Mediale Berichterstattung (Printmedien) werden ebenso auf das Phänomen hin untersucht wie Partituren, musiktheoretische Werke sowie Ego-Dokumente. Zwar können Selbstaussagen von Komponist\_innen oder Musiker\_innen nicht für bare Münze genommen werden. Dennoch finden sie im Kontext dieser Arbeit Berücksichtigung, da auch sie wiederum relevante Diskurse reproduzieren bzw. produzieren.

Um Aussagen über Behinderungsdiskurse im Kontext zweier unterschiedlicher musikalischer Genres tätigen zu können, bietet sich eine an den Schritten der historischen Diskursanalyse orientierte Untersuchung an: Zuerst wurden generelle Aussagen (musikästhetische, körpertheoretische etc.), welche im weitesten Sinne mit Behinderung in Verbindung stehen könnten, in unterschiedlichen Quellengattungen (Printmedien, Literatur, musikpädagogische

---

<sup>13</sup> Ebda. S. 73.

<sup>14</sup> Ebda. S. 98.

<sup>15</sup> Ebda. S. 168.

Schriften, Partituren etc.) gesucht (= Korpusbildung). Die so gefundenen Aussagen wurden anschließend gewichtet, um einen konkreten Korpus auszuwählen. Mittels Textanalyse wurde eruiert, wie Behinderung in musikalischen Kontexten verhandelt wurde und welche Vorstellungen, Vorurteile und Stereotype damit weitergegeben wurden. Durch die Analyse von narrativen Mustern, sowie von Darstellungsprinzipien konnte herausgefiltert werden, welche bestimmten Aussagen den jeweiligen Diskurs dominierten. Um eine umfassende Darstellung des Phänomens zu gewährleisten, wurden Kontexte (gesellschaftliche und politische Entwicklungen, Geschichte des Umgangs mit Behinderung etc.) selbstverständlich berücksichtigt und Querverbindungen hergestellt. Anschließend wurde das gefundene Material auf direkte oder indirekte Aussagen über Behinderung untersucht und auf Ähnlichkeiten und Unterschiede hin analysiert (= Diskursanalyse).

### **Gliederung der Arbeit**

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in 3 große Bereiche:

Im ersten Teil (Kapitel 2 bis 5) werden die Bezüge der vorliegenden Arbeit dargelegt. In Kapitel 2 wird die theoretische Basis vorgestellt, die Theorien der Disability Studies. Behinderung wird darin als wandelbarer Begriff entlarvt, dessen Definition und die damit verbundenen Zuschreibungen/Stereotype von gesellschaftlichen Faktoren abhängig sind. Nach einer kurzen Einführung in die Geschichte der Disability Studies, werden in 2.4. die gängigen Theorien der Forschungsrichtung vorgestellt. Diese stellen in den Analysekapiteln Werkzeuge dar, um Behinderung aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen und werden daher genauer erläutert. In Kapitel 3 wird anschließend gefragt, welchen Nutzen die Disability Studies für musikwissenschaftliche Forschungen haben können, was anhand der derzeitigen diesbezüglichen Standardliteratur dargestellt wird.

Kapitel 4 widmet sich der Geschichte der Kategorie Behinderung. Was heißt Behinderung aus historischer Perspektive? Welche Diskurse lassen sich erkennen?

Da in dieser Arbeit vom Körper abgeleitete Behinderungsdiskurse in musikalischen Kontexten untersucht werden, wird in Kapitel 5 gefragt, welche Rolle der Körper überhaupt für die Produktion und Reproduktion von Musik spielt. Nach einer kurzen generellen Einführung in die Thematik wird untersucht, welche Körperdiskurse in der klassisch-romantischen Musiktradition sowie in Neuer Musik gefunden werden können. Ferner wird geklärt, was Neue Musik im Kontext dieser Arbeit bedeutet.

Im zweiten und dritten Teil dieser Arbeit (Kapitel 6 bzw. 7 und 8) wird anhand unterschiedlicher Beispiele untersucht, wie Behinderung im Kontext der klassisch-romantischen Musiktradition sowie von Neuer Musik auf verschiedenen Ebenen (sprachlich, musikalisch, medial etc.) diskursiv konstruiert wird. Untersucht wird dies sowohl für den produzierenden (Kompositionen) als auch reproduzierenden Bereich (das Musikmachen). Die einzelnen Teile sind weniger strikt zeitlich gegliedert, vielmehr nach musikalischen Genres: Einerseits der westlichen traditionellen Kunstmusik, also dem klassischen Musikbereich, andererseits Neuer Musik ab 1990, d. h. neueren und neuesten musikästhetischen Entwicklungen bis in die Gegenwart. Exemplarisch werden auch Beispiele aus der Unterhaltungsmusik herangezogen um das Bild zu vervollständigen. Den Abschluss beider Teile bildet jeweils ein kurzes Resümee, in welchem die wichtigsten Ergebnisse zusammengefasst werden.

In Kapitel 6 wird danach gefragt, wie Behinderung im Bereich der klassisch-romantischen Musiktradition konstruiert wurde. Beantwortet wird diese Frage anhand unterschiedlicher Beispiele, nämlich Musikausbildung, Straßenmusik und Rezeption. Zur umfassenden Klärung der Forschungsfrage werden auch Querverbindungen dargestellt, um die einzelnen Diskursstränge besser verorten zu können.

Anschließend wird in den Kapiteln 7 und 8 diese Frage für Neue Musik ab 1990 gestellt.

Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit (Kapitel 9) ist als zukunftsweisender Ausblick zu verstehen, in welchem danach gefragt wird, welche Auswirkungen Technologien und Musiktechnologie auf Behinderungsdiskurse im musikalischen Kontext haben.

Schlussendlich werden die Ergebnisse dieser Arbeit, sowie sich daraus ergebende neue Fragestellungen, in Kapitel 10 präsentiert.

## 2. BEHINDERUNG ALS SOZIALE KATEGORIE. EINE EINFÜHRUNG IN DIE DISABILITY STUDIES

### 2.1 Definition

*„Wir glauben, der Leib unterliege allein den Gesetzen der Physiologie und sei daher der Geschichte entzogen. Doch auch das ist ein Irrtum.“<sup>16</sup>*

Michel Foucault

Die diesem Kapitel vorangestellte Aussage Michel Foucaults, die besagt, dass der Körper (im Zitat, der Leib) von historischen Kontexten geformt wird, entspricht der theoretischen Basis der Disability Studies, einer seit den 1980er Jahren universitär etablierten, trans- und interdisziplinären Forschungsrichtung und -perspektive. Bis dahin wurde Behinderung primär aus der Perspektive der sogenannten Anwendungswissenschaften, also der Medizin, der Sonder- und Heilpädagogik, der Rehabilitationswissenschaften, u. a. erforscht, wobei Behinderung mit körperlicher Schädigung gleichgesetzt wurde. Im Forschungsfokus lag dabei der ‚defizitäre‘ Körper (oder Geist), den es primär zu therapieren, zu heilen bzw. an die Anforderungen der Mehrheitsgesellschaft anzupassen galt.

Die Disability Studies bieten nun eine neue Lesart von Behinderung an: Im Gegensatz zum erwähnten Zugang der Anwendungswissenschaften wird Behinderung aus Sicht der Disability Studies als gesellschaftlich-historisches Produkt verstanden. Forschung im Bereich der Disability Studies ist daher eben nicht Forschung über Behinderung, sondern über *„[...] das gesellschaftliche Verhältnis von Behinderung/Nicht-Behinderung als historisch-kulturell geformt [...]“*<sup>17</sup>.

Die Wurzeln der Disability Studies liegen in der emanzipatorisch ausgerichteten Bewegung behinderter Menschen (Behindertenrechtsbewegung, politische Behindertenbewegung,

---

<sup>16</sup> Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 2. 1970-1975. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main 2002. S. 179.

<sup>17</sup> Gugutzer, Robert / Schneider, Werner: Der ›behinderte‹ Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung. In: Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner (Hg.): Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld 2007 (= Disability Studies, Bd.1). S. 34.

Selbstbestimmt-Leben-Bewegung etc.), die sich in den 1970er Jahren vor allem in Großbritannien und den USA formierte<sup>18</sup>, um die Gleichberechtigung und Emanzipation behinderter Menschen öffentlich einzuklagen. Zeitgleich widmeten sich Wissenschaftler\_innen mit Behinderung(en) aus unterschiedlichen Forschungsrichtungen, neuen behinderungsbezogenen Fragen und Themen und begründeten damit die Forschungsrichtung Disability Studies. In diesem Rahmen änderte bzw. erweiterte sich der wissenschaftliche Blick auf Behinderung, die so als gesellschaftliches Phänomen erforscht wurde und als Untersuchungsgegenstand in die Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften Einzug hielt.

Mit der Etablierung der akademischen Disziplin Disability Studies wurden nicht nur Studienrichtungen implementiert und Institute gegründet, sondern auch Fachzeitschriften<sup>19</sup>, Gesellschaften<sup>20</sup> und Arbeitsgruppen. Während der geographische Schwerpunkt anfänglich eindeutig in den USA sowie in Großbritannien lag, lassen sich entsprechende Einrichtungen mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum finden.<sup>21</sup>

Neben der Verankerung in der Behindertenrechtsbewegung nennt Waldschmidt den Cultural Turn sowie die poststrukturalistische Diskussion um Differenz und die damit verbundene „[...] Entdeckung von Körper, Subjekt und Identität als historische und kulturell geformte Phänomene, die Problematisierung von Diskurs, Wissen und Macht als realitätskonstituierende Strategien“<sup>22</sup> als weitere Grundlagen der Disability Studies. Vereinfacht dargestellt, wird vor diesem Hintergrund davon ausgegangen, dass Deutungsmuster, Bewertungen und Alltagsvorstellungen den Körper betreffend nicht neutral sind, sondern sozial, performativ und diskursiv hergestellt werden und somit gesellschaftlichen Werten und Normen unterliegen:

---

<sup>18</sup> Vgl. Geschichte der Behindertenbewegung/Selbstbestimmt-Leben-Bewegung in Österreich. Auf: Webseite von DISTA (Disability Studies Austria/Forschung zu Behinderung, Österreich). URL: <https://dista.uniability.org/2017/02/projekt-geschichte-der-behindertenbewegung-selbstbestimmt-leben-bewegung-in-oesterreich/> [22. März 2017].

<sup>19</sup> Zum Beispiel: Disability Studies Quarterly oder Disability & Society.

<sup>20</sup> Um nur einige zu nennen: Gesellschaften: Society for Disability Studies (SDS) an der University of Buffalo; Canadian Centre on Disability Studies (CCDS), Nordic Network on Disability Research, Dänemark (NNDR), Forschungszentren und Institute u. a. in Schweden, Großbritannien, Irland, Deutschland und den USA.

<sup>21</sup> Vgl. Webseite von DISTA; Webseite von AG Disability Studies. Deutschland. URL: <http://www.disability-studies-deutschland.de/> [22. März 2017]; Studien- bzw. Lehrgänge zu Disability Studies gibt es an der Fachhochschule Kärnten sowie am Institut für Erziehungswissenschaft an der Universität Innsbruck.

<sup>22</sup> Waldschmidt, Anne: Disability Studies. Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung? In: Psychologie und Gesellschaftskritik 29 (2005). S. 10.

*„Was immer wir von unserem Körper wissen, welche Bedeutung wir ihm zuschreiben, was wir mit ihm tun, wie wir ihn leibhaftig empfinden, spüren und das als ›natürlich‹ Erfahrenes unseres Körpers – unseres leiblichen Seins – bewerten, ist von den je herrschenden gesellschaftlichen Werten und Normen, den verfügbaren Technologien sowie den dazugehörigen institutionellen Strukturen und Praktiken geprägt.“<sup>23</sup>*

Zuschreibungen des Körpers (etwa vergeschlechtlichte, rassifizierte oder auch behinderte Körper) sind demnach nicht natürlich im Sinne von ‚Natur gegeben‘, sondern Resultate historisch-gesellschaftlicher Praxen. Deutlich wird damit erneut die Abkehr vom ‚klinischen Blick‘ (Michel Foucault) hin zu einer Analyse von Behinderung als Kategorie, die ähnlich wie auch Geschlecht oder Ethnizität in unterschiedlichen, historisch wandelbaren Diskursen, seien es wissenschaftliche, politische oder gesellschaftliche, produziert wird.<sup>24</sup>

## **2.2 Ziele der Disability Studies**

Nach Waldschmidt verfolgen die Disability Studies folgende Ziele: Erstens die Kategorie Behinderung als Forschungsschwerpunkt zu etablieren sowie in diesem Bereich Forschende unter einem ‚Label‘ zusammenzufassen. Zweitens sollen die Themen und Erkenntnisse der Forschungsrichtung einen Kontrast zu medizinisch-therapeutischen oder pädagogisch-fördernden Perspektiven liefern.<sup>25</sup>

*„Sie [die Disability Studies, AB] wollen zeigen, dass Behinderung zur Vielfalt des menschlichen Lebens gehört und eine allgemeine, weil verbreitete Lebenserfahrung darstellt, deren Erforschung zu Kenntnissen führt, die für alle Menschen und die allgemeine Gesellschaft relevant sind.“<sup>26</sup>*

Indem Disability Studies die Konstruktionsprozesse von Behinderung in den Blick nehmen, können mit dieser Forschungsperspektive eben auch Aussagen über die allgemeine

---

<sup>23</sup> Gugutzer, Robert / Schneider, Werner: Der ›behinderte‹ Körper in den Disability Studies. S. 33.

<sup>24</sup> Vgl. Waldschmidt, Anne: ‚Behinderung‘ neu denken: Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. In: Dies. (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation. Kassel 2003. S. 13.

<sup>25</sup> Vgl. Waldschmidt, Anne: Disability Studies. Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung. S. 13f.

<sup>26</sup> Ebda. S. 13.

Gesellschaft und nicht nur – wie häufig angenommen – über eine als Minderheit definierte Gesellschaftsgruppe getätigt werden. Analysiert wird dabei zum Beispiel:

*„[...] wie kulturelles Wissen über Körperlichkeit und Subjektivität produziert, transformiert und durchgesetzt wird; wie Normalitäten und entsprechende Differenzierungskategorien konstruiert und etabliert werden; wie sich gesellschaftliche Praktiken der Ein- und Ausschließung gestalten; wie personale und soziale Identitäten geformt und neue Körperbilder geschaffen werden; wie sich im Wechselbezug von (wie auch immer definierter vollständiger/unvollständiger, normaler/abweichender) Körperlichkeit und darauf gerichteter Technik womöglich grundlegende Konzepte von Raum und Zeit verändern – und zwar nicht nur für jene, die aus heutiger Sicht als ›behindert‹ erscheinen.“<sup>27</sup>*

Last but not least verstehen sich Disability Studies als emanzipatorisches Projekt, das die politische, gesellschaftliche und soziale Teilhabe behinderter Menschen zum Ziel hat.

Aus dieser Bandbreite an Forschungsperspektiven lässt sich bereits erahnen, dass in den Disability Studies eine inter- als auch transdisziplinäre Forschungsperspektive vertreten wird, die sowohl soziale, als auch politische oder kulturelle Inhalte umfassen kann. So stammen Publikationen der letzten Jahre etwa aus der Geschichtswissenschaft<sup>28</sup>, Sprach- und Literaturwissenschaft<sup>29</sup>, Filmwissenschaft<sup>30</sup>, Queer Studies<sup>31</sup>, Religionswissenschaft<sup>32</sup> aber auch der Musikwissenschaft. Welche Fragestellungen durch die Verquickung von Musikwissenschaft und Disability Studies gestellt werden können, wird in Kapitel 3 erläutert.

---

<sup>27</sup> Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner: Disability Studies und Soziologie der Behinderung. Kultursoziologische Grenzgänge – eine Einführung. In: Dies. / Schneider, Werner (Hg.): Disability Studies. Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. S. 15.

<sup>28</sup> Vgl. Bösl, Elsbeth (Hg.): Politiken der Normalisierung. Zur Geschichte der Behindertenpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld 2009 (= Disability Studies, Bd. 4); Gottwald, Claudia: Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung. Bielefeld 2009 (= Disability Studies, Bd. 5).

<sup>29</sup> Vgl. Mitchell, David T. / Snyder, Sharon: Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse. Ann Arbor 2000 (= Corporealities).

<sup>30</sup> Vgl. Tacke, Alexandra (Hg.): Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart. Bielefeld 2015 (= Disability Studies, Bd. 12).

<sup>31</sup> Vgl. McRuer, Robert / Mollow, Anna (Hg.): Sex and Disability. Durham 2012.

<sup>32</sup> Vgl. Moss, Candida R. / Schipper, Jeremy (Hg.): Disability Studies and Biblical Literature. New York 2011.

## 2.3 Kritik an den Disability Studies

Die Disability Studies blieben innerhalb der Forschungsgemeinschaft nicht unhinterfragt: Beispielsweise wurde kritisiert, dass von einer geteilten Erfahrung des Behindertseins ausgegangen und damit die Homogenisierung einer diversen Gesellschaftsgruppe vorangetrieben wird.<sup>33</sup> Albrecht zufolge setzten sich beispielsweise die amerikanische Behindertenrechtsbewegung und die frühen Vertreter\_innen der Disability Studies vor allem aus „[...] *white, privileged, educated adults with visible disabilities*“<sup>34</sup> zusammen und könnten daher keinesfalls als repräsentativ für andere, marginalisierte Gesellschaftsgruppierungen gelten. Auswirkungen habe dies, so Albrecht weiter, auf das emanzipatorische Forschungsprogramm der Disability Studies, das somit partikulare Interessen vertrete und daher selektiv und einseitig sei. Hinterfragenswert sei es, wessen Interessen bei einer derartig heterogenen Gruppe überhaupt vertreten werden können und ob diejenigen, die in der Forschung selbst nicht aktiv waren, überhaupt eine Stimme hätten.<sup>35</sup> Im Zuge dessen stellten Forschungsrichtungen wie etwa Deaf Studies unterschiedliche Arten von Beeinträchtigungen in den Mittelpunkt (Gehörlosigkeit in den Deaf Studies), um ihre spezifischen Interessen bestmöglich vertreten zu können.<sup>36</sup> Ferner wurde durch intersektionale Forschungsperspektiven die Wechselwirkung verschiedener soziokultureller Differenzkategorien untersucht. So verwiesen beispielsweise die feministischen Disability Studies auf Überkreuzungslinien von Körper, Behinderung und Geschlecht<sup>37</sup> oder die an Queer Studies<sup>38</sup> orientierten Disability Studies auf die Verschränkung von Heteronormativität und Behinderung.<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Albrecht, Gary L.: American Pragmatism, Sociology and the Development of Disability Studies. In: Heilpädagogik-Online 2/3 (2003). S. 22-50.

<sup>34</sup> Ebda. S. 40.

<sup>35</sup> Vgl. Ebda. S. 22-50.

<sup>36</sup> Vgl. Burch, Susan / Kafer, Alison (Hg.): Deaf and Disability Studies. Interdisciplinary Perspectives. Washington D.C. 2010.

<sup>37</sup> Vgl. Meekosha, Helen: Body Battles. Bodies, Gender and Disability. In: Shakespeare, Tom (Hg.): The Disability Reader. Social Science Perspectives. New York / London 1998. S. 163-180; Jacob, Jutta (Hg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld 2010 (= Studien interdisziplinäre Geschlechterforschung, Bd. 7); Smith, Bonnie G. / Hutchison, Beth (Hg.): Gendering Disability. Based on scholarship presented at a three-day Conference. Organized by the Institute for Research on Women (IRW) at Rutgers University, March 1-3 2001. New Brunswick / New Jersey / London 2004.

<sup>38</sup> Vgl. McRuer, Robert / Wilkerson, Abby L.: Desiring Disability: Queer Theory meets Disability Studies. In: Journal of Lesbian and Gay Studies 9/1-2 (2003). S. 1-23; Sherry, Mark: Overlaps and Contradictions between Queer Theory and Disability Studies. In: Disability & Society 19/7 (2004). S. 769-783; McRuer, Robert: Composing Bodies; or, De-composition: Queer Theory, Disability Studies, and Alternative Corporealities. In: Journal of Advanced Composition 24 (2004). S. 47-78.

<sup>39</sup> Vgl. Raab, Heike: Intersektionalität und Behinderung – Perspektiven der Disability Studies (2012). In: Portal Intersektionalität. Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen. Bergische Universität Wuppertal. URL: [www.portal-intersektionalitaet.de](http://www.portal-intersektionalitaet.de) [11. November 2016]; Raab, Heike:

Als besonders kritikwürdig sieht Waldschmidt die deutschsprachigen Disability Studies: Behinderung werde darin primär als Thema der Medizin und Sonder- und Heilpädagogik sowie bestenfalls noch der Sozialpolitik oder Rechtswissenschaft behandelt. Stark unterentwickelt sei hingegen im deutschsprachigen Raum ein geistes- und kulturwissenschaftlicher Zugang, der sich mit der symbolischen Bedeutung und kulturellen Repräsentation von Körper, Normalität und Behinderung auseinandersetze. Daraus resultierend gäbe es kaum Austausch zwischen grundlagentheoretischer Kulturwissenschaft und anwendungsbezogenem Behinderungsdiskurs aus Politik/Praxis.<sup>40</sup>

Auch wenn die hier erwähnten Gräben bis dato noch nicht vollständig überbrückt sind, so kann diesbezüglich durch Publikationen oder Tagungstitel der letzten Jahre von einem allmählichen ‚Zusammenrücken‘ ausgegangen werden.<sup>41</sup> Dennoch ist es auffallend, dass die Kategorie Behinderung in Geistes- und Kulturwissenschaften im Vergleich zur (mittlerweile salonfähigen) Triade Geschlecht, Ethnizität und soziale Schicht im deutschsprachigen Raum (noch) wenig(er) etabliert ist.

## 2.4 Modelle von Behinderung – medizinisch, sozial, kulturell

Wichtige theoretische Meilensteine der Disability Studies waren die Formulierungen verschiedener Erklärungsmodelle von Behinderung, die den bereits erwähnten Perspektivenwechsel auf Behinderung mit sich brachten. Den Ausgangspunkt der Kritik lieferte das sogenannte **individuelle oder medizinische Erklärungsmodell**, das Behinderung als defizitären Zustand definiert, den es zu heilen oder zumindest zu lindern gilt:

---

Intersektionalität in den Disability Studies. Zur Interdependenz von Behinderung, Heteronormativität und Geschlecht. In: Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner (Hg.): Disability Studies. Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. S. 127-148.

<sup>40</sup> Vgl. Waldschmidt, Anne: Disability Studies: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung. S. 13f.

<sup>41</sup> Die Ringvorlesung ‚Disability Studies‘, die im Sommersemester 2015 an den Universitäten Linz und Salzburg organisiert wurde, vereinte Vorträge zum Thema Behinderung in Bezug auf Partizipation, Gewalt, Identität, Inklusion, Repräsentation, Kunst und kulturelle Formen; Die 2012 stattgefundenen interdisziplinäre Konferenz ‚Barrierefrei?! Perspektiven der Disability und Gender/Queer Studies auf die Hochschullandschaft‘ an der Universität Wien, die an der Schnittstelle zwischen Gender/Queer und Disability Studies stand, sowie die Konferenz ‚Culture, Disability, Theory – Encounters between Disability Studies and Cultural Studies‘ an der Universität Köln im Oktober 2012.

*„Im defizitorientierten medizinischen Modell wird der behinderte Mensch als unzulängliches Mangelwesen und ewig Kranker betrachtet, mit der Folge, dass dem Betroffenen jegliche Urteils-, Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit abgesprochen und er an den Rand der Gesellschaft gedrängt wird.“<sup>42</sup>*

Deutlich wird in diesem Zitat, dass der Problemfokus in diesem Modell auf das Individuum und seinen als funktionsuntüchtig definierten Körper gerichtet ist. Soziale Benachteiligung wird ausschließlich als Folge der persönlichen körperlichen Defizite betrachtet, die mit ausreichend Willenskraft und Anstrengung überwunden werden können. Die Lösung für das ‚Problem Behinderung‘ und somit auch für soziale und gesellschaftliche Benachteiligung liegt – dieser Argumentationslinie folgend – somit ausschließlich in der erfolgreichen Heilung, Rehabilitation oder Prävention der vermeintlichen körperlichen Schädigung.

Dem entgegengestellt wurde das in den 1980er Jahren von britischen Sozialwissenschaftler\_innen entwickelte und für die Theorien der Disability Studies grundlegende **soziale Erklärungsmodell** von Behinderung.<sup>43</sup> Darin aufgegriffen wurde ein damals aktueller politischer Diskurs der britischen Behindertenrechtsbewegung, der Behinderung als Resultat von gesellschaftlichen Prozessen definierte. Während im medizinischen Modell also der ‚defizitäre‘ Körper und das Individuum im Mittelpunkt stehen, so ist dies im sozialen Modell ausschließlich die Gesellschaft, soll heißen, dass Behinderung nicht mehr als pathologischer Zustand definiert wird, sondern als Ergebnis von gesellschaftlichen Vorurteilen und eingeschränkten Partizipationsmöglichkeiten. Als Basis dieser Betrachtungsweise fungiert die theoretische Auflösung des angenommenen kausalen Zusammenhangs zwischen körperlicher Beeinträchtigung (Impairment) und gesellschaftlicher Behinderung (Disability): *„[...] proponents of the [social, AB] model explicitly argue (1) disablement is not a necessary consequence of impairment; and (2) impairment is not a sufficient condition for disability.“<sup>44</sup>*

---

<sup>42</sup> Hermes, Gisela: Der Wissenschaftsansatz Disability Studies – neue Erkenntnisgewinne über Behinderung? In: Dies. / Rohrman, Eckhard (Hrsg.): Nichts über uns – ohne uns! Disability Studies als neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung. Neu-Ulm 2006. S. 17.

<sup>43</sup> Vgl. Oliver, Michel: Understanding Disability. From Theory to Practice. Basingstoke / London 1996.

<sup>44</sup> Tremain, Shelley: Foucault, Governmentality, and Critical Disability Theory. An Introduction. In: Dies. (Hg.): Foucault and the Government of Disability. Ann Arbor 2005 (= Corporealities). S. 9.

Als praktisches Veranschaulichungsbeispiel: Der/die Leser\_in stelle sich vor, eine rollstuhlfahrende Person kann ein Gebäude nicht betreten, da dieses nur über Stufen zu erreichen ist. Aus der Sicht des medizinischen Modells ist es die Mobilitätseinschränkung, die den Zugang zum Gebäude verhindert. Im sozialen Modell hingegen würde der nicht-barrierefreie Zugang zum Gebäude (also die Stufen) als Behinderung definiert werden. Während dieser Umstand zusammenfassend im medizinischen Modell als individuelles Problem betrachtet wird, lenkt das soziale Erklärungsmodell die Verantwortung vom Individuum weg hin zur Gesellschaft, die schlussendlich für den Prozess des Behindert-Werdens verantwortlich gemacht wird.

Unterschiede zwischen dem medizinischen und dem sozialen Modell lassen sich also vor allem in Hinblick auf den Ursachenfaktor von Behinderung sowie die jeweiligen Lösungsansätze finden: Während der Ursachenfaktor für Behinderung im medizinischen Erklärungsmodell eine funktionale Beeinträchtigung ist, so wird dieser im sozialen Modell ausschließlich auf der gesellschaftlichen Ebene verortet. Dementsprechend werden unterschiedliche Problemlösungsstrategien angewandt: Zum einen soll das ‚körperliche Funktionieren‘ durch Therapien und Rehabilitation wiederhergestellt werden, zum anderen die Gesellschaft für körperliche und geistige Vielfalt sensibilisiert werden, um damit Barrieren hinsichtlich der gesellschaftlichen Partizipation von behinderten Menschen abzubauen. Damit richtet der im sozialen Erklärungsmodell vertretene Lösungsansatz sein Augenmerk weg vom Individuum hin zur gesellschaftlichen Verantwortung.

Zweifelsohne war die Formulierung des sozialen Erklärungsmodells und dem damit verbundenen Fokus auf die gesellschaftliche Bedingtheit von Behinderung grundlegend für die theoretische Fundierung der Disability Studies. Darauf basierend wurden Behinderung und Prozesse des Behindert-Werdens als historisch-gesellschaftliche Phänomene analysierbar, indem die unterschiedliche Bewertung und Definition von Behinderung in verschiedenen Gesellschaften, Kulturen und historischen Epochen in zahlreichen Studien beleuchtet wurde.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. Stiker, Henri-Jacques: *A History of Disability*. Translated by William Sayers. Ann Arbor 1999 (= *Corporealities*); Frohne, Bianca: *Leben mit „Krankheit“*. Der gebrechliche Körper in der häuslichen Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Disability History der Vormoderne. Affalterbach 2014 (= *Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters*, Bd. 9); Metzler, Irina: *A Social History of Disability in the Middle Ages. Cultural Considerations of Physical Impairment*. London / New York 2013 (= *Routledge Studies in Cultural History*).

Jedoch blieb auch das soziale Modell nicht unkritisiert.<sup>46</sup> Ein Kritikpunkt, der sowohl das medizinische als auch das soziale Modell betraf, war, dass Behinderung als Problem aufgefasst wurde, für welches es eine Lösung zu finden galt. Swain und French haben als Antwort darauf ein weiteres Behinderungsmodell definiert, das als Alternative ein positives Verständnis von Behinderung vermitteln sollte. Im sogenannten **affirmativen Erklärungsmodell** wird davon ausgegangen, dass „[...] *being disabled need not be a tragedy for disabled people, but may, on the contrary, enhance life or provide a lifestyle of equal satisfaction and worth.*“<sup>47</sup> Behinderung wird somit als positive Identitätskategorie und produktive Erfahrung vermittelt, weswegen dieses Erklärungsmodell grundlegend von den bisher erwähnten lösungsorientierten Modellen abweicht: „*It is essentially a non-tragic view of disability and impairment which encompasses positive social identities, both individual and collective, for disabled people grounded in the benefits of lifestyle and life experience of being impaired and disabled.*“<sup>48</sup>

French und Swain sehen dieses Modell vor allem in zeitgenössischer Literatur, die von beeinträchtigten Personen verfasst wurde, sowie innerhalb der Disability Arts-Bewegung repräsentiert. Nach Maserfield definiert sich Disability Art als „*art by disabled people for disabled people that speaks the truth about the disability experience.*“<sup>49</sup> Diese Wahrheit wird durch provokante künstlerische Arbeiten aus verschiedenen Sparten thematisiert, die sich kritisch mit Behinderung oder der Alltagsrealität beeinträchtigter Personen auseinandersetzt.<sup>50</sup> Da Behinderung darin als positive Identitätskategorie vermittelt wird, wird damit bewusst gegen gesellschaftliche Stereotype und Klischees gearbeitet:

*„Through song lyrics, poetry, writing, drama and so on, disabled people have celebrated difference and rejected the ideology of normality in which disabled people are devalued as*

---

<sup>46</sup> Vgl. Shakespeare, Tom / Watson, Nicholas: The social model of disability. An outdated ideology? In: Barnartt, Sharon N. / Altman, Barbara M. (Hg.): Exploring Theories and Expanding Methodologies: Where we are and where we need to go. Amsterdam / New York 2001 (= Research in Social Science and Disability). S. 9-28; Tremain, Shelley: On the Government of Disability. In: Social Theory and Practice 27/4 (2001). S. 617-636; Hughes, Bill / Paterson, Kevin: The Social Model of Disability and the Disappearing Body: Towards a Sociology of Impairment. In: Disability & Society 12/3 (1997). S. 325-340.

<sup>47</sup> Swain, John / French, Sally: Towards an Affirmation Model of Disability. In: Disability & Society 15/4 (2000). S. 570.

<sup>48</sup> Ebda. S. 569.

<sup>49</sup> Maserfield, Paddy: Strength. Broadside from Disability on the Arts. Stoke on Trent 2006. S. 22. Zit. n. Hambrook, Colin: Disability Arts. In: Cameron, Colin: Disability Studies. A Student's Guide. London 2013. O.S.

<sup>50</sup> Vgl. Ebda.

*‘abnormal’. They are creating images of strength and pride, the antithesis of dependency and helplessness.*<sup>51</sup>

Aus sozialkonstruktivistischer bzw. poststrukturalistischer Sicht wird dem sozialen Modell jedoch auch vorgeworfen, durch die Unterscheidung von gesellschaftlicher Behinderung (Disability) und körperlicher Schädigung (Impairment), die dualistische Denktradition, welche Natur als das polare Gegenteil von Kultur konzipiert, fortzusetzen. Dementsprechend wird der Körper als natürliche Tatsache und nicht als sozial hergestellt betrachtet.<sup>52</sup> Während Behinderung im sozialen Modell also gänzlich der Gesellschaft verantwortet wird, wird der Körper nicht weiter problematisiert, und bleibt als medizinisch-pathologisches Faktum unangetastet.<sup>53</sup> Unangetastet bleibt damit die Frage, inwiefern auch Körper Geschichte haben und sozial hervorgebracht werden:

*„Die medizinischen Kategorien, die im Rahmen des individuellen Modells für die ›impairment‹ genannten körperlichen Merkmale benutzt werden, sind nicht ahistorische und gesellschaftsneutrale Gegebenheiten, naturwissenschaftliche oder gar ›natürliche‹ Tatsachen, sondern sie haben – wie Behinderung – ebenfalls eine Geschichte, ihre kulturelle Bedeutung und ihre sozialen Konstruktionsmodi.“*<sup>54</sup>

Dass auch der Körper mit allen seinen Facetten (Geschlechtskörper, der Normkörper, der abnorme Körper etc.) und seinen ‚Zuständen‘ (Krankheit, Gesundheit, Behinderung etc.) keine natürliche Gegebenheit ist, wird beispielsweise anhand Michel Foucaults historischer Analyse des Wahnsinns als Begriff und Konzept nachvollziehbar.<sup>55</sup> Darin zeichnet Foucault nach, dass auch das Krankheitsbild ‚Wahnsinn‘ kein objektives Faktum darstellt, sondern dessen Definition in einem über Jahrhunderte andauernden, von Machtverhältnissen durchdrungenen Prozess entstanden ist. Deutlich wird damit, dass selbst die vermeintliche Natur Geschichte hat und das Ergebnis von Diskursen ist.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Swain, John / French, Sally: Towards an Affirmation Model of Disability. S. 577f.

<sup>52</sup> Vgl. Tremain, Shelley: Foucault and the Government of Disability; Hughes, Bill / Paterson, Kevin: The Social Model of Disability and the Disappearing Body.

<sup>53</sup> Vgl. Hughes, Bill / Paterson, Kevin: The Social Model of Disability and the Disappearing Body; Tremain, Shelley: On the Government of Disability. S. 617-636.

<sup>54</sup> Waldschmidt, Anne: Disability Studies: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell. S. 22.

<sup>55</sup> Vgl. Foucault Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main 1969.

<sup>56</sup> Vgl. dazu Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2000 (= Historische Einführungen, Bd. 4).

Ähnliche Diskussionen über die (vermeintliche) Naturhaftigkeit des Körpers sind auch aus den Gender Studies bekannt. Grundsätzlich lässt sich eine gewisse inhaltliche und theoretische Nähe zwischen den beiden Forschungsrichtungen<sup>57</sup> verzeichnen: Beide verfolgen einen sozialkonstruktivistischen Ansatz, haben gesellschaftliche Ordnungsprinzipien, die auf dem Körper beruhen als Thema, und untersuchen die Hervorbringung von soziokulturellen Phänomenen. Spätestens Simone de Beauvoir hat mit ihrem wohl bekanntesten Zitat, dass Frauen nicht als Frau zur Welt kommen, sondern dazu gemacht werden, auf die Diskursivität von Geschlecht aufmerksam gemacht.<sup>58</sup> Damit machte die französische Philosophin deutlich, dass es nicht die anatomischen Merkmale sind, die Frauen definieren, sondern der jeweilige historische Kontext, also die kulturellen, politischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen. Der gleiche Gedanke, jedoch in erweiterter Form, liegt der wissenschaftlichen Etablierung der Unterscheidung zwischen anatomischem Geschlecht (Sex) und soziokultureller Geschlechtsidentität (Gender) zugrunde: Weiblichkeit und Männlichkeit werden als historisch zeitgebundene Konstruktionen entlarvt und damit die kulturelle Determination von Geschlechterrollen deutlich gemacht.

Das dichotome Sex/Gender-Konzept, das zweifelsohne neue Perspektiven eröffnet hat, wird jedoch auch kritisiert, da dieses die dualistische Denktradition fortschreiben würde.<sup>59</sup> Ähnlich wie auch in der bereits aufgezeigten Diskussion innerhalb der Disability Studies wird weiter kritisiert, dass nicht von der Naturhaftigkeit und Ahistorizität des biologischen Geschlechts ausgegangen werden kann, wie Publikationen der frühen 1990er Jahre verdeutlichen.<sup>60</sup> In diesem Zusammenhang stehen vor allem die Publikationen der US-amerikanischen Philosophin und Linguistin Judith Butler. Sie postuliert nicht nur die Konstruktion der sozialen Geschlechterrollen, sondern entlarvt auch das biologische Geschlecht als Produkt von Diskursen.<sup>61</sup> Damit knüpft Butler zwar noch an Beauvoir an, radikalisiert ihre Sichtweise jedoch um eine konstruktivistische Perspektive auf das biologische Geschlecht. Kritisiert daran wird, dass Butler damit den Leib und die faktische Materialität des Körpers verleugne.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Dies gilt auch für Queer Studies, Post-Colonial Studies und Cultural Studies.

<sup>58</sup> Vgl. Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 1951.

<sup>59</sup> Vgl. Bock, Gisela: Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 14/3 (1988). S. 364-391.

<sup>60</sup> Vgl. Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730. Stuttgart 1991; Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Aus dem Engl. von H. Jochen Bußmann. Frankfurt am Main 1992.

<sup>61</sup> Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991; Dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht. Frankfurt am Main 1995.

<sup>62</sup> Vgl. Duden, Barbara: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Feministische Studien 11/2 (1993). S. 24-32; Maihofer, Andrea: Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz. Frankfurt am Main 1995. S. 51f.

Ähnlich sprechen sich Bill Hughes und Kevin Paterson dafür aus, Beeinträchtigung (Impairment) sowohl als gelebte Erfahrung als auch als kulturelle Konstruktion zu definieren.<sup>63</sup> Aus sozialkonstruktivistischer bzw. poststrukturalistischer Sicht wird also darauf verwiesen, nach der Bedeutung von Kultur in der Hervorbringung von (gesellschaftlicher) Behinderung (Disability) UND (körperlicher) Schädigung (Impairment) zu fragen. Beispielsweise spricht sich Shelley Tremain in Anlehnung an Michel Foucault dafür aus, die Materialität des Körpers selbst nicht als vordiskursiv zu betrachten, da der Körper Effekt von Wissen und Macht sei.<sup>64</sup> Das soziale Modell von Behinderung wird von Tremain auch dafür kritisiert, dass nur bestimmte Normabweichungen als Beeinträchtigung definiert werden, während andere stigmatisierte Merkmale wie Hautfarbe, Herkunft oder sexuelle Orientierung etc., die jedoch ebenso Behinderung (Disability) als Folge hätten, unbeachtet bleiben. Ferner wird das soziale Modell, so Tremain weiter, fälschlicherweise von der Annahme geleitet, dass der Körper als naturhaft von Diskursen und gesellschaftlichen Praxen unberührt bleibt. Davon abgeleitet stellen körperliche Beeinträchtigungen keinesfalls natürliche Fakten dar, sondern sind das Produkt von historischen Machtverhältnissen.<sup>65</sup> Daher wird Behinderung im sozialen Modell implizit als Effekt von körperlicher Beeinträchtigung definiert, die jedoch darüber hinaus auch noch naturalisiert und damit entpolitisiert werden würde. Beeinträchtigungen müssen für diese angestrebte Auflösung selbst als Produkt diskursiver Praxen verstanden, und eben nicht – wie im sozialen Modell – als nicht hinterfragenswerte, natürliche Tatsache, als „objektiv vorhandene Körpernatur“<sup>66</sup> hingenommen werden. Als geeignetes Analysewerkzeug für diese Trennung bezieht sich Tremain explizit auf Michel Foucault:

*„A Foucauldian approach to disability would hold that the governmental practices into which the subject is inducted and divided from others produce **the illusion** [Herv. im Original] that they have a prediscursive, or natural, antecedent (impairment), which in turn provides the justification for the multiplication and expansion of the regulatory effects of these practices. [...] In short, an argument about disability that takes account Foucault's approach would be*

---

<sup>63</sup> Vgl. Hughes, Bill / Paterson, Kevin: The Social Model of Disability and the Disappearing Body; Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld 2007 (= Disability Studies; Körper-Macht-Differenz, Bd. 2). S. 143-152.

<sup>64</sup> Vgl. Tremain, Shelley: On the Government of Disability. In: Social Theory and Practice 27/4 (2001). S. 617-623.

<sup>65</sup> Vgl. Ebda.

<sup>66</sup> Waldschmidt, Anne: ‚Wir Normalen‘ – ‚die Behinderten‘? Erving Goffman meets Michel Foucault. In: Rehberg, Karl-Siebert / Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2. Frankfurt am Main 2008. S. 5800. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-153778> [6. Juni 2017].

*concerned to show that there is indeed a causal relation between impairment and disability, and it is precisely this: the category of impairment emerged and, in many respects, persists in order to legitimize the governmental practices that generated it in the first place.*<sup>67</sup>

In einer dementsprechenden Theorie von Behinderung nach Michel Foucault wird also das „[...] soziohistorische a priori nicht nur von »disability«, sondern auch von »impairment« – sagen wir ruhig: endlich! – in den Mittelpunkt gerückt.“<sup>68</sup>

Diese erwähnten Kritikpunkte werden vor allem von Vertreter\_innen des **kulturellen Erklärungsmodells** von Behinderung hervorgehoben, das – von Poststrukturalismus und Kulturwissenschaften inspiriert – in den 1990er Jahren zeitgleich in den USA und in Großbritannien etabliert wurde. Dies beinhaltet nicht nur eine fundamentale Kapitalismuskritik, sondern insbesondere auch das Hinterfragen der kulturellen Repräsentation von Behinderung.<sup>69</sup> Behinderung wird im kulturellen Modell im Gegensatz zu den beiden vorher beschriebenen Modellen, nicht als Problem, sondern als „[...] spezifische Form der ›Problematierung‹ von körperlicher Differenz [...]“<sup>70</sup> definiert. Das damit verfolgte Ziel ist, „[...] ein vertieftes Verständnis der Kategorisierungsprozesse selbst [zu schaffen, AB], um die Dekonstruktion der ausgrenzenden Systematik und der mit ihr verbundenen Realität [analysieren zu können, AB].“<sup>71</sup>

Nach Waldschmidt und Schmidt basiert das kulturelle Modell auf vier programmatischen Forderungen: Erstens wird Behinderung als Oberbegriff verwendet, der sich auf eine Vielzahl von psychischen und physischen Merkmalen bezieht. Gemeinsamer Nenner dieser Merkmale ist ihre negative Konnotation.

---

<sup>67</sup> Tremain, Shelley: Foucault, Governmentality, and Critical Disability Theory. An Introduction. S. 11.

<sup>68</sup> Waldschmidt, Anne: Wir ‚Normalen‘ – ‚die Behinderten‘. S. 5807.

<sup>69</sup> Shakespear, Tom: Cultural Representation of Disabled People. Dustbin for disavowal? In: Disability & Society 9/3 (1994). S. 283-299.

<sup>70</sup> Anne Waldschmidt: Disability Studies: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung. S. 24; Der Begriff ‚körperliche Differenz‘ umfasst alle ‚Andersheiten‘, so auch intellektuelle oder psychische Beeinträchtigungen. All diese werden über den Körper ausgedrückt und vor allem auch über diesen wahrgenommen (vgl. Lutz, Petra / Macho, Thomas / Staupe, Gisela / Zirden, Heike: Einleitung der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Für die Aktion Mensch und die Stiftung Deutsches Hygiene-Museum. Köln 2003. Köln S. 14.)

<sup>71</sup> Anne Waldschmidt: Disability Studies: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung. S. 25.

Daran anschließend, wird – zweitens – Behinderung nicht als Eigenschaft, sondern als Differenzkategorie verstanden. Sie ist abhängig von Differenzsetzungen, die in Bezug auf die Klassifizierung Behinderung vorgenommen werden und wird

*„[...] festgemacht an der Evidenz des Körperlichen beziehungsweise am verkörperten Ausdruck (auch im Falle von nicht direkt wahrnehmbaren Auffälligkeiten) und gedeutet in einem dichotomischen Rahmen von gesund, vollständig, normal versus krank, defizitär, von der Norm abweichend.“<sup>72</sup>*

Für die Beteiligten, die Waldschmidt und Schneider als „Experten“ und „Laien“ bezeichnen, ist dies mit spezifischen „Anforderungen“ verbunden: Einerseits die normalisierende Zurichtung und Hilfe (Expert\_innen), andererseits der Wunsch nach Anpassung und Folgebereitschaft gegenüber den Expert\_innen (Laien).

Drittens wird Behinderung in Bezug gesetzt zu vorherrschenden symbolischen Ordnungen und den institutionellen Praktiken von *„[...] Normalität und Abweichung, von Eigenem und Fremden, von Vertrautheit und Andersheit.“<sup>73</sup>* Damit

*„[...] kommen die historische Kontingenz und kulturelle Relativität von Ausgrenzungs- und Stigmatisierungsprozessen ebenso zum Vorschein wie die jeweiligen, mit diesen Deutungen und Praktiken einhergehenden und wechselseitig aufeinander verweisenden, individuellen und kollektiven (Selbst-)Erfahrungsmuster und Identitätsstrategien von ›behinderten‹ wie ›nicht-behinderten‹ Menschen.“<sup>74</sup>*

Der Forschungsblickwinkel richtet sich somit nicht wie bei den bisher erwähnten Modellen auf Menschen mit Behinderung, sondern auf die Mehrheitsgesellschaft<sup>75</sup>:

*„The culture analyst turns her gaze on to ‘normal society’ and considers how it promulgates its own precarious position through demonising dis/abled bodies. Culture analysts explore*

---

<sup>72</sup> Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner: Disability Studies. In: Moebius, Stephan (Hg.): Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung. Bielefeld 2013. S. 144.

<sup>73</sup> Ebda. S. 145.

<sup>74</sup> Ebda.

<sup>75</sup> Ebda.

*how today's treatment of disabled people reflect the phantoms of the past, including eugenics, institutionalisation and science.* <sup>76</sup>

Viertens eröffnet diese Forschungsperspektive die Möglichkeit, soziale sowie kulturelle Wandlungsprozesse moderner Gesellschaften beleuchten zu können. Aufgezeigt werden kann damit beispielsweise, wie Wissen über den Körper produziert wird, wie Prozesse der Exklusion und Inklusion funktionieren oder wie Identitäten und Subjektpositionen konstituiert werden.<sup>77</sup>

Wird das kulturelle Modell also als Analysewerkzeug verwendet, so steht zusammenfassend nicht ausschließlich die Kategorie Behinderung im Fokus, sondern auch die dazugehörige Normalität, denn *„[...] behinderte und nicht behinderte Menschen sind keine binären, strikt getrennten Gruppierungen, sondern einander bedingende, interaktiv hergestellte und strukturell verankerte Komplementaritäten.“*<sup>78</sup> Damit können *„[...] vorherrschende[n] Deutungen von körperlicher Normalität/Anomalität und [die] jeweiligen stigmatisierenden Praktiken [sowie die] Prozesse der Ein- und Ausschließung der als behindert definierten Subjekte“*<sup>79</sup> beleuchtet werden.

In ihrer gesellschaftspolitischen Zielsetzung unterscheiden sich die kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektive maßgeblich: Während in Letztgenannter das Erlangen von Bürgerrechten und Sozialleistungen zu Anerkennung und Teilhabe führen soll, so wird im kulturellen Modell die kulturelle Repräsentation von Menschen mit Behinderung als erster notwendiger Schritt dahin betrachtet. Damit soll das gesellschaftspolitische Ziel erreicht werden, menschliche Vielfalt positiv anzuerkennen und damit verbunden Menschen mit Beeinträchtigungen nicht als zu integrierenden, sondern als integralen Bestandteil der Gesellschaft zu betrachten. Die Umsetzung dieses soziokulturellen Wandels müsse nicht nur auf politischer Ebene umgesetzt werden, sondern vor allem auch auf der gesellschaftlichen, im alltäglichen Handeln der Gesellschaftsmitglieder.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Goodley, Dan: Disability Studies: An interdisciplinary Introduction. Los Angeles 2011. S. 15.

<sup>77</sup> Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner: Disability Studies. S. 145.

<sup>78</sup> Ebda.

<sup>79</sup> Gugutzer, Robert / Schneider, Werner: Der ›behinderte‹ Körper in den Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner (Hg.): Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. S. 35.

<sup>80</sup> Vgl. Waldschmidt, Anne: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung. S. 13.

Eine daran anschließende mögliche kulturwissenschaftliche Forschungsperspektive ist, Behinderung als Performance zu analysieren. Tatsächlich gibt es eine bereits seit Jahrhunderten bestehende Tradition zwischen der Verbindung von Behinderung und Performance: *„From nineteenth-century freak shows and carnival acts, through the photographic display of eugenics textbooks to Jerry Lewis telethons, disability has been synonymous with the theatrical display of ‘different’ bodies.“*<sup>81</sup>

Behinderung kann jedoch nicht nur in Bühnenkontexten als Performance untersucht werden, sondern auch im alltäglichen Leben. Dies verdeutlichend machen Sandahl und Auslander auf die Parallelen zwischen der sozialen Performanz und Bühnenperformanz von Behinderung aufmerksam:

*„In daily life, disabled people can be considered performers, and passersby, the audience. Without the distancing effects of proscenium frame and the actor’s distinctness from his or her character, disability becomes one of the most radical forms of performance art, ‘invisible theatre’ at its extreme.“*<sup>82</sup>

Theoretisch knüpft dies an eine Forschungsperspektive an, die in unterschiedlichsten Forschungsrichtungen seit Jahren Konjunktur hat: Performativität untersucht – auf einen gemeinsamen Nenner gebracht – *„[...] das Phänomen, dass ‚Wirklichkeiten‘, auf die sich bestimmte Handlungen beziehen, erst im Akt dieser Bezugnahme – erst durch den Vollzug der jeweiligen Handlung – hervorgebracht werden.“*<sup>83</sup> Der Begriff wurde vom Sprachphilosophen John L. Austin geprägt und bezeichnet den Umstand, *„[...] daß sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern daß mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden [...]“*<sup>84</sup> Darunter wird verstanden, dass sprachliche Äußerungen neue Sachverhalte schaffen und dadurch selbstreferentiell sind, *„[...] insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem*

---

<sup>81</sup> Davidson, Michael: Concerto for the left Hand. Disability and the defamiliar Body. Ann Arbor 2008 (= Corporealities). S. 18f.

<sup>82</sup> Sandahl, Carrie / Auslander, Philipp: Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies. In: Dies. (Hg.): Bodies in Commotion. Disability & Performance. Ann Arbor 2005 (= Corporealities). S. 2.

<sup>83</sup> Volbers, Jörg: Performative Kultur. Eine Einführung. Wiesbaden 2014. S. 1.

<sup>84</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004. S. 31.

sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“<sup>85</sup> Kurz gesagt, erzeugt die sprachliche Beschreibung erst das eigentlich Beschriebene und wirkt damit performativ.

Neben vielen anderen Wissenschaftler\_innen hat sich am prominentesten die bereits erwähnte Judith Butler mit Performativität als Forschungsperspektive auseinandergesetzt. In ihrem Buch *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*<sup>86</sup> (*Das Unbehagen der Geschlechter*) wendet die Philosophin Performativität auf die ‚Natur‘ der Zweigeschlechtlichkeit an. Ihre viel diskutierte Leitthese lautet, dass nicht nur die kulturelle Geschlechtsidentität, sondern auch das biologische Geschlecht performativ hergestellt, d. h. durch die alltägliche Reproduktion von Sprechakten, körperlichen Gesten und Darstellungen, produziert wird: *„Selbst das Natürliche [...] ist die Folge einer regulierenden performativen Praxis.“*<sup>87</sup> Aller Kritik zum Trotz<sup>88</sup> ist Identität bzw. Geschlechtsidentität bei Butler jedoch nichts willkürlich Veränderbares, denn schließlich ist es *„[...] die Macht des vollzogenen Zitats – und nicht des Subjekts – die der performativen Äußerung ihre bindende oder verleihende Kraft gibt.“*<sup>89</sup>

Um Butlers sperrige These zu verstehen, muss ihr Hintergrund als Linguistin vor Augen geführt werden, weshalb ihr primäres Interesse vor allem sprachlichen Strukturen gilt:

*„Wer nicht weiß, was eine Frau ist, kann ein Verhalten nicht als typisch weiblich wahrnehmen oder abweichendes Verhalten missbilligen. Die Bedeutungen geben somit erst den Möglichkeitsrahmen vor, in dem sich den Teilnehmern einer Kultur überhaupt erst Verhalten als sinnhaft erschließt. Butlers Theorie sollte zunächst so verstanden werden, dass sie diesen Gedanken konsequent auch auf unser Verständnis von ‚Natur‘ und ‚natürlichen Eigenschaften‘ überträgt, indem sie darauf hinweist, dass auch diese Klassifikationen sozial bedingt und in diesem Sinne diskursiv sind.“*<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Ebda. S. 32.

<sup>86</sup> Vgl. Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990.

<sup>87</sup> Volbers, Jörg: *Performative Kultur*. S. 37.

<sup>88</sup> Vgl. Carol Hagemann-White zit. n. Redecker, Eva von: *Zur Aktualität von Judith Butler*. Einleitung in ihr Werk. Wiesbaden 2011. S. 143.

<sup>89</sup> Zit. n. Volbers, Jörg: *Performative Kultur*. S. 43.

<sup>90</sup> Ebda. S. 38.

Zusammenfassend können Performativitätstheorien Antwort darauf geben, „[...] wie die Kategorien und Deutungsmuster entstehen, in denen sich die Akteure innerhalb einer Kultur erkennen und anerkennen können.“<sup>91</sup>

Die Kategorie Behinderung blieb in diesen theoretischen Ausführungen bisher weitgehend unberücksichtigt. Dass Behinderung jedoch auch als „*Performance of everyday Life*“ (Erving Goffman) gelesen werden kann, verdeutlichen Sandahl und Auslander am Beispiel einer Episode des mobilitätseingeschränkten Dramatikers John Belluso:

*„Any time I get on a public bus, I feel like it’s a moment of theater. I’m lifted, the stage is moving up and I enter, and people are along the lines, and they’re turning and looking, and I make my entrance. It’s theater, and I have to perform. And I feel like we as disabled people are constantly onstage, and we’re constantly performing. We have to make the choice either to perform or not to perform [...]. There are times when it’s fantastic to perform your disability, it’s joyful, and it’s powerful. Like when I enter on the bus, I love it. I really feel like it’s an entrance [...].“<sup>92</sup>*

Behinderung wird im obigen Zitat zur quasi unentrinnbaren theatralen Darstellung, die durch die aktive Mitgestaltung von Belluso von einer stigmatisierenden Situation zu einem lustvollen Akt umgedeutet wird. Der Ausführende (also Belluso) bestimmt selbst die jeweilige Bedeutung der Situation und arbeitet durch seine aktive Beteiligung gegen gängige Narrative und Repräsentationsstrategien von Behinderung. Ähnlich, so Sandahl und Auslander, können (beeinträchtigte) Performance-Künstler\_innen und Dramatiker\_innen durch die explizite Thematisierung von Behinderung und der Lebensumstände behinderter Menschen neue Narrative und Repräsentationsstrategien schaffen und damit auch konventionelle ästhetische Praxen hinterfragen.<sup>93</sup>

Im Gegensatz zum sozialen Modell ermöglicht der kulturwissenschaftliche Blick auf Behinderung nun die Relativität und Historizität von Ausgrenzungs- und Stigmatisierungsprozessen aufzudecken, um damit neue Einsichten über gesellschaftliche Konstruktionsprozesse zu erlangen. Deutlich wird darin die Abkehr vom ‚klinischen Blick‘

---

<sup>91</sup> Ebda. S. 44.

<sup>92</sup> John Belluso zit. n. Sandahl, Carrie / Auslander, Philipp: Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies. In: Dies. (Hg.): Bodies in Commotion. S. 2.

<sup>93</sup> Ebda. S. 4.

(Michel Foucault) hin zu einer Analyse von Behinderung als Kategorie, die ähnlich wie auch Geschlecht oder Ethnizität in unterschiedlichen, historisch wandelbaren Diskursen, seien es wissenschaftliche, politische oder alltagsweltliche etc., produziert wird.<sup>94</sup>

## 2.5 Resümee

Die in diesem Kapitel vorgestellten Les- und Deutungsarten von Behinderung bilden nicht nur die theoretische Basis der nun folgenden Analysekapitel, sondern werden auch als Analysewerkzeuge angewandt, um die soziale und kulturelle Konstruktion von Behinderung sowohl in klassischer Musik als auch in Neuer Musik zu verdeutlichen. Besondere Relevanz für die Fragestellung hat einerseits das kulturelle Modell, da diese Arbeit die kulturelle Repräsentation und Konstruktion von Behinderung zum Thema hat. Andererseits bietet sich auch der „Blickwinkel“ des sozialen Modells an, da das Sprechen und mediale Berichten aber auch das Komponieren über Behinderung sowie das Musizieren mit Behinderung in dieser Studie als realitätsstiftend und diskurserzeugend betrachtet wird.

Auch für die Fragestellung, auf welchen Bildern und Zuschreibungen mediale Berichte über Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen basieren bzw. welche Bilder und Zuschreibungen von Behinderung dadurch konstruiert werden, bietet sich das kulturelle Modell als Analysewerkzeug an. Ferner eignet sich dies schlussendlich auch um die normative Ordnung des jeweiligen Genres zu analysieren, und zu fragen, wie in diesem Kontext mit Abweichung umgegangen wird.

---

<sup>94</sup> Vgl. Waldschmidt, Anne: ‚Behinderung‘ neu denken. S. 13.

### 3. DISABILITY STUDIES UND MUSIKWISSENSCHAFT

Der Körper hat als Forschungsobjekt Konjunktur. Auch aus musikwissenschaftlicher Sicht nehmen Publikationen, welche sich dem Körper widmen, zu.<sup>95</sup> Dies beinhaltet auch die Beschäftigung mit verkörperter Differenz, wie eben Behinderung: *„Just as race, class, and gender have slowly entered the horizon within music scholarship, the lens of disability has now arrived.“*<sup>96</sup>

Mittlerweile ist es jedoch nicht nur die Musikwissenschaft, die sich für Fragestellungen aus den Disability Studies geöffnet hat. Gerade in den letzten Jahren ist auch eine Integration von musikwissenschaftlichen Studien in Publikationen<sup>97</sup> und Veranstaltungen<sup>98</sup> der Disability Studies zu verzeichnen.

Der Grund für die verzögerte Berücksichtigung der Kategorie Behinderung kann einerseits auf das Selbstverständnis der Disziplin zurückgeführt werden<sup>99</sup>, andererseits, so Straus:

*„[...] music is blessed and cursed by its nonrepresentational nature and by the forbidding technical vocabulary that has grown up around it: both features have tended to isolate music and discussions of music from larger cultural trends.“*<sup>100</sup>

Eine umfangreiche thematische Fokussierung auf die Verschränkung von Körperbehinderung und Musik, die sich dem Phänomen weder aus musiktherapeutischer noch aus

---

<sup>95</sup> Vgl. Kapitel 5; Themenheft ‚Körper‘. Neue Zeitschrift für Musik 4 (2006); Becker, Tim: Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts. Berlin 2005. (Kulturwissenschaften, Bd. 1); Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hg.): Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Schliengen 2005; Flath, Beate (Hg.): The Body is the Message. Graz 2012 (= Reihe music, media, publishing, Bd. 2); Harenberg, Michael (Hg.): Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik. Bielefeld 2010 (= Medienanalysen, Bd. 5); Peters, Deniz / Eckel, Gerhard / Dorschel, Andreas (Hg.): Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on a reclaimed Performativity. London 2011 (= Routledge Research in Music, Bd. 2); Jansen, Meike / Club transmediale (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt am Main 2005.

<sup>96</sup> Lerner, Neil / Straus, Joseph N.: Introduction: Theorizing Disability in Music. In: Dies. (Hg.): Sounding Off: Theorizing Disability in Music. New York / London 2006. S. 1.

<sup>97</sup> Vgl. Piotrowska, Anna: Disabled Musicians and Musicology. In: Barsch, Sebastian / Klein, Anne / Verstraete, Pieter (Hg.): The Imperfect Historian. Disability Histories in Europe. Frankfurt am Main 2013. S. 235-244.

<sup>98</sup> Vortrag von Anna Benedikt im Rahmen der Ringvorlesung ‚Disability Studies‘ an der Johannes-Kepler-Universität Linz im Mai 2015 zum Thema: Körperbehinderung im Spiegel musikalischer Praxis im 20. und 21. Jahrhundert oder welche Relevanz Disability Studies für musikwissenschaftliche Fragestellungen haben kann. Auf: Webseite der Johannes Kepler Universität Linz. URL: <http://www.jku.at/gespol/content/e83045/e263012/e268007> [5. Jänner 2017].

<sup>99</sup> Vgl. Bloß, Monika: Musikwissenschaft. In: Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. 2. aktualisierte Auflage. Stuttgart / Weimar 2006. S. 308f.

<sup>100</sup> Straus, Joseph N.: Extraordinary Measures. Disability in Music. New York 2011. S. 11.

rehabilitationswissenschaftlicher Sicht nähert<sup>101</sup>, kann im deutschsprachigen Raum als Forschungsdesiderat bezeichnet werden. Im deutschsprachigen Raum widmete sich erst Stefan Drees in seiner den Körper und Körperlichkeit thematisierenden Monographie ‚beschädigten Körpern‘.<sup>102</sup> Diese Forschungslücke lässt sich dadurch erklären, dass die Rezeption der Disability Studies im deutschsprachigen Raum erst im Jahr 2000 einsetzte.<sup>103</sup> Eine andere Situation zeigt sich in den USA, wo die Verknüpfung von Disability Studies und Musikwissenschaft seit 2004 Früchte zeigt: Monographien<sup>104</sup> und Sammelbände<sup>105</sup> zum Thema Behinderung und Musik sowie zahlreiche Artikel in musikwissenschaftlichen Zeitschriften<sup>106</sup> machen deutlich, wie hilfreich und aufschlussreich die Kategorie Behinderung für musikwissenschaftliche Fragestellungen sein kann. Auch die Gründung einer eigenen, stetig wachsenden Interessengruppe *Music and Disability* im Rahmen der renommierten *American Musicological Society* und der *Society for Music Theory* verdeutlichen die Popularität der Thematik.

Inwiefern ist die Perspektive der Disability Studies nun aber für musikwissenschaftliche Untersuchungen brauchbar? Ein mögliches Untersuchungsfeld ist beispielsweise die Bedeutung von Behinderung in der Rezeption von musikalischen Werken oder Künstler\_innen-Biographien. Seit jeher werden Komponist\_innen sowie Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen medial häufig auf einen Aspekt reduziert, nämlich ihren, für den Musikbereich außergewöhnlichen (häufig stigmatisierten) körperlichen oder geistigen Zustand: *„If the composer or performer is identified as having a disability, the language that*

---

<sup>101</sup> Vgl. Meier, Hansjörg: Musikbasierte Kommunikation für Menschen mit schwerer Behinderung. Das Konzept. Karlsruhe 2012 (= Kommunikation in der Sonderpädagogik); Müller-Oursin, Barbara (Hg.): „Ich wachse, wenn ich Musik mache“. Musiktherapie mit chronisch kranken und von Behinderung bedrohten Kindern. 13. Musiktherapietagung am Freien Musikzentrum München e.V. (05.-06. März 2005). Wiesbaden 2005 (= Schriften aus dem Institut für Musiktherapie am Freien Musikzentrum München, Bd. 8); Becker, Maria: Begegnung im Niemandsland: Musiktherapie mit schwer mehrfachbehinderten Menschen. Weinheim 2002 (= Beiträge zur Integration).

<sup>102</sup> Vgl. Drees, Stefan: Körper, Medien, Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950. Hofheim 2011. S. 93-116.

<sup>103</sup> Vgl. Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner: Disability Studies und Soziologie der Behinderung. In: Dies. (Hg.): Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld 2007 (= Disability Studies, Bd. 1). S. 14.

<sup>104</sup> Vgl. Straus, Joseph: *Extraordinary Measures*; McKay, George: *Shakin' All Over*. *Popular Music and Disability*. Ann Arbor 2013 (= *Corporealities*).

<sup>105</sup> Vgl. Lerner, Neil / Straus, Joseph (Hg.): *Sounding Off*; Howe, Blake / Jensen-Moulton, Stephanie / Lerner, Neil / Straus, Joseph (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. New York 2016.

<sup>106</sup> Vgl. Howe, Blake: Paul Wittgenstein and the Performance of Disability. In: *The Journal of Musicology* 27/2 (2010), S. 135–80; Jensen-Moulton, Stephanie: ‘Not Grown Up Yet’. *Intellectual Disability in Carlisle Floyd’s Of Mice and Men*. In: *American Music* 30/2 (2012). S. 129-156.

*accretes around them tends to incorporate a rich (if predictable and stereotypical) network of disability-related metaphors.*<sup>107</sup>

Darin können gängige Narrative und Stereotype wiedererkannt werden, die nicht zuletzt die gesellschaftliche ‚Konstruiertheit‘ von Behinderung verdeutlichen. Ludwig van Beethoven oder Glenn Gould und ihre jeweilige Darstellung bzw. Konstruktion als Grenzgänger zwischen Genie und Wahnsinn (Gould) und heroischem Sieger, im Sinne von ‚Schicksalsüberwinder‘ entsprechen diesen: *„The person with a disability, in this case the increasingly deaf composer, overcomes the impairment, as perceived by people without disabilities, to relieve them of their own anxieties about experiencing similar fate.*“<sup>108</sup>

Ferner kann danach gefragt werden, welche direkten Auswirkungen körperliche oder geistige Beeinträchtigungen auf das Leben und Werk von Musiker\_innen und Komponist\_innen haben können. Dass der Pianist Paul Wittgenstein, welcher an späterer Stelle noch vorgestellt wird, während Kampfhandlungen im ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verlor, hatte definitiv Auswirkungen auf seine musikalische Karriere, nämlich insofern, als dass Wittgenstein sich erst mit eigenen Auftragswerken eine Identität als einarmiger Pianist schaffen musste.

Andere Studien haben sich der Repräsentation von Behinderung in musikalischen Werken gewidmet. Nach Straus lassen sich in musiktheoretischen Traditionen Metaphern für Behinderung finden, um kompositorische Unregelmäßigkeiten oder Unebenheiten zu beschreiben.<sup>109</sup> Aber auch Liedtexte oder Opernlibrettos etc. können Behinderung repräsentieren. Hinterfragenswert daran ist, welche Stereotypen und Klischees transportiert werden, welche Funktion Behinderung zukommt, wie diese zum Einsatz kommt und warum und inwiefern dies mit gesellschaftlichen Diskursen korreliert.

Dies sind nur (einige wenige) Fragestellungen, die sich unabhängig von musikalischen Genres stellen lassen. Während bisher genannte Beispiele vor allem aus dem Bereich der klassischen Musik kommen, verstrickt McKay beispielsweise Popmusik, Punk und Behinderung:

---

<sup>107</sup> Howe, Blake / Jensen-Moulton, Stephanie / Lerner, Neil / Straus, Joseph: Introduction. Disability Studies in Music, Music in Disability Studies. In: Dies. (Hg.): The Oxford Handbook of Music and Disability Studies. S. 4.

<sup>108</sup> Lerner, Neil / Straus, Joseph N.: Introduction: Theorizing Disability in Music. S. 2.

<sup>109</sup> Vgl. Straus, Joseph N.: Extraordinary Measures. S. 72-124.

*„There are identifiable and powerful links between popular music and the damaged, imperfect, deviant, extraordinary body or voice, which can be, and surprisingly often IS [Hervorh. im Original] a disabled body or voice [...]. Popular music has always been about corporeal transformation or excess and the display of those – there has always been ‘a whole lot of shaking going on’ – and reading that shakiness in the context of the disabled body is the starting point for opening up fresh insights into both popular music studies and cultural disability studies.“<sup>110</sup>*

Ob nun die musikalische Konstruktion von Behinderung hinterfragt wird, die klanglich-symbolischen und narrativen Codes von Behinderung oder der Sprachgebrauch in Formenlehre und Musiktheorie, die aus der Behinderungsmetaphorik abgeleitet ist – grundsätzlich lässt sich verzeichnen, dass aus der Perspektive der Disability Studies ein erweiterter Musikbegriff geschaffen werden kann, diese im musikwissenschaftlichen Diskurs nach wie vor jedoch eine marginale Position einnimmt.

---

<sup>110</sup> McKay, George: *Shakin’ All over*. S. 1.

## 4. DISABILITY HISTORY

### 4.1. Der historische Blick auf die Kategorie Behinderung

Überblicksdarstellungen über den historischen Umgang mit physischen und psychischen Beeinträchtigungen in der westlichen Welt<sup>111</sup> und in spezifischen historischen Epochen<sup>112</sup> legen überzeugend dar, dass dieser von sozialen, politischen und gesellschaftlichen Kontexten geprägt ist. Insofern kann die Kategorie Behinderung als historisch flexibel bezeichnet werden. Konsens herrscht darüber, dass sich die Kategorie Behinderung im heutigen Sinne, als Überbegriff für körperliche und mentale ‚Andersheiten‘, erst ab dem Zeitalter der Aufklärung langsam zu entwickeln begann und Behinderung seit damals als vom Körper abhängige Differenzkategorie definiert wird. Damit soll selbstverständlich nicht die Existenz von körperlichen Beeinträchtigungen in früheren, vormodernen Gesellschaften negiert werden, sondern vielmehr deutlich gemacht werden, dass sich ab der Frühen Neuzeit ein Wandel in der Definition von und im Umgang mit körperlichen Beeinträchtigungen vollzog, der schlussendlich zur Herausbildung der Kategorie Behinderung führte.<sup>113</sup>

Der historische Blick auf die Etablierung der Kategorie Behinderung ist Untersuchungsgegenstand der Disability History<sup>114</sup>, einer Subdisziplin der Disability Studies.

---

<sup>111</sup> Vgl. Stiker, Henri-Jacques: *A History of Disability*. Translated by William Sayers. Ann Arbor 2008 (= *Corporealities*); Turner, David M.: *Disability in Eighteenth-Century England*. *Imagining Physical Impairment*. New York / Oxon 2012 (= *Routledge Studies in modern British History*, Bd. 8); Deutsch, Helen / Nussbaum, Felicity (Hrsg.): „Defects“. *Engendering the Modern Body*. Ann Arbor 2002 (= *Corporealities*); Stoddard Holmes, Martha: *Fictions of Affliction*. *Physical Disability in Victorian Culture*. Ann Arbor 2004 (= *Corporealities*); Poore, Carol: *Disability in Twentieth-Century German Culture*. Ann Arbor 2008 (= *Corporealities*).

<sup>112</sup> Vgl. Laes, Christian (Hg.): *Disabilities in Antiquity*. London / New York 2017; Rose, Martha L.: *The Staff of Oedipus*. *Transforming Disability in Ancient Greece*. Ann Arbor 2003 (= *Corporealities*); Nolte, Cordula (Hg.): *Phänomene der „Behinderung“ im Alltag*. *Bausteine zu einer Disability History der Vormoderne*. Affalterbach 2013 (= *Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters*, Bd. 8).

<sup>113</sup> Zum Umgang mit Behinderung in vormodernen Gesellschaften siehe das Forschungsprojekt ‚Homo debilis. Dis/ability in der Vormoderne‘ am Institut für Geschichtswissenschaft an der Universität Bremen. URL: <http://www.homo-debilis.de> [14. Jänner 2017]; Nolte Cordula (Hg.): *Homo debilis*. *Behinderte-Kranke-Versehrte in der Gesellschaft des Mittelalters*. Korb 2009 (= *Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters*, Bd.3).

<sup>114</sup> Vgl. Barsch, Sebastian / Klein, Anne / Verstraete, Pieter: *The need for Imperfection: Disability Histories in Europa*. In: Dies. (Hg.): *The imperfect Historian*. *Disability Histories in Europa*. Frankfurt am Main 2003. S. 7-17; Kudlich, Catherine: *Disability History*. *Why we need Another ‘Other’*. In: *American Historical Review* 108/3 (2003). S. 763-793; Waldschmidt, Anne: *Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History* Programmatische Überlegungen. In: Bösl, Elisabeth / Klein, Anne / Waldschmidt, Anne (Hg.): *Disability History*. *Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte*. Eine Einführung. Bielefeld 2010 (= *Disability Studies*, Bd. 6). S. 13-28; Bösl, Elisabeth: *Dis/ability History: Grundlagen und Forschungsstand*. Auf: Webseite von H-Soz-Kult. URL: [www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1113](http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1113) [15. Februar 2017].

Nach Bösl<sup>115</sup> verfolgt die Disability History einerseits das Ziel Behinderung als Kategorie zu historisieren und andererseits als analytisches Tool für geschichtswissenschaftliche Untersuchungen einzuführen, ähnlich wie es beispielsweise auch die Geschlechtergeschichte für die Differenzkategorie Geschlecht eingefordert hat:

*„Like gender, like race, disability must become a standard analytical tool in the historian’s tool chest. That goal of the new disability history: to join the social-constructionist insights and interdisciplinarity of cultural studies with solid empirical research as we analyze disability’s past.“*<sup>116</sup>

Zusammenfassend untersucht die Disability History Phänomene, Identitäten, Strukturen und Institutionen, die mit Behinderung in Zusammenhang stehen. Im Forschungsfokus stehen die damit verbundenen sozialen, politischen und kulturellen Bedeutungen sowie die damit einhergehenden gesellschaftlichen Zuschreibungen:

*„Im Sinne der Disability Studies geht die Disability History davon aus, dass die Lebenssituation von behinderten Menschen weniger von ihrer individuellen Beeinträchtigung abhängt, sondern in Zusammenhang mit ausgrenzenden rechtlichen, sozialen, ökonomischen, politischen und kulturellen Bedingungen und mit den eingeschränkten Möglichkeiten zu gesellschaftlicher Partizipation zu sehen ist.“*<sup>117</sup>

Die körpertheoretische Grundannahme der Disability History ist, dass der Körper keine ahistorische und ontologische Konstante ist. Vielmehr ist der Körper selbst, wie auch seine Wahrnehmung und Bewertung, untrennbar mit kulturellem Wissen verwoben bzw. überhaupt erst durch kulturelles Wissen hervorgebracht.<sup>118</sup> Dementsprechend wird der Körper als soziohistorisches Phänomen gelesen und als historisierbarer Informationsträger betrachtet, auf dessen Grundlage Kategorisierungs- und Differenzierungsprozesse (z.B. normal/abnormal, schön/hässlich etc.) vollzogen wurden und werden. Im Forschungsfokus der Disability

---

<sup>115</sup> Vgl. Bösl, Elsbeth: Was ist Disability History? Zur Geschichte und Historiografie von Behinderung. In: Dies. / Klein, Anne / Waldschmidt, Anne (Hg.): Disability History. S. 29-44.

<sup>116</sup> Longmore, Paul K. / Umansky, Lauri: Disability History. From the Margins to the Mainstream. In: Dies. (Hg.): The New Disability History. American Perspectives. New York / London 2001. S. 15.

<sup>117</sup> Wegscheider, Angela: Disability History. Auf: Webseite von DISTA. Disability Studies Austria/Forschung zu Behinderung, Österreich. URL: <https://dista.uniability.org/glossar/disability-history/> [15. März 2017].

<sup>118</sup> Vgl. Bruner, Claudia Franziska: Körper und Behinderung im Diskurs. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 29/1 (2005). S. 33.

History stehen somit die historischen Voraussetzungen der Kategorie Behinderung, inklusive der Etablierung von körperlicher Norm/Abnorm sowie von Gesundheit/Krankheit, als auch die damit einhergehenden historischen Wahrnehmungs- und Deutungsmuster. Vereinfacht gesagt, geht es um die historisch variable Definition als auch Bewertung von körperlichen, psychischen und mentalen ‚Andersheiten‘ und die damit verwobenen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurse.<sup>119</sup>

## 4.2 Die Entstehung der Kategorie Behinderung

Quer durch die Geschichte oszilliert die Bewertung von Beeinträchtigungen und, damit verbunden, der Umgang mit Menschen mit Behinderung zwischen wohlwollend-verehrend und verachtend. Beeinflusst wurde dies nicht nur von der Art der Beeinträchtigung und ihrer Ursprungserklärung (als göttliches Zeichen oder als Strafe), sondern auch von anderen Faktoren, wie wirtschaftlichem oder gesellschaftlichem Stand<sup>120</sup>: *„The treatment was dependent on the individual, perception of the nature of the disability, and the cultural values and norms of the time.“*<sup>121</sup> Beispiele dafür lassen sich bereits im alten Ägypten finden, wo sich Blindheit positiv auf die Karriere von (männlichen) Musikern auswirken konnte, andere Beeinträchtigungen jedoch gesellschaftlich sanktioniert wurden.<sup>122</sup> Auch in der griechischen Antike mussten körperliche Beeinträchtigungen nicht zwangsläufig einen gesellschaftlichen Exklusionsgrund darstellen<sup>123</sup>:

*„The consequence of physical handicaps varied according to the context and to the individual. Without a codified notion of ‘able-bodied’ on one hand and ‘disabled’ on the other, people were not automatically assigned to one category or the other on the basis of medical diagnosis or appearance [...] There is no indication that people with physical*

---

<sup>119</sup> Vgl. Bösl, Elsbeth: Disability History. In: Ziemer, Kerstin (Hg.): Lexikon Inklusion. Göttingen 2017. S. 56f.

<sup>120</sup> Vgl. Braddock, David L. / Parish, Susan L.: An Institutional History of Disability. In: Albrecht, Gary L. / Seelman, Katherine D. / Bury, Michael (Hg.): Handbook of Disability Studies. Thousand Oaks / London / New Delhi 2001. S. 13-51.

<sup>121</sup> DePauw, Karen / Gavron, Susan J.: Disability Sport. Second Edition. Champaign 2005. S. 22.

<sup>122</sup> Vgl. Ebda. S. 100.

<sup>123</sup> Vgl. Rose, Martha L.: History of Disability: Ancient West. In: Albrecht, Gary L. (Hg.): Encyclopedia of Disability, Volume II. Thousand Oaks / London / New Delhi 2006. S. 852-855.

*handicaps in the ancient Greek world identified themselves or were identified as a distinct minority group.*<sup>124</sup>

Auch im Mittelalter wurden Beeinträchtigungen ambivalent bewertet, je nachdem ob ihr Ursprung als religiöses Vorzeichen göttlicher/teuflischer Mächte, oder als Wunder der Natur betrachtet wurde. Parallel dazu wurde der Grundstein für die Institutionalisierung von Menschen mit Beeinträchtigungen gelegt, indem Einrichtungen wie Leprosorien und Krankenhäuser gegründet wurden, um Menschen mit außergewöhnlichen oder kranken Körpern aus der Gesellschaft zu verbannen.<sup>125</sup>

Mit der Kategorisierung des Körpers in wissenschaftlichen Diskursen (Medizin bis Sonderpädagogik) und der Entstehung des klinischen Blicks (Michel Foucault) wurde der Körper zur zentralen Differenzierungs- und Ordnungskategorie der Moderne. Ab der Neuzeit zeichnete sich ein Perspektivenwechsel ab, der den außergewöhnlichen Körper entzauberte, aus der Sphäre der Religion und Wunder entthob und in das Reich der Wissenschaft überführte:

*„Looking backward from the eighteenth century, we see an absence of a discourse of disability – a world of variously marked unexceptional bodies and a Bartholomew Fair of signs and wonders. Looking ahead, we see the systematized, divided structure of normal and abnormal bodies whose various disabilities are to be institutionalized, treated, and made into semiology of metonymic meanings.*<sup>126</sup>

Die wissenschaftliche Lehre der Missbildungen, die Teratologie, die zwischen 1780 und 1820 ihren Höhepunkt erlangte, verortete die Gründe für Missbildungen von nun an nicht mehr im Metaphysischen, sondern im Körper selbst. Als Konsequenz wurden diese als individuell biologische ‚Fehler‘ definiert, ihr Ursprung wurde wissenschaftlich untersucht und jeweilige Behandlungsmöglichkeiten wurden entwickelt. Der Körper wurde be- und erforscht, akribisch genau beschrieben und in Einzelteile zerlegt. Die Bestände der Naturalienkabinette und

---

<sup>124</sup> Edwards, Martha L.: Constructions of Physical Disability in the Ancient Greek World: The Community Concept. In: Mitchell, David T. / Snyder, Sharon L. (Hg.): *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*. Ann Arbor 1997. S. 35-50.

<sup>125</sup> Vgl. Hudson, Geoffrey H.: History of Disability: Early Modern West. In: Albrecht, Gary L. (Hg.): *Encyclopedia of Disability*, Volume II. S. 855.

<sup>126</sup> Davis, Lennard J.: Dr. Johnson, Amelia, and the Discourse of Disability in the Eighteenth Century. In: Nussbaum, Felicity / Deutsch, Helen (Hg.): *“Defects”*. Engendering Disability. S. 70.

Wunderkammern wurden Ende des 18. Jahrhunderts nach und nach in die anatomischen Sammlungen medizinisch-wissenschaftlicher Institutionen überführt.<sup>127</sup> An diesen „Orten des Sehens“<sup>128</sup> wurden nicht nur Bilder erzeugt, sondern auch „Gefühle, Bedeutungen und Wissen“<sup>129</sup> generiert.

Nach Michel Foucault<sup>130</sup> operierte der ‚klinische Blick‘, also die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem menschlichen Körper, seit der Geburt der Klinik im 18. Jahrhundert, als Instrument für Differenzbildungen. Der medizinische Diskurs definierte Beeinträchtigungen als abnormale und defizitäre körperliche Zustände, die es zu heilen galt. Als Grundvoraussetzung dafür fungierte die Einführung der relationalen Begriffe Norm und Abnorm, welche in etwa synchron mit den klassifikatorischen und taxonomischen Differenzierungen der Humanmedizin entstanden und auch auf den Körper angewandt wurden. Die ideologische Basis dafür lieferten statistische Berechnungen, welche u. a. auch herangezogen wurden, um physische und moralische Erscheinungen des individuellen und gesellschaftlichen Lebens zu ermitteln und dadurch Normalmaße, Normen und Normalität zu etablieren:

*„Erst die Normalität erzeugt [...] die Phänomene des Abnormalen. [...] Wer ‚normal‘ ist, kann per definitionem nicht ‚abnormal‘ sein (und umgekehrt). Nach der Erfindung der Normalität wurde es immer schwerer, sich in den Zwischenräumen der Dichotomie zu behaupten und das eindeutige Bekenntnis zu einem Geschlecht, zu einer Sprache oder Kultur, zu einer politischen Gruppierung zu verweigern. Erst die Erfindung der Normalität hat die Tableaus der Abweichung hervorgebracht – und die Neigung zu scheinbar rationalen, systematischen Formen der Diskriminierung.“<sup>131</sup>*

Die Norm ist daher nach Michel Foucault als Machtinstrument zu verstehen:

---

<sup>127</sup> Vgl. Hagner, Michael: Monstrositäten in gelehrten Räumen. In: Lutz, Petra / Macho, Thomas / Staupe, Gisela / Zirten, Heike (Hg.): Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Für die Aktion Mensch und die Stiftung Deutsches Hygiene-Museum. Köln 2003. S. 42-61.

<sup>128</sup> Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld 2012 (= Disability Studies, Bd. 2). S. 101.

<sup>129</sup> Ebda.

<sup>130</sup> Vgl. Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2011 (= Fischer-Taschenbücher, Bd. 7400).

<sup>131</sup> Lutz, Petra / Macho, Thomas / Staupe, Gisela / Zirten, Heike: Einleitung der Herausgeber. In: Dies. (Hg.): Der [im-]perfekte Mensch. S. 11.

*„Zusammen mit der Überwachung am Ende des klassischen Zeitalters wird die Normalisierung zu einem der großen Machtinstrumente. An die Stelle der Male, die Standeszugehörigkeit und Privilegien sichtbar machten, tritt mehr und mehr ein System von Normalitätsgraden, welche die Zugehörigkeit zu einem homogenen Gesellschaftskörper anzeigen, dabei jedoch klassifizierend, hierarchisierend und rangordnend wirken.“<sup>132</sup>*

Als Resultat der wissenschaftlichen Entdeckung des menschlichen Körpers wurde nach Behandlungsmöglichkeiten für all jene gesucht, deren Körper und Geist nicht der Norm entsprachen. Krankenhäuser, Narrentürme, Arbeitsheime etc. wurden gegründet, mit dem Hintergedanken einerseits ein soziales und ökonomisches Problem zu minimieren, andererseits aber auch schlichtweg um jene, welche der bürgerlichen Gesellschaftsordnung nicht entsprachen, zu entfernen.

Menschen mit außergewöhnlichen Körpern wurden aber nicht nur für die Medizin interessant, sondern auch für darstellerische Zwecke vom Showbusiness entdeckt. Nun stellte diese Zurschaustellung kein Novum dar<sup>133</sup>, aber erlangte mit den amerikanischen Freak Shows des 19. Jahrhunderts zweifelsohne einen Höhepunkt an Popularität.<sup>134</sup> In Völkerschauen, Menschenzoos, Side Shows und Zirkussen traten Menschen mit besonderen körperlichen Merkmalen oder auch Fähigkeiten neben sogenannten ‚Exoten‘, also Menschen aus anderen Kulturkreisen, als Prodigien oder Freaks auf.

Das Zurschau-Stellen von Körpern in medizinischen Sammlungen und in Freak Shows hatte dabei dieselbe Funktion: *„Ihr ästhetisches Arrangement, das sie als spektakuläre Objekte eines überlegenen Wissens rekontextualisierte, führte zur Betrachtung und Verfestigung einer spezifischen Normalität in der Kultur der Betrachter.“<sup>135</sup>*

Phänomenologisch kommt es dazu, dass Menschen als Freaks ausgestellt werden, *„[...] wenn Unvertrautes erscheint, wo Vertrautes erwartet wird, wenn das Unheimliche an die Stelle des Heimeligen tritt, das Ungeheure an die Stelle des Geheuren, wo es also zu einer Art Einbruch*

---

<sup>132</sup> Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1976. S. 237.

<sup>133</sup> Das Zuschaustellen von Menschen lässt sich bis in die Renaissance zurückverfolgen.

<sup>134</sup> Vgl. Bogdan, Robert: Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit. Chicago / London 1988; Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.): Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York / London 1996; Pflug Isabel: Verkörperung von „Abnormalität“. Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. The Importance of being „normal“. In: Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Warstat Matthias (Hg.): Verkörperungen. Tübingen 2001. S. 281-294.

<sup>135</sup> Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung. S. 101.

*des Fremden in eine als selbstverständlich und natürlich empfundene Ordnung kommt.*<sup>136</sup>

Die jeweilige Deutung, Funktion und Bewertung dieser ‚Fremdheit‘ ist nun, wie im Vorherigen betont wurde, historisch flexibel und abhängig von historischen und intellektuellen Einflüssen und Voraussetzungen, die Körper „[...] zu *metaphysischen, moralischen, ästhetischen, emotionalen, politischen oder wissenschaftlichen Bedeutungsträgern*“<sup>137</sup> machen:

*„Insofern ist die Reaktion auf außerordentliche Körper auf individueller und kollektiver Ebene untrennbar mit gesellschaftlichen und kulturell hervorgebrachten ‚Landkarten‘ verbunden: mit Erwartungen, Ideen und Deutungsmustern bezüglich dessen, wie die Dinge normaler- und richtigerweise sind, wie sie funktionieren, wie Menschen aussehen, welche Gestalt sie haben, wie sie sich bewegen und gebärden.“*<sup>138</sup>

Auch die industrielle Revolution hatte weitreichende Auswirkungen auf die Etablierung der Kategorie Behinderung. Mit den veränderten Arbeitsprozessen und Produktionsbedingungen, welche mit der industriellen Revolution einhergingen, wurden auch neue Ansprüche und Anforderungen an die körperlichen Fähigkeiten der Arbeiter\_innen gestellt: *„In effect, the imperatives of industrialism and capitalism redefined the body.“*<sup>139</sup> All jene, die diesen neuen Arbeitsanforderungen nicht entsprachen, schieden als unproduktiv aus dem Arbeitsprozess aus. Der unproduktive Körper als Störfaktor der kapitalistischen Gesellschaftsordnung wurde zum Marker für Delinquenz, der umso mehr optimiert, interniert und institutionalisiert werden musste, was nach Michel Foucault den Übergang zur Disziplinargesellschaft kennzeichnete.<sup>140</sup> Das Individuum wurde im Zuge der industriellen Revolution zum Staatskapital erklärt und somit zum Kontrollobjekt, dessen Körper institutionell reguliert und diszipliniert werden musste.<sup>141</sup> In *Überwachen und Strafen* zeichnet Foucault anhand verschiedener Institutionen wie Gefängnissen, Fabriken, Schulen etc. nach, wie der Körper durch Disziplinierung produktiv gemacht werden sollte. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Gründung der ersten Blindenschulen verstehen. Auch diese Einrichtungen verfolgten hintergründig das Ziel, die Schüler\_innen durch Bildung gesellschafts- und vor allem

---

<sup>136</sup> Ebda. S. 88.

<sup>137</sup> Ebda.

<sup>138</sup> Ebda.

<sup>139</sup> Davis, Lennard J.: Nation, class, and physical minorities. In: Powell, Timothy B. (Hg.): *Beyond the Binary. Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context.* New Brunswick / New Jersey / London 1999. S. 28.

<sup>140</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen.*

<sup>141</sup> Vgl. Bluma, Lars / Uhl, Karsten (Hg.): *Kontrollierte Arbeit – disziplinierte Körper? Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Industriearbeit im 19. und 20. Jahrhundert.* Bielefeld 2012 (= *Histoire*, Bd. 27).

erwerbsfähig zu machen, und so zu bürgerlichen Subjekten, die nicht auf die Unterstützung des Staates angewiesen waren, zu formen. Es waren also nicht nur medizinische Einrichtungen, sondern auch Schulen, die das Ziel verfolgten, den Menschen durch Bildung von Unwissenheit, Armut und Kulturlosigkeit zu befreien, dazu aber mehr an späterer Stelle.

Nach Urs Zürcher leiteten das Jahr 1914 und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs das Zeitalter der Rehabilitation ein.<sup>142</sup> Ausgelöst durch die Konfrontation mit neuen Verletzungsarten, welche durch moderne Kriegstechniken und Waffentechnologien verursacht wurden, wurde in der Humanmedizin fieberhaft nach neuen diagnostischen und therapeutischen Möglichkeiten geforscht. Dadurch erlebten chirurgische Fächer und die Prothetik einen innovativen Aufschwung. Dank der verbesserten Behandlungsmöglichkeiten konnte zwar vielen verwundeten Soldaten das Leben gerettet werden, jedoch oft mit schwerwiegenden Entstellungen oder dem Verlust von Gliedmaßen als Folge. Die Konsequenz davon wiederum war, dass sich alle kriegführenden Staaten damit konfrontiert sahen, die massenhaft invaliden Soldaten, die sogenannten Kriegsversehrten, in die Gesellschaft zu re-integrieren. Dafür wurden flächendeckend Rehabilitations- und Fürsorgesysteme institutionalisiert, die das Ziel verfolgten, sowohl die verletzten Körper als auch die Lebensumstände der kriegsversehrten Männer weitgehend zu normalisieren und in einen vorherigen Zustand zurückzuführen. Für Stiker waren die dargestellten Entwicklungen die Anfänge einer Tendenz, die bis zum heutigen Tag zu beobachten ist: Differenz wurde zugunsten von Normalisierungsstrategien bzw. einer normativen Angleichung negiert.<sup>143</sup>

Durch die Präsenz der vielen heimgekommenen Kriegsinvaliden, die mit Hilfe von Prothesen ihren Lebens- und Arbeitsalltag zu meistern versuchten, veränderten sich mit dem Ersten Weltkrieg auch die Bewertung und der Umgang mit Personen mit körperlichen Beeinträchtigungen. Ob dieser Bewertungswandel auch für kongenital beeinträchtigte Personen spürbar war, oder rein für kriegsversehrte Personen galt, sei dahingestellt. Festzuhalten ist jedenfalls, dass sehr wohl zwischen Kriegsversehrten und kongenital beeinträchtigten Personen unterschieden wurde, nicht zuletzt verdeutlicht auf sprachlicher

---

<sup>142</sup> Zürcher, Urs: *Monster oder Laune der Natur*. Frankfurt am Main 2004 (= Campus Historische Studien, Bd. 38). S. 104.

<sup>143</sup> Vgl. Stiker, Henri-Jacques: *A History of Disability*. S. 124.

Ebene und der offiziellen Etablierung von ‚Kriegsversehrter‘, anstatt des bisher verwendeten Begriffs ‚Kriegskrüppel‘, um sie von den ‚herkömmlichen Krüppeln‘ abzugrenzen.<sup>144</sup>

Kennzeichnend für das 20. Jahrhundert ist aber nicht nur der Ausbau von Normalisierungsstrategien seit dem Ersten Weltkrieg, sondern auch die schreckliche Tötungsmaschinerie des nationalsozialistischen Regimes, das u. a. Menschen mit Beeinträchtigungen als ‚lebensunwertes Leben‘ erfasste.<sup>145</sup>

Auf der anderen Seite brachte das 20. Jahrhundert aber auch die Einführung von Fürsorgesystemen und verbesserte Bildungsmöglichkeiten für beeinträchtigte Personen. Maßgeblich daran beteiligt waren die Mitglieder der Behindertenrechtsbewegung, die seit den 1980er Jahren offen die Gleichstellung behinderter Menschen einklagten.<sup>146</sup> Seitdem schwankt der Umgang mit Menschen mit Beeinträchtigungen zwischen Inklusion und Exklusion, zwischen (theoretischer) paritätischer Partizipation und biomedizinischen Anwendungen wie der Pränataldiagnostik.

---

<sup>144</sup> Vgl. Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923. Paderborn u. a. 2008 (= Krieg in der Geschichte, Bd. 41). S. 111.

<sup>145</sup> Vgl. Dahl, Matthias: Endstation Spiegelgrund. Die Tötung behinderter Kinder während des Nationalsozialismus am Beispiel einer Kinderfachabteilung in Wien. 1940 bis 1945. Wien 2004 (= Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte, Bd. 13).

<sup>146</sup> Vgl. Online Forschungsplattform ‚Geschichte der Behindertenbewegung‘. Auf: bidok – Behinderung Inklusion Dokumentation. Digitale Volltextbibliothek. URL: <http://bidok.uibk.ac.at/projekte/behindertenbewegung/index.html> [15.03.2017].

## 5. KÖRPER.MUSIK.DISKURSE

### 5.1. Let's get physical. Körper und Musik

Initiiert von einerseits gesellschaftlich-kulturellen Entwicklungen,<sup>147</sup> andererseits vom geistes- und kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsel,<sup>148</sup> rückte der Körper in den späten 1970er Jahren als Forschungsgegenstand in das Interesse der Geistes- und Sozialwissenschaften und wird seitdem als multidimensionales Medium für die Konstitution von Gesellschaft untersucht:<sup>149</sup> „*The body is not only a source of and location for society, but is a vital means through which individuals are positioned within and oriented towards society.*“<sup>150</sup>

Während dies beispielsweise in der Soziologie (Körpersoziologie) oder der Geschichtswissenschaft (Körpergeschichte) bereits in den 1970er Jahren vollzogen wurde, ist für die Thematisierung des Körpers durch die Musikwissenschaft eine Verzögerung zu verzeichnen. Entgegen der ‚Vergeistigung‘ und Körperfeindlichkeit der westlichen Musiktradition haben jedoch zahlreiche Publikationen der letzten Jahre gezeigt, welche Gewichtung der Körper für die Musikforschung haben kann.<sup>151</sup> Die Beschäftigung mit dem Körper aus der Perspektive der Musikforschung ist somit keinesfalls als – oft zitiertes – musikwissenschaftliches Anathema zu bezeichnen.<sup>152</sup> Dies legen nicht nur Fächer wie die Musikpädagogik, Musikpsychologie oder Musikethnologie dar, wo die Beobachtung und Analyse von körperlichen Aktivitäten bereits eine gewisse Tradition haben, sondern auch die Interpretations- und Aufführungsforschung, die kulturwissenschaftlich-orientierte

---

<sup>147</sup> Nach Gugutzer wirkten sich insbesondere folgende Veränderungen auf den gesellschaftlichen Umgang mit dem Körper aus: Übergang von industrieller zu post-industriellen bzw. postmodernen Gesellschaft, Konsumkultur, Massenmedien, Popkultur, Fokussierung auf gesellschaftliche Individualisierungsprozesse, Aufkommen von Bürger- und Menschenrechtsbewegungen, Demographischer Wandel, Fortschritte in Biotechnologie und Reproduktion; Vgl. Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld 2013. S. 34-40.

<sup>148</sup> Gugutzer nennt hierfür Konstruktivismus, Feminismus und Postmoderne, deren gemeinsamer Nenner, die Kritik an den Dualismen der abendländischen Kultur (Körper/Geist, Mann/Frau, Natur/Kultur) ist.

<sup>149</sup> Vgl. Shilling, Chris: *The Body in Culture, Technology and Society*. London / Thousand Oaks / New Delhi. 2005. S. 9ff.

<sup>150</sup> Ebda. S. 11.

<sup>151</sup> Vgl. Neue Zeitschrift für Musik 4 (2006); Hiekel, Jörn Peter / Lessing, Wolfgang (Hg.): *Verkörperungen der Musik: Interdisziplinäre Betrachtungen*. Bielefeld 2014 (= Musik und Klangkultur); Drees, Stefan: *Körper, Medien, Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim 2011; Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen 2005.

<sup>152</sup> Vgl. Zenck, Martin: *Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik*. Mit einer Einleitung zum weit verbreiteten Anathema Musik und Körper in der Philosophie und in der Musikwissenschaft. In: Hiekel, Jörn Peter / Lessing, Wolfgang (Hg.): *Verkörperungen der Musik*. S. 117; Becker, Tim: *Körperlichkeit und musikalisches Modell – der Körper im Innermusikalischen*. In: *Medienobservationen* (07. Juli 2011). URL: [http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/becker\\_koerper.pdf](http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/becker_koerper.pdf) [6. Februar 2017]. S. 2.

Musikforschung, die musikwissenschaftlichen Performance Studies, sowie Forschungsrichtungen, die die gesellschaftliche Zurichtung und Bewertung des Körpers als Differenzmarker untersuchen, wie beispielsweise Gender Studies, Post-Colonial Studies, Queer Studies oder Disability Studies.

Welche Relevanz hat der Körper nun aber für die Produktion und Reproduktion von Musik? Musik wird, so Nicholas Cook, in diskursiven Kontexten wahrgenommen: „*[Music] is always received in a discursive context, and [...] it is through the interaction of music and interpreter, text and context, that meaning is constructed.*“<sup>153</sup> Musik, ihre Wirkung sowie Bedeutung, aber auch ihre Produktion, sind demnach von unterschiedlichen Parametern beeinflusst. Auch für Christa Brüstle wird Musik, der Kompositionsprozess sowie die Rezeption und Produktion von Musik auch von vermeintlich außermusikalischen Rahmenbedingungen geprägt. Als Beispiele führt Brüstle folgende Parameter an: Architektur, Raum und Raumausstattung, Vorstellungen und Erwartungen des Publikums, Art der Präsentation von Instrumenten aber auch von Körpern sowie Körperaktivitäten, physische und psychische Befindlichkeiten der Beteiligten (Disposition, Alter, Geschlecht, Bildung, Einstellung zur Musik etc.) und gesellschaftliche und ästhetische Normen und Tendenzen.<sup>154</sup>

Auch Richard Leppert spricht sich dafür aus, musikalische Darbietungen als multidimensionale Ereignisse zu verstehen, die nicht nur auditive, sondern auch visuelle Erlebnisse sind:

*„When people hear a musical performance, they see it as an embodied activity. While they hear, they also witness: how the performers look and gesture, how they are costumed, how they interact with their instruments and with one another, how they regard the audience, how other listeners heed the performers.*“<sup>155</sup>

Dass die angesprochene Wahrnehmung von musikalischen Gesten wie auch von Bühnenbekleidung die Beurteilung des Publikums beeinflusst, haben Studien der letzten Jahre

---

<sup>153</sup> Cook, Nicholas: Theorizing Musical Meaning. In: Music Theory Spectrum 23/2 (2001). S. 180.

<sup>154</sup> Brüstle, Christa: Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000. Stuttgart 2013 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 73). S. 10.

<sup>155</sup> Leppert, Richard: The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body. Berkeley / Los Angeles 1995. S. xxii.

verdeutlicht.<sup>156</sup> Die Wahrnehmung von Musik im Konzert ist dementsprechend nicht nur akustisch, sondern u. a. auch visuell: „*Wer Musik hören will, der möchte eben auch etwas sehen, und zwar wie die Musik, die er vernehmen will, exekutiert wird.*“<sup>157</sup>

Auch für Nicholas Cook zeichnet sich insbesondere die Aufführung westlicher klassischer Musik durch ihre extreme Körperbezogenheit aus: „*Western Art Music reveals itself as in reality not just an embodied but a radically embodied practice.*“<sup>158</sup> Herausragende Relevanz kommt dabei dem Körper der Musiker\_innen zu, der als direkt Beteiligter, als ausführendes ‚Organ‘ wesentlich am musikalischen Geschehen beteiligt ist, da „*der Klang [...] in der direkten Rückkopplung Instrument-Körper [entsteht]*“.<sup>159</sup> Musikalische Darbietungen können demnach nicht nur als auditiv-visuelle Erlebnisse, sondern auch als somatogene, vom Körper abgeleitete also verkörperte Praktiken verstanden werden.<sup>160</sup>

Nun sind sämtliche körperliche Aktivitäten auf der Konzertbühne nicht willkürlich, sondern sind an musikalische Handlungsebenen und -kontexte geknüpft. Beispielsweise gelten im Rahmen eines Reggaekonzertes zweifelsohne andere Bewegungen als angemessen, als im Klassischen Konzert. Auch musikalische Genres folgen also Diskursen sowie Traditionen und Konventionen, die definieren was in ihrem Kontext als ‚passend‘ gilt.

Im Gegensatz zur Aufführung von Elektronischer Musik, setzt die Live-Performance von instrumentaler Musik generell die körperliche Präsenz eines/einer Ausführenden voraus. Wenn wir nun Musiker\_innen auf Konzertbühnen visuell wahrnehmen, sind es deren Körperlichkeit und körperliche Aktivitäten, die uns ins Auge stechen. Wie die Körpersoziologie, Körpergeschichte, Gender Studies und andere Forschungsrichtungen, welche sich mit der Kulturalität des Körpers befassen, dargelegt haben, wird der Körper jedoch nicht neutral wahrgenommen, sondern gesellschaftlich codiert und damit zum Beispiel

---

<sup>156</sup> Vgl. Griffiths, Noola K.: The fabric of performance: values and social practices of classical music expressed through concert dress choice. In: Music Performance Research 4 (2011). S. 30-48.

<sup>157</sup> Stephan, Rudolf: Sichtbare Musik. In: Damm, Rainer / Traub, Andreas (Hg.): Vom musikalischen Denken. Darmstadt 1985. S. 301.

<sup>158</sup> Cook, Nicholas: Beyond the Score. Music as Performance. Oxford u. a. 2013. S. 314.

<sup>159</sup> Sobottke, Volker: Der Körper im Instrumentalunterricht. Versuch einer Bedeutung. In: Richter, Christoph (Hg.): Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen. Kassel / Basel / London 1993 (= Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 2). S. 133.

<sup>160</sup> Zum Thema Embodiment und Musik Vgl.: Brüstle, Christa: Embodiment in der Musik. Verkörperung, Interpretation, Aufführung. In: Busch, Veronika / Schlemmer, Kathrin / Wöllner, Clemens / Auhagen, Wolfgang (Hg.): Wahrnehmung, Erkenntnis, Vermittlung. Musikwissenschaftliche Brückenschläge. Festschrift für Wolfgang Auhagen. Hildesheim u. a. 2014 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 78). S. 83-93.

vergeschlechtlicht, sozial klassifiziert, stigmatisiert etc. Mit diesen Kategorisierungen/Klassifizierungen wiederum gehen Bewertungen einher, die historisch wandelbar sind:

*„Es ist davon auszugehen, dass der Körper selbst und die Vorstellungen von dem und über den Körper eine Geschichte haben, er also vom kulturellen Kontext, seiner historischen Bedingtheit geformt wurde und geformt wird. Der Körper steht in dieser Historizität immer auch in Machtverhältnissen, die Geschichte des Körpers ist demzufolge auch immer eine Geschichte des ‚anderen‘ Körpers, des marginalisierten Körpers.“<sup>161</sup>*

Mit Judith Butler gesprochen: Körperlichkeit, der Körper und seine Wahrnehmung haben Gewicht – bodies matter – auch und gerade für musikalische Praxis, oder mit den Worten Richard Lepperts:

*„Listening, as well as performing, involves the materiality, the culture, and the politics of the human body. The semantic content of music registers through the body (and the five senses that incorporate the very foundation of embodiment), as well as the mind, its rational powers mediated by emotional reactions. The experience and meaning of music is physical, intellectual (in the broad notion of the word), and spiritual; and it is deeply and fundamentally social.“<sup>162</sup>*

Was Leppert im vorangestellten Zitat anspricht ist, dass nicht nur der Körper kulturell codiert ist, sondern auch die Produktion und Wahrnehmung von Musik. Nach Christopher Small kann Musik, verstanden als die Produktion und Wahrnehmung von organisierten Klängen, als sozial und gesellschaftlich bestimmte Aktivität (von Small als „musicking“ bezeichnet) definiert werden. Damit meint Small, dass selbst die einzelnen Bestandteile dieser Aktivität, also die Praktiken des Sehens, Hörens und Aufführens/Darbietens von Musik historisch variabel und gesellschaftlich geprägt sind und dem Erlebten interaktiv Bedeutung („meaning“) verleihen.<sup>163</sup> Auch Lawrence Kramer legt überzeugend dar, wie Musikpraxis im 19. Jahrhundert als sozio-kulturelle, für das Bürgertum identitätsstiftende Aktivität betrachtet

---

<sup>161</sup> Junge, Torsten / Schmincke, Imke: Marginalisierte Körper – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Marginalisierte Körper. Zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers. Münster 2007. S. 5f.

<sup>162</sup> Leppert, Richard: The social discipline of listening. In: Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre). Sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner. Paris 2002. S. 461.

<sup>163</sup> Vgl. Small, Christopher: Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Hanover 1998.

wurde.<sup>164</sup> Nach Stan Godlovitch sind musikalische Aufführungen „[...] *value-driven, value-laden, communicative exercise [s] of specialized manual skill. [They are] characterized as governed by powerful historical conventions of training and expertise.*“<sup>165</sup> Diese erwähnten speziellen Fähigkeiten („specialized skills“), also instrumentale und musikalische Fertigkeiten, die durch den bzw. vom Körper ausgeführt werden, unterliegen jedoch nicht nur historischen, sondern auch kulturellen Konventionen: „*If making music is associated with the development of body capacities, however, the organization of these capacities within particular body techniques varies enormously through time and across cultures.*“<sup>166</sup>

Wie auch der Körper, ist Musik, ihre Reproduktion und Produktion gleichzeitig sowohl als Abbild, als auch Resultat der politischen und gesellschaftlichen Situation, in welcher sie entsteht, zu verstehen. Jegliche Musik ist daher kulturgebunden, folgt einem jeweiligen Zeitgeist und kann nicht losgelöst von soziokulturellen Bedingungen verstanden werden. Der Kompositionsprozess, die Rezeption als auch die Produktion von Musik sind von genrespezifischen Erwartungen und (normativen) Konventionen geprägt und unterliegen Diskursen. Dadurch beeinflusst werden nicht nur das Publikum, die Aufführungssituation, und die Bewertung des Ereignisses, sondern auch die Ausführenden und die an sie gestellten körperlichen Erwartungen. Auch musikalische Darbietungen, ihre Kontexte und damit auch der Körper, unterliegen somit ideologischen Narrativen, die im jeweiligen kulturellen Kontext entstanden und somit wandelbar sind.

Welche Körpervorstellungen bzw. Körpernormen dominierten nun die traditionelle Kunstmusik des 19. Jahrhunderts?

## **5.2 Körper und Körperlichkeit in der klassisch-romantischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts**

Der Umgang mit Körperlichkeit in der Musik um 1800 war durch die paradoxe Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz gekennzeichnet. Was aber soll das heißen? Nach Peter Kivy führten philosophische und ästhetische Veränderungen um 1800 zu einer

---

<sup>164</sup> Vgl. Kramer, Lawrence: *Music as Cultural Practice. 1800-1900*. Berkeley 1993 (= *California Studies in 19<sup>th</sup>-Century Music*, Bd. 8).

<sup>165</sup> Godlovitch, Stan: *Musical Performance. A philosophical study*. London / New York 1998. S. 4.

<sup>166</sup> Shilling, Chris: *The Body in Culture, Technology and Society*. London / Thousand Oaks / New Delhi. 2005. S. 129.

„*Aesthetic Revolution*“<sup>167</sup>, die in Folge zur Etablierung von Formästhetik und Werktreue führte. Hinzukommend manifestierte sich im Ideal der Absoluten Musik, dass Musik einzig ihren eigenen musikalischen Gesetzen folgen sollte und von außermusikalischen Bindungen an einen Text, ein Bühnenbild oder ein Programm unabhängig, also zweckfrei, sein musste. Mit diesen Entwicklungen rückte der Körper beziehungsweise der menschliche Ursprung einer Komposition in den Hintergrund.

Als Gegenpol dazu erfuhr der Körper im Virtuosenkonzert des 19. Jahrhunderts eine neue Gewichtung. Romantische Instrumentalvirtuosen wie Niccolò Paganini (1782-1840), Franz Liszt (1811-1886) oder Ferruccio Busoni (1866-1924) repräsentierten nicht nur den Inbegriff von Männlichkeit<sup>168</sup>, sondern standen darüber hinaus nach Beate Kutschke in Anlehnung an Friedrich Nietzsche für „[...] *das Ideal der gelungenen Transzendenz und Überwindung des Menschlichen, des Allzu-Menschlichen*.“<sup>169</sup> Es schien als ob die hervorragenden instrumentalen Fertigkeiten die Natürlichkeit des Körpers überwinden könnten: „*To make a piano sing one has to ‘overcome’ nature*.“<sup>170</sup> Dem Körper des männlichen Virtuosen kam dabei im Konzert eine besondere Bedeutung zu: „*The male virtuoso seems unnaturally and hyperbolically able bodied, playing faster and louder than ‘ordinary’ men, so his impressive sound-body seems very sound*.“<sup>171</sup>

Auswirkungen hatte der Virtuosenkult auch auf die Instrumentaldidaktik des 19. Jahrhunderts. Nach Martin Gellrich richtete sich, spätestens seit der Entwicklung der Instrumentalübung von einer Handwerks- hin zu einer Interpretationskunst, der Fokus der Instrumentalpädagogik auf den Körper: Noch im 17. und 18. Jahrhundert trainierten Musiker\_innen mittels selbst erfundener Passagen und Etüden, um sich diejenigen technischen und musikalischen Fertigkeiten anzueignen, die die Voraussetzung zum Improvisieren und zum Spiel von auskomponierten Vortragsstücken waren. Im Rahmen der Interpretationskunst im 19. Jahrhundert hingegen, wurden Etüden und Passagenübungen funktionalisiert und dienten primär dazu, abstrakte technische Fertigkeiten auszubilden, die

---

<sup>167</sup> Kivy, Peter: *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca / London 1995. S. 234.

<sup>168</sup> Vgl. Raykoff, Ivan: *Dreams of Love. Playing the Romantic Pianist*. New York 2014. S. 199f; 203-205; 207f; 220-222.

<sup>169</sup> Kutschke, Beate: *Neue Linke – Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*. Köln / Wien u. a. 2007 (= *Musik – Kultur – Gender*, Bd.2). S. 144.

<sup>170</sup> Kramer, Lawrence: *The Virtuoso Body; Or, the Two Births of Musical Performance*. In: Hawkins, Stan (Hg.): *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*. London / New York. 2012. S. 234.

<sup>171</sup> Raykoff, Ivan: *Romantic Pianist*. S. 200.

das Interpretieren von notierten Kunstwerken erleichtern sollten.<sup>172</sup> Mit dieser Fokussierung wurde die Improvisation, zu Gunsten einer Konzentration auf das Werk und der damit einhergehenden Fixierung auf den dazugehörigen Notentext, aufgegeben.<sup>173</sup> Instrumentalübung stand damit ganz im Zeichen eines mechanistischen Weltbildes, das den Körper als Maschine definierte. Durch den „*Siegeszug der Etüde*“<sup>174</sup> und dem damit in Verbindung stehenden stundenlangen entindividualisierten und rationalisierten Üben wurde das Ziel verfolgt, den Körper gefügig zu machen, zu kontrollieren und zu beherrschen, um möglichst virtuose musikalische Leistungen erreichen zu können:

*„Leibfeindlichkeit wurde dabei sichtbar gemacht als Funktionalisierung des Körpers daraus folgend als Herrschaftsanspruch über den Körper (als Unterwerfung des Körpers und den Geist), als einseitige Fixierung auf technische Präzision und Perfektion.“*<sup>175</sup>

Theodor Kullak (1818-1882), deutscher Komponist und Klavierlehrer, beschreibt diese Überwindung des Körpers am Beispiel des Virtuosen in seiner *Ästhetik des Klavierspiels* folgend:

*„Die technische Geschicklichkeit erschien als eine neu errungene, dem Organismus des physischen Körperbaues künstlich hinzugefügte Fähigkeit. Sie trat so sehr aus den Grenzen der unmittelbaren Natürlichkeit hinaus in die Erscheinung des Wunderbaren, daß der Virtuos den Nimbus einer ganz besonderen Persönlichkeit um sich verbreitete. Zudem gab der Glanz der unmittelbaren Wirkung dem Gedanken der Bewunderung die Richtung auf den anhaltenden Fleiß und die Ueberwindung von allerhand unnennbaren Schwierigkeiten.“*<sup>176</sup>

Auch Ivan Raykoff zeichnet am Beispiel des Klavierunterrichts nach, wie das Spielen am Instrument sowohl als körperliche Tätigkeit, als auch als den Körper betreffende Kontroll- und Regulationstechnologie gesehen werden kann: *„[...] piano technique [is] [...] a practice of music's physical embodiment and a technological system for the body's regulation and control.“*<sup>177</sup>

---

<sup>172</sup> Gellrich, Martin: Üben. In: Richter, Christoph (Hg.): Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen. Kassel / Basel / London 1993 (= Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 2). S. 451.

<sup>173</sup> Ebda.

<sup>174</sup> Ebda. S. 444.

<sup>175</sup> Sobottke, Volker: Der Körper im Instrumentalunterricht. S. 137.

<sup>176</sup> Kullak, Alfred: Die Ästhetik des Klavierspiels. Berlin 1861. S. 35.

<sup>177</sup> Raykoff, Ivan: Romantic Pianist. S. 56.

Mit Formen der Regulierung und Kontrollierung des Körpers<sup>178</sup>, sowie der damit einhergehenden funktionalen Disziplinierung von Individuen, hat sich insbesondere der bereits erwähnte Michel Foucault auseinandergesetzt. Zusammenfassend sind Disziplinierungstechniken für Foucault Manifestationen eines zentralen Dispositivs des späten 18. und 19. Jahrhunderts.

### **Exkurs Körper.Disziplinierung**

In *Überwachen und Strafen* zeichnet Foucault in vier Kapiteln – Marter, Bestrafung, Disziplin und Gefängnis – die historische Entwicklung der europäischen Bestrafungssysteme nach.<sup>179</sup> Dem Körper kommt dabei eine bedeutende Rolle zu, insofern er zu „[...] *Gegenstand und Zielscheibe der Macht* [...]“<sup>180</sup> wurde: „*Die Aufmerksamkeit galt dem Körper, den man manipuliert, formiert und dressiert, der gehorcht, antwortet, gewandt wird und dessen Kräfte sich mehren.*“<sup>181</sup>

Foucault versteht den Körper als Produkt von Macht- und Herrschaftsbeziehungen, der, um ökonomisch genutzt werden zu können, nicht nur produktiv, sondern immer auch unterworfen sein muss. Unterwerfung muss dabei nicht notwendigerweise gewaltsam vollzogen werden, sondern wird durch die „*Mikrophysik der Macht*“, ein Beziehungsnetz, das die Gesellschaft gleichzeitig durchzieht und umschließt, subtil und kalkuliert erreicht:

*„Diese Macht ist nicht so sehr etwas, was jemand besitzt, sondern vielmehr etwas, was sich entfaltet; nicht so sehr das erworbene »Privileg« der herrschenden Klassen, sondern vielmehr die Gesamtwirkung ihrer strategischen Positionen – eine Wirkung, welche durch die Position der Beherrschten offenbart und gelegentlich erneuert wird. Andererseits richtet sich die Macht nicht einfach als Verpflichtung oder Verbot an diejenigen, welche »sie nicht haben«; sie sind ja von der Macht eingesetzt; die Macht verläuft über sie und durch sie*

---

<sup>178</sup> Mit Körperdisziplinierungen und -regulierungen vom 13. bis zum 18. Jahrhundert hat sich auch Norbert Elias auseinandergesetzt. Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes.* Frankfurt a.M. 1976; Ders.: *Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation.* Frankfurt a.M. 1976.

<sup>179</sup> Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt am Main 1976 S. 38.

<sup>180</sup> Ebda. S. 174.

<sup>181</sup> Ebda.

*hindurch; sie stützt sich auf sie, ebenso wie diese sich in ihrem Kampf darauf stützen, daß sie von der Macht durchdrungen sind.*<sup>182</sup>

Exekutiert wird dies durch die Disziplin, die sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts als neuer Machttyp durchsetzt, und nicht etwa hierarchisch, sondern – gemäß Foucaults Machtdefinition – dezentral, „[...] wie ein Beziehungsnetz von oben nach unten und bis zu einem gewissen Grade auch von unten nach oben und nach den Seiten“<sup>183</sup> wirkt.

Foucault definiert die Disziplin als „[...] eine Modalität der Ausübung von Gewalt; ein Komplex von Instrumenten, Techniken, Prozeduren, Einsatzebenen, Zielscheiben; sie [die Disziplin, AB] ist eine »Physik« oder eine »Autonomie« der Macht, eine Technologie.“<sup>184</sup>

Besonders rigoros wirkt die Disziplin auf den Körper, der dadurch unterworfen, fügsam und gelehrig gemacht wird:<sup>185</sup> „Die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen vom ihm Zeichen.“<sup>186</sup>

Obwohl gewisse Ähnlichkeiten in der Lektüre von Foucault und den beschriebenen instrumentalpädagogischen Tendenzen nicht von der Hand zu weisen sind, ist es für Wolfgang Lessing übertrieben, Konservatorien und Musikausbildungsstätten als Disziplinargesellschaften ‚im Kleinen‘ zu definieren.<sup>187</sup> „Ungeachtet“, so Lessing

*„muss jedoch akzeptiert werden, dass der körper- und musikferne Drill, wenn nicht flächendeckend verbreitet, so doch zumindest derart dominierend war, dass er den an der Schwelle zum 20. Jahrhundert entstandenen physiologisch argumentierenden Lehrwerken – es sei hier auf Namen wie Rudolf Maria Breithaupt oder Friedrich Adolf Steinhausen hingewiesen – als negative Legitimationsbasis eigener Gegenentwürfe diente.“*<sup>188</sup>

---

<sup>182</sup> Ebda. S. 38.

<sup>183</sup> Ebda. 228.

<sup>184</sup> Ebda. 277.

<sup>185</sup> Vgl. Ebda. S. 177.

<sup>186</sup> Ebda. S. 37

<sup>187</sup> Vgl. Lessing, Wolfgang: Versuch über Technik. In: Hiekel, Jörn Peter / Lessing Wolfgang (Hg.): Verkörperungen der Musik S. 19f.

<sup>188</sup> Ebda. S. 20.

Was Lessing anspricht ist, dass die beschriebenen instrumentaldidaktischen Disziplinierungstechniken nicht unkritisiert blieben. So begründeten beispielweise Rudolf Maria Breithaupt oder Heinrich Jacoby als Reaktion auf die beschriebenen didaktischen Maßnahmen, Schulen, die auf die Natürlichkeit von Körperbewegungen pochten.<sup>189</sup> Dies kann auch im Kontext des damaligen Zeitgeists gesehen werden: Im frühen 20. Jahrhundert propagierte die Lebensreformbewegung einen neuen, moderneren Umgang mit Körperlichkeit und Körperbetrachtungen. Im Sinne des ‚Back to Nature‘- Gedankens, hatte dies die Rückbesinnung auf die Naturhaftigkeit und Natürlichkeit des Körpers zum Ziel. Diese schien im Zuge der zunehmenden Technisierung der Welt sowie Urbanisierung vergessen worden zu sein.

Dieser freie, außerhalb des bürgerlichen Regelkorsetts verstandene Umgang mit dem Körper, inspirierte nicht nur u. a. Instrumentalpädagog\_innen, sondern spiegelte sich tendenziell auch in musikalischen Werken wider. Als frühes Beispiel dafür kann Erwin Schulhoffs *Sonata Erotica für Solo-Muttertrompete (nur für Herren)* (1919) genannt werden. Darin wird völlig auf herkömmliche Instrumentation verzichtet. Zu hören sind ausschließlich Stöhnlaute einer Solistin. Nach Hermann Danuser kann dies als Anprangerung der zeitgenössischen Sexualitäts- und Körperfeindlichkeit verstanden werden.<sup>190</sup> Schulhoff gilt bereits als Vertreter einer neuen musikhistorischen Tradition, für die es im 20. Jahrhundert symptomatisch sein wird, umfassend mit althergebrachten Konventionen zu brechen. Mit der Dekonstruierung des Musikbegriffs im 20. Jahrhundert vollzieht sich ein Wandel, der auch zu einem neuen Umgang mit Körper und Körperlichkeit führte, und unter anderem den Körper an sich, als künstlerische Ressource zu definieren beginnt. So sind es auch die bisherigen musikgeschichtlichen Körperdiskurse, die im Genre Neue Musik in Frage gestellt beziehungsweise neu definiert werden, was in Kapitel 5.3.1 genauer erläutert wird.

### **5.3 Körper und Körperlichkeit in Neuer Musik**

Hinsichtlich des Umgangs mit dem Körper, lässt sich von der klassisch-romantischen Musiktradition im 19. Jahrhundert hin zu Neuer Musik ein Wandel verzeichnen: Während die Musik des 19. Jahrhunderts durch die paradoxe Gleichzeitigkeit von Absenz und Präsenz des

---

<sup>189</sup> Vgl. Ebda.

<sup>190</sup> Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7). S. 16.

Körpers geprägt war, erhielt der Körper im Rahmen der musikgeschichtlichen Entwicklungen im 20. Jahrhundert eine neue Funktion. Der Bruch mit den Konventionen und Normen der klassisch-romantischen Musiktradition, der in der Neuen Musik (auf die Terminologie wird an späterer Stelle noch eingegangen) multidimensional vollzogen wurde und einen grundsätzlich neuen musikgeschichtlichen Diskurs einläutete, führte u. a. auch zu einem veränderten Umgang mit dem Körper.

### 5.3.1 Neue Musik – Definition

*„On or about December 1910, human character changed. I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910.“<sup>191</sup>*

*„Nichts charakterisiert die Jahre um 1910 deutlicher als musikhistorische Epochenwende als die Tatsache, daß auf die Krise der Moderne mehrere Antworten gegeben wurden.“<sup>192</sup>*

Die Veränderung des menschlichen Charakters, den Virginia Woolf in ihrem 1923 erschienen Essay *Mr. Bennet and Mrs. Brown* proklamiert hat, kann auch auf musikgeschichtliche Entwicklungen im 20. Jahrhundert angewandt werden: Um 1910 beginnt für Hermann Danuser eine musikhistorische Epochenwende, die wie bei Virginia Woolf nicht plötzlich („*not sudden*“) eintrat, sondern als Konsequenz musikgeschichtlicher Entwicklungen vollzogen wurde. Mit dem Ende der klassisch-romantischen Musiktradition und ihrer funktionalen Tonalität wird die Übergangszeit zwischen musikalischer Moderne und Neuer Musik eingeläutet, die nach Danuser als „Brennpunkt der jüngeren Musikgeschichte“<sup>193</sup> zu verstehen ist und durch dreierlei, für den anschließenden Verlauf der Musikgeschichte wegweisende Neuansätze gekennzeichnet ist: Als „*Traditionsbruch vorwärts*“ bezeichnet Danuser den Vollzug partieller Umwälzungen, vor allem in den Bereichen Harmonik, Rhythmik/Metrik, Klangfarbe und Form des musikalischen Materials, die jedoch nicht mit der Tradition der Kunstmusik brechen sollten. Als Vertreter hierfür nennt Danuser Igor Strawinsky in Paris, Béla Bartók in Budapest, die Schönberg-Schule in Wien und Edgard Varèse in New York. Dem gegenüber steht ein „*Traditionsbruch rückwärts*“, der in Werken

---

<sup>191</sup> Woolf, Virginia: *Mr Bennet and Mrs Brown*. In: Dies.: *Collected Essays*, Bd. 1. London 1966. S. 320.

<sup>192</sup> Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7). S. 11.

<sup>193</sup> Ebd. S. 13.

von Richard Strauss oder Ferruccio Busoni repräsentiert wird und durch den Rückgriff auf Elemente der früheren Musikgeschichte gekennzeichnet ist. Als dritten Entwicklungsstrang nennt Danuser die historische Avantgardebewegung des Futurismus und Dadaismus, für die der Bruch mit bestehenden Traditionen signifikant ist.<sup>194</sup> Als Vertreter hierfür können Jefim Golyscheff, Erwin Schulhoff oder Stefan Wolpe erwähnt werden.

Diese Entwicklungsstränge bündelten sich zu derjenigen Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, die seit den 1920er Jahren als Neue Musik bezeichnet wird. Was genau lässt sich nun aber unter dem Terminus Neue Musik subsumieren?

Der Begriff selbst wurde von Paul Bekker geprägt, der diesen im Rahmen eines gleichnamigen Vortrages 1919 verwendet.<sup>195</sup> Nach Christoph von Blumröder benennt der Terminus um die Jahrhundertwende, obgleich die kategorische Einführung erst später vollzogen wird, das Aufeinandertreffen von Altem und Neuem sowie die Abgrenzung zur Musiktradition der Romantik.<sup>196</sup> Eine Festigung erfährt der Terminus ab ca. 1924 und wird nach Blumröder vor allem mit der Abgrenzung gegenüber alten Traditionen und Arnold Schönberg (freie Atonalität) sowie Igor Strawinsky (Polyrhythmik) assoziiert.<sup>197</sup>

Im Nationalsozialismus werden Neue Musik und entartete Kunst gleichgesetzt und kategorisch abgelehnt.

Der Begriff wird erst wieder nach dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen und dafür verwendet, sich einerseits von der nationalsozialistischen Musiktradition abzugrenzen, andererseits aber auch, um jegliche künstlerisch-musikalischen Innovationen nach 1910 zu bezeichnen.<sup>198</sup> Darunter können zum Beispiel die Relativierung der Werkkategorie, das Verständnis von Kunstproduktion als Text und die Erweiterung des musikalischen Materials verstanden werden. Blumröder fasst zusammen, dass der Terminus Neue Musik keine kompositorischen Sachverhalte benennen kann, sondern er plädiert dafür, Neue Musik plural zu denken und damit unterschiedliche innovative Strömungen seit etwa 1910 zu bezeichnen.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> Vgl. Ebda. S. 12f.

<sup>195</sup> Vgl. Bekker, Paul: Neue Musik. Stuttgart 1923. S. 85-118.

<sup>196</sup> Vgl. Blumröder, Christoph von: Neue Musik (1980). In: Handwörterbuch der musikwissenschaftlichen Terminologie, Ordner IV: M-O. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach H. H. Eggebrecht. Herausgegeben von Albert Rietmüller. Stuttgart 1984ff. S. 2f.

<sup>197</sup> Vgl. Ebda. S. 4.

<sup>198</sup> Vgl. Ebda. S. 2-6.

<sup>199</sup> Vgl. Blumröder, Christoph von: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. München / Salzburg 1981 (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft XII). S. 143-146.

In jüngerer Zeit wurde der Terminus von Andreas Ballstaedt thematisiert, der sich mit der Verwendung der oft synonym gebrauchten Begriffe Neue Musik, moderne Musik und musikalische Avantgarde auseinandergesetzt hat.<sup>200</sup> Als Fazit plädiert auch Ballstaedt, ähnlich wie Blumröder und Danuser<sup>201</sup>, aufgrund der Unschärfe des Begriffs, für ein plurales bzw. multidimensionales Verständnis von Neuer Musik.<sup>202</sup> Wenn in der vorliegenden Arbeit von Neuer Musik geschrieben wird, wird damit an diese Definition angeknüpft und darunter sowohl zeitgenössische (komponierte), als auch elektroakustische oder elektronische Musik verstanden.

### 5.3.2 Körper und Körperlichkeit in Neuer Musik nach 1950

Insbesondere ab den 1950er Jahren lässt sich ein Wandel im musikalischen Umgang mit dem Körper verzeichnen:

*„Brachten die Konzepte von ‚offener Form‘, ‚Aleatorik‘ und ‚Indeterminiertheit‘ [...] eine veränderte Sicht auf den Interpretationsprozess und damit eine Aufwertung der Selbstständigkeit und mitschöpferischen Verantwortung des Musikers mit sich, so war das Pendant dazu eine Thematisierung des körperlichen Tuns im Sinne der Behandlung körperlicher und instrumentaltechnischer Produktionselemente als kompositorisches Material.“<sup>203</sup>*

Damit wurde der Körper von Musiker\_innen selbst zum inszenierten, aktiven Akteur (im Gegensatz zum passiven Spieler), dem inhaltlich-kompositorische Bedeutung zukam.<sup>204</sup> Vollzogen wurde dies in Musikperformances, in deren Rahmen Elemente wie Körperlichkeit, Zeitlichkeit, Räumlichkeit oder Materialität als Ereignis betont wurden.<sup>205</sup> Damit lag der Akzent weniger auf dem klanglichen Endprodukt als auf dem Ereignis, das auf erweiterten

---

<sup>200</sup> Vgl. Ballstaedt, Andreas: Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Mainz 2003 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8).

<sup>201</sup> Vgl. Danuser, Hermann: Neue Musik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel / Stuttgart / Weimar u. a. 1994ff. Sachteil, Bd. 7. Sp. 75-122.

<sup>202</sup> Vgl. Ballstaedt, Andreas: Wege zur Neuen Musik. S. 199ff.

<sup>203</sup> Brüstle, Christa: Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000. Stuttgart 2013 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 73). S. 200.

<sup>204</sup> Vgl. Ebda. S. 203-240.

<sup>205</sup> Vgl. Ebda. S. 177f.

Spiel- und Handlungsebenen vollzogen wird. Dem Körper kamen dabei auf unterschiedliche Art und Weise neue Funktionen zu, wie im Folgenden exemplarisch an vier Punkten, dargestellt wird.

### 5.3.2.1 Körper bzw. Gesten als musikalisches bzw. performatives Material

Damit ist gemeint, dass jegliche Bewegungen auf der Bühne, seien es Spielbewegungen, seien es andere Körperbewegungen, Bedeutung verliehen bekommen, auskomponiert werden und so nicht mehr dem Zufall überlassen sind. In den Mittelpunkt rückt damit neben dem Klanglichen, auch die optisch-szenische Dimension des (instrumentalen und vokalen) Musizierens. Körperbewegungen oder auch Gesten werden als essentielle Bestandteile einer Aufführung theatralisch inszeniert. Komponisten, die in diesem Zusammenhang häufig erwähnt werden, sind Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Vinko Globokar oder Luciano Berio.<sup>206</sup> Helmut Oehring, welcher an späterer Stelle noch vorgestellt wird, inszeniert Körperbewegungen bzw. Gesten durch die Verwendung bzw. das Auskomponieren von Gebärdensprache. Gebärdensprachen werden ausschließlich über den Körper ausgedrückt und daher ausschließlich visuell wahrgenommen. Dadurch, dass Oehring in seinen Opern und Musiktheaterwerken gehörlose und gebärdende Interpret\_innen gleichberechtigt neben Sänger\_innen auf der Bühne agieren lässt, werden die gestischen Elemente der Gebärdensprache bewusst als zusätzliche performative Elemente integriert bzw. inszeniert.

### 5.3.2.2 Körper als Instrument oder Klangerzeuger

Der Körper selbst kann zum Instrument werden, indem dieser beispielsweise perkussiv verwendet wird, wie in Vinko Globokars *?Corporel* (1985) oder Robin Hoffmanns *An-Sprache* (2011).<sup>207</sup> Für Letztgenannten ist die Klanggenerierung über den eigenen Körper (Body Percussion) eine Möglichkeit um Kritik zu üben an „[...] jegliche[r] Überhöhung und eine damit verbundene Negation des menschlichen Körpers [...]“.<sup>208</sup> Auch in *Hands free* (2012) der britischen Komponistin Anna Meredith kommt der Körper sowohl als klang- als

---

<sup>206</sup> Vgl. Gerlach, Julia: Körper und Musik – Körperbilder in der musikalischen Performance sowie intermedialer und partizipativer Musik. In: Musik und Gender im Internet. Hochschule für Musik und Theater Hamburg. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Körper\\_und\\_Musik](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Körper_und_Musik) [8. April 2016]. S. 107-121; Zarius, Karl-Heinz: Inszenierte Musik. Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater (= Positionen: Beiträge zur neuen Musik, Bd. 14). S. 2f.

<sup>207</sup> Vgl. Brüstle, Christa: Konzertszenen. S. 227-238.

<sup>208</sup> Werkbeschreibung; Peters Edition.

auch bewegungsästhetisches Medium zum Einsatz. Im für das Britische National Youth Orchestra komponierten Orchesterwerk wird völlig auf den Gebrauch von herkömmlichen Musikinstrumenten verzichtet. Stattdessen entsteht dieses sowohl akustische als auch visuelle Erlebnis gänzlich aus choreographierten Gesten und Klang, der über oder durch den Körper hervorgebracht wird (Klatschen, Body Percussion und Beat Boxing).<sup>209</sup>

Der Körper kann aber auch auf andere Weise als Klangerzeuger fungieren. Durch digitale Interfaces, die auf Ultraschall oder Infrarot basieren, können Körperbewegungen oder Körpergeräusche in künstlerische Muster und Klang übersetzt werden. Häufig erwähntes Beispiel sind die Arbeiten des Australischen Performance Künstlers Stelarc, der seit den 1970er Jahren das Innere seines Körpers wie den Herzschlag, Gehirnströme etc. mit Hilfe medizinischer Gerätschaften, wie zum Beispiel Sonden, hörbar macht und in seine Aktionen integriert.<sup>210</sup>

In ihrem Solo-Projekt *M* (2011) bezieht auch die österreichische Klangkünstlerin, Komponistin und Violinistin Mia Zabelka ihren Körper direkt in den Prozess der Klanggenerierung mit ein. Mittels an Haut und Haar angebrachter kleiner Mikrofone und unter Verwendung von Live-Elektronik kombiniert sie Klänge und Geräusche um, auf und in ihrem Körper mit den elektronisch alterierten Klängen ihrer Geige sowie ihrer Stimme.<sup>211</sup>

Der Cellist Seth Parker Woods (University of Huddersfield) hingegen verwendet im Stück *Almost Human* (gemeinsam mit Ian Hattwick; UA 2014) ein prothetisches digitales Musikinstrument in Form einer Wirbelsäule, mittels welchem einerseits Spielbewegungen bzw. Spielgesten, andererseits auch die davon ausgeführten Klänge abgenommen, gespeichert und schließlich miteinander kombiniert werden können. *The Spine* ist ein auffälliger Datenspeicher, der sichtbar als quasi externe Wirbelsäule an Woods Rücken angebracht ist. Im ersten Teil der Performance werden Woods Spielbewegungen am Cello mit den dazugehörigen, produzierten Klängen gespeichert. Der zweite Teil der Performance ist eine Bewegungschoreographie, in welcher Woods die gespeicherten Klänge durch

---

<sup>209</sup> Vgl. Miller, John: NYO perform Anna Meredith's HandsFree – BBC Proms 2012 from the Royal Albert Hall. YouTube-Video. Veröffentlicht am 24. August 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xo97ztKppIw> [8. April 2017].

<sup>210</sup> Vgl. Brüstle, Christa: Konzertszenen. S. 187f.

<sup>211</sup> Vgl. Zabelka, Mia: *M*. Mia Zabelka Solo. CD. Wien 2011.

Körperbewegungen generiert.<sup>212</sup> In Woods' Performance sind es also nicht wie bei Stelarc oder Zabelka körperinterne Klänge, sondern die Bewegungen des Körpers, die verklanglicht werden.

Dass der Körper selbst zum Instrument wird, manifestiert sich auch in der Etablierung einer vokalen Materialerweiterung nach 1945, die von Dieter Schnebel folgend beschrieben wird:

*„In der Vokalmusik des letzten Jahrzehnts ist viel passiert. Insgesamt dies, daß alle möglichen Äußerungsformen der menschlichen Stimme in die Musik einbezogen wurden. Da röhr't es und lallt's, Aufschreie ertönen und Gelächter, es wird gejohlt, losgeheult, aber auch sirenenhaft gesungen. Sänger fauchen, zischen, keuchen; bringen erstickte Laute hervor; sie sprechen aber auch – normal, gefühlvoll, exaltiert, mühsam buchstabierend, oder sie verlieren die Sprache und bilden durch sinnlose Laute den Übergang in Gesang. Solche Praktiken gehen über das, was bis in die sechziger Jahre in der Vokalmusik üblich war, weit hinaus. Die Stimmen werden von den Konventionen des Kunstgesangs freigemacht, also entfesselt.“<sup>213</sup>*

Als Alternative wurden in der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, insbesondere nach 1945, neue Möglichkeiten für stimmliche Artikulation entwickelt:

*„Eine kompositorische Neubewertung des Singens wurde erst möglich, als die Nachkriegsavantgarde entschieden mit der Tradition brach. Mit der Aufgabe der traditionellen Funktion der Vermittlung eines konkreten Textes und seines Inhalts wurde der Weg frei zu vokalen Darstellungsmitteln, die dem traditionellen Gesang fremd sind wie Keuchen, hörbares Einatmen auf festgelegter Tonhöhe, die Veränderung des Stimmklangs durch die Hand und nicht zuletzt die elektronische Manipulation der Stimme.“<sup>214</sup>*

Diese vokale Materialerweiterung in der Neuen Musik nach 1945 umfasste „[...] alle Möglichkeiten des Tönens zwischen Geräusch und Klang, Atem, Sprechen mit allen möglichen Stimmcharakterisationen und Stimmsegregaten, linguistischen und

---

<sup>212</sup> Vgl. Hattwick, Ian / Woods, Seth / Wanderley, Marcelo: Almost Human: Moving Expressive Gesture from Cello to Spine. In: Proceedings of the Workshop on Practice-Based Research in New Interfaces for Musical Expression. London 2014.

<sup>213</sup> Schnebel, Dieter: Sprech- und Gesangsschule (Neue Vokalpraktiken). In: Zeller, Hans Rudolf (Hg.): Denkbare Musik. Schriften 1952-1972. Köln 1972. S. 444.

<sup>214</sup> Seidner, Wolfram / Seedorf, Thomas: Art. Singen. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel / Stuttgart / New York 2016ff. Zuerst veröffentlicht 1998. Online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16064&v=1.0&rs=mgg16064> [15. Juli 2017].

*paralinguistischen Zeichen, dann Singen in allen bekannten – historischen wie kulturellen – Vokalstilen sowie die Exklamationen und Expressionen der Intensitäten bis zum Ausbruch und Schrei einschließlich ihrer elektronischen Verfremdung.*<sup>215</sup>

Als Beispiele dafür lassen sich Luciano Berios *Sequenza III*, György Ligetis *Nouvelle Aventures*, Raymond Murray Schafers *Patria II - Requiems for the Party Girl*, Mauricio Kagels *Phonophonie* und Peter Maxwell Davies *Eight Songs for a Mad King* nennen.<sup>216</sup> Aber auch sprachlich wurde das Repertoire um die Miteinbeziehung von asemantischen und dadaistischen Texten wie bei Otto M. Zykan, Anestis Logothetis oder Friedrich Cerha erweitert.<sup>217</sup> Insofern kann der Kontext der Neuen Musik geeignetes Terrain darstellen, um nicht nur ‚komponierte Sprach- und Stimmstörungen‘ in Kompositionen zu integrieren, sondern eben auch ‚reale‘ abnorme Stimmen einer ästhetischen Umwertung zu unterziehen.

### 5.3.2.3 Der kritische Körper

Der Körper als Ort gesellschaftlicher Einschreibungen und Konventionen ist vor allem von feministischer Performance und Body Art in den 1970er Jahren thematisiert worden. Davon wurde zum Beispiel die erste Schaffensphase der deutsche Klangkünstlerin Christina Kubisch inspiriert: In ihren von Konzeptkunst und Fluxus beeinflussten sieben Miniaturstücken *Emergency Solos* (1974/75) setzt sich die Künstlerin auf kritische Weise mit unterschiedlichen musikalischen Konventionen wie Publikumserwartung, Spielweise, Aufführungssituation und so weiter auseinander. *Week End* beispielsweise besteht einzig daraus, mit einer Gasmasken durch eine Querflöte zu atmen. In *Erotika* wird laut Spielanweisung das Mundstück der Querflöte dazu genutzt, ein Kondom aufzublasen.<sup>218</sup> Damit bricht Kubisch als ausgebildete Flötistin auf allen Ebenen mit Erwartungen: Das Musikinstrument wird zweckentfremdet, die Anforderungen insbesondere an Musikerinnen

---

<sup>215</sup> Vill, Susanne: Aspekte von Stimmtechnik und vokaler Interpretation im zeitgenössischen Musiktheater. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters. 30 Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz. Wien / Graz 1995 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 29). S. 151.

<sup>216</sup> Vgl. Anhalt, Istvan: *Alternative Voices. Essays on Contemporary Vocal and Choral Compositions*. Toronto / Buffalo / London 1984.

<sup>217</sup> Vgl. Krones, Hartmut: Dadaistische und asemantische Verfahren in der österreichischen Vokalmusik des 20. Jahrhunderts. An Beispielen von Logothetis, Cerha und Zykan. In: Ders. (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien / Köln / Weimar 2001 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe „Symposium zu Wien modern, Bd. 1). S. 127-156.

<sup>218</sup> Vgl. Lähnemann, Ingmar: *Public Piece. Das Performative im Werk Christina Kubischs*. In: Herzogenrath, Wulf / Ders. (Hg.): *Christina Kubisch. Stromzeichnungen. Electrical Drawings*. Heidelberg 2008. S. 13-19.

werden in Frage gestellt und Sexualität, Geschlechtlichkeit im Rahmen einer Musikaufführung thematisiert. Kubisch übt damit nicht nur Kritik an den Konventionen des Musikbetriebs, sondern positioniert sich auch dezidiert feministisch, indem sie mit Geschlechterrollen spielt, beziehungsweise diese in Frage stellt:

*„1975 tritt die Künstlerin [Christina Kubisch, A.B.], die durchaus in der Lage wäre, ‚schön‘ nach Noten zu spielen, mit Fäustlingen, mit Fingerhüten und ein anderes Mal mit Boxhandschuhen zum Flötenspiel an (‚Emergency Solos‘). Natürlich ist ein solches ‚Traktieren‘ eines für seinen Wohlklang bekannten Instruments für den in traditioneller Genusshaltung fixierten Hörer ein Sakrileg, und natürlich symbolisieren die Boxhandschuhe (männliche) Aggressivität und Kampfbereitschaft. Doch zeigt eine solche Handlung nicht nur, dass sich hier eine Frau gesellschaftlich definierte Zeichen der Männlichkeit aneignet und damit auch verwandelt, sondern sie führt auch – mit einem in der Kunstgeschichte der Moderne bekannten Trick – vor, wie ein bewusst gewähltes Handicap den Zufall zum Mitgestalter machen kann und dem Instrument andere als gewohnte, aber nichtsdestoweniger ihm eigene materiale Klänge entlockt (man denke an John Cage’s Klavier).“<sup>219</sup>*

In einem weiteren Stück ihrer frühen Schaffensphase setzt sich Kubisch kritisch mit den Anforderungen des Musikbetriebs auseinander: Es ist der Konkurrenzkampf zwischen Musiker\_innen, der in *Identikit für vier Klavierspieler an einem Klavier und Tonband (1974)* thematisiert wird. Dabei werden Fragen aufgeworfen wie: Wer wird gehört? Wer setzt sich durch? Wer gewinnt die Aufmerksamkeit des Publikums? In diesem Stück werden den gemeinsam am Klavier sitzenden Interpret\_innen per Kopfhörer Metronomschläge zugespielt, deren Geschwindigkeit sich ständig ändert. Die Musiker\_innen, die repetitive Tonfolgen in einem zugewiesenen Oktavbereich wiedergeben müssen, übernehmen die Tempoveränderungen, wodurch rhythmische Differenzierungen entstehen. Das dadurch entstehende Gemisch an Klängen löst einen regelrechten Konkurrenzkampf zwischen den Interpret\_innen aus, in welchem es darum geht, wer schlussendlich vom Publikum wahrgenommen wird und wer ungehört bleibt.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Schulz, Bernd: Mit Boxhandschuhen und Flöte. In: Christina Kubisch. Zwischenräume. Ausstellungskatalog. Stadtgalerie Saarbrücken in Kooperation mit der Hochschule für Bildende Künste Saar. Saarbrücken 1996. S. 6-7.

<sup>220</sup> Vgl. Seinsoth, Karin: Christina Kubisch und Fabrizio Plessi. Zwischen experimenteller Musik, Performance und Videokunst. In: Herzogenrath, Wulf / Lähnemann, Ingmar (Hg.): Christina Kubisch. S. 28.

Der Dekonstruktion des Körpers als Ort gesellschaftlicher Einschreibungen, wie sie auch von Kubisch thematisiert wird, widmeten sich, wie einleitend erwähnt, vor allem Arbeiten der feministischen Performance und Body Art der 1970er Jahre. Auch die Musikperformances von Nam June Paik und Charlotte Moorman können in diesem Zusammenhang gestellt werden.<sup>221</sup> In jüngerer Zeit werden die sexualisierten, vergeschlechtlichten oder auch heteronormativen Körperskripts im Rahmen queer-feministischer Pop-Performances, beispielsweise von Peaches oder Chicks on Speed, in Frage gestellt.

\*

Welche Auswirkungen haben die im Vorherigen vorgestellten Körperdiskurse nun auf die musikalische Praxis? Lässt sich der veränderte Umgang mit dem Körper in der Musikgeschichte dingfest machen? Welche Auswirkungen haben die Körperdiskurse auf den abnormen Körper? Diese und weitere Fragen werden im Folgenden anhand der klassisch-romantischen Musiktradition sowie von Neuer Musik ab 1990 nachgezeichnet.

---

<sup>221</sup> Vgl. Brüstle, Christa: Konzertszenen. S. 224f.

# DIE KLASSISCH-ROMANTISCHE MUSIKTRADITION UND BEHINDERUNG

## 6. BEHINDERUNG ALS MUSIKGESCHICHTLICHE KATEGORIE

Kann nun aber auch die Musikgeschichte Auskunft geben über die Kategorie Behinderung? Welche Rolle spielt Behinderung überhaupt in der Musikgeschichte? Wie wird Behinderung als Kategorie in der Musikgeschichte verhandelt? Diese und ähnliche Fragen lassen sich wie im Folgenden gezeigt wird, nicht eindeutig klären. Fest steht, dass Menschen mit Beeinträchtigungen als Akteur\_innen der Musikgeschichte zu finden sind. Fest steht aber auch, dass die herkömmliche Musikgeschichtsschreibung über ‚negative Beispiele‘, Menschen also, denen aufgrund ihrer außergewöhnlichen Körperlichkeit der Zugang zu musikalischer Praxis verwehrt blieb, schweigt.

Historisch betrachtet lässt sich die Praxis von Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen weder auf ein musikalisches Genre noch eine historische Epoche beschränken, und umfasst jegliche Form des öffentlichen Musizierens wie beispielsweise als Solo-Künstler\_in oder im Ensemble, auf offener Straße, in Gasthäusern, Shows und schließlich auch in renommierten Konzerthäusern. Da Personen mit Beeinträchtigungen aufgrund gesellschaftlicher Vorurteile und körperlicher Gegebenheiten aus vielen Berufssparten ausgeschlossen waren, stellten Musikpraxis und Musikpädagogik de facto relativ leicht zugängliche Verdienstmöglichkeiten dar, wobei damit nicht nur professionelle Karrieren gemeint sind, sondern auch das Musizieren für Almosen. So geht zum Beispiel eine frühe Form der staatlichen Sozialunterstützung in Österreich auf ein von Maria Theresia erlassenes Dekret zurück, welches kriegsversehrten Männern in Wien des 18. Jahrhunderts nicht nur eine Drehorgel, ein sogenanntes ‚Werkel‘, zur Verfügung stellte, sondern auch eine Lizenz erteilte, diese auf offener Straße spielen zu dürfen, um Almosen erwirtschaften zu können.<sup>222</sup> Dies mauserte sich alsbald zu einer attraktiven Einnahmequelle, welche die Anzahl an sogenannten ‚Werkelmännern‘ in Wien explodieren ließ.<sup>223</sup> Daraus resultierend wurden diese Bettelmusik-

---

<sup>222</sup> Vgl. Schaller-Pressler, Gertraud: Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Fritz, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hg.): Wien Musikgeschichte. Teil 1: Volksmusik und Wienerlied. Wien 2006 (= Geschichte der Stadt Wien, Bd. 6). S. 107.

<sup>223</sup> 1818 um 800 in Wien; Ebda.: S. 103.

Lizenzen ab 1851 nur mehr eingeschränkt vergeben und zwar nur mehr an Personen, die tatsächlich keine andere Erwerbstätigkeit ausüben konnten.<sup>224</sup>

Neben den meist blinden oder invaliden Werkelmännern prägten körperbehinderte Musiker\_innen aber auch die professionelle Wiener Volks- und Straßenmusikszene des 18. und 19. Jahrhunderts, deren instrumentale Fähigkeiten in zeitgenössischen Diskussionen häufig kritisiert wurden.<sup>225</sup>

Neben der Drehorgel, waren die Harfe und die Drehleier die beliebtesten Instrumente der Wiener Straßenmusikanten und -musikantinnen, wobei letztere bereits ab dem Mittelalter als Instrument der Bettler\_innen, insbesondere der sehbeeinträchtigten Bettler\_innen, verschrien war.<sup>226</sup>

*„Die politischen und wirtschaftlichen Ereignisse im Spätmittelalter wirkten sich [...] negativ auf den Status der Drehleier aus. Arme, fahrende Bettler, Verstümmelte, Blinde ohne geeignete musikalische Kenntnisse verwendeten nun dieses Instrument, da es relativ leicht zum Erklängen gebracht werden konnte und zugleich auf der Straße eine gewisse Attraktion darstellte. Bis in die Romantik blieb die Drehleier das Bettlerinstrument schlechthin.“<sup>227</sup>*

Das Musizieren stellte nicht ausschließlich aber dennoch häufig eine ökonomische Notwendigkeit dar: Nach Terry Rowden diente insbesondere die musikalische Praxis marginalisierter Randgruppen häufig auch als Vehikel für soziale Anerkennung und persönliche Handlungsmöglichkeiten, die für Musiker\_innen sonst kaum bis überhaupt nicht erreichbar waren.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Vgl. Ebda. S. 69.

<sup>225</sup> Vgl. „*Violinspieler oder hinkend, Springer oder blind, Sänger oder einarmig, Taschenspieler oder an Bein und Schenkeln Krüppel, Eisenfresser oder schwindsüchtig, Harfen-, Klarinetten-, Gitarrenspieler oder epileptisch – gaudeant bene nati! Sie sind die Glücklichen. Und vollends die Günstlinge des Geschickes, welche mit ihrer Gebrechlichkeit ein neues Gewerbe betreiben können, z.B. ohne Hände und Arme mit dem Bauche, den Knien schreiben, oder nur eine Art von Kopf und Unterleib, dann einen Stumpfen an der Schulter haben und mit diesem die Drehorgel spielen, – derlei Leute werden unsehbar reich, sehr reich – in Paris.*“ In: Journal-Revue. In: Museum für Kunst, Literatur, Musik, Theater und Mode 2/35 (1837). S. 552.

<sup>226</sup> Zum Status der Drehleier vgl. Bröcker, Marianne: Die Drehleier, Bd. 1. Düsseldorf 1977 (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 11). 1505f.

<sup>227</sup> Partsch, Erich Wolfgang: Musikinstrumente im Gefüge von Hierarchien. Ein paar historische Notizen. In: Heller, Hartmut (Hg): Hierarchie. Evolutive Voraussetzungen, Rangskalen in Natur und Kultur, Prozesse der Destabilisierung und Neuordnung. Herrn Prof. Dr. phil. Otto Schober zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Wien 2005 (= Schriftenreihe der Otto-Koenig-Gesellschaft Wien). S. 185.

<sup>228</sup> Vgl. Rowden, Terry: The Songs of blind Folk. African American Musicians and the Cultures of Blindness. Ann Arbor 2009 (= Corporealities).

Auch professionelle Karrieren wurden nicht von körperlichen Andersheiten behindert. Als Beispiel dafür wird im Folgenden auf Einrichtungen eingegangen, die seit dem 18. Jahrhundert gegründet wurden, um blinden Menschen eine Berufsausbildung zu ermöglichen. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf den Musikunterricht gelegt, der eine Karriere als Musiker\_in ermöglichen sollte.

## 6.1 Musikausbildung und Sehbeeinträchtigung

Die Bewertung von Blindheit und damit auch der Umgang mit blinden Menschen war seit der Antike von Ambivalenz gekennzeichnet: Einerseits wurde der Verlust der Sehfähigkeit als Fluch oder Strafe gesehen, andererseits als metaphysischer Zustand verstanden. Der Umgang mit blinden Menschen wurde von religiösen und moralischen Erwägungen geprägt, welche diese dementsprechend marginalisierte und am Rande der Gesellschaft verortete, als Objekte des christlichen Ethos der Caritas bemitleidete oder symbolisch überhöhte. Mit der Aufklärung wurde das menschliche Sehvermögen zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand der Geistes- und Naturwissenschaften. Als Diskursbasis diente die Frage, ob das Sehen, also die Fähigkeit Gegenstände zu unterscheiden und zu identifizieren, als rein physikalisch-optische Tatsache angeboren oder eine zu erlernende Kulturtechnik sei.<sup>229</sup>

Gleichzeitig entwickelte sich ein Interesse an den künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten blinder Personen, welche bis dahin negiert wurden. Blinde Personen galten bis in das ausgehende 18. Jahrhundert als bildungsunfähig. Erst die Ideen der Aufklärung, in Massenmedien kursierende Berichte über blinde Personen wie Maria Theresia Paradis, auf welche an späterer Stelle noch eingegangen wird, sowie das humanitäre Engagement Einzelner, verhalfen Mitte des 18. Jahrhunderts dazu, dieses Vorurteil in Frage zu stellen. Anfänglich wurde das mögliche Wirken von blinden Menschen auf ein paar wenige Bereiche begrenzt – wie beispielsweise den musikalischen. Erst aufgrund des philosophischen Diskurses wurden, wie bereits erwähnt, im 18. Jahrhundert erstmals Bildungsbestrebungen für sensorisch-beeinträchtigte Personen laut. Diese hatten das Ziel, jenen „*who were thought*

---

<sup>229</sup> Vgl. Diderot, Denis: Brief über die Blinden zum Gebrauch für Sehende. London 1749. In: Ders.: Philosophische Schriften. Herausgegeben von Alexander Becker. Berlin 2013. S. 11-72.

*afflicted with radical incapacity and who were classified in a kind of subhuman category*<sup>230</sup>, Zugang zu einem intellektuellen, künstlerischen und schließlich gesellschaftlichen Leben zu verhelfen.

Obwohl die pädagogischen Richtungen der einzelnen europäischen Blindenbildungseinrichtungen divergierten, verfolgten diese alle ein gemeinsames Ziel, nämlich blinde Personen durch angemessene, meist klassen- und geschlechtsspezifische, Erziehung und Ausbildung gesellschafts- und vor allem erwerbsfähig zu machen. Dadurch sollten diese vor Verelendung, dem materiellen und sozialen Abstieg, bewahrt und zu ‚nützlichen‘ Gesellschaftsmitgliedern gemacht werden.<sup>231</sup> Durch akademischen und handwerklichen Unterricht sowie durch Musik- und Instrumentalerziehung sollte dies erreicht werden, wobei die Schwerpunktsetzung wie im Folgenden dargelegt wird, regional divergierte.

### **6.1.1 Die Institution Royale des Jeunes Aveugles in Paris**

Bereits in der ersten europäischen Blindenschule, der Institution Royale des Jeunes Aveugles in Paris, die 1784 von Valentin Haüy begründet wurde, nahm Musik- und Instrumentalerziehung, welche neben akademischen und handwerklichen Fächern in den Curricula implementiert war, einen hohen Stellenwert ein. Bekannt wurde die Musikabteilung der Institution insbesondere durch die Absolventen der kirchenmusikalischen Abteilung, zu welchen u. a. Jean Langlais, André Marchal, Gaston Gilbert Litaize und Louis Vierne gehörten. Bei den Erfolgsgeschichten der Absolventen bleibend: Einen anderen musikbegeisterten Schüler der Institution Royale des Jeunes Aveugles, Louis Braille, brachten die dort erfahrenen, beschränkten Vermittlungsmöglichkeiten im Instrumentalunterricht auf die Idee, eine Notationsschrift für blinde Personen auszuarbeiten, auf welcher die heute verwendete Punktschrift basiert.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Stiker, Henri-Jacques: A History of Disability. Translated by William Sayers. Ann Arbor 1999 (= Corporealities). S. 107.

<sup>231</sup> Vgl. Haüy, Valentin: An Essay on the Education of the Blind. Paris 1786. In: Blacklock, Thomas: Poems by the late reverend Dr. Thomas Blacklock. Together with an essay on the education of the blind to which is prefixed a new account of the life a writing of the author. Edinburgh 1793. S. 226f.

<sup>232</sup> Vgl. Kutzli, Joerg: Leben und Werk von Louis Braille. St. Gallen 2000.

Wesentlich beeinflusst wurde Haüy von Maria Theresia Paradis (1759-1824)<sup>233</sup>, einer blinden Pianistin, Komponistin und Musikpädagogin, welche zeitlebens von Kaiserin Maria Theresia finanziell unterstützt und gefördert wurde.<sup>234</sup> Dies ermöglichte ihr eine umfassende musikalische Ausbildung bei renommierten Lehrern wie u. a. Antonio Salieri und Leopold Koželuh. Paradis, welche 1775 erstmals öffentlich in Wien auftrat, absolvierte zwischen 1783 und 1787 eine erfolgreiche Europatournee welche sie unter anderem nach Berlin, London und Paris führte, wo sie sich nicht nur „[...] bei Hofe sowohl wie im Concert spirituel producirte [...]“<sup>235</sup>, sondern auch mit Valentin Haüy zusammentraf und diesen nachhaltig beeinflusste:

*„Haüy besuchte diese geistreiche Jungfrau [Paradis, AB] öfters und fand zu seinem Erstaunen bei ihr mehrere Geräthe zum Unterrichte der Blinden, z.B. gestickte Landcharten und eine Taschendruckerei, mittels der sie mit dem Bergrathe von Kempelen in Wien (dem Erfinder der Schach- so wie der Sprach-Maschine), und einem wissenschaftlichen Blinden, Weißenburg zu Manheim, briefwechselte. Haüy verglich jetzt die hohe Bildung, welche zwei deutsche Blinde erlangt hatten, mit der Verachtung, mit der sie in Frankreich leben, wo z.B. ein Schenkwrith auf einem Jahrmarkt [...] 10 arme Blinde zusammengebracht, sie auf eine lächerliche Weise herausgeputzt, mit Eselsohren, Pfauenschwänzen, Brillen ohne Gläser geputzt, zu einem possenhaften Tonspiele vereinigt hatte. [...] so weckte ihn die Vergleichung von Gegensätzen, dieses geistige Polarisieren, zu dem Gedanken, für die armen Blinden in Frankreich das zu werden, was der Abbé de l'Épée für die Taubstummen geworden war, ein geistiger Prometheus, Wecker des inneren Lichtes bei Ermangelung des äußeren.“<sup>236</sup>*

---

<sup>233</sup> Vgl. Fürst, Marion: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln / Weimar / Wien 2005 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 4).

<sup>234</sup> In einer biographischen Anekdote der Musikerin, welche bereits zu Lebzeiten der Musikerin verbreitet war, wird deutlich, welchen Stellenwert Paradis' sensorische Beeinträchtigung auf ihre Karriere hatte: Durch eine Therapie bei Franz Anton Mesmer, welche auf seiner Theorie des animalischen Magnetismus basierte, gelang es, die Sehfähigkeit der Musikerin unter gewissen Umständen – Mesmer selbst musste im gleichen Raum anwesend sein – wiederherzustellen. Dies wurde von Vertretern der Wiener Medizinischen Fakultät angezweifelt und deswegen von einer Expertenkommission eingehend geprüft. Obwohl Paradis Sehfähigkeit zwar bestätigt wurde, war das Resultat der Kommission, dass ihre Blindheit durch eine „hysterische Reaktion“ hervorgerufen wurde und ihre Heilung demnach nicht der Heilungsmethode Mesmers zugeschrieben werden konnte. Schließlich wurde die Behandlung aufgrund des Berichts der Expertenkommission unterbrochen, was von Paradis' Familie begrüßt wurde, da die musikalischen Fähigkeiten durch die Wiedererlangung der Sehfähigkeit zu leiden begonnen hatten. Die Familie Paradis befürchtete dadurch den Verlust der kaiserlichen Leibrente und befürwortete deswegen die Therapieunterbrechung, eine Entscheidung, die zu Lasten ihrer Tochter ausfiel. Zwei Tage nachdem die Behandlung beendet worden war, erblindete Paradis erneut.

<sup>235</sup> Paradis, Maria Therese. In: Bernsdorf, Eduard (Hg.): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten, Bd.3. Offenbach 1861. S. 132.

<sup>236</sup> Blindenanstalten. In: Neue Folge des Conversations-Lexicons. Erste Abtheilung des ersten Bandes oder des Hauptwerks elften Bandes erste Hälfte. Leipzig 1822. S. 364.

Bis zum Zusammentreffen mit Paradis zweifelte auch Valentin Haüy, als Kind seiner Zeit, die Bildungsfähigkeit blinder Menschen an. Paradis' Einfluss jedoch verhalf Haüy dazu, schlussendlich seine Pläne für eine Bildungseinrichtung für blinde Menschen zu verwirklichen. Durch die Präsentation ihrer pädagogischen Hilfsmittel konnte Paradis Haüy offensichtlich von deren Brauchbarkeit überzeugen. Neben der erwähnten Taschendruckerei, einer Druckmaschine mit beweglichem Letternsatz, mit deren Hilfe Paradis ‚briefwechseln‘ konnte, verfügte die Musikerin im Weiteren über einen dreidimensionalen tastbaren Letternsatz. Auch zum Komponieren wurde für Paradis eine Hilfsvorrichtung erfunden *„[...] bestehend aus durchlöcherten Tafeln, in die verschiedene gespaltete Zäpfchen, als Repräsentanten der verschiedenen musikalischen Zeichen, gesteckt wurden, und mit denen sie gleich dem Setzer mit seinen Lettern verfuhr.“*<sup>237</sup>

Welchen Stellenwert Musikerziehung für Valentin Haüy hatte, wird in seinem bekanntesten Aufsatz *Essai sur l'éducation des aveugles* (1786) deutlich.<sup>238</sup> Für Haüy war es selbstverständlich, dass sowohl Musik- als auch Instrumentalerziehung als Pflichtfach in die Curricula seiner Schule aufgenommen werden mussten. Dies schien die logische Schlussfolgerung einer im 18. und 19. Jahrhundert gängigen Annahme gewesen zu sein: Blinde Personen würden überdurchschnittlich häufig über eine musikalische Begabung verfügen, da ihr Gehörsinn, um den Verlust des Augenlichts zu kompensieren, gut ausgebildet wäre. Jene ‚natürliche Neigung‘ (*„natural propensity“*<sup>239</sup>) wurde somit in den Lehrplan aufgenommen, um blinden Personen eine wirtschaftliche und soziale Existenz zu sichern:

*„A considerable number of them [den Blinden, AB], deprived of the means of living, seize with eagerness, through necessity, an employment towards which their inclination had already so powerfully attracted them. It is only the want of instruction, without doubt, which reduces some of them to the necessity of wandering in the streets, from door to door, grating the ear by the aid of an ill-tuned instrument, of a hoarse voice, that they may extort an inconsiderable piece of money, which is frequently given them with an injunction to be silent.“*<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Paradis, Maria Therese. In: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst S. 132f.

<sup>238</sup> Haüy lernte Paradis im Zuge ihrer Europatournee in Paris kennen.

<sup>239</sup> Haüy, Valentin: An Essay on the Education of the Blind. S. 246.

<sup>240</sup> Ebda. S. 245.

Der Musik- und Instrumentalunterricht wurde vor Brailles Notationsschrift nicht nur nach Gehör, sondern auch durch Unterrichtsmaterialien, welche durch eine von Häüys entwickelte Druckmethode ‚lesbar‘ gemacht wurden, erteilt:

*„Our institution will furnish all of them with assistance, whether in the study or practice of their art. Before our time, teachers of the blind were obliged to make them comprehend, by playing them over and over, the small pieces of music which they wished to execute. We have caused to be cast musical proper to represent upon paper all its possible varieties, by elevations on its surface in the manner of those which we have devised to represent words.“<sup>241</sup>*

In der von Robert Schumann herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* wurde über die musikalischen Unterrichtsmethoden der Pariser Blindenschule folgendermaßen berichtet:

*„Die Zöglinge lernen die Musik so wie sie lesen lernen: mit den Fingern; sie tasten nach Buchstaben oder Noten, die als Relief hervorgehoben, ihnen so klare Begriffe beibringen, als es uns die sichtbare Schrift vermag. Der Mechanism. eines Instrumentes hat für den Blinden keine besonderen Schwierigkeiten, denn hier ist alles materiell, und was er tastet, sieht er. Die Ausführung größerer Musikstücke geschieht durch Vorspielen oder Vorsingen. Es geschieht dieses nur einige Male und das ungewöhnlich geschärfte Gedächtnis thut den Rest. So werden bei Orchesterstücken jede Stimme einzeln vorgenommen und einstudirt.“<sup>242</sup>*

Um den Erfolg von Häüys Lehrmethoden und auch die noch generell angezweifelte musikalische und allgemeine Bildungsfähigkeit der blinden Zöglinge unter Beweis zu stellen, trat das schuleigene Orchester und der Chor des Institutes auch mehrmals öffentlich auf, u. a. 1789 in der Chapelle Royale vor Louis XVI.<sup>243</sup> Dass diese öffentlichen Auftritte der Pariser Musikschüler Aufsehen erregten,<sup>244</sup> dokumentieren Berichte wie der folgende, in welchem Erstaunen, aber auch Mitleid und Vorurteile den Duktus prägen:

---

<sup>241</sup> Ebda. S. 246.

<sup>242</sup> Mainzer, Joh.: Aus Paris. (Liszt – das Blindeninstitut). In: Neue Zeitschrift für Musik 47 (10. Juni 1836). S. 195.

<sup>243</sup> Vgl. Labounsky, Ann: Jean Langlais. The Man and his Music. Portland 2000. S. 30.

<sup>244</sup> „Was das heiße, kann man sich nicht leicht vorstellen, doch reicht es hin zu sagen, daß die sämtlichen Spieler blind sind, daß der Direktor des Orchesters blind ist, und daß der Componist mehrerer der aufgeführten Stücke nicht besser sieht als die übrigen.“ In: Journal-Revue. In: Museum für Kunst, Literatur, Musik, Theater und Mode 2/33 (1837) S. 525.

„Der Zuhörer und Zuschauer ist anfänglich in peinlicher Verlegenheit, wenn er diese blinden Künstler anrücken und Platz nehmen sieht, weil er sich keinen Begriff macht, wie in diese scheinbar unverbundene und dem Zufall Preis gegebene Masse eine Ordnung, ein Zusammenwirken gebracht werden könne. [...] Es war rührend zu sehen, wie der Beifall des Publikums eine freudige Flamme auf den so schmerzlich verschlossenen Gesichtern aufsteigen machte.“<sup>245</sup>

Die Lehrpläne und Lehrmethoden der Pariser Schule dienten europäischen Blindenschulen als Vorbild, wobei sich hier regionale Unterschiede festmachen lassen, was im Folgenden am Beispiel der britischen sowie der österreichischen Blindenschulen im 19. Jahrhundert dargestellt wird.

### **6.1.2 Royal Normal College and Academy of Music in London**

Das Ziel der frühen Blindenschulen in Großbritannien (beispielsweise der School of Instruction for the Indigent Blind in Liverpool (1791) und des Asylum for the Blind in Bristol (1793)<sup>246</sup>) war einerseits die Berufsbildung als quasi Präventivmaßnahme gegen materielle Armut und andererseits die ‚Moralisierung‘ der Zöglinge durch Arbeit und Gebet. Letzteres lässt sich auf den religiösen Hintergrund der Einrichtungen, welche in England überwiegend von protestantischen Vereinen gegründet worden waren, zurückführen.<sup>247</sup> Der Unterricht wurde sowohl für Kinder als auch für Erwachsene beiderlei Geschlechts angeboten, welche überwiegend aus den unteren sozialen Schichten stammten. Anfänglich lag der Fokus der Lehrpläne auf dem Erlernen eines einfachen Handwerks wie beispielsweise Korbflechten, Stricken und dem Herstellen von Besen, Matratzen oder Teppichen.<sup>248</sup> Allgemeinbildender Unterricht wurde erst 1833 in die Lehrpläne aufgenommen. Dadurch waren die erwähnten Institutionen eher Arbeits- als Bildungseinrichtungen.

Einziges schulisches Fach im heutigen Sinne war die Musikerziehung. Dem Pariser Beispiel folgend, wurde in Liverpool ab 1799 Musikerziehung unterrichtet, obwohl der geplante Violinunterricht behördlich untersagt wurde, mit der Begründung „[...] we shall have our

---

<sup>245</sup> Ebda. S. 525f.

<sup>246</sup> Vgl. Illingworth, W. H.: History of the Education of the Blind. London 1910.

<sup>247</sup> Vgl. Hayhoe, Simon: God, Money, and Politics. English Attitudes to Blindness and Touch, from the Enlightenment to Integration. Charlotte 2008. S. 60f.

<sup>248</sup> Vgl. Illingworth, W. H.: History of the Education of the Blind. S. 56.

*streets full of Blind Fiddlers.*<sup>249</sup> Erlaubt wurde anfänglich ausschließlich der Orgelunterricht, welcher nicht nur aufgrund der religiösen Ausrichtung des Heimes naheliegend war, sondern auch der ‚moralischen Hebung‘ und der sozialen Kontrolle der Zöglinge dienen sollte, wie dies Hayhoe betont:

*„Apart from its use as a symbol of the cultural superiority of the philanthropic middle and upper classes, music also had a further purpose. It was used during craft tasks as a method of creating docility during the hours of labor, and was thought to stop the deviant behavior that blindness was associated with.*<sup>250</sup>

Dem Beispiel aus Liverpool folgend, wurde Musikerziehung ab 1830 in den meisten englischen Blindenbildungseinrichtungen verstärkt unterrichtet, um die Ausbildung und somit auch den Ruf der Absolvent\_innen sowie der Schüler\_innen zu verbessern. Der Instrumentalunterricht bis dahin bestand weniger aus der kreativen Förderung als aus dem Auswendiglernen leichter kirchenmusikalischer Werke, was einer Anstellung als Organist in einer englischen Gemeinde zugutekommen sollte. Resultierend aus der schlechten Ausbildung, aber auch aus dem gesellschaftlichen Vorurteil *„that the blind would be unequal to any of the arts selected*<sup>251</sup>, garantierte aber auch die Musikausbildung keine Arbeitsplätze. Dies veranlasste Thomas Rhodes Armitage (1824-1890), Begründer des heutigen Royal National Institute for Blind People<sup>252</sup>, 1872 das Royal Normal College and Academy of Music zu gründen, das erstmals eine professionelle Musikausbildung für blinde Schüler\_innen ermöglichte. Auch diese Einrichtung hatte das primäre Ziel *„[...] to afford the youthful blind, of both sexes and of any rank, who possess the requisite talent, a thorough general and musical education, so as to qualify them to become self-supporting, useful members of society.*<sup>253</sup>

Armitage hielt die bisherige musikalische Ausbildung blinder Personen für ungenügend. Der Orgelunterricht sowie die Klavierstimmkurse mussten professionalisiert werden, um sowohl den Ruf blinder Musiker\_innen als auch deren Einkommen zu erhöhen:

---

<sup>249</sup> Zit. n. Pritchard, David G.: Education and the Handicapped. 1760-1960. London 1963. S. 17.

<sup>250</sup> Hayhoe, Simon: God, Money, and Politics. S. 89.

<sup>251</sup> Pritchard, David G.: Education and the Handicapped. S. 17.

<sup>252</sup> Vgl. Thomas, Mary G.: The Royal National Institute for the Blind. 1868-1956. Brighton 1856.

<sup>253</sup> Blind Musicians. In: The Musical World 52/25 (20. Juni 1874). S. 407.

*„Music is also taught in many institutions, and piano tuning in a few; but neither of these are pursued with the amount of vigour and ability which is necessary to insure the success which has been attained in other countries, and might, by following a similar plan be obtained here.“<sup>254</sup>*

Der musikalische Unterricht, welcher ab Ende des 18. Jahrhunderts in den Lehrplänen der Blindenschulen eingeführt wurde, entsprach eher einer handwerklichen als einer kreativen Ausbildung. Simon Hayhoe nennt außerdem gängige gesellschaftliche Vorurteile betreffend die Kreativität blinder Personen als Grund, warum beispielsweise Komposition oder andere kreative Fächer nicht unterrichtet wurden.<sup>255</sup> Die Institutionen selbst blieben also dem Zeitgeist verhaftet und rekurrten auf die tradierte Vorstellung der Bildungsunfähigkeit blinder Menschen und verstanden sich selbst eher als Erziehungs- denn als Bildungseinrichtung. Erst mit dem Wechsel von Blindenerziehung zu Blindenbildung und den damit verbundenen Lehrplanänderungen änderte sich dies: Mit der Einführung allgemeinbildender Fächer wurde auch der Musikunterricht, der nun nicht mehr ausschließlich als Handwerk, sondern auch als kreative Betätigung betrachtet wurde, intensiviert.

### **6.1.3 Das k. k. Blindeninstitut in Wien**

Auch die erste Blindenschule der Habsburgermonarchie, das k. k. Blindeninstitut in Wien, welches von Johann Wilhelm Klein (1765-1848) 1804 gegründet wurde, orientierte sich an Haüys Ideen. Der allgemeine Zweck und Nutzen der Wiener Schule entsprach in den Grundzügen demjenigen der Pariser Schule und lag vor allem darin, die Schüler\_innen zu nützlichen bürgerlichen Subjekten auszubilden. Nach Klein war der Zweck der Schule derjenige,

*„[...] [das] Schicksal [der Schüler\_innen, AB] zu erleichtern, die in ihnen liegenden geistigen und körperlichen Kräfte zu wecken, durch Unterricht ihnen nützliche Kenntnisse, moralische und religiöse Lehren und Grundsätze beizubringen, durch eigenthümliche Hilfsmittel sie in*

---

<sup>254</sup> Armitage, Thomas Rhodes: *The Education and Employment of the Blind: What it has been, is, and ought to be.* London 1871. S. 25.

<sup>255</sup> Vgl. Hayhoe, Simon: *God, Money, and Politics.* S. 89f.

*einfachen und mechanischen Verrichtungen zu üben und sie dadurch, so weit es möglich ist, bürgerlich brauchbar zu machen.*<sup>256</sup>

Die angesprochene ‚bürgerliche Brauchbarkeit‘ sollte durch akademische, handwerkliche sowie religiöse Bildung und die dadurch ermöglichte Erwerbstätigkeit erreicht werden, welche sowohl für blinde Personen als auch die Gesellschaft von Nutzen sein würde:

*„Der hieraus [Erwerbstätigkeit, AB] sowohl für den Blinden selbst, als auch für die bürgerliche Gesellschaft entstehende Nutzen ist nicht zu verkennen. Der Blinde, welcher, wenn er sich selbst überlassen bleibt, gewöhnlich sein trauriges Leben in Müßiggang und den daraus entstehenden schlimmen Folgen hinbringt, wird durch den ihm zu Theil werdenden Unterricht ein thätiges und nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Seine Gemeinde, welche jeden ununterrichteten, mithin arbeitsunfähigen armen Blinden ernähren und verpflegen muß, erspart jetzt den Antheil, welchen der Blinde durch die erlernte Arbeit selbst verdient, während derselbe ihr und der Umgebung nicht mehr als Bettler zur Last fällt.“*<sup>257</sup>

Ganz dem Stil seiner Zeit folgend, verwendete auch Klein in seinen Texten einen sprachlichen Duktus, der von Mitleid und Vorurteilen geprägt war. Deutlich wird durch das vorgestellte Zitat auch, dass Klein das Blindeninstitut als humanitäres Projekt definierte, welches den Zöglingen Wohlergehen im Privaten aber auch in der Gesellschaft ermöglichen sollte. Durch Bildung und Erziehung würden die Zöglinge vor *„Müßiggang und den daraus entstehenden schlimmen Folgen“*<sup>258</sup> gefeit sein und zu bürgerlichen Subjekten, also dem genauen Gegenteil der als unmoralisch betrachteten blinden Bettler\_innen werden. Die Abgrenzung gegenüber Letztgenannten schien für Klein von besonderer Wichtigkeit gewesen zu sein, was sich in den hausinternen Verhaltensregeln beispielsweise für Musikaufführungen widerspiegelt:

*„Ohne Beiseyn des Musiklehrers dürfen die Versorgten außer Haus keine Musik machen, am wenigsten aber einzeln Almosen damit sammeln, worauf sogleich die Entlassung folgen würde. Bei den Musik-Productionen an öffentlichen Orten sollen sie sich anständig,*

---

<sup>256</sup> Klein, Johann Wilhelm: Die Anstalten für Blinde in Wien. Wien 1841. S. 10f.

<sup>257</sup> Ebda. S. 11.

<sup>258</sup> Ebda. S. 11.

*bescheiden und mäßig betragen, emsig ihrem Instrumente obliegen und mit Fremden keine nähere Bekanntschaft oder Vertraulichkeit pflegen.*<sup>259</sup>

Klein betrachtete seine Schule als umfassende Bildungseinrichtung, in welche blinde Kinder zwischen dem 8. und 12. Lebensjahr aufgenommen und in akademischen, handwerklichen und religiösen Fächern sowie in Musik- und Instrumentalerziehung, inklusive obligatorischem Unterricht in Gesang, Musiktheorie sowie, im letzten Jahr, in Komposition<sup>260</sup>, unterrichtet wurden.<sup>261</sup> Wie Valentin Haüy war auch Klein davon überzeugt, dass blinde Personen eine „*natürliche Neigung und Anlage*“<sup>262</sup> für die Tonkunst hätten, weshalb Musik- und Instrumentalerziehung als Pflichtfächer in das Curriculum aufgenommen wurden.

Die genaue Wahl der Lehrgegenstände war auch in Wien von Vorbildung und Begabung abhängig. Der Musikunterricht erfolgte einerseits durch das Spielen nach Gehör, andererseits wurden für den Musiktheorie-Unterricht die in Paris entwickelten fühlbaren Musiknoten<sup>263</sup> herangezogen.<sup>264</sup> Das Angebot an instrumentalen Fächern variierte und war vom angestellten Lehrpersonal abhängig. So wurden 1910 beispielsweise folgende Instrumente gelehrt: Klavier, Orgel, Violine, Violoncello und Zither.<sup>265</sup> Die pädagogischen Grundsätze des Musikunterrichts basierten auf Überlegungen des k. k. Hoforganisten Simon Sechter (1788-1867), der von 1812 bis 1825 als Klavier und Gesangslehrer in der Wiener Blindenschule tätig war.<sup>266</sup>

---

<sup>259</sup> Ebda. 125f.

<sup>260</sup> Klein zum Zweck des Kompositionsunterrichts: „*Bei der Anlage und Neigung fast alles Blinden für Musik, ist es nicht zu verwunden, daß solche, welche im practischen Erlernen dieser Kunst schon einige Fortschritte gemacht haben, bald auch sich im Selbstcomponieren versuchen. [...] Schülerversuche werden, neben so vielen Tonwerken berühmter Meister, kein Glück machen, leicht aber zum Erhalten des Eifers im Lernen und Üben fremder Meisterstücke beitragen.*“ Ebda. S. 96.

<sup>261</sup> Vgl. Ebda. S. 94.

<sup>262</sup> Ebda. S. 92.

<sup>263</sup> „*Fühlbare Musiknoten, ganz denen für Sehende ähnlich, werden entweder in Metalltafeln tief eingravirt und auf Papier gepreßt, oder sie werden durch fühlbare Masse, oder nach Art wie die durchstochene Schrift erzeugt. Diese fühlbaren Noten enthalten theils das, was zur Theorie der Musik gehört, theils einfache Stücke, um den Blinden mit der Einrichtung der Noten, den darauf bezüglichen Ausdrücken bekannt zu machen, und dadurch das Einstudieren größerer Musikstücke zu erleichtern.*“ Ebda. S. 92.

<sup>264</sup> Vgl. Ebda. S. 25.

<sup>265</sup> Vgl. Mell, Alexander: Der Blindenunterricht. Vorträge über Wesen, Methode und Ziel des Unterrichtes in der Blindenschule gehalten von Lehrpersonen des k. k. Blinden-erziehungs-Institutes in Wien. Wien 1910. S. 182.

<sup>266</sup> Vgl. Fast, Christian: Sechter, Familie. Auf: Oesterreichisches Musiklexikon online. URL: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Sechter\\_Simon.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sechter_Simon.xml) [10. Oktober 2017].

Die im Musik- und Instrumentalunterricht gelernten Fertigkeiten sollten den Zöglingen dazu verhelfen, einen angemessenen Lebensunterhalt verdienen zu können. Als angemessener und anständiger musikalischer Tätigkeitsbereich für blinde Personen kam für Klein Kirchenmusik in Frage.<sup>267</sup> Vom Beruf des ‚Concertgebers‘ riet Klein jedoch grundsätzlich ab, da er das damit häufige Reisen als zu aufwendig und als unschicklich betrachtete.<sup>268</sup>

Die genannten Berufssparten standen jedoch nur einem Teil der Zöglinge, nämlich den männlichen, offen. Zwar wurden in Wien, wie auch in den meisten anderen europäischen Blindenbildungseinrichtungen, sowohl Schülerinnen als auch Schüler aufgenommen, diese wurden jedoch getrennt voneinander und nach divergierenden Lehrplänen unterrichtet.<sup>269</sup> Die Differenzierung der Ausbildung der blinden Mädchen und Knaben blieb dem bürgerlichen Geschlechtermodell geschuldet, welches sich in Europa als Rollenvorgabe und auf der Diskursebene im 19. Jahrhundert durchgesetzt hatte. Dieses basierte auf der Annahme, dass männliche und weibliche Charaktereigenschaften, die ‚Geschlechtscharaktere‘, grundsätzlich verschieden aber komplementär waren. Dementsprechend wurden Frauen und Männern unterschiedliche Arbeits- und Zuständigkeitsbereiche zuerkannt: Männern die der Öffentlichkeit, Frauen die des Häuslichen und des Privaten.<sup>270</sup> Vor allem Schulen dienten dazu, Kinder geschlechtsspezifisch zu erziehen und damit auf ihre jeweiligen zukünftigen Tätigkeitsbereiche vorzubereiten. Dementsprechend kann auch davon ausgegangen werden, dass der Lehrplan für blinde Schülerinnen Erwerbstätigkeit, die für bürgerliche Frauen grundsätzlich als wenig schicklich betrachtet wurde, nicht zum Ziel hatte. Auch eine professionelle Musik- und Instrumentalausbildung bzw. Tätigkeit wurde in der von Klein gegründeten Versorgungs- und Beschäftigungsanstalt für Schülerinnen nicht angeboten. Eine musikalische Ausbildung der Töchter diente grundsätzlich einzig der Unterhaltung im Privaten, denn die Unterhaltung des Ehegatten galt als Pflicht einer jeden Hausfrau. Eine professionell-musikalische Ausbildung wurde für Frauen, die ausschließlich im Privaten musizieren sollten, also als nicht notwendig betrachtet. Hinzukommend widersprach öffentliches Auftreten von Musikerinnen, obwohl dies bereits damals keine Seltenheit mehr war, dem bürgerlichen Verhaltenskodex für Frauen und galt daher als unschicklich und kam insofern nicht für die Schülerinnen des k. k. Blindeninstitutes in Frage.

---

<sup>267</sup> Klein, Johann Wilhelm: Die Anstalten für Blinde in Wien. S. 29.

<sup>268</sup> Vgl. Ebda.

<sup>269</sup> Vgl. Ebda. S. 51.

<sup>270</sup> Vgl. Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976 (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21). S. 363-393.

Nicht nur vermeintliche geschlechts- sondern auch klassenspezifische Unterschiede prägten die Gestaltung der Curricula in Kleins Schule: Während der Unterricht für Schüler\_innen aus materiell ärmeren Familien allgemein- und berufsbildend gestaltet wurde, wurde für Bürgerliche ‚standesgemäßer‘ Unterricht geboten, der dazu dienen sollte eine ‚[...] angenehme zerstreute Beschäftigung zu verschaffen und sie [die Schüler\_innen, AB] ihrem Familienkreis in Kenntnissen gleichzustellen [...].‘<sup>271</sup>

Obwohl Klein für eine musikalische Ausbildung sprach, so waren es für ihn eben jene Schüler, welche sich für musikalische Ausbildung entschieden hatten, die Klein als moralisch gefährdet sah, insbesondere während öffentlicher Auftritte:

*„Wenn aus den Zöglingen einer Blinden-Anstalt ein förmliches Musikchor gebildet wird und durch dasselbe, nach gehöriger Übung, Harmonie-Produktionen an öffentlichen Orten gegeben werden, so darf dieses doch nur auf vorhergehende Bestellung und unter Leitung und genauer Aufsicht verlässlicher Personen geschehen, damit die Moralität der Blinden, während ihres Aufenthaltes an solchen Belustigungsorten, gesichert bleibt.“<sup>272</sup>*

#### **6.1.4 Vergleich der Institutionen**

In allen drei vorgestellten Blindenbildungseinrichtungen wurde Allgemeinbildung generell als Basis einer umfassenden bürgerlichen Ausbildung gesehen. Bildung wurde als Notwendigkeit betrachtet, um blinden Personen, welchen bis dahin jegliche Bildungsfähigkeit abgesprochen wurde, bestmöglich in die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu integrieren. Musik- und Instrumentalerziehung wurde als wichtiger Bestandteil dieser angesehen und hinzukommend, aufgrund einer gängigen essentialistischen Annahme bezüglich der Begabungen und der Talente blinder Personen, als dafür besonders geeignet betrachtet: Durch den Verlust des Augenlichts würde sich das Gehör, das als Grundvoraussetzung einer musikalischen Ausbildung gesehen wurde, äußerst fein entwickeln und so blinde Personen für eine musikalische Profession prädestinieren. Musik- und Instrumentalerziehung, die nicht nur die Lebensqualität der Zöglinge, sondern auch ihre durch Erwerbstätigkeit garantierte

---

<sup>271</sup> Klein, Johann: Die Anstalten für Blinde in Wien. S. 26.

<sup>272</sup> Ebda. S. 29.

„Brauchbarkeit“ steigern sollte, spielte in der Umsetzung dieses „bürgerlichen Projekts“ eine wesentliche Rolle. Trotz allem waren sowohl der angebotene Unterricht als auch die mögliche Berufswahl von gesellschaftlichen Konventionen beeinflusst, welche beispielsweise eine musikalische Karriere für Schülerinnen aus „Schicklichkeitsgründen“ generell ausschloss.

\*

Aber auch andere körperliche Besonderheiten stellten kein Hindernis für eine musikalische Karriere dar, sondern konnten eine solche geradezu fördern. Starre Konventionen bezüglich Instrumentenbau, Aufführungspraxis und Werktreue prägen bis heute die westliche klassische Musiktradition. Gekoppelt sind diese Konventionen an normative Erwartungen an den Körper. Auch Instrumentenbau, Werktreue und Aufführungspraxis stellen Barrieren dar, die für Menschen mit Beeinträchtigungen exkludierend wirken. Dennoch muss betont werden, dass unter speziellen Umständen und in gewissen Kontexten, eine körperliche Beeinträchtigung per se kein Ausschlusskriterium für den musikalischen Bereich darstellen muss. Vielmehr können Musiker\_innen mit unkonventionellen Körpern durch Innovation und Kreativität, Barrieren geschickt umgehen, das Publikum und Kritiker\_innen irritieren und damit gleichzeitig Stereotype und Erwartungen aufbrechen.

Unabhängig von musikalischem Sektor oder Genre wurden körperliche Außergewöhnlichkeiten (bewusst oder unbewusst) auch als Karriere- und vor allem Vermarktungsstrategien eingesetzt. Durch die damit häufig einhergehende Sensationalisierung wurde der Faktor der Außergewöhnlichkeit in den Mittelpunkt gestellt. Zum Publikumsmagneten wurden diese Auftritte nicht nur aufgrund der Präsenz von Menschen mit ungewöhnlichen, für den Bereich äußerst seltenen, körperlichen Merkmalen, sondern auch wegen der Korrelation zwischen (imperfekter) körperlicher Konstitution und dem (perfekten) Hörerlebnis. Beispiele dafür lassen sich nicht nur in den Aufführungsstätten der Unterhaltungsmusik finden, sondern auch im professionellen Sektor der E-Musik.

## 6.2 Musizieren als Sensation

### 6.2.1 Carl Hermann Unthan

Carl Hermann Unthan (1847-1929), der ohne Arme geboren wurde, sorgte aufgrund seiner Auftritte als Kunstschwimmer und -schütze, Trompeter und vor allem als ausgezeichneter Violinist international für Furore. Wie andere Fußkünstler demonstrierte Unthan im Rahmen seiner Auftritte in Zirkussen und Varietés, wie er Alltägliches (und darüber hinaus) mit den Füßen anstatt den Hände verrichten konnte.

Ein Platz in der Geschichte wurde ihm von Gerhart Hauptmann<sup>273</sup> gesichert, dem der Fußkünstler als Vorbild für seine Romanfigur Artur Stoss diente. Aber auch er selbst trug dazu bei, indem er 1925 seine – mit den Füßen geschriebene - Autobiographie veröffentlichte.<sup>274</sup>

Durch die strenge Erziehung seines Vaters, eines Lehrers, die vor allem auch das Geschicklichkeitstraining der Füße beinhaltete, konnte Unthan bereits im Jugendalter ein nahezu selbständiges Leben führen: Er konnte sich nicht nur selbständig aus- und anziehen, sich selbst rasieren oder Krawatten binden, mit Hilfe seiner Füße schrieb er außerdem entweder in klarer Schrift oder auf der Schreibmaschine Briefe und Texte. Darüber hinaus erhielt Unthan Violinunterricht, seine musikalische Ausbildung schloss er am Leipziger Konservatorium ab. Die Violine spielen konnte er, indem die „[...] beiden ersten Zehen des linken Fußes [...] den Bogen [halten und führen, AB], während die Zehen des rechten Fußes die Töne greifen, wie die Töne auf einer Zither gegriffen werden.“<sup>275</sup>

Obwohl Unthans Karriere vielversprechend als Solo-Violinist im Leipziger Gewandhaus startete, trat er von 1868 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs überwiegend in Varietés und Zirkussen auf. Dazu führten vor allem Zweifel über seine berufliche Zukunft, wie er im Pediskript schildert:

*„Im Orchester spielen konnte ich nicht, das wäre störend. Zum Unterrichten wird man mir keine Schüler anvertrauen. Ich könnte ja nicht einmal mein Gestell selbst von einem*

---

<sup>273</sup> Gerhard Hauptmann und Carl Unthan lernten sich 1894 auf der Überfahrt in die USA kennen. Vgl: Unthan, Carl Hermann: Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen. Stuttgart 1925 (= Lutz' Memoiren Bibliothek, 6. Reihe, 12. Band). S. 232-236.

<sup>274</sup> Vgl. Unthan, Carl: Das Pediskript.

<sup>275</sup> Ein Violinist ohne Arme. In: Innsbrucker Nachrichten 15/112 (15. Mai 1868). S. 1048.

*Wirtshaus zum anderen tragen, wenn ich notgedrungen auf Bettelfahrt gehen müßte. Gab's denn auf der weiten Welt kein Plätzchen, auf dem ich mit meinem im harter Arbeit Erlernten ein bescheidenes Stückchen Brot verdienen sollte.*<sup>276</sup>

Dieses „Plätzchen“ fand Unthan schließlich in Zirkusmanegen und auf Varietébühnen, nachdem er um 1868 von einem Theaterdirektor aus Würzburg entdeckt worden war.<sup>277</sup> Dementsprechend stand Unthan fortan neben Drahtseilkünstlern, Chansonetten, Clowns und Schnellschreibern auf der Bühne, wie beispielsweise 1882 in Wien.<sup>278</sup>

Ein Beispiel aus dem *Grazer Tagblatt* verdeutlicht, welche Aspekte der Shows medial im Mittelpunkt standen:

*„Heute am dritten ‚High-Life-Abend‘ bietet das Programm eine ‚Abnormität‘ als Neuheit. Herr Mr. C. H. Unthan, der Mann ohne Arme, wird als ‚Fußkünstler‘ auftreten. Der Mann, welcher ohne Arme geboren wurde, und so schon von Kindheit auf sich übte, um seine Füße statt der ihm fehlenden Hände zu gebrauchen, hat es darin zu einer staunenerregenden Fertigkeit gebracht, so dass er das Wunder des zwanzigsten Jahrhunderts genannt wird.*“<sup>279</sup>

Unthan durchläuft in diesem Zitat eine Wandlung vom Freak zum Wunder: Während er am Anfang noch als Abnormität angekündigt wird, so wird er durch seine Fähigkeiten, die ihm aufgrund seiner Armlosigkeit gemeinhin abgesprochen werden, zum Wunder.

Besondere Bewunderung wurde Unthan aufgrund seiner musikalischen Aufführungen zuteil:

*„Der Geiger ohne Arme Hermann Unthan aus Ostpreußen, der in Schmidt's Tivoli in Hamburg concertirt, verdient das wärmste Interesse aller Kunstliebenden, nicht nur wegen der wahrhaft unerhörten Geschicklichkeit, mit der er sich seiner Füße zu bedienen weiß, sondern auch wegen der Eleganz und Reinheit seines Vortrages, der einen gebildeten Virtuosen beukundet [...] Hr. Unthan führt schwierige Passagen mit so großer Gewandtheit aus seinem Instrumente aus, daß man förmlich vergißt, einen Armlosen vor sich zu haben und*

---

<sup>276</sup> Unthan, Carl Hermann: Das Pediskript. S. 61.

<sup>277</sup> Vgl. Ebda. S. 63.

<sup>278</sup> Vgl. Anzeigen. In: Die Presse 35/315 (14. November 1882). S. 11.

<sup>279</sup> Ein Fußkünstler im Zirkus Henry. In: Grazer Volksblatt. Tagblatt für das christliche Volk 34/223 (16. August 1901). O.S.

*erst durch den Anblick des jungen Künstlers wieder daran erinnert wird, daß man es mit einem eben so seltenen, wie durch seine hohe Begabung ansprechenden Natur-Phänomen zu thun hat.*<sup>280</sup>

In diesem Zitat lässt sich ein Motiv finden, das charakteristisch für den medialen Umgang mit Menschen mit Beeinträchtigungen ist: Unthans behinderter Körper wird durch die perfekte (nicht-behinderte) musikalische Darbietung narrativ dekonstruiert. Erst durch seinen Anblick, der in einer anderen Ankündigung insofern Erwähnung findet, als dass er *„ohne nur im mindesten das Auge [...] verletze*<sup>281</sup>, wird seine Behinderung erneut real. Zusammenfassend wird sein Status als ‚Freak‘ musikalisch relativiert und damit Normalität erzeugt. Wenigstens für die Dauer eines Auftritts wird Unthan das Freak-Sein abgesprochen. Diese und ähnliche narrative Strategien, die im Laufe dieser Arbeit noch zu finden sein werden, sind von David T. Mitchell und Sharon L. Snyder als *„narrative Prosthesis“* bezeichnet worden.<sup>282</sup> Als sprachliche Prothesen haben diese die Funktion Störungen, die von körperlicher Differenz wie eben Behinderung verursacht werden, zu neutralisieren. Bezogen auf Unthan heißt das, dass die durch den Widerspruch zwischen behinderter Körperlichkeit und musikalischer Virtuosität entstandene Irritation, durch die sprachliche Herstellung von Normalität aufgelöst wird. Aufgrund seines musikalischen Vortrages verliert Unthan also seinen Status als ‚Freak‘:

*„[T]he able-bodied sound [...] produced allowed listeners to ignore the signifying markers of his disabled body, resulting in a false disconnect between visual and aural experiences. In explaining away this gap between audible ability and apparent disability, the assignment of a virtual musical prosthesis [...] allows [...] to ‘pass’ as normal and two-handed.*<sup>283</sup>

Diese und ähnliche Narrative, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch beispielbezogen erläutert werden, prägen die mediale Darstellung von Menschen mit Beeinträchtigungen bis in die Gegenwart.

---

<sup>280</sup> Kunstnotizen. In: Blätter für Musik, Theater und Kunst 14/51 (23. Juni 1868). S. 204.

<sup>281</sup> Musik und Kunst. Vom Theater. In: Grazer Volksblatt 16/161 (18. Juli 1883). O. S.

<sup>282</sup> Vgl. Mitchell, David T. / Snyder, Sharon L.: Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse. Ann Arbor 2000 (Corporealities).

<sup>283</sup> Howe, Blake: Paul Wittgenstein and the Performance of Disability. In: The Journal of Musicology 27/2 (2010). S. 141.

Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs zog sich Unthan aus dem Showgeschäft zurück, um sich einem ganz anderen Bereich zu widmen, nämlich der ‚Kriegskrüppel-Fürsorge‘. Unthans Auftritte verlagerten sich dementsprechend in Krankenhäuser und Lazarette, wo er kriegsversehrten Männern an seinem eigenen Beispiel demonstrierte, dass „[...] trotz [s]eines schweren Krüppeltums“<sup>284</sup> sowohl Karriere als auch ein glückliches Leben möglich sei. Als expliziter Gegner von Prothesen, veranschaulichte Unthan wie erfolgreich ein Leben auch ohne technischen Ersatz sein könne. Damit stand er im Kontext des Ersten Weltkriegs jedoch nicht alleine dar: Angetrieben von der Idee, wenigstens auf diese Weise einen ‚patriotischen Dienst‘ zu leisten, stellten auch andere Zivilinvalide öffentlich ihre Fähigkeiten unter Beweis, so auch Géza Zichy (1849-1924), ein ungarischer Pianist und Komponist, der als Jugendlicher seinen rechten Arm verloren hatte. Dies ließ den jungen Adeligen aber nicht davon abbringen, Pianist zu werden.

### 6.2.2 Géza Zichy

„[...] als spielten zehn und nicht bloß fünf Finger“<sup>285</sup>

Zichy trat ab 1866 – höchst erfolgreich – als einarmiger Klaviervirtuose in ganz Europa auf. Anfangs erwies sich das Finden von Klavierliteratur für die linke Hand allein<sup>286</sup> als problematisch, weswegen er vor allem auf Eigenkompositionen zurückgreifen musste. Unter seinen Kompositionen lassen sich zahlreiche Etüden, Transkriptionen, aber auch eine *Sonate für Pianoforte für die linke Hand alleine* (1887) und das erste einhändige Klavierkonzert der Musikgeschichte, sein Klavierkonzert in Es-Dur, finden. Schon ab 1840 kamen vermehrt Etüden auf den Markt, die das Ziel hatten, die linke Hand, die bis dahin als ‚Begleithand‘ diente, zu trainieren.<sup>287</sup> Zeitgleich fand linkshändige Klavierliteratur aber auch als

---

<sup>284</sup> Radl, Hans: C. H. Unthan und sein „Pediskrikpt“. In: Der Krüppel. Mitteilungsblatt der Ersten Österreichischen Krüppelarbeitsgemeinschaft. Zeitschrift zur Wahrung der geistigen, wirtschaftlichen und sozialen Interessen der Krüppel Österreichs, durch Geburt, Krankheit und Unfall ohne Rente 1/8 (August 1927). S. 60.

<sup>285</sup> H., Ed.: Feuilleton. In: Neue Freie Presse 4810 (16. Jänner 1878). S. 2.

<sup>286</sup> Das Schaffen von Klavierliteratur für die rechte Hand alleine setzte – bis auf ein paar wenige Ausnahmen – überhaupt erst im 20. Jahrhundert ein. Sassmann erläutert dies damit, dass die rechte Hand in zweihändiger Klavierliteratur ohnehin überwiegend im Mittelpunkt stand und ferner als weniger geeignet für das einhändige Spiel betrachtet wurde (vgl. Sassmann, Albert: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ – Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein. Tutzing 2010. S. 134-146).

<sup>287</sup> Vgl. Sassmann, Albert: „Alles, was nur möglich ist, aufzufinden und auszugraben“. Paul Wittgenstein und die Klavier-Sololiteratur für die linke Hand allein. In: Suchy, Irene / Janik, Alan / Predota, Georg A. (Hg.): Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein. Innsbruck / Wien 2006 (= Edition Brenner-Forum, Bd. 3). S. 110.

„Faszinosum“ im Virtuosenkonzert Beachtung.<sup>288</sup> Dabei wurde das virtuos-motivierte Spiel mit der linken Hand nicht unbedingt positiv aufgenommen.<sup>289</sup> So ist beispielsweise in einer Rezension von Alexander Dreyschocks *Variationen* op. 22 zu lesen:

*„Uns kommen dergleichen Versuche, für die linke Hand Variationen oder ein sich steigendes Effectstück zu schreiben, unnöthig vor; es schmeckt gar zu sehr nach Charlatanismus und Seiltänzeri. Die linke Hand muss natürlich möglichst ausgebildet und selbstständig werden, dazu sind aber andere Uebungen nöthig, als solche Harlekinaden. Für unglückliche Krüppel, die den rechten Arm verloren haben, ist dies eine dankenswerthe Gabe; wir aber danken Gott, dass wir mit zwei Händen spielen können.“*<sup>290</sup>

Obwohl die anfänglichen technischen und virtuos Motive nachhaltig weiterwirkten, entwickelte sich gleichzeitig dazu ein Repertoire, in welchem die linke Hand aus kompositorischen und ästhetischen Gründen Beachtung fand, wie beispielsweise in Johannes Brahms' Bearbeitung der Bach Chaconne in d-Moll.<sup>291</sup> Zusätzlich ergänzt wurde das bereits bestehende Repertoire durch Kompositionen, die verletzungsbedingt für die linke Hand geschrieben wurden. Als Beispiele können Josef Gabriel Rheinbergers *Pianoforte Studien für die linke Hand allein* op. 113 oder Camille Saint-Saëns *Six Études pour la main gauche seule* op. 135 genannt werden. Tatsächlich ist Klavierliteratur für die linke Hand alleine mit über 1100 Werken (im Vergleich zu 100 rechtshändigen Werken)<sup>292</sup> keine Nische im Klavierrepertoire, sondern ein eigenes Genre/Gattung, das sich durch spieltechnische Unterschiede auszeichnet, nicht jedoch durch besondere hörbare Eigenheiten:

*„Es ist festzuhalten, dass linkshändige Studienwerke zwar als Bereicherung des pädagogischen Repertoires geschätzt wurden, linkshändige Virtuosenstücke jedoch bis ins 20. Jahrhundert immer wieder der Gefahr ausgesetzt waren als billige Selbstzurschaustellung oder absurde Selbstbeschränkung kritisiert zu werden – dies jedoch meist in Zusammenhang mit zweihändigen Pianisten. Im Gegensatz dazu wurden bei jenen, die verletzungsbedingt auf*

---

<sup>288</sup> Vgl. Ebda.

<sup>289</sup> Vgl. Ebda. S. 110-114.

<sup>290</sup> Rezensionen. In: Allgemeine musikalische Zeitung 45/33 (16. August 1843). S. 596.

<sup>291</sup> Vgl. Sassmann, Albert: „Alles, was nur möglich ist“. S. 114.

<sup>292</sup> Vgl. Sassmann, Albert: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ – Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein. Tutzing 2010. S. 134.

*diese Literatur angewiesen waren und sind, immer wieder deren Willensstärke und Schicksalsbewältigung hervorgehoben.*<sup>293</sup>

Zichy beeinflusste die nach ihm kommenden Generationen einarmiger Pianisten und Pianistinnen<sup>294</sup> aber nicht nur durch das von ihm geschaffene Repertoire. Ohne Zweifel wirkte er auch als Vorbild, indem das Berufsbild ‚einarmiger Pianist‘ durch sein Wirken keine Unmöglichkeit mehr darstellte, sondern Ansporn gab. Bekanntes Beispiel dafür ist Włodimierz Dolański (1886-1973), der Zichys Beispiel folgend, als blinder einarmiger Pianist bis 1914 international konzertierte.<sup>295</sup>

Zichys Vorbildwirkung lässt sich jedoch vor allem medial nachvollziehen:

*„Einarmige Klavierspieler, die als Virtuosen im Konzertsaal aufgetreten sind, hat es bereits mehrfach gegeben. Einer der bedeutendsten unter ihnen und eigentlich auch der erste, der, trotzdem er nur über den linken Arm verfügte, die Musikwelt in Staunen versetzte, war der ungarische Graf Geza Zichy, als er Kompositionen Liszts in klangprächtigen Bearbeitungen für die linke Hand allein öffentlich zum Vortrag brachte. Seither sind Linkshänder als Klavierspieler an sich nichts Erstaunliches mehr. Man hat es erfahren, daß man auch mit einer Hand allein sehr gut klavierspielen kann und andererseits ist man im Laufe der Jahrzehnte zu der Einsicht gekommen, daß gerade der linken Hand auch beim zweihändigen Spiel eine besondere Rolle zufällt.*<sup>296</sup>

Nachhaltig geprägt wurde Géza Zichy vom erwähnten Franz Liszt, den er 1873 kennenlernte und mit dem ihn eine private wie auch künstlerische Freundschaft verband: Die beiden Virtuosen/Komponisten standen nicht nur gemeinsam auf der Bühne<sup>297</sup>, sondern widmeten sich auch gegenseitig Kompositionen. So beispielsweise Zichy, der seine *Six Études pour la main gauche seule* (1877) Liszt widmete, der darüber hoch erfreut schien:

---

<sup>293</sup> Ebda. S. 108.

<sup>294</sup> Dazu zählen beispielsweise zählen Harriet Cohen (1895-1967), Lélia Gousseau (1909-1997), Cor de Groot (1914-1993), Cyril Smith (1909-1974), der seit einem Schlaganfall, der ihm den linken Arm lähmte, mit seiner Frau Phyllis Sellick (1911-2007) als dreihändiges Duo auftrat, Leon Fleisher (\*1928), Gary Graffman (\*1928) und Janina Fialkowska (\*1951).

<sup>295</sup> Vgl. Sassmann, Albert: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“. S. 90

<sup>296</sup> B., J.: Linkshänder als Klaviervirtuosen. Ein neues interessantes Klavierwerk von R. Strauss. In: Neues Wiener Journal 33/11247 (14. März 1925). S. 8.

<sup>297</sup> Vgl. Concertbericht. In: Deutsche Musik-Zeitung 6/13 (12. April 1879). S. 51.

*„Lieber Graf! Die aufrichtige Freude, mit der ich Ihre Etüden für die linke Hand allein gehört habe und gespielt habe, lassen mir Ihre Widmung desto angenehmer erscheinen. Sie sind von gutem Geschmack, gutem Stil und sogar effektvoller als ihre Kompositionen, die man mit zwei und vier Händen spielen hört.“<sup>298</sup>*

Obwohl das Aufführen von Stücken für die linke Hand aus darstellerischen Zwecken keine Seltenheit war, sorgten Zichys Konzerte für Aufsehen und galten als „Merkwürdigkeit“:

*„Eine merkwürdige neue Erscheinung war uns Graf Geza Z i c h y, ein wohlgebildeter junger Mann, der in seinem fünfzehnten Jahre das Unglück hatte, auf einer Jagd seinen rechten Arm einzubüßen. Leidenschaftlicher Clavierspieler, trachtete er nunmehr diesen Verlust durch rastlose Uebung der linken Hand auszugleichen und so (wie es in alten Märchen lauten würde) den Teufel um seinen Fang zu prellen. Und wirklich hat es Graf Zichy zu einer erstaunlichen Ausbildung und virtuosen Selbstständigkeit seiner linken Hand gebracht. Durch sehr geschicktes Arpeggiren, Gleiten, Springen, durch feines Auseinanderhalten von Piano und Forte weiß er den Schein zu erregen, als spielten zehn und nicht blos fünf Finger.“<sup>299</sup>*

Diese Merkwürdigkeit, die Zichys Auftritt als einarmiger Pianist also inhärent war, wurde – so ist es dem Zitat zu entnehmen – durch seine technische Versiertheit und dem damit verbundenen hörbaren Ergebnis dekonstruiert bzw. normalisiert. Der narrativen Strategie des Zitats folgend, wurde Zichys ‚fehlende‘ Hand durch seine pianistischen Fähigkeiten quasi ersetzt. Dass dieser (imaginierte) Ersatz überhaupt Erwähnung findet, deutet erneut auf die sprachliche Notwendigkeit hin, Ordnung schaffen zu müssen, da in der Person des einarmigen Pianisten unmittelbar mehrere Brüche vollzogen werden: Einerseits wird die musikalische Ordnung in Hinblick auf Instrumentaltechnik und Aufführungspraxis (das Klavier wird nicht wie üblich mit zwei, sondern mit nur einer Hand gespielt) gestört, andererseits das Ideal des virilen romantisch-virtuosen Pianisten nicht erfüllt.<sup>300</sup> Um diese Ordnung also wiederherzustellen, wird im vorherigen Zitat einerseits das ‚normale‘ Hörerlebnis, andererseits Zichys Männlichkeit durch die Betonung seiner Selbstständigkeit, Ausdauer und Kraft betont.

---

<sup>298</sup> Franz Liszt 1877 zit. n. Zichy, Geza: Aus meinem Leben, Bd. 2. Stuttgart 1913. S. 28.

<sup>299</sup> H., Ed.: Feuilleton. In: Neue Freie Presse 4810 (16. Jänner 1878). S. 2.

<sup>300</sup> Vgl. Raykoff, Ivan: Dreams of Love. Playing the Romantic Pianist. New York 2014. S. 199-222.

Während einarmige Pianisten bis 1914 nur vereinzelt in der Musikgeschichte zu finden sind, so änderte sich dies nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs:

*„Spätestens mit den zahlreichen linkshändigen Klavierwerken, die als Folgewirkung des Ersten Weltkriegs entstanden, wurde dieses Genre nicht mehr als bloße technische Spielerei oder bestaunenswerte Geschicklichkeitsdemonstration, sondern [...] mehr und mehr als selbstständige Spezies und Unterkategorie der Klavierliteratur verstanden.“<sup>301</sup>*

Beispiele für diese Musikergeneration, die trotz schwerwiegender Kriegsverletzungen ihre Karriere weiterverfolgten und durch ihr Tun ein eigenes Genre schufen sind Rudolf Horn, über den bis auf ein paar Konzertberichte keine weiteren biographischen Details gefunden werden konnten, Otakar Hollmann (1894-1967), Karl Wiener (1891-1942) und Paul Wittgenstein, auf welchen im Folgenden eingegangen wird.

### **6.2.3 Paul Wittgenstein**

*„[...] im Spiele wandelte sich der Einarmige in einen Zwei- und Mehrhänder“<sup>302</sup>*

Paul Wittgenstein (1887-1961) studierte Klavier bei Malwine Brée und Komposition bei Josef Labor in Wien. Er debütierte 1913 als Solist und Kammermusiker und 1914 mit den Wiener Symphonikern. Seine Karriere als Pianist wurde durch Wittgensteins Fronteinsatz im Ersten Weltkrieg und einer damit verbundenen Armamputation zwar beendet, fand aber durch seine Tätigkeit als nunmehr einarmiger Pianist ihre Fortsetzung. Als solcher debütierte Wittgenstein im Dezember 1916 im Wiener Musikvereinsaal. Neben seiner pianistischen Berufslaufbahn war Wittgenstein als Lehrer tätig, so beispielsweise am Neuen Wiener Konservatorium. Auch nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten und Wittgensteins Emigration in die USA, erteilte er in New York Privatunterricht. Ferner unterrichtete er am Ralph Wolfe Conservatory in New Rochelle, sowie am Manhattanville College of Sacred Heart in New York.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> Sassmann, Albert: „Alles, was nur möglich ist“. S. 116.

<sup>302</sup> Theater. Kunst und Literatur. Colla sinistra. Konzert Wittgenstein. In: Neues Wiener Abendblatt. Abendausgabe des Neuen Wiener Tagblatt 50/345 (13. Dezember 1916). S. 5.

<sup>303</sup> Vgl. Seidle, Peter: Wittgenstein, Paul (Karl Hermann). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel / Stuttgart / Weimar u. a. 1994ff. Personenteil, Bd. 17. Sp. 1052f;

Wittgensteins Bedeutung liegt vor allem darin zwischen 1923 und 1938 die wenige konzertfähige Literatur für die linke Hand auszubauen. Aus der Notwendigkeit heraus, kaum Klavierrepertoire für sich finden zu können, initiierte er rund 44 Werke, darunter 20 Klavierkonzerte von namhaften Komponisten wie Richard Strauss, Franz Schmidt, Maurice Ravel, Sergei Prokofjew, Josef Labor, Erich Wolfgang Korngold, Paul Hindemith, Hans Gál, Benjamin Britten u. a. Aber auch er selbst publizierte eine Etüdensammlung für die linke Hand.<sup>304</sup>

Géza Zichy hatte bereits Jahre vor Wittgensteins Debüt bewiesen, dass das Konzertieren eines einarmigen Pianisten zwar außergewöhnlich war, aber keine (musikalische) Unmöglichkeit darstellte und künstlerisch bestehen konnte. Obwohl dafür keine Quellen gefunden werden konnten, ist davon auszugehen, dass Zichy auch Paul Wittgenstein bekannt war. Darauf schließen lässt, dass Zichy zum Zeitpunkt von Wittgensteins Debüt als einarmiger Pianist offensichtlich einen gewissen Bekanntheitsgrad genoss, da medial häufig Parallelen zwischen den beiden Pianisten gezogen wurden<sup>305</sup>, wie etwa 1918 in der *Allgemeinen Wiener Zeitung*:

*„An die pianistische Glanzzeit des Grafen Geza Zichy erinnert sich nur die ältere Generation. Seit jenen Tagen hat man einen einarmigen Virtuosen nicht mehr bei uns vernommen. Das Riesenprogramm, das uns P a u l W i t t g e n s t e i n gestern vorgeführt hat, löst zunächst eine schrankenlose Bewunderung aus vor so viel Mut, Zähigkeit, Willensenergie.“*<sup>306</sup>

Das hier verwendete Argument, dass dem Pianisten aufgrund seines Mutes, seiner Zähigkeit und seiner Willensenergie „*schrankenlose Bewunderung*“ zustehen würde, knüpft an den während des Ersten Weltkriegs umfassend geführten Diskurs über Kriegsversehrtheit an, auf welchen im Folgenden kurz eingegangen wird.

---

Suchy, Irene: Sein Werk – Die Musik des Produzenten-Musikers Paul Wittgenstein. In: Dies. et al.: Empty Sleeve. S. 13-36.

<sup>304</sup> Vgl. Wittgenstein, Paul: School for the left Hand. Wien 1957.

<sup>305</sup> Vgl. Aus Berlin. Wittgenstein. In: Signale für die musikalische Welt 78/5 (4. Februar 1920). S. 102; B., J.: Linkshänder als Klaviervirtuosen. Ein neues interessantes Klavierwerk von R. Strauss. In: Neues Wiener Journal 33/11247 (14. März 1925). S. 8.

<sup>306</sup> Zit. n. Theater und Musik. Konzert Paul Wittgenstein. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 56/201 (15. Dezember 1916). S. 3.

## Exkurs: Kriegsversehrte im zeitgenössischen Diskurs

Wie noch nie zuvor sah sich Politik und Gesellschaft bereits während des Ersten Weltkriegs mit massenhaft Männern konfrontiert, die als physisch oder psychisch Versehrte heimkehrten. Freilich kamen auch bereits vor 1914 verletzte Männer aus Kriegen zurück. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der als hoch technisierter und industrialisierter Maschinenkrieg geführt wurde, erreichte dies jedoch aufgrund der hohen Zahl an invaliden Heimkehrern eine neue Dimension. Die durch den Krieg verletzten und zerstörten Körper waren allgegenwärtig und konnten nicht mehr als Einzelschicksal betrachtet werden, das von den Betroffenen individuell bewältigt werden konnte. Deshalb entwickelte sich ein umfassender Diskurs über die gesellschaftliche und berufliche Wiedereingliederung der Betroffenen, der auf unterschiedlichen Ebenen (Politik, Gesellschaft, Medizin etc.) geführt wurde.

Das darin vermittelte Bild der Kriegsbeschädigten oszillierte zwischen „[...] sentimentalisierender Überhöhung und Stigmatisierung [...]“<sup>307</sup>:

*„Die Figur des Invaliden verkörperte beides: Zum einen war er ein Symbol für Heldenmut und Opferbereitschaft, zum anderen verwies er auf die Schutzlosigkeit der Soldaten und das Grauen der Schlachtfelder. Um diesen Schrecken zu bannen, musste der Kriegsversehrte in immer neue Sinnstrukturen eingebettet, musste die von offizieller Seite behauptete Sinnhaftigkeit seiner körperlichen Zerstörung je nach Kontext neu bestimmt und legitimiert werden.“*<sup>308</sup>

Bereits während des Ersten Weltkriegs wurden traditionelle Heldenbilder, die sich am soldatischen Ideal orientierten, durch die Masse an zerstörten Körpern unbrauchbar. Das neue identitätsstiftendes Heldenideal, so Sabine Kienitz, wurde durch die explizite Überwindung des ‚Krüppeltums‘ durch männliche Attribute definiert: *„Nicht der verkrüppelte Kriegsteilnehmer sollte zukünftig der Held sein, sondern derjenige, der seine Beschädigung so erfolgreich überwunden bzw. kompensiert hatte, daß er als Krüppel nicht mehr erkennbar war.“*<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923. Paderborn u. a. 2008 (= Krieg in der Geschichte, Bd. 41). S. 23.

<sup>308</sup> Ebda. S. 22.

<sup>309</sup> Kienitz, Sabine: Das Ende der Männlichkeit? Zur symbolischen Re-Maskulinisierung der Kriegskrüppel im Ersten Weltkrieg. In: Köhle-Hezinger, Christel / Scharfe, Martin / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Männlich.

Wenn also im vorherigen Zitat von Wittgensteins Mut, Zähigkeit und Willensenergie gesprochen wird, so lässt sich dies mit dem erwähnten Diskurs verweben: Er, der Kriegsversehrte, schafft durch klassisch-männliche Attribute, den Wiedereinstieg in Beruf und Gesellschaft. Er gibt sich nicht seinem Schicksal hin, sondern bezwingt es, wie anlässlich Wittgensteins Debüt 1916 zu lesen ist:

*„Das Schicksal wollte ihn bändigen, ihm das Dasein verleiden, aber er griff dem Löwen in den Rachen und zeigte ihm den Bezwinger. Lächelnden Mundes betrat er das Podium, die Wangen von Freude gerötet, Siegerlust in den blitzenden Augen, ein ganzer Mann.“*<sup>310</sup>

Auffallend ist, dass in Wittgensteins Debütbericht rhetorisch Parallelen zwischen dem ertaubten Ludwig van Beethoven und dem einarmigen Pianisten gezogen werden. In einem Brief an Franz Gerhard Wegeler schreibt Beethoven am 16. November 1801 bezüglich seiner Hörbeeinträchtigung: *„Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht – es ist so schön das Leben tausendmal leben – für ein stilles Leben, nein ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht.“*<sup>311</sup>

Ein weiteres Themenfeld, das im Zitat angedeutet wird und dem sich die Geschichtswissenschaft in Hinblick auf Kriegsversehrte seit den 1990ern gewidmet hat, ist die Frage nach den Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Kategorie Geschlecht, insbesondere auf die Konstruktion von Männlichkeit(en).<sup>312</sup> Nach Kienitz erfuhr der männliche Körper durch den Ersten Weltkrieg und seine Folgewirkungen eine kulturelle Um- bzw. Neudeutung.<sup>313</sup> Das bis dato vorherrschende, hegemoniale (soldatische) Männlichkeitsideal<sup>314</sup> war durch die Gräueltaten des Ersten Weltkriegs zutiefst erschüttert worden.

---

Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. 31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Marburg 1997. Münster u. a. 1999. S. 185.

<sup>310</sup> Theater. Kunst und Literatur. Colla sinistra. S. 5.

<sup>311</sup> Beethoven, Ludwig van: Brief an Franz Gerhard Wegeler in Bonn, Wien, 16. November 1801. In: Prelinger, Fritz: Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, 1. Band. Wien / Leipzig 1907. S. 85.

<sup>312</sup> Vgl. Dingsens, Martin (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt am Main 2005; Hämmerle Christa: Heimat/Front. Geschlechtergeschichte/n des Ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn. Wien / Köln / Weimar 2014; Dies.: „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer...“. Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich. In: L'Homme 19/2 (2008). S. 51-74; Dies. / Überegger, Oswald / Bader-Zaar, Birgitta (Hg.): Gender and the First World War. London 2014; Schmale, Wolfgang: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000). Wien 2003.

<sup>313</sup> Vgl. Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. S. 238-286.

<sup>314</sup> Vgl. Schmale, Wolfgang: Geschichte der Männlichkeit. S. 195-203.

Der Krieg „[...] stellte über eine existentielle Bedrohung des Körpers auch männliche Selbstentwürfe und Identitätsvorstellungen grundlegend in Frage.“<sup>315</sup> Besonders davon betroffen waren jene heimkehrenden Männer, deren Körper durch den Krieg zerstört worden waren:

*„Massive Irritationen gingen vor allem vom Anblick der zerstörten männlichen Körper aus: Jenen Körpern, die in intaktem Zustand noch scheinbar eindeutiger Garant für ein authentisches Bild von Männlichkeit gewesen waren, die nun aber, in der Destruktion, zu einem bedeutungsoffenen Gegenstand mutierten, in den ‚Männlichkeit‘ als Teil einer tradierten Geschlechterordnung neu eingeschrieben werden mußte.“*<sup>316</sup>

Wie zeitgenössische Quellen dokumentieren, erfuhren die zurückgekehrten Männer, durch die Destabilisierung zeitgenössischer Vorstellungen eines männlichen Habitus, eine nachhaltige Verunsicherung. Ehemalige Soldaten, die als ‚ganze Männer‘ in den Krieg gezogen waren und als ‚Krüppel‘ nach Hause zurückkehrten, stellten traditionelle Formen hegemonialer Männlichkeit infrage:

*„Mit dem Körper war ihnen [den Männern, AB] auch die Basis für jene Selbstgewissheit verloren gegangen, die sowohl subjektiv als auch objektiv Teil männlicher Identität war und als solche Eingang gefunden hatte in ein je nach Schicht differierendes Selbst- und Fremdbild von Männlichkeit.“*<sup>317</sup>

Was Kienitz in diesem Zitat anspricht ist, dass der Verlust von Gliedmaßen symbolisch mit dem Verlust von männlicher Identität und Männlichkeit in Zusammenhang gebracht wurde:

*„Das Phänomen der massenhaften Kriegsbeschädigungen verwies dabei nicht nur auf die Fragilität des menschlichen Körpers an sich, sondern es zeigte beispielhaft, wie sehr die Wahrnehmung der eigenen Geschlechtszugehörigkeit und damit auch der gesellschaftliche Status als »Mann« von der Funktionstüchtigkeit des Körpers abhängig war.“*<sup>318</sup>

\*

---

<sup>315</sup> Kienitz, Sabine: Das Ende der Männlichkeit. S. 183.

<sup>316</sup> Ebda. S. 182.

<sup>317</sup> Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. S. 254.

<sup>318</sup> Ebda. S. 21.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auch die Fortsetzung zu Wittgensteins Debütbericht lesen:

*„Ach nein, gerade das [ein ganzer Mann, AB] ist er nicht: der Aermel des Rockes hängt ihm schlaff und leer von der Schulter herab, und als er vor dem Flügel saß und gewaltig die Saiten zu rauschenden Akkorden rührte, sahen die von Mitleid bewegten Zuschauer, daß er mit der linken Hand allein spielte. Hätten sie ihn nur gehört, sie würden es nicht bemerkt haben; denn im Spiele wandelte sich der Einarmige in einen Zwei- und Mehrhänder, und er tat dieses Wunder wirklich ,im Handumdrehen‘.“<sup>319</sup>*

Der mitleidserregende ‚schlaffe Ärmel‘ dient hier als Symbol für den von Wittgenstein erlittenen Männlichkeitsverlust. Durch seine pianistischen Fähigkeiten wird dies jedoch wieder ausgeglichen, *„[...] denn im Spiele wandelte sich der Einarmige in einen Zwei- und Mehrhänder [...]“*<sup>320</sup>

Einerseits ist es also die beschriebene Kraft und Ausdauer, die Wittgensteins Männlichkeit wiederherstellen. Andererseits wird dies aber auch musikalisch vollzogen, indem seine Einarmigkeit durch das virtuose Klavierspiel überdeckt wird, die Musik bzw. das Hörerlebnis so – metaphorisch gesprochen – quasi als Prothese fungiert.<sup>321</sup>

## **6.2.4 Resümee – Ein veränderter Umgang mit Behinderung nach 1918**

Wie im Vergleich von Unthan, Zichy und Wittgenstein verdeutlicht wurde, führte der Erste Weltkrieg und seine Folgen zu einem veränderten Umgang mit Behinderung, der auf die massenhafte Konfrontation mit invaliden Kriegsheimkehrern und damit einhergehenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen zurückzuführen ist. Im Kontext des Kriegs diente Behinderung nicht mehr als bloße ‚Showeinlage‘, sondern wurde auch in den Konzertsälen der bürgerlichen Musikkultur ‚zumutbar‘. Da Wittgensteins Behinderung aus

---

<sup>319</sup> Neues Wiener Tagblatt 50/345 (13. Dezember 1916). S. 5.

<sup>320</sup> Ebda.

<sup>321</sup> „Mit einer Willenskraft, die Bewunderung und Rührung wecken muß, schuf sich der hochgestimmte kluge Mann gleichsam in seiner Linken auch eine Prothese für die Rechte. Diese eine linke Hand lernte bewältigen, wozu normales Klavierspiel beide Hände braucht.“ Korngold, Julius: Feuilleton. Orchester-, Chor- und Virtuosenkonzerte. In: Neue Freie Presse 18798 (19. Dezember 1916). S. 4.

dessen ‚patriotischem Dienst‘ resultierte, verlangten seine Auftritte als kriegsversehrter Pianist Anerkennung und konnten nicht auf Zirkus und Varieté-Bühnen verbannt werden.

Auch Unthan und Zichy als Zivilinvalide modifizierten ihr Wirken im Kontext des Ersten Weltkriegs: Beide waren quasi als positive Vorzeigebispiele im Einsatz, um den kriegsversehrten Heimkehrern ein Leben ohne Prothesen und technische Hilfsmittel zu demonstrieren. Ihre körperliche Beschaffenheit und die damit verbundenen Fähigkeiten wurden für Kriegszwecke vermarktet und erlangten dadurch positive Bewertung:

*„Sowohl Zichy [...] als auch Unthan waren dazu in der Lage, ihre körperliche Beschaffenheit in einer Zeit und vor einem Publikum zu vermarkten, das den Erfahrungen mit einer körperlichen Behinderung einen hohen gesellschaftlichen Wert beimaß. Im Interesse der Allgemeinheit konnten sie es daher wagen, sich auf seriöse Weise bis auf die Haut zu entblößen und die Deformierung ihres Körpers öffentlich zu machen. Zuspruch für die öffentlichen Präsentationen ihrer in früheren Jahren noch als Makel empfundenen körperlichen Abweichung erfuhren sie von vielen Experten, die neben dem praktischen vor allem den psychologischen Wert einer solchen Vorführung erkannten.“<sup>322</sup>*

Anders Wittgenstein, der als Kriegsversehrter eben nicht versuchte, seine Invalidität bewusst auf- bzw. vorzuführen. Er war zwar optisch als einarmiger Pianist zu erkennen, positionierte sich, nicht zuletzt durch die von ihm in Auftrag gegebenen Kompositionen und das damit verbundene Hörerlebnis, aber dezidiert als vollständiger, viriler Pianist auf professioneller Ebene. Während Unthan also noch auf eine Tätigkeit im Rahmen der sogenannten Populärkultur angewiesen war und Zichy zwar in der bürgerlichen Musikkultur verhaftet war, aber vor allem für wohltätige Zwecke konzertierte, so konnte sich Wittgenstein durch seinen Status als wohlhabender Kriegsinvalide in der ‚bürgerlichen Hochkultur‘ etablieren.

\*

Ob professionelle Karriere oder dilettantisches Musizieren – aufgrund medialer Berichte lässt sich annehmen, dass Auftritte von körperlich beeinträchtigten Musiker\_innen sensationalisiert wurden. Das faszinierende Ungewöhnliche dieser Darbietungen resultierte aus dem Verstoß

---

<sup>322</sup> Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. S. 199.

gegen die musikalisch-performative Ordnung, welche ‚vollständige‘ Körper der Ausführenden voraussetzte. Eine Abweichung davon wurde als außergewöhnliches Spektakel betrachtet und lockte somit Publikum an.

Ähnliche mediale Diskurse wie die bereits erwähnten, lassen sich jedoch auch noch im späten 20. Jahrhundert finden, wie im Folgenden nachgezeichnet wird.

### 6.2.5 Evelyn Glennie

*„I know people are inclined to sensationalize, but it annoys me. I want everyone to concentrate on my music.“<sup>323</sup>*

Evelyn Glennie (\*1965) studierte am Royal College of Music in London und gilt gemeinsam mit Robyn Schulkowski zu den Pionierinnen der hauptberuflich etablierten Solo-Schlagwerkerinnen. Internationale Konzertreisen führten zu Auftritten mit renommierten Orchestern aber auch zu außergewöhnlichen künstlerischen Kollaborationen wie beispielweise mit der isländischen Künstlerin Björk. Der künstlerische Schwerpunkt Glennies liegt in der Musik des 20. Jahrhunderts, vor allem aber in der Aufführung selbst komponierter oder in Auftrag gegebener Stücke.<sup>324</sup>

Aufgrund der kulturellen Reziprozität von Musik und auditiver Hörfähigkeit ist Glennies Karriere als hörbeeinträchtigte Musikerin an sich quasi ein Verstoß gegen die Konvention oder Ordnung des Musikbetriebs. Was soll das aber nun heißen? Gemeinhin werden Klänge (und wird somit auch Musik) über die auditive Wahrnehmung definiert. Beispielsweise wird ‚Klang‘ im Duden allgemein als *„etwas, was akustisch in reiner, dem Ohr wohlgefälliger Weise wahrgenommen wird und über eine kürzere Zeit hin, aber allmählich schwächer werdend, andauert“<sup>325</sup>* bezeichnet. Ähnliches lässt sich auch unter dem Eintrag ‚Geräusch‘ finden: *„Etwas, was akustisch mehr oder weniger stark wahrgenommen wird.“<sup>326</sup>* Dieser allgemeinen Definitionen zufolge existieren Klänge und Geräusche ausschließlich, wenn sie

<sup>323</sup> Evelyn Glennie zit. n. Ajzenstadt, Michael: The sound of silence. In: Jerusalem Post (6. Mai 1997). O. S.

<sup>324</sup> Vgl. Evelyn Glennie Biography. Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/biography/> [6. Februar 2017].

<sup>325</sup> Klang, der. Auf: Webseite von Duden online. URL: <http://www.duden.de/node/646001/revisions/1383413/view> [27. April 2017].

<sup>326</sup> Geräusch, das. Auf: Webseite von Duden online. URL: <http://www.duden.de/node/706429/revisions/1373656/view> [27. April 2017].

auditiv, also durch ein intaktes Hörvermögen, wahrnehmbar sind. Was bedeutet diese angenommene Reziprozität nun aber für gehörlose oder hörbeeinträchtigte Personen? Würde es im Umkehrschluss heißen, dass sowohl Geräusch als auch Klang und somit Musik für sie nicht existieren, und eine Karriere als Musikerin daher unmöglich ist?

### 6.2.5.1 Gehörloses Hören

Die häufige Gleichsetzung „hörbehindert = musik-verhindert“ beruht, wie die Audiotherapeutin Gunda Schröder beschreibt, nicht auf realen Tatsachen, sondern auf soziokulturellen Barrieren und den daraus resultierenden Vorurteilen gegenüber gehörlosen Personen, die diesen per se alles Klingende absprechen:

*„Genau besehen ist zwischen Musik und Gehörlosigkeit kein Widerspruch vorhanden. Ein Widerspruch wird nur von außen bzw. auf der Oberfläche angenommen. Doch sobald man tiefer blickt, verändert sich die Wahrnehmung.“<sup>327</sup>*

Welche tiefgreifenden Konsequenzen diese Annahme für gehörlose Personen insbesondere in Bezug auf Musik haben kann, beschreibt die selbst schwerhörige Schröder folgend:

*„Ich war ‚nur‘ schwerhörig – und doch habe ich von vielen Seiten das Gefühl vermittelt bekommen – und dieses Gefühl anderer zu meiner eigenen Ansicht gemacht –, dass ich aufgrund meiner Schwerhörigkeit keine innige Beziehung zu Musik aufbauen könne, weder als Wahrnehmende noch als Produzierende. Erst jetzt ist mir bewusst geworden, wie stark diese Vorstellungen sind, die mich bis vor einigen Jahren davon abgehalten haben, es trotz aller Bedenken einfach zu probieren – meiner Sehnsucht zu folgen und musizieren zu lernen.“<sup>328</sup>*

Nun greift es zu kurz, Klang- und damit Musikwahrnehmung eindimensional zu verstehen und ausschließlich auf eine Sinnesebene – nämlich die auditive – zu beschränken. Vielmehr kann Klangwahrnehmung als eine Art Puzzle verstanden werden, das sich aus mehreren Einzelteilen zu einem Ganzen zusammensetzt:

---

<sup>327</sup> Schröder, Gunda: Musik ist überall. In: Das Zeichen 21/75 (2007). S. 76.

<sup>328</sup> Ebda. S. 70.

„Die anatomisch-physiologischen Gegebenheiten des Gehörs (biologische Konstanten) stellen zwar Rahmenbedingungen für die auditive Wahrnehmung dar (Hörfeld, Unterschiedsschwellen; Leistungskapazität des Gehörs). Sie sind aber keineswegs allein ausschlaggebend für das, was letztlich wirklich bewußt gehört wird. Daran entscheidend mitbeteiligt ist das hörende Individuum selbst, welches wiederum geprägt wurde und wird durch eine Vielzahl sozialisatorischer Faktoren im Person-Umwelt-Bezug. Biologische Basis (einschließlich elementar-anthropologischer Gegebenheiten) und kultureller Überbau (verschiedene Kulturformen, sozialbedingte Formen und aktuelle Alltagsformen) bilden die Rahmenbedingungen für ein durch ständige Wechselwirkungen und Interaktionen gekennzeichnetes Wahrnehmungssystem.“<sup>329</sup>

Während im vorherigen Zitat vor allem soziokulturelle Bedingungen genannt werden, welche die Wahrnehmung beeinflussen, ist es für gehörlose Personen primär die Wahrnehmung der visuellen sowie haptisch-taktilen Qualitäten von Klängen – von Joseph Straus als „*Deaf Hearing*“<sup>330</sup>, also gehörloses Hören, bezeichnet – mittels derer wahrgenommen respektive ‚gehört‘ werden kann. Dabei wird Klang über andere Sinnesebenen als die auditive, sowie über den ganzen Körper absorbiert: „*The ears may be focal ‘organs’ of hearing, but one listens with one’s whole body.*“<sup>331</sup> Obwohl dieses somatische Hören sowohl für hörende als auch gehörlose Personen zugänglich ist, bemerkt Don Ihde weiter, dass dies für Letztere eine besondere qualitative Dimension birgt:

„*The deaf person continues to ‘hear’ in an essentially different way from the ordinary listener in that what to the ordinary listener remains a fringe effect – sounds felt and experienced in the body – is sometimes the entirety of the deaf person’s auditory ‘focus’: he ‘hears’ from only the fringe.*“<sup>332</sup>

Aufgrund dieses alternativen Hörmodells, das abseits einer intakten Hörfähigkeit funktioniert, ist die Welt der Gehörlosen somit keinesfalls still, wie Tom Humphries und Carol Padden betonen:

---

<sup>329</sup> Rösing, Helmut / Plattig, Karl-Heinz / Altenmüller, Eckart / Hesse, Horst-Peter / Bruhn, Herbert / Kaiser, Ulrich: Gehör. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel / Stuttgart / New York 2016. Zuerst veröffentlicht 1995. Online veröffentlicht 2016. URL: <https://mgg-online.com/article?id=mgg15417&v=1.0&rs=mgg15417> [25. April 2017].

<sup>330</sup> Straus, Joseph: *Extraordinary Measures*. Disability in Music. New York 2011. S. 167-171.

<sup>331</sup> Ihde, Don: *Auditory Imagination*. In: Bull, Michael / Back, Les (Hg.): *The Auditory Culture Reader*. Oxford / New York 2003 (= *Sensory formations Series*). S. 66.

<sup>332</sup> Ebda.

*„When hearing people identify Deaf people as silent, they are mistakenly assuming that Deaf people have no concept of sound, that sound plays no part in their world, or that if does, their ideas about it are deeply distorted. The truth is that many Deaf people know a great deal about sound, and that sound itself – not just its absence – plays a central role in their lives.“<sup>333</sup>*

\*

Im Folgenden wird nun untersucht, inwiefern sich der erwähnte Verstoß gegen die Konventionen des Musikbetriebs in der Rezeption von Evelyn Glennie kenntlich macht. Anschließend wird hinterfragt, wie Glennie selbst mit der Thematisierung ihrer Behinderung umgeht. Denn die Musikerin selbst spricht sich dafür aus, ihre Schwerhörigkeit nicht wichtiger zu finden, als den Umstand eine Frau mit braunen Augen zu sein.<sup>334</sup> Dennoch lassen sich bei genauer Betrachtung von Glennies Öffentlichkeitsarbeit, ihren Publikationen und auch ihrer medialen Rezeption, Indizien dafür finden, dass sowohl ihre Biographie als auch künstlerische Arbeit durch die Hörbeeinträchtigung (wie auch die Geschlechtszugehörigkeit) geprägt wurden. Diese bedingte nämlich nicht nur Barrieren, die die Musikerin im Laufe ihrer Ausbildung überwinden musste, sondern auch die Notwendigkeit sich einen neuen, alternativen Hörmodus anzueignen, der mittlerweile zum beliebten Thema zahlreicher Vorträge geworden ist. Wenn Glennie davon spricht, gänzlich unbeeinflusst von ihrer Schwerhörigkeit zu sein, dann spiegelt dies primär ihre individuelle Verweigerung des Themas wider, wie im Folgenden noch erläutert wird. Wie aber definiert Glennie Hören und Musikwahrnehmung? Wie manifestiert sich dies in Glennies künstlerischer Praxis? Diese und weitere Fragen sollen im Folgenden erläutert werden.

---

<sup>333</sup> Padden, Carol / Humphries, Tom: Deaf in America. Voices from a Culture. Cambridge / London 1988. S. 93.

<sup>334</sup> Vgl. Glennie, Evelyn: Hearing Essay (2015). Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/> [2. Februar 2017]; Auf Studien, die darlegen, dass die Geschlechtszugehörigkeit sehr wohl Auswirkung auf Biographie und Karriere hat, sei an dieser Stelle nur verwiesen.

### 6.2.5.2 Rezeption der Musikerin

„If you want to know about deafness, you should interview an audiologist. My speciality is music.“<sup>335</sup>

Seit den Anfängen von Glennies Konzerttätigkeit in den 1980er Jahren wird die mediale Repräsentation der Musikerin durch Schlagzeilen (!) wie „[...] *young musician triumphed over total deafness*“<sup>336</sup>, „*Deafness no handicap for thrilling performer*“<sup>337</sup>, oder „*If you want to break Stereotypes, Evelyn Glennie is the perfect Vehicle. She’s a woman who plays Drums. Better, she’s profoundly deaf*“<sup>338</sup> dominiert. Bereits diese drei Schlagzeilen reproduzieren Darstellungsmuster, die für die mediale Darstellung von Menschen mit Beeinträchtigungen typisch sind. Die von Rosemarie Garland-Thomson zusammengefassten visuellen Darstellungsstrategien in Massenmedien, die in diesem Fall auch für die rhetorische Konstruktion von Behinderung adaptierbar sind, lassen sich auf vier Dimensionen reduzieren<sup>339</sup>:

- 1.) Außergewöhnlichkeit: ‚Trotz‘ Beeinträchtigungen können außergewöhnliche Leistungen vollbracht werden.
- 2.) Sentimentalisierung: Menschen mit Beeinträchtigungen werden als hilflose Opfer dargestellt.
- 3.) Exotisierung: Die Andersartigkeit von Menschen mit Beeinträchtigungen steht im Mittelpunkt.
- 4.) Realistische Repräsentationsstrategie: Durch eine ‚Realitätsillusion‘ („*illusion of reality*“<sup>340</sup>) wird das gewöhnliche Leben von Menschen mit Beeinträchtigungen dargestellt. Im Gegensatz zu den davor erwähnten Repräsentationsstrategien soll damit die Distanz zwischen Betrachter und Dargestellten reduziert und Normalität erzeugt werden.

---

<sup>335</sup> Glennie, Evelyn: Hearing Essay (2015). Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/> [2. Februar 2017].

<sup>336</sup> Levi, Peta: Never take no for an answer. Peta Levi meets a young musician who triumphed over total deafness. In: Education Guardian (29. Juni 1982). S. 11.

<sup>337</sup> Todd, Richard: Deafness no Handicap for thrilling Performer. In: The Ottawa Citizen (28. November 1996). O. S.

<sup>338</sup> Innaurato, Albert: Feeling the Music. In: Forbes 165/11 (15. Mai 2000). S. 378.

<sup>339</sup> Vgl. Garland-Thomson, Rosemarie: Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography. In: Longmore, Paul K. / Umansky, Lauri (Hg.): The New Disability History. American Perspectives. New York u. a. 2001. S. 335-374.

<sup>340</sup> Ebda. S. 344.

Dass die mediale Reproduktion von Klischees auch andere Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen betrifft, legt der contergangeschädigte Sänger Thomas Quasthoff in seiner Autobiographie dar. Auch er thematisiert die „*Behindertennummer*“<sup>341</sup>, d. h. die mediale Thematisierung seiner Beeinträchtigungen. So lassen sich nach kurzer Recherche in einer Mediendatenbank für den Zeitraum 1980 bis 2017 unter anderem Quasthoffs Gestalt thematisierende Überschriften wie „*ein lebendes Cello*“<sup>342</sup> oder „*ein ganz großer Sänger*“<sup>343</sup> finden. Auch in der Rezeption des Pianisten Nicholas McCarthy nimmt Körperlichkeit eine bedeutende Rolle ein: „*Music student, 23, becomes the first one-handed pianist to graduate from the Royal College of Music in its 130-year history*“<sup>344</sup> oder „*Recital by left hand concert pianist Nicholas McCarthy*“<sup>345</sup>

Die bisher angeführten Schlagzeilen lassen sich allesamt in die erste Kategorie von Garland-Thomson einordnen. Die Musiker\_innen werden (medial) durch die Kombination von körperlicher bzw. sensorischer Beeinträchtigung und musikalischer Begabung exzeptionell. David Hevey hat diesen Prozess, der ein Subjekt in einem speziellen Narrativ und/oder Repräsentationssystem zu einer Außergewöhnlichkeit, zu einem ‚Freak‘ werden lässt, als *Enfreakment* bezeichnet.<sup>346</sup>

Obwohl die klassischen Freakshows seit der Mitte des 20. Jahrhunderts an Popularität verloren haben, existieren gegenwärtig andere, veränderte Repräsentationsformen die den außergewöhnlichen Körper (samt seinen Leistungen) kommerzialisieren und als Sensation verkaufen. Für Robert Bogdan sind ‚Freaks‘ nicht Objekte, sondern ein spezieller Modus wie Subjekte repräsentiert werden.<sup>347</sup> Wie Rosemarie Garland-Thomson am Beispiel der US-amerikanischen Freakshows dargelegt hat, waren die darin vermarkteten ‚Freaks‘ kulturelle

---

<sup>341</sup> Quasthoff, Thomas: Die Stimme. Autobiographie. Aufgezeichnet von Michael Quasthoff. 6. Auflage. Berlin 2010. S. 141.

<sup>342</sup> Fasching, U.: Ein lebendes Cello. In: Die Presse (29. März 1995). S. 21.

<sup>343</sup> Tschida, Michael: Ein ganz großer Sänger. In: Neue Vorarlberger Tageszeitung 284 (01. Dezember 2004). S. 55; Thomas Quasthoffs Körpergröße misst 1,34m.

<sup>344</sup> Ward, Alex: Music student, 23, becomes the first one-handed pianist to graduate from the Royal college of Music in its 130-year history. Auf: Webseite von Mail Online (28. August 2012). URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2194915/Nicholas-McCarthy-One-handed-pianist-graduates-Royal-College-Music-making-history.html> [7. Juli 2017].

<sup>345</sup> O. N.: Recital by left hand concert pianist Nicholas McCarthy. Auf: Webseite von The Telegraph online (28. August 2012). URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/newsvideo/9503868/Recital-by-left-hand-concert-pianist-Nicholas-McCarthy.html> [7. Juli 2017].

<sup>346</sup> Vgl. Hevey, David: The Enfreakment of Photography. In: Davis, Lennard J. (Hg.): The Disability Studies Reader. Second Edition. New York / Oxon 2006. S. 367-378.

<sup>347</sup> Vgl. Bogdan, Robert: The Social Construction of Freaks. In: Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.): Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York / London 1996. S. 24.

Produkte, deren Funktion sich aus dem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, in welchem sie entstehen, erklärt.<sup>348</sup> Auch virtuose Musiker wurden aufgrund ihrer übermenschlichen Leistungen häufig als ‚Freaks‘ bezeichnet, wie Ivan Raykoff betont.<sup>349</sup>

Evelyn Glennie hat in der Vergangenheit versucht, der ständigen Sensationalisierung ihrer Hörbeeinträchtigung entgegenzuwirken, um als aufstrebende Musikerin und nicht als – wie sie selbst sagt – „[...] *some freak or miracle of nature*“<sup>350</sup> thematisiert zu werden:

*„I have always wanted my musical ability to be judged on its own merits, and have fallen over backwards to avoid favourable comment because of my deafness. I take care that it is never mentioned on concert programmes for my performances, and have always tried not to make any kind of issue of it both in my professional and personal life.“*<sup>351</sup>

Oder an anderer Stelle: *„My deafness has nothing to do with my career. Nobody talks about the violinist with the short nose or short legs. I know people are inclined to sensationalize, but it annoys me. I want everyone to concentrate on my music.“*<sup>352</sup>

Für Glennie ist es offensichtlich von großer Bedeutung, der Etikettierung ‚gehörlose Musikerin‘ zu entgehen, um einer möglichen Reduzierung ihrer musikalischen Leistungen bzw. ihrer Karriere auf ihre Schwerhörigkeit entgegenzuwirken. Glennie versteht ihre Beeinträchtigungen also nicht als Teil ihrer Identität, sondern ausschließlich als Körpermerkmal. Dies wird auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Glennie ausschließlich lautsprachlich bzw. lippenlesend (und eben nicht gebärdend) kommuniziert und sich dadurch dezidiert von der Gemeinschaft gehörloser Personen distanziert.

Nun stellt sich schließlich die Frage, wie Glennies Tätigkeit als klassisch-ausgebildete Schlagwerkerin tatsächlich von ihrer Beeinträchtigung beeinflusst wird. In ihrer Autobiographie, die sie im Alter von nur 25 Jahren verfasste um darzustellen *„how I came to*

---

<sup>348</sup> Vgl. Garland-Thomson, Rosemarie: Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity. In: Ebda. S. 1-22.

<sup>349</sup> Vgl. Raykoff, Ivan: Dreams of Love. S. 199-222.

<sup>350</sup> Glennie, Evelyn: Hearing Essay 2015.

<sup>351</sup> Dies.: Good Vibrations. My Autobiography. London 1991. S. 89.

<sup>352</sup> Ajzenstadt, Michael: The sound of silence. In: Jerusalem Post (6. Mai 1997). O. S.

*be a musician despite the apparently major disability of being profoundly deaf*<sup>353</sup>, beschreibt die Musikerin die Auswirkungen ihre Hörbeeinträchtigung einerseits positiv, als Möglichkeit Musik neu zu erleben, was an späterer Stelle noch erläutert wird, andererseits aber auch als Auslöser stereotyper Vorurteile:

*„It [die Hörbeeinträchtigung, AB] has meant finding new ways of responding to music, and also a certain amount of having to fight against prejudice or natural hesitancy by people in the musical world about my ability to cope as a musician.*“<sup>354</sup>

Glennie spricht in diesem Zitat gängige Vorurteile bezüglich der musikalischen Fähigkeiten von Menschen mit Hörbeeinträchtigung an, mit welchen auch sie während ihrer Ausbildung konfrontiert wurde. Dennoch wurde sie nach zweifach absolvierter Aufnahmeprüfung an der Royal Academy of Music in London aufgenommen. Dies sollte das Aufnahmesystem der britischen Musikhochschulen verändern, wie die Musikerin in einem Vortrag schildert:

*„And as I grew older, I then auditioned for the Royal Academy of Music in London, and they said, ‘Well, no, we won’t accept you, because we haven’t a clue, you know, of the future of a so-called ‘deaf’ musician.’ And I just couldn’t quite accept that. And so therefore, I said to them, ‘Well, look, if you refuse – if you refuse me through those reasons, as opposed to the ability to perform and to understand and love the art of creating sound – then we have to think very, very hard about the people you do actually accept.’ And as a result – once we got over a little hurdle, and having to audition twice – they accepted me. And not only that – what had happened was that it changed the whole role of the music institutions throughout the United Kingdom. Under no circumstances were they to refuse any application whatsoever on the basis of whether someone had no arms, no legs – they could still perhaps play a wind instrument if it was supported on a stand. No circumstances at all were used to refuse any entry. And every single entry had to be listened to, experienced and then based on the musical ability – then that person could either enter or not. So therefore, this in turn meant that there was an extremely interesting bunch of students who arrived in these various music institutions.*“<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Glennie, Evelyn: Good Vibrations. S. 11.

<sup>354</sup> Ebda.

<sup>355</sup> Evelyn Glennie zeigt, wie man hinhört (Februar 2003). YouTube-Video. Veröffentlicht am 14. Mai 2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g&v1=de> [25. Mai 2017]. Min. 10:27-12:17.

Tatsächlich sind die Bemühungen an britischen Musikhochschulen groß, eine möglichst barriere-arme Umgebung bieten zu können. Seit 2005 ist dies nicht Glennies Aufnahme an der Royal Academy of Music geschuldet, sondern der Implementierung des Disability Discrimination Act, der die Umsetzung von grundsätzlicher Chancengleichheit für höhere Bildungseinrichtungen in Großbritannien vorschreibt. Dem sozialen Modell von Behinderung folgend, wird beispielsweise im kompetitiven Aufnahmeverfahren beeinträchtigten Studierenden ein/eine Disability Advisor zur Seite gestellt und im Vorfeld geklärt, welche Hilfsmittel benötigt werden, um die Aufnahmeprüfungen barriere-arm zu gestalten.<sup>356</sup>

Was Glennie als positive Auswirkung ihrer Hörbeeinträchtigung beschreibt, ist die Entwicklung eines vom Ohr unabhängigen, holistischen bzw. somatischen Hörkonzepts, das die Musikerin häufig in Vorträgen präsentiert, um der Welt ‚richtiges‘ Hören beizubringen („*to teach the world to listen*“<sup>357</sup>). Was kann nun aber darunter verstanden werden?

### 6.2.5.3 Evelyn Glennies Hörmodell – Hören als eine spezielle Form von Berührung

Glennie nutzt öffentliche Vorträge und selbstverfasste Texte, die über ihre Webseite abrufbar sind, um – wie sie es nennt – ihre Mission zu verbreiten, nämlich „*to teach the world to listen*“. Mit diesem pädagogischen Vorhaben plädiert die Musikerin für eine erweiterte Hördefinition, die sich nicht ausschließlich über ein intaktes Gehör definiert, sondern durch Multisensualität und Multidimensionalität auszeichnet. Dies wird auf Glennies Webseite als holistische Kunst bezeichnet: „*Evelyn’s unique insight shows us that listening is about more than just hearing; it is about engaging, empowering, inspiring and creating bonds. True listening is a holistic act.*“<sup>358</sup> Die darin offensichtlich enthaltenen sozialpolitischen Aspekte werden auch in den Plänen für ein zukünftiges Lernzentrum betont, dessen Ziel es laut Webseite sein wird, „*[...] to improve communication and social cohesion by encouraging everyone to discover new ways of listening.*“<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> Vgl. Disability. Auf: Webseite der Royal Academy of Music. URL: <http://www.ram.ac.uk/study/studying-at-the-academy/support-and-wellbeing/disability> [20. Juni 2017].

<sup>357</sup> Evelyn Glennie Biography. Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/biography/> [09. Juni 2017].

<sup>358</sup> Mission Statement. Auf: Ebda. URL: <https://www.evelyn.co.uk/mission-statement/> [17. Mai 2017].

<sup>359</sup> Ebda.

Wesentliche Rolle in der Entwicklung dieser Hörkonzeption spielte für Glennie ihre reduzierte auditive Hörfähigkeit und die damit verbundene Notwendigkeit, neue Hörmöglichkeiten zu finden: „*My career and my life have been about listening in the deepest possible sense. Losing my hearing meant learning how to listen differently, to discover features of sound I hadn't realized existed. Losing my hearing made me a better listener.*“<sup>360</sup>

In Glennies *Hearing Essay*, der verfasst wurde, um die häufig falsche mediale Darstellung ihrer Hörbeeinträchtigung zu berichtigen<sup>361</sup>, beschreibt die Musikerin sehr deutlich, wie sie Klänge und somit Musik wahrnimmt, nämlich visuell und vibrotaktil.

Glennie selbst beschreibt ihre Klangwahrnehmung als eine spezialisierte Form des Fühlens („*a specialized form of touch*“<sup>362</sup>), die unabhängig von einem intakten Gehörsinn ist: „*Deafness does not mean that you can't hear, only that there is something wrong with the ears. Even someone who is totally deaf can still hear/feel sounds.*“<sup>363</sup>

Dass vibrotaktile Klangwahrnehmung qualitativ gleichwertig mit auditiver ist, haben jüngst empirische Studien bewiesen. So kann beispielsweise die vibrotaktile Übersetzung von musikalischem Tempo für hörbeeinträchtigte Probanden und Probandinnen ähnliche emotionale Assoziationen auslösen, wie für hörende Personen.<sup>364</sup> Ferner kann rein mittels Vibrotaktilität zwischen heller und dunkler Klangfarbe<sup>365</sup> sowie zwischen unterschiedlichen Stimmen, die denselben Ton singen, unterschieden werden.<sup>366</sup> Unklar bleibt jedoch, ob dies durch Training oder neuronaler Plastizität, also einer Um-Programmierung des Gehirns, geschuldet wird.<sup>367</sup> Nichtsdestotrotz kann angenommen werden, dass es durch eine auditive

---

<sup>360</sup> Evelyn Glennie Biography. Auf: Ebda. URL: <https://www.evelyn.co.uk/biography/> [08. Juni 2017].

<sup>361</sup> Ihre Hörfähigkeit beschreibt Glennie folgend: „*With no other sound interfering, I can usually hear someone speaking although I cannot understand them without the additional input of lip-reading. In my case the amount of volume is reduced compared with normal hearing but more importantly the quality of the sound is very poor. For instance when a phone rings I hear a kind of crackle. However, it is a distinctive type of crackle that I associate with a phone so I know when the phone rings.*“ (Glennie, Evelyn: *Hearing Essay* 2015. Auf: Ebda. URL: <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/> [25. Mai 2017].

<sup>362</sup> Ebda.

<sup>363</sup> Ebda.

<sup>364</sup> Zit. n. Good, Arla / Reed, Maureen J. / Russo, Frank: Compensatory Plasticity in the deaf Brain: Effects on Perception of Music. In: *Brain Sciences* 4/4 (2014). S. 566.

<sup>365</sup> Russo, Frank / Ammirante, Paolo / Fels, Deborah: Vibrotactile discrimination of musical timbre. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 38/4 (2012). S. 822-826.

<sup>366</sup> Vgl. Ammirante, Paolo / Russo, Frank / Good, Arla/Fels, Deborah I.: Feeling Voices. In: *PLoS ONE* 8/1 (2013).

<sup>367</sup> Vgl. Good, Arla / Reed, Maureen J. / Russo, Frank: Compensatory Plasticity in the deaf Brain. S. 565.

Hörunfähigkeit zu einer Verschiebung der sensorischen Aufgabenbereiche kommt, die sich auf die Wahrnehmung von nicht-auditiven Elementen von Musik positiv auswirkt.<sup>368</sup>

Glennie selbst beschreibt, dass dieses Fühlen/Hören von Klängen trainiert werden kann:

*„Rob Forbes [Glennies Perkussionslehrer, AB] taught me how to develop my sensory awareness. He used to get me to put my hands on the wall outside the music room and then he would play two notes on two drums and ask me, ‘Okay, which is the higher note?’ I’d tell him which I thought it was, and he’d ask me, ‘How do you know?’ So I’d tell him I could feel it maybe in the upper part of my hand, while I felt the other note all the way down to my wrist. Or we’d discuss what was happening in my feet and legs as I pedal-adjusted the skins on the drums, or listened to a piece of music. Similarly, I always knew when a door banged or the phone rang, and this ability to sense sound developed as I became more and more dependent on it.“<sup>369</sup>*

Wie in diesem Zitat angesprochen, fühlt bzw. hört Glennie Klänge mit ihrem Körper, ihrer – wie sie es nennt – Resonanzkammer („*Resonance Chamber*“). Dass dieses ‚Gehör‘ mindestens genauso vielseitig ist wie eine intakte Hörfähigkeit, bringt folgendes Zitat zum Ausdruck:

*„I can also tell the quality of a note by what I feel, I can sense musical sound through my feet and lower body, and also through my hands; and can identify the different notes as I press the pedal according to which part of my foot feels the vibrations and for how long, and by how I experience the vibrations of my body.“<sup>370</sup>*

Diese entdeckte Fähigkeit, ihren Körper als ‚Ohr‘ zu benutzen und damit Klänge zu spüren, bezeichnet Glennie in ihrem Essay *„How to become human“* als Teil ihres künstlerischen Erfolgsrezepts: *„I was then able to fulfil my hopes and dreams of becoming a musician. I have learned to understand speech by lip reading and I have learned to feel sound as if though my body were a giant ear.“<sup>371</sup>*

---

<sup>368</sup> Vgl. Ebda.

<sup>369</sup> Glennie, Evelyn: *Good Vibrations*. S. 73f.

<sup>370</sup> Ebda.

<sup>371</sup> Glennie, Evelyn: *What makes us human* (2015). Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/what-makes-us-human/> [12. Mai 2017].

#### 6.2.5.4 Resümee

Zusammenfassend kann davon ausgegangen werden, dass Glennies musikalische Tätigkeit u. a. auch von ihrer Hörbeeinträchtigung beeinflusst wird: Einerseits durch die dadurch bedingte Wahrnehmung, andererseits durch die ständige Konfrontation mit Stereotypen und Vorurteilen, die sich vor allem medial reproduzieren aber auch von Glennie selbst reproduziert werden. Damit möchte ich nun zurückkommen zu den an den Anfang gestellten Schlagzeilen: Neben den bereits erwähnten Aspekten, lassen sich typische narrative Strategien in Bezug auf den behinderten Körper erkennen<sup>372</sup>, die auf die sprachliche Erzeugung von Normalität abzielen. Indem die Musikerin über ihre Hörbeeinträchtigung ‚triumphiert‘ und diese überwindet, wird rhetorisch ihr diskreditierter Status als beeinträchtigte Person ausgeglichen. Glennie wird damit narrativ-symbolisch den normativen Körperidealen des klassischen Musikbereichs angepasst. Aufgrund der kulturellen Reziprozität von Musik und auditiver Hörfähigkeit ist Glennies Karriere als hörbeeinträchtigte Musikerin quasi ein Verstoß gegen die Konventionen oder die Ordnung des Musikbetriebs. Durch die narrativen Strategien, die in den Schlagzeilen gefunden wurden, aber auch durch Glennies eigene Statements, wird diese ‚Abweichung‘ rhetorisch ausgeglichen. Erving Goffmann bezeichnet diese Strategien, die angewandt werden, um Beeinträchtigungen in der Öffentlichkeit zu verbergen oder strategisch auszugleichen, um möglichen Diskriminierungen vorzubeugen, als „*Stigma Management*“.<sup>373</sup> Nach Carrie Sandahl und Philipp Auslander zielt dieses darauf ab, Behinderung performativ zu verdecken und eine „*performance of able-bodiedness*“<sup>374</sup> vorzutäuschen. Sowohl die mediale Rezeption von Evelyn Glennie als auch ihre selbstverfassten Texte knüpfen daran an, indem beschrieben wird, wie die Musikerin über ihre Beeinträchtigung triumphiert, diese überwindet und ‚eigentlich‘ nicht behindert ist. Damit wird der diskreditierte Status von Glennie als hörbeeinträchtigte Musikerin und beeinträchtigte Person rhetorisch neutralisiert, und der vermeintliche Widerspruch zwischen Hörbeeinträchtigung und erfolgreicher Musikkarriere aufgelöst. Angeknüpft wird damit exakt an jene Strategien, die Howe Blake für die mediale Rezeption von Paul Wittgenstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts analysiert hat.<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> Vgl. Mitchell, David T. / Snyder, Sharon L.: Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse. Ann Arbor 2000 (= Corporealities).

<sup>373</sup> Vgl. Goffman, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. 22. Auflage. Frankfurt am Main 2014.

<sup>374</sup> Sandahl, Carrie / Auslander, Philipp: Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies. In: Dies. (Hg.): Bodies in Commotion. Disability & Performance. Ann Arbor 2005 (= Corporealities). S. 3.

<sup>375</sup> Vgl. Howe, Blake: Paul Wittgenstein and the Performance of Disability. S. 135-180.

Auch Wittgensteins Tätigkeit als einarmiger Pianist kann als Verstoß gegen die musikalische Ordnung und die damit verbundenen Körpernormen gelesen werden, die wie Howe beleuchtet hat, mit ähnlichen narrativen (und musikalischen) Strategien ausgeglichen wurde.<sup>376</sup>

Diese Form von Stigma Management lässt sich jedoch nicht nur in der Rezeption von Evelyn Glennie finden, sondern lässt sich auch in der Selbstdarstellung der Musikerin erkennen. Glennies Rezeption und ihre eigenen Aussagen vermitteln ihre Schwerhörigkeit als etwas, das individuell überwunden werden kann. Gleichzeitig bezieht sich Glennie insbesondere in ihren Hör-Vorträgen jedoch ständig auf ihre Beeinträchtigung und verdeutlicht damit ihre Relevanz. Glennie selbst ist in der medialen Handhabung ihrer Hörbeeinträchtigung also inkonsequent, indem sie einerseits darauf besteht, in Interviews nicht darauf angesprochen zu werden, andererseits aber selbst wiederum diese zum passenden Anlass thematisiert, wie beispielsweise im Vorstellungsvideo der Polar Prize-Preisträger\_innen 2015.<sup>377</sup>

Auch in der Rezeption von Evelyn Glennie nimmt ihre Beeinträchtigung einen hohen Stellenwert ein. Nichtsdestotrotz arbeitet Glennie durch ihre Tätigkeit als hörbehinderte Musikerin einerseits gegen Stereotype, andererseits gegen die Definition von Schwerhörigkeit und damit auch Gehörlosigkeit als Beeinträchtigung. Glennie vermittelt ihre Schwerhörigkeit als nicht limitierend, sondern als positive Eigenschaft, die ihr eine neue Möglichkeit zu hören ermöglicht hat. Dennoch wird diese nicht als Teil von Glennies Identität vermittelt, sondern ausschließlich als Körpermerkmal. Dies wird auch dadurch betont, dass sich Glennie definitiv nicht als Mitglied der Gehörlosengemeinschaft versteht und ausschließlich lautsprachlich bzw. lippenlesend (und eben nicht gebärdend) kommuniziert. Da sich die Musikerin gegen das Labeling als gehörlose Musikerin ausspricht und ihre nicht-auditive Hörfähigkeit durch Vorträge publik macht, hinterfragt aber auch sie implizit, ob Schwerhörigkeit und Gehörlosigkeit überhaupt als Beeinträchtigungen definiert werden können oder vielmehr als Facetten menschlicher Vielfalt.

\*

Die bisher erwähnten Beispiele eint ihr Tätigkeitsfeld als Musiker\_innen klassischer Musik. Wie bereits dargelegt, ist auch dieses Genre durch spezifische Anforderungen an den Körper

---

<sup>376</sup> Vgl. Ebda.

<sup>377</sup> Vgl. Evelyn Glennie. Laureate of the Polar Music Prize. Auf: Webseite des Polar Music Prize. URL: <http://www.polarmusicprize.org/laureates/evelyn-glennie/> [09. Juni 2017].

gekennzeichnet. Zichy, Wittgenstein als auch Glennie entsprechen diesen aufgrund ihrer Beeinträchtigungen nicht, weshalb ihre Karrieren medial als Verstoß gegen die Ordnung dieser Tradition inszeniert werden. Deutlich wird dies einerseits aufgrund der medialen Sensationalisierung der Beeinträchtigung, andererseits durch die direkten oder indirekten Anpassungsstrategien (performativ, kompositorisch, rhetorisch) der Musiker\_innen, welche im vorherigen Kapitel beleuchtet wurden.

Ein anderer Weg kann nun im Kontext der Neuen Musik gefunden werden. Erneute musikhistorische Veränderungen im 20. Jahrhundert (der technische Fortschritt, die Etablierung neuer Gattungen, die Entgrenzung eines bestehenden Musikbegriffs, die Einführung neuer Spiel- und Gesangsweisen, die Erweiterung des Instrumentariums und der Spieltechnik traditioneller Instrumente etc.) wirkten sich u. a. wieder auch auf den Umgang mit bzw. die Anforderungen an den ausführenden Körper aus: Während sich der Bereich der klassischen Musik durch wenig flexible Anforderungen an den Körper, und daran gekoppelt seine Fähigkeiten, auszeichnet, so lässt sich in der Neuen Musik ein diesbezüglicher Wandel verzeichnen. Mit der Öffnung für neue Spieltechniken, Instrumentationen, Stimmen etc. können strukturelle Barrieren abgebaut werden und damit Räume bzw. Nischen für Personen, die aufgrund ihrer Körperlichkeit vom klassischen Musikbereich eher ausgeschlossen werden würden, geöffnet werden. Was konkret darunter verstanden werden kann, wird im Folgenden exemplarisch dargelegt.

## **NEUE MUSIK UND BEHINDERUNG**

Im Folgenden wird der veränderte Umgang mit Behinderung in Neuer Musik ab 1990 demonstriert. Veranschaulicht wird dies in Kapitel 7 an Kompositionen von Helmut Oehring (\*1961) und Elisabeth Harnik (\*1970). Das Bedeutende an den ausgewählten Kompositionen ist, dass Gebärdensprache darin auf mehreren Ebenen eine wesentliche Rolle spielt. Um dies nachvollziehbar zu machen, ist ein ‚Basiswissen‘ über Gebärdensprachen unumgänglich, was an den Anfang von Kapitel 7 gestellt wird. Im Anschluss wird aufgezeigt, wie Gebärdensprache bei Oehring und Harnik kompositorisch verwendet wird.

In Kapitel 8 werden anschließend Arbeiten der US-amerikanischen Klangkünstlerin Christine Sun Kim in den Mittelpunkt gestellt, deren Dreh- und Angelpunkt Behinderung ist.

Kapitel 9 ist als zukunftsweisender Ausblick zu verstehen. Darin wird thematisiert, wie im Musikbereich Barrieren reduziert und Inklusion, auf unterschiedlichen Niveaustufen, durch den Einsatz technischer Hilfsmittel praktisch umgesetzt werden kann.

## 7. GEBÄRDENSPRACHE ALS KOMPOSITORISCHES MATERIAL

### 7.1 Gebärdensprachen im Überblick

Unter Gebärdensprachen werden weltweit verbreitete, visuell-gestische Kommunikationssysteme verstanden, in welchen manuelle und nichtmanuelle Ausdrucksmittel für die Informationsweitergabe verwendet werden. Weltweit gibt es zahlreiche nationale Gebärdensprachen, die sich hinsichtlich der Form und Verwendung von Gebärden erheblich unterscheiden können. Wie Mark Wheatley und Annika Pabsch dargelegt haben, existierten 2010, allein in der Europäischen Union, 30 offizielle Gebärdensprachen (im Vergleich zu 23 offiziell gesprochenen Sprachen).<sup>378</sup> Das Gesicht (Mimik, Augen, Mund), die Hände (Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung), die Körperhaltung (Kopf, Schulter, Oberkörper, Gestik), die Deiktik (Blickrichtung, Kopfrichtung, Zeigen der Hände) und der Kontext (Thema, Person, Situation) sind an der Gebärdenproduktion beteiligt.<sup>379</sup> Die Subkomponenten der einzelnen Parameter können in ihrer Zusammensetzung von Sprache zu Sprache variieren.<sup>380</sup> Eine Äußerung setzt sich zusammen aus Handkonfiguration, Ausführungsstelle am Körper, nonmanuellen und oralen Elementen.<sup>381</sup>

Gebärdensprachen wurde erstmalig in den späten 1960er Jahren unter linguistischen Gesichtspunkten untersucht.<sup>382</sup> Bis dahin dominierte die Meinung, dass Gebärdenkommunikation bestenfalls eine lose Ansammlung von Gesten sei. Mittlerweile herrscht jedoch Konsens darüber, dass Gebärdensprachen erstens linguistische Struktur haben, zweitens zu den natürlichen Sprachen zählen und daher nicht wie zum Beispiel Esperanto erfunden wurden, und drittens, dass es nationale Varianten und regionale Dialekte gib, die unterschiedlichen Grammatikregeln folgen.<sup>383</sup>

---

<sup>378</sup> Vgl. Pabsch, Annika / Wheatley, Mark: Sign Language Legislation in the European Union. Brüssel 2012.

<sup>379</sup> Vgl. Becker, Claudia: Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache. Trier 1997. S. 27.

<sup>380</sup> Vgl. Braem, Penny Boyes: Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung. 2. korrigierte Auflage. Hamburg 1992 (= Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 11). S. 18-26.

<sup>381</sup> Vgl. Ebda. S. 28-73.

<sup>382</sup> Vgl. Becker, Claudia: Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache. S. 6-9.

<sup>383</sup> Vgl. Zeshan, Ulrike: Sprachvergleich: Vielfalt und Einheit von Gebärdensprachen. In: Eichmann, Hanna / Hansen, Martje / Heßmann, Jens (Hg.): Handbuch Deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven. Seedorf 2012 (= Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 50). S. 311-340; Hillenmeyer, Margit / Tilmann, Savina: Soziolinguistik. Variationen in der DGS. In: Ebda. S. 245-270.

Aus diesem Grund können Gebärdensprachen auch nicht 1:1 phonetisch transkribiert werden. Daher existiert bislang auch kein allgemein verwendbares Notationssystem für diese.<sup>384</sup>

## 7.2 Anknüpfungspunkt: Die Kultur der Gebärdensprachgemeinschaft

### 7.2.1 Was ist Kultur?

Kultur ist ein diskursiv hervorgebrachter Begriff, der auf unterschiedliche Weisen begriffen, definiert und erforscht werden kann. Durch den Einfluss der Cultural Studies und der damit verbundenen „[...] triumphale[n] Rückkehr des Kulturbegriffs [...]“<sup>385</sup> lässt sich umso mehr von einem Nebeneinander unterschiedlicher Kulturbegriffe in den Geistes- und Sozialwissenschaften sprechen. Es lässt sich ahnen, dass ein dementsprechender Kulturbegriff möglichst breit formuliert werden muss:

*„[Kultur ist] die besondere und distinkte Lebensweise [einer] Gruppe oder Klasse, [es sind] die Bedeutungen, Werte und Ideen, wie sie in den Institutionen, in den gesellschaftlichen Beziehungen, in Glaubenssystemen, in Sitten und Bräuchen, im Gebrauch der Objekte und im materiellen Leben verkörpert sind. Kultur ist die besondere Gestalt, in der dieses Material und diese gesellschaftliche Organisation des Lebens Ausdruck findet. Eine Kultur enthält die ‚Landkarten der Bedeutung‘, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen. Die ‚Landkarten der Bedeutung‘ trägt man nicht einfach im Kopf mit sich herum: sie sind in den Formen der gesellschaftlichen Organisationen und Beziehungen objektiviert, durch die das Individuum zu einem ‚gesellschaftlichen Individuum‘ wird. Kultur ist die Art, wie die sozialen Beziehungen einer Gruppe strukturiert und geformt sind; aber sie ist auch die Art, wie diese Formen erfahren, verstanden und interpretiert werden. [...] So bilden die bestehenden Muster eine Art historisches Reservoir – ein vorab konstituiertes ‚Feld der Möglichkeiten‘, das die Gruppen aufgreifen, transformieren und weiterentwickeln.“<sup>386</sup>*

---

<sup>384</sup> Vgl. Becker, Claudia: Zur Struktur der deutschen Gebärdensprache. S. 23f.

<sup>385</sup> Daniel, Ute: Kultur und Gesellschaft. Überlegungen zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 19 (1993). S. 70.

<sup>386</sup> Clarke, John / Hall, Stuart / Jefferson, Tony / Roberts Brian: Subkulturen, Kulturen und Klasse. In: Honneth, Axel / Lindner, R. / Paris, R. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieu, Rituale, Provokationen. Frankfurt am Main 1979. S. 40f.

Zusammenfassend lassen sich unter Kultur sowohl Lebensweisen als auch soziale Praktiken und Traditionen einer Gruppe subsumieren. Die Zugehörigkeit zu bestimmten Kulturen nach oben genannten Gesichtspunkten wird durch die kulturelle Identität ausgedrückt.

### 7.2.2 Die Kultur der Gebärdensprachgemeinschaft

Auch die Kultur der Gebärdensprachgemeinschaft<sup>387</sup> zeichnet sich u. a. durch eigene Bräuche und Traditionen,<sup>388</sup> Räume und Orte<sup>389</sup> sowie Kunstformen aus.<sup>390</sup> Sie manifestiert sich in zahlreichen Aktivitäten, die über Sport hin zu Literatur (Gebärdensprachkunst), bildender und darstellender Kunst (Tanz, Film, Pantomime, Theater und Musik) reichen.<sup>391</sup> Kernstück ist die Gebärdensprache und die damit verbundene Eigendefinition als sprachliche Minderheitengruppe, sowie das Verständnis von Gehörlosigkeit als positive Identitätskategorie.<sup>392</sup> Zugehörigkeit wird also nicht durch die medizinische Diagnose der Gehörlosigkeit bedingt (das heißt auch, dass hörbeeinträchtigte Personen nicht automatisch Teil der ‚Community‘ sind), sondern vor allem von der Verwendung von Gebärdensprache und einem positiven Identitätsverständnis von Gehörlosigkeit, das von Paddy Ladd als ‚Deafhood‘ bezeichnet wurde:

*„[...] the concept of Deafhood promulgates the information that deaf people can and do use Sign Language as their native language and thus have the ability to speak and be intelligent. Rather than being an undesirable physical condition of loss, then, being deaf is a source of pride and affirmation.“<sup>393</sup>*

Der Grundstein für ein positives Verständnis von Gehörlosigkeit wurde in den 1980er Jahren in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung *Deaf Pride* gelegt, im Rahmen welcher gehörlose Personen als kulturell-linguistische Minderheitengruppe für politische, soziale und

---

<sup>387</sup> Zur Geschichte der Gehörlosenkultur vgl. Ladd, Paddy: Was ist Deafhood. Gehörlosenkultur im Aufbruch. Übersetzt aus dem Englischen von Marion Meyer. Seedorf 2008 (= Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 48). S. 221-225.

<sup>388</sup> Der/die Leser\_in denke an dieser Stelle zum Beispiel an visuellen Applaus, zu dessen Ausführung die offenen Hände über den Kopf gestreckt und im Handgelenk nach links und rechts gedreht werden.

<sup>389</sup> Gehörlosencubs und -vereine sowie Schulen und Universitäten

<sup>390</sup> Vgl. Ladd, Paddy: Was ist Deafhood. S. 221-254.

<sup>391</sup> Vgl. Ebda. S. 43-49.

<sup>392</sup> Vgl. Ebda.

<sup>393</sup> Fernandes, Jane K. / Myers, Shirley Schultz: Inclusive Deaf Studies: Barriers and Pathways. In: Journal of Deaf Studies and Deaf Education 15/1 (2009). S. 25.

gesellschaftliche Teilhabe eintraten, und somit die medizinische und gesellschaftliche Definition von Gehörlosigkeit als Behinderung kritisierten. Gleichzeitig wurde Gehörlosigkeit als soziale und kulturelle Kategorie zum Untersuchungsgegenstand einer neu etablierten Forschungsrichtung, den Deaf Studies.<sup>394</sup>

Während es in der deutschen Sprache keine Unterscheidung zwischen der medizinischen Diagnose der Gehörlosigkeit und der kulturellen Zugehörigkeit zur Gebärdensprachgemeinschaft gibt, wird im englischen Sprachraum dafür zwischen ‚deaf‘ und ‚Deaf‘ unterschieden: *„Rewriting deaf to Deaf is about disowning an imposed medicalized identity and developing an empowered identity rooted in a community and culture of others who share similar experiences and outlooks on the world.“*<sup>395</sup>

Anders als die in der Geschlechterforschung etablierte Trennung zwischen Sex und Gender verweist Deaf also nicht primär auf die soziale Konstruktion von Gehörlosigkeit, sondern ist Ausdruck einer kulturellen Zugehörigkeit und einem positiven Verständnis von Gehörlosigkeit.

An welche Facetten der Kultur gehörloser Personen knüpfen nun gebärdensprachintegrierende Kompositionen an?

### **7.2.2.1 Gehörlosentheater**

Das Gehörlosentheater, dessen Geschichte bis in das 19. Jahrhundert reicht,<sup>396</sup> entspricht einer eigenen Form des Theaters und dient als Schirmbegriff für diverse Theaterformen, beispielsweise für Aufführungen in Gebärdensprache, visuell choreographiertes Theater, visuell oder physisch erlebbare Musik, Bewegungstheater, Tanztheater oder Story-Telling, also das gebärdensprachlichen Vortragen von dramatischen Miniaturen. Zusammenfassend können darunter also verschiedene Theaterformen verstanden werden, zu denen nicht nur diejenigen, welche von gehörlosen Schauspieler\_innen für gehörloses Publikum gemacht werden, zählen, sondern auch hybride Theaterformen, in welchen Gebärdensprache mit

---

<sup>394</sup> Deaf Studies werden im deutschsprachigen Raum nur an der Humboldt Universität zu Berlin angeboten. Universitäre Zentren der Deaf Studies liegen in den USA und Großbritannien, zum Beispiel an der Gallaudet University in Washington D.C. oder dem Centre for Deaf Studies an der University of Bristol.

<sup>395</sup> Baumann, H-Dirksen L.: Listening to Deaf Studies. In: Ders. (Hg.): Open your Eyes. Deaf Studies talking. Minneapolis 2008. S. 9.

<sup>396</sup> Vgl. Ladd, Paddy: Understanding Deaf Culture. S. 50; Ders.: Was ist Deafhood. Gehörlosenkultur im Aufbruch. S. 48ff.

Lautsprache zusammengeführt werden und diese dadurch sowohl für hörendes als auch gehörloses Publikum gleichermaßen zugänglich werden. Dabei wird nicht nur auf traditionelle Theaterformen zurückgegriffen, beispielsweise wenn klassische Theaterliteratur in Gebärdensprache übersetzt wird, sondern kann im Rahmen experimenteller Theateraufführungen auch sozialpolitische Kritik geäußert werden.<sup>397</sup> Präsentationsplattformen sind häufig Gehörlosentheaterfestivals wie das jährlich in Wien stattfindende *Visuals*-Festival für visuelles Theater oder das DeGeTh-Festival in München. In Österreich wird Gehörlosentheater u. a. von ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater innovativ realisiert.<sup>398</sup> Beispielsweise wurden im Projekt *Die andere Seite der Sprache*, aufgeführt 1991 in Klagenfurt, Gedichte in Gebärdensprache vorgetragen und für das ‚gebärdenblinde‘ Publikum in Musik übersetzt.<sup>399</sup> In *Im Sturm der Zeichen* (1999) wiederum wurde Musik durch Körperbewegungen und Tanz visualisiert und damit von auditiver Wahrnehmung gekoppelt.

### 7.2.2.2 Gebärdensprachpoesie

Die Gebärdensprachpoesie wird der Gebärdensprachkunst zugerechnet und definiert sich durch den kreativen Gebrauch von Gebärden, die auch experimentell verändert sein können. Die Stilmittel der Gebärdensprachpoesie sind vor allem Mimik, Gestik und Oberkörperbewegungen, als Effektmittel werden Reime (die wiederholte Verwendung gleicher Handformen)<sup>400</sup>, Gebärdentempo, Gebärdenumfang sowie die Intensität von Mimik und Körperbewegungen genannt.<sup>401</sup> Alec Ormsky definiert die strukturellen Merkmale der poetischen Gebärdensprache folgend<sup>402</sup>:

---

<sup>397</sup> Vgl. dazu: Kochhar-Lindgren, Kanta: *Hearing Difference. The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theatre*. Washington D.C. 2002; Ugarte Chacón, Rafael: *Theater und Taubheit. Ästhetik des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld 2015; Vollhaber, Tomas: *Gebärdensprachkunst: Fremdheit erfahrbar machen*. In: Eichmann, Hanna et al. (Hg.): *Handbuch Deutscher Gebärdensprache*. S. 399-406.

<sup>398</sup> Vgl. Dittrich, Horst: *Was sie über Gehörlosentheater wissen sollten*. Auf: Webseite von ARBOS. URL: [http://www.arbos.at/files/2009\\_-\\_horst\\_dittrich\\_-\\_was\\_sie\\_ueber\\_gehoerlosentheater\\_wissen\\_sollten.pdf](http://www.arbos.at/files/2009_-_horst_dittrich_-_was_sie_ueber_gehoerlosentheater_wissen_sollten.pdf) [16. Juli 2017].

<sup>399</sup> Vgl. Pressearchiv 1989-91. Auf: Ebda. URL: [http://www.arbos.at/index.php?article\\_id=28](http://www.arbos.at/index.php?article_id=28) [16. Juli 2017].

<sup>400</sup> Zur terminologische Verwendung von lautsprachlichen Begriffen für Gebärdensprachpoesie als Ausdruck einer phonozentristisch-audistischen Weltsicht Vgl.: Bauman, H-Dirksen L.: *Toward a Poetics of Vision, Space, and the Body*. *Sign Language and Literary Theory*. Auf: Davis, Lennard J. (Hg.): *The Disability Studies Reader*. Second Edition. New York / Oxon 2006. S. 355-366.

<sup>401</sup> Vgl. Endress, Jürgen: *Zum Begriff ‚Gebärdensprachpoesie‘*. Auf: Goldschmidt, Stefan / Rathmann, Christian (Hrsg.): *Webseite von Taubwissen. Institut für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser*. Universität Hamburg.

URL: <http://www.taubwissen.de/content/index.php/taubenkultur/literatur/gebaerdensprachkunst/gebaerdensprachpoesie/424-was-verstehst-du-unter-gebaerdensprachpoesie-juergen-endress-2013> [10. Februar 2017].

- Planvolle Ausführung von Handform, Bewegungsverläufe und Ausführungsstellung.
- Generelle Ausgewogenheit und fließender Einsatz beider Hände. Die poetische Artikulation ist meist langsamer als in umgangssprachlichen Gebärden.
- Bewusstes Verletzen des Gebärdenraumes mit dem Ziel *„die Transparenz der Sprache als Kommunikationsmedium [...] [zu reduzieren] und Sprache statt dessen als expressives Kunstobjekt [zu] präsentieren.“*<sup>403</sup>
- Starke Tendenz zur Erhaltung der Gebärdenstruktur.
- Gebärdenmerkmale werden verschmolzen, um die Anmut des Gebärdens zu steigern.
- Bedeutung von Sprache als Kommunikationsmedium wird zugunsten ihrer Expressivität reduziert.

Im Gegensatz zur alltäglichen Gebärdensprache zeichnet sich Gebärdenpoesie auch durch Rhythmik aus, wie Jürgen Endress beschreibt und damit auf die Musikalität der Gebärdenspoesie verweist: *„Der rhythmisch gebärdet hat, immer in diesem Rhythmus eins-zwei-drei, eins- zwei-drei, eins-zwei-drei, ta-ta-ta, ta- ta-ta. [...] Diesen Rhythmus empfand ich so stark, wie visuelle Musik.“*<sup>404</sup> Auch Gunda Schröder bezeichnet Gebärdenspoesie als *„[...] Musik für die Augen [...]“*<sup>405</sup>, die aufgrund ihrer Rhythmik und Musikalität mit Tanz, bildender Kunst und Film in Verbindung gebracht werden kann.

### 7.2.2.3 Gebärdensprache in musikalischen Kontexten

Ferner wird Gebärdensprache in der Gehörlosenkultur auch in musikalischen Kontexten verwendet, wie beispielsweise von Gebärdenschören, im Gebärdensrap oder dem Song Signing. Darin werden jedoch nicht nur inhaltliche Aspekte (Liedtexte, Lyrics etc.) durch Gebärdensprache ausgedrückt, sondern auch musikalische Parameter. Anabel Maler beleuchtet in ihrer analytischen Beschäftigung mit Song Signing wie musikalische Parameter wie Rhythmus, Tonhöhe, Phrasierungen und Timbre durch Gebärden kommuniziert werden

---

<sup>402</sup> Vgl. Ormsby, Alec: Poetische Geschlossenheit in der Amerikanischen Gebärdensprache: Vallis „Snowflake“ und Coleridges „Frost at Midnight“. In: Das Zeichen 11/42 (1997). S. 572-583.

<sup>403</sup> Ebda. S. 572.

<sup>404</sup> Vollhaber, Tomas: „Poesie ist eine Einbahnstraße“ – Interview mit Jürgen Endress (Teil I). In: Das Zeichen 21/75 (2007). S. 54-60.

<sup>405</sup> Schröder, Gunda: Musik ist überall. In: Das Zeichen 21/75 (2007). S. 73.

können.<sup>406</sup> Die Vermittlung musikalischer Features durch Gebärdensprache erfolgt, wie Maler darlegt, durch die Veränderung oder Neukreation von Gesten, die Erweiterung des Gebärdensraumes, also dem Bereich vor dem Körper in welchem Gebärden herkömmlicherweise ausgeführt werden, und rhythmische Bewegungen, die dem musikalischen Takt angepasst werden.<sup>407</sup>

Ähnlich wie Maler betont auch Alice-Ann Darrow die Möglichkeit, musikalische Parameter gebärdensprachlich auszudrücken: „*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.*“<sup>408</sup>

Mit den Worten Gunda Schröders lässt sich in diesem Zusammenhang von musikalischen Gebärden sprechen, also von

„[...] Gebärden, die aus einer sprachlichen Bewegung heraus, mehr oder weniger unabhängig von einer akustischen Musik, eigenständig als solitäre oder interaktive Musik fungieren [...]: Gebärden nicht nur in Verbindung **mit** [kursiv im Orig.] Musik, sondern **als** [kursiv im Orig.] Musik.“<sup>409</sup>

Zielgruppe der erwähnten Kunstformen sind Mitglieder der Gebärdensprachgemeinschaft, wobei sich insbesondere Produktionen des kritischen Gehörlosentheaters seit den 1960er Jahren auch explizit an lautsprachesprechendes Publikum richten können, indem neben Gebärden- auch Lautsprache zum Einsatz kommt. Damit gelangen die Bewegungen und die performativen bzw. theatralen Qualitäten der Gebärden in den Mittelpunkt, die, wie Lib Taylor schreibt, häufig als geheimnisvoll und faszinierend erlebt werden.<sup>410</sup>

---

<sup>406</sup> Vgl. Maler, Anabel: Songs for Hands. Analyzing Interactions of Sign Language and Music. In: Music Theory Online 19/1 (2013). O.S.

<sup>407</sup> Vgl. Ebda.

<sup>408</sup> Darrow, Alice-Ann: Lesson Handout Three: Interpreting Songs into Sign. Instructed and Prepared by Alice-Ann Darrow. Kansas O. J. Zit. n. Harms, Martina: Musikdolmetschen oder Musikperformances. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache. Diplomarbeit an der Universität Hamburg. Hamburg 2003. S. 88.

<sup>409</sup> Schröder, Gunda: Gebärden-Musik. Das Zeichen 27/94 (2013). S. 244.

<sup>410</sup> Vgl. Taylor, Lib: Deaf Sign Language as a Language for the Stage. In: Studies in Theatre Production 12/1 (1995). S. 65-81.

In den exemplarisch erwähnten künstlerischen Praxen wird jedoch nicht nur eine auf die Verwendung von Gebärdensprache zurückzuführende alternative Ästhetik geschaffen, sondern werden (mehr oder weniger) implizit auch politische Fragen aufgeworfen, wie etwa nach der Definition von Behinderung, dem Zugang zur Teilhabe an kultureller bzw. künstlerischer Praxis (= Macht), der Normierung von Kommunikationsmitteln (= die Vorherrschaft von Lautsprache als Kommunikationssystem) etc., worauf im Rahmen der Disability Studies hingewiesen wurde. Carrie Sandahl und Philipp Auslander<sup>411</sup> oder auch Petra Koppers<sup>412</sup> haben dabei auf den politischen Aspekt von ‚Disability Performances‘, also Performances die entweder von beeinträchtigten Darsteller\_innen aufgeführt werden und/oder die Situation des Behindert-Seins bzw. Behindert-Werdens kritisch thematisieren, hingewiesen:

*„[...] Disabled artists confront cultural scripts and instant categories of disability before moving on to whatever else they want to communicate with audiences. In any performance medium, when disabled artists create work beyond the traditional roles provided for them, they necessarily challenge rigid aesthetic conventions. A dancer with one leg, for instance, upsets expectations that a dancer’s body will be symmetrical and able to execute standardized choreographic movements.“*<sup>413</sup>

Lassen sich gebärdenintegrierende Kompositionen in diesem Kontext lesen? Was passiert mit musikalischen Genres, wenn Gebärden integriert werden und nicht zuletzt inwiefern können gebärdenintegrierende Kompositionen als politische Akte verstanden werden?

---

<sup>411</sup> Vgl. Sandahl, Carrie / Philip Auslander (Hg.): Bodies in Commotion. Disability & Performance. Ann Arbor 2009 (= Corporealities).

<sup>412</sup> Vgl. Koppers, Petra: Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge. New York / London 2004.

<sup>413</sup> Sandahl, Carrie / Auslander, Philipp: Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies. In: Dies. (Hg.): Bodies in Commotion. S. 4.

### **7.3 Helmut Oehring's *Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)* (1993/95) und *Verlorenwasser (aus: Der Ort/musikalisches Opfer)* (2000)**

#### **7.3.1 Einleitung**

*„Für mich ist die Gebärdensprache sehr viel stärker und poetischer als jede andere Sprache der Welt. Vor allem dann, wenn sie ihrer Geschwistersprache der anderen Seite in dieser Welt begegnet: Musik. Gebärden und Musik katalysieren einander. Finden gemeinsam neue fremde, bisher unsichtbare Räume.“<sup>414</sup>*

Körperliche Andersheiten, die soziokulturell Behinderung bedingen, können auch neue Kunstformen bedingen. Differenz kommt darin nicht als Stigma, sondern als Qualität zum Ausdruck, indem körperliche Andersheit durch die Betonung von erst dadurch entstehenden Fähig- und Fertigkeiten positiv umgedeutet wird. In diesem Kontext können die Kompositionen Helmut Oehring's (\*1961) verortet werden. Warum der Komponist Gebärdensprache als gestisches Kommunikationssystem mit Musik kombiniert, lässt sich aus seiner Biographie erklären: Helmut Oehring, geboren 1961 in Ostberlin, stammt aus einem gehörlosen Elternhaus, in dem – nach Angaben des Komponisten – *„[...] Musik keine Gebärde wert [...]“<sup>415</sup>* war. Zur Musik findet Oehring erst relativ spät: Als musikalischer Autodidakt beginnt sich Oehring mit zeitgenössischer Musik auseinanderzusetzen und schreibt sich 1992, nach Konsultationen bei Andre Asriel, Helmut Zapf und Friedrich Goldmann, als Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste zu Berlin ein. Es folgt eine regelrechte Erfolgsgeschichte mit zahlreichen Preise und Auszeichnungen sowie der weltweiten Aufführung von Kompositionen und Produktionen. Der Schwerpunkt des Oehring'schen Schaffens, das momentan über 300 Kompositionen unterschiedlicher Genres umfasst, liegt in der musikalisch-szenischen Realisation von Opern und Musiktheater sowie von szenisch-instrumentalem Theater. Kennzeichnend für seine Arbeiten ist eine durch die Kombination von musikalischen Zitaten mit elektronischen Medien, Tanz, Schauspiel, Film etc. entstehende Vielschichtigkeit.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> Oehring, Helmut: Mit anderen Augen. Vom Kind gehörloser Eltern zum Komponisten. München 2011. S. 78.

<sup>415</sup> Ebda. S.17.

<sup>416</sup> Vgl. Biografie. Auf: Webseite von Helmut Oehring. URL: <https://www.helmutoehring.de/biografie> [31. Juli 2017].

Eine wesentliche Rolle kommt in Oehring's Kompositionen eben seiner Muttersprache, der deutschen Gebärdensprache (DGS), zu, welche sich nicht nur durch deren praktische ‚Miteinbezogenheit‘ äußert: Vielmehr ist sie der Dreh- und Angelpunkt und somit Ursprung jeder Komposition, der auf unterschiedlichen Ebenen zum Ausdruck kommt.

Die gebärdenintegrierenden Kompositionen Oehring's sind durch eine doppelte Funktion der Gebärden als einerseits inhaltsvermittelnde Sprachzeichen, andererseits als künstlerische Ausdrucksmittel gleichermaßen für hörendes als auch gehörloses Publikum zugänglich. Darüber hinaus werden durch die Miteinbeziehung von gehörlosen Gebärdeninterpret\_innen, die auch als Opernsänger\_innen im wortwörtlichen Sinn agieren, neue kulturelle Räume für gehörlose Personen erobert, sowie Klischees und Stereotype aufgebrochen. Durch die Zusammenführung von Musik und Gebärdensprache werden die beiden Welten der Hörenden und Gehörlosen angenähert – wobei auch bewusst nicht miteinander verbunden – da die Gebärdensprache nicht wie bereits erwähnt ausschließlich als sprachliches Kommunikationsmittel eingesetzt wird, sondern auch als visuell-performatives, und so auch von ‚gebärdensprach-behinderten‘ Rezipient\_innen gedeutet werden kann.

Damit bezweckt Oehring, dass Barrieren und Schwellenängste abgebaut werden: Einerseits wird das hörende Publikum mit Gebärdensprache als darstellende Kunstform und gehörlosen Personen als Schauspielenden, Singenden oder Sprechenden konfrontiert. Andererseits werden Konzert- und Opernhäuser für gehörlose Personen erobert, welche dadurch wiederum mit Musik in Berührung kommen. Dazu der Komponist:

*„Die eigentliche Revolution [ist nicht], dass Taube hörend gemacht werden. Das geht ja nicht. Sondern: dass diese Hallen der Hörenden in Besitz genommen werden von Bürgern bislang zweiter Klasse. Von Tauben. Menschen ohne Gehör. Die jetzt und hier die Solisten und, neben der erklingenden Musik, Gravitationszentren des Abends sind. Hören spielt eine wirklich schöne aber zweite Rolle.“<sup>417</sup>*

Gebärdensprache wird von Oehring aber nicht nur praktisch eingesetzt, sondern laut Angaben des Komponisten auch strukturell. Was soll dies nun aber heißen? Was ist darunter zu

---

<sup>417</sup> Oehring, Helmut: Mit anderen Augen. S. 78.

verstehen, wenn Oehring davon spricht, dass die Struktur der Gebärdensprache seine Kompositionen prägt?

### 7.3.2 Handzeichen im Kopf – Komponieren mit Gebärden

*„Diesem Aufschreiben, Notieren, dem Komponieren geht immer etwas voran. Bevor ich zu schreiben beginne, ist da diese Bewegung, Grammatik, Gebärde in meinem Kopfraum. [...] Gebärden zweier Hände direkt hinter meiner Stirn.“<sup>418</sup>*

Gebärden, also Handzeichen, stehen für Helmut Oehring, wie im vorangestellten Zitat deutlich wird, am Anfang jeder Komposition. Er verweist damit auf die Wichtigkeit, die die DGS als seine Muttersprache für ihn im Kompositionsprozess einnimmt. Die wortwörtliche Unübersetzbarkeit dieser „Gebärden im Kopfraum“ löst Oehring durch die Transkription in ein anderes Schriftsystem – das der musikalischen Notation:

*„Wie kann ich mir ein eigenes Schriftsystem finden in meiner ureigenen Sprache? Und der Umweg ist darüber mit Sicherheit über Noten, weil Musiker führen ja auch bestimmte Bewegungen aus, und die Bewegungen sind ihnen eingeschrieben, das ist ihre Sprache und über ihre Sprache, mit der sie sich verständigen.“<sup>419</sup>*

Oehring spricht an dieser Stelle von Kommunikation als Bewegung und setzt damit die gestische Gebärdensprache mit musikalischer Gestik gleich. Folgt man der hier verwendeten Argumentationslinie, so ist es der kommunikative Aspekt von Bewegung, der musikalische Notation zum geeigneten Transkriptionssystem für Gebärdensprache macht.

#### 7.3.2.1 Gebärdensprache komponieren?

Was lässt nun aber darauf schließen, dass Oehring die Struktur der Gebärdensprache als Inspiration für seine Kompositionen nimmt? Wie bereits erwähnt werden Informationen in den Gebärdensprachen visuell-gestisch und daher im Raum kommuniziert. Ferner zeichnet

---

<sup>418</sup> Ebda. S. 21f.

<sup>419</sup> Helmut Oehring zit. n. Nauck, Gisela: Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring. In: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik 32 (1997). S. 3.

sich die Gebärdensprache dadurch aus, Informationen simultan vermitteln zu können und nicht wie in Lautsprachen ausschließlich nacheinander. Eben diese der Gebärdensprache inhärente Komponenten, Gestik, Visualität, Räumlichkeit und Simultanität manifestieren sich auch auf ungewöhnliche Art und Weise in der musikalischen Sprache Oehring's. Nun mag dies für Kompositionen, die der Neuen Musik zugerechnet werden, keine Außergewöhnlichkeit sein. Im Oehring'schen Schaffen können diese jedoch durch ihre Rückbezogenheit auf Gebärdensprache neu kontextualisiert werden.

Inwiefern diese Komponenten der Gebärdensprache in Oehring's Kompositionen einfließen, verdeutlicht eine Aussage des Komponisten:

*„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. Der Übertragungsprozess selbst ist immer noch intuitiv und passiert über ‚Antennen‘. Ich weiß nie genau, wohin es geht und was ich eigentlich tue. Die Gleichzeitigkeit und die Unterschiedlichkeit einer Augenbrauenbewegung und zugleich von mehreren Armbewegungen, die ein Wort ausmachen, das sich gerade im Raum bildet, und dessen Zeitverlauf – das ist das, was mich kompositorisch interessiert.“<sup>420</sup>*

Die hier angesprochene **Simultanität** der Gebärdensprache manifestiert sich in den Kompositionen Oehring's überwiegend in einer, wie Gisela Nauck es bezeichnet, *„Gleichzeitigkeit des Verschiedenen“*<sup>421</sup> d. h. im simultanen Ablaufen verschiedener Erzählstränge in den unterschiedlichen Kommunikationsebenen:

*„Es gibt eben ganz kurze, in sich geschlossene Klangzustände, die abreißen und von ganz neuem abgelöst werden. Oder es gibt lange, ausschweifende Passagen ohne Unterbrechung. Wie eben Gebärdensprache ist. Und es gibt noch einen anderen interessanten Punkt: Taubstumme reden oft durcheinander, weil sie, während sie erzählen und sich angucken der Gegenüber noch was anderes erzählen kann. Sie können gleichzeitig gebärden und verstehen,*

---

<sup>420</sup> Helmut Oehring zit. n. Ebda. S. 14.

<sup>421</sup> Nauck, Gisela: Helmut Oehring – Vortrag. Weingartener Tage für Neue Musik (2003). URL: <https://www.yumpu.com/de/document/view/21886661/helmut-oehring-vortrag-weingartener-tage-fur-neue-musik>. [29. Mai 2017]. S. 8.

*was der andere für eine Geschichte erzählt. Es können zehn Paare an einem Tisch sitzen und sich gleichzeitig unterhalten, ohne sich zu stören.*<sup>422</sup>

Oehring möchte durch die Adaptierung dieser **Gleichzeitigkeit** die „[...] *Vielheit von unterschiedlichen Schichten, Bedeutungen und Zuständen, die in einem herrschen können* [...]“<sup>423</sup> verdeutlichen. Musikalisch spiegelt sich dies in der Verwendung von musikalischen Phrasen wider, die isolierbare und daher nicht-fixierte Einheiten bilden und – ähnlich wie in der Filmschnitttechnik – zerschnitten und an anderer Stelle wieder eingesetzt werden können: „*Musik wenn man so will als filmisch-montiertes, nicht-diskursives Erzähldispositiv; als gebärdensprachlich inspirierte kompositorische Regelung ohne konventionalisiertes Regelwerk.*“<sup>424</sup> Diese für Oehring typische Montage- oder Schnitttechnik erlaubt es einzelne musikalische Passagen aus ihrem ursprünglichen Kontext herauszulösen, und entweder an anderer Stelle oder in neuen Werken zu platzieren. Die daraus resultierenden Brüche, Schnitte und Schichtungen sind nach Gisela Nauk die Grundmerkmale der musikalischen Sprache Oehrings, die als unvermittelt, schroff, brüchig und abrupt beschrieben wird.<sup>425</sup> Für Christa Brüstle ergeben sich daraus für Oehring typische musikalische Wiederholungen, die den Fluss der Musik zu hindern scheinen und „[...] *den Eindruck von kurzzeitigen Ruhepausen [hinterlassen und] in Kontrast stehen zu Abschnitten mit hohem Aktionsgrad, mit eruptiven Momenten* [...]“<sup>426</sup> Die Funktion dieser Passagen des Nicht-Weiter-Kommens sieht Brüstle als dezidierte Aufforderung des Komponisten an die Hörer\_innen genauer hinzuhören.<sup>427</sup> Diese Ruhepausen entstehen in Oehrings Kompositionen aber insbesondere auch dann, wenn der musikalische Fluss durch den Einsatz von Gebärdensprache unterbrochen wird.

Gertrud Meyer-Denkman sieht insbesondere Oehrings Musiktheater als Versuch aus dem „[...] *Zwiespalt von Gebärden- und Lautsprache herauszukommen.*“<sup>428</sup> In der Tanzoper *Das D'Amato System* (1996) wird dies durch „[...] *die Gleichzeitigkeit verschiedener Laut- und*

---

<sup>422</sup> Helmut Oehring zit. n. Nauk, Gisela: Helmut Oehring-Vortrag. S. 9.

<sup>423</sup> Ders. Zit. n. Nauk, Gisela: Verborgene Geschichten. S. 14.

<sup>424</sup> Kötter, Daniel: Das Singen im Dunkeln. Einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehrings. In: *Dissonanz* 74 (2002). S. 16.

<sup>425</sup> Nauk, Gisela: Essay. In: Helmut Oehring. *Biography works recordings essay*. Boosey & Hawkes Bote & Bock. Berlin 2009. S. 35.

<sup>426</sup> Brüstle, Christa: Stop and Go – Rhythmische Gesten in der Neuen Musik. In: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Rosel, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*. Berlin 2004. S. 185.

<sup>427</sup> Vgl. Ebda. S. 184.

<sup>428</sup> Gertrud Meyer-Denkman: Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater. Saarbrücken 2003. S. 87.

*Bewegungssprachen, kombiniert mit Instrumentalmusik, Video- und Zuspielbändern*<sup>429</sup> kompensiert. Thematisiert wird darin nicht etwa eine Geschichte, sondern das D'Amato System an sich, eine Boxstrategie, die durch fließende Übergängen zwischen Abwehr und Angriff gekennzeichnet ist, „[...] einer Choreographie aus nahezu gleichzeitigen Vorundrückwärtsbewegungen [...]“<sup>430</sup> Sowohl die musikalische als auch die szenische Struktur der Tanzoper ist durch diese „*Gleichzeitigkeit des Verschiedenen*“<sup>431</sup> beeinflusst: „*Dieser Bewegungsmodus in seiner bruchstückhaften Zerrissenheit prägt die formale Struktur in seinem abrupten Kontrast.*“<sup>432</sup> Dadurch, so Meyer-Denkman weiter, entspricht *Das D'Amato System* den Kriterien eines neuen Musiktheaters, das auf Bertold Brechts Prinzipien des Gestischen im epischen Theater verweist. Dies sind:

*„Die Trennung der einzelnen Elemente, Aneinanderreihung von Zuständen, Unterbrechung von Abläufen, widerspruchsvolle Verknüpfung von Teilmomenten, Ereignisse in ihrer Widersprüchlichkeit und Sprunghaftigkeit montieren, Montagen – Altes in neue Zusammenhänge stellen, Verfremdung, Erforschung des Dazwischen, Dialektisches Verhältnis zwischen der Gesamtheit (Gestus) und seinen Gesamtkomplexen.“*<sup>433</sup>

Die der Gebärdensprache inhärente **Räumlichkeit** setzt Oehring durch den Einsatz von Live-Elektronik und einer speziellen Audio-Surround-Technik um, mittels welcher Musik als Bewegung im Raum umgesetzt werden kann. Audiozuspielungen und mikrophonierte Stimmen können damit frei im Raum positioniert werden, wodurch Räumlichkeit erzeugt wird.<sup>434</sup>

In der Gebärdensprache als manuell-gestischem Kommunikationssystem werden Informationen visuell, also über den Sehsinn aufgenommen. Kurz: Was der Lautsprache das Ohr, ist der Gebärdensprache das Auge. Informationen werden auch in Oehring's Kompositionen nicht nur auditiv, sondern auch visuell vermittelt. Nun wird **Visualität** jedoch nicht durch die Kombination visueller Medien mit Musik oder der Visualisierung von Melodik, Harmonik oder Rhythmik realisiert, sondern auch im Sinne einer ‚sichtbaren Musik‘ Dieter Schnebels. Als Gegenreaktion auf die regelrechte Verbannung des Körpers in der

<sup>429</sup> Ebda.

<sup>430</sup> Oehring, Helmut: Mit anderen Augen. S. 104.

<sup>431</sup> Nauck, Gisela: Helmut Oehring-Vortrag. S. 8.

<sup>432</sup> Gertrud Meyer-Denkman: Mehr als nur Töne. S. 88.

<sup>433</sup> Ebda. S. 67.

<sup>434</sup> Vgl. Ebda. S. 8.

seriellen sowie elektronischen Musik beginnt Dieter Schnebel in den 1960er Jahren, von John Cage und der Fluxus-Bewegung inspiriert, gestische oder theatralisch-szenische Aspekte in seine Kompositionen zu integrieren: *„Die Neue Musik und hier insbesondere die ‚experimentelle Musik‘ hat dieser visuellen Seite der Musik frische Impulse und neue Perspektiven eröffnet.“*<sup>435</sup> Bewegungen und Gesten des Körpers werden zu Instrumenten, die theatral inszeniert und als musikalisches Material behandelt werden.<sup>436</sup> Der Akt des Musizierens wie des Dirigierens selbst avanciert dadurch beispielsweise in Kompositionen wie *Visible Music I* (1960) oder *Nostalgie* (1962) zu instrumentalem Theater, indem die sichtbare Seite der Musik, also die damit verbundenen Bewegungen, in den Mittelpunkt gerückt wird.<sup>437</sup>

Ähnlich wie dies Schnebel für musikalische Gesten erkannt hat, bergen auch Gebärdensprache und die damit verbundenen Körperbewegungen und Gesten aufgrund ihrer Expressivität nach Lib Taylor per se theatrale Qualitäten. Daher eignet sich diese bestmöglich, um performativ eingesetzt zu werden:

*„The dynamic physicality of sign language, its heightened energetic display of spectacle and its iconicity invite the signer to self-consciously exhibit their sign language beyond the necessities of communication. For the hearing spectator who is not fluent in Sign Language the elements that combine to create the visual language appear theatrical since they have the recognizable dimensions of a performance. For the hearing, signing looks rhetorical or performative because for them it is not naturalized. For the deaf and those fluent in BSL [British Sign Language, AB], the performative potential of the language comes not from a defamiliarized position but from a consciousness of its performative possibilities.“*<sup>438</sup>

In den Kompositionen Helmut Oehring wird Visualität u. a. durch die Miteinbeziehung der gestischen Gebärdensprache und deren genuin performativ-expressiven Qualitäten produziert. Es gelingt Oehring durch den Einsatz von Gebärdensprache einerseits Informationen zu vermitteln, andererseits durch die damit verbundene Gestik eine visuelle Ebene zu schaffen

---

<sup>435</sup> Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels ‚visible music‘. Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von ‚Abfälle I,2. Für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie. Solo für einen Dirigenten‘. Berlin 2005 (= Körper.Zeichen.Kultur, Bd. 14). S. 29.

<sup>436</sup> Vgl. Sacher, Reinhard Josef: Musik als Theater. Tendenzen der Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968. Regensburg 1996 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 139).

<sup>437</sup> Vgl. Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. S. 13-38.

<sup>438</sup> Taylor, Lib: See to Hear – Deaf Sign Language as Performance. In: Performance Research: A Journal of the Performing Arts 4/3 (1999). S. 19.

und damit eine Art Audiovisualität zu generieren.<sup>439</sup> Wie Daniel Kötter schreibt, ist das Hören von Oehring's Musik daher „[...] gewissermassen vom Sehen unterwandert.“<sup>440</sup>

Im Unterschied zu Schnebel wird der auditiv-klangliche Aspekt von Musik jedoch nicht durch die visuelle Gebärdensprache ersetzt, sondern diese wird als entweder ergänzendes oder zusätzliches aber unabhängiges Ausdrucksmedium verwendet. Für ein Publikum, das der Gebärdensprache nicht mächtig ist, tritt Gebärdensprache als szenisch-visuelle Komponente dem Akustischen gleichberechtigt gegenüber und verschmilzt mit diesem in einer neuen Art instrumentalen Theaters.

Es greift jedoch zu kurz anzunehmen, dass Gebärdensprache in Oehring's Kompositionen ausschließlich als theatrales Element eingesetzt wird. Mindestens gleich relevant ist ihre kommunikative und textvermittelnde Funktion als Sprachsystem, das einzig verstanden werden müsste, so Oehring:

*„Und wenn einige Zuhörer zum Beispiel sagen: Es war wie immer sehr schön, aber wir haben nichts verstanden, dann sollen sie doch die Gebärdensprache »erlernen«. Es gibt Kurse. Es ist eine extrem poetische, komplexe Sprache und es würde wohl nichts schaden. Ich spreche ja auch »ihre« Lautsprache.“<sup>441</sup>*

Deutlich wird es aber vor allem in den Partituren: Anders als Schnebel verzichtet Oehring auf Bewegungsnotation, um die konkrete Ausführung der Gebärden schriftlich zu fixieren. Festgehalten wird ausschließlich der zu gebärdenden Text samt einzelnen Aufführungsanweisungen in der Partitur. Dies lässt den Gebärdensolist\_innen sämtliche Freiheiten subjektiver Ausdrucks- und Ausgestaltungsmöglichkeiten, dazu aber später.

Zusammenfassend spiegelt sich Gebärdensprache einerseits strukturell in den Kompositionen Oehring's wieder, andererseits wird diese seit Anfang der 1990er Jahre auch praktisch miteinbezogen. Gebärdensprache wird dabei zum einen nicht nur textvermittelnd eingesetzt, sondern zum anderen auch performativ, indem die damit verbundenen Bewegungen, ähnlich einer Choreographie, wesentliches Element der Kompositionen werden. Damit knüpft

---

<sup>439</sup> Vgl. Kötter, Daniel: Das Singen im Dunkeln. S. 14-21.

<sup>440</sup> Ebda. S. 14.

<sup>441</sup> Helmut Oehring zit. n. Nauck, Gisela: Verborgene Geschichten. S. 2.

Oehring an bereits existente Traditionen der Gebärdensprachgemeinschaft an, aber stellt diese jedoch in einen gänzlich neuen Kontext, nämlich den der [Neuen] Musik.

### 7.3.3 Gebärden.Musik – Analysen

Das Oeuvre von Helmut Oehring umfasst zurzeit über 300 Kompositionen unterschiedlicher Gattungen, wobei Gebärdensprache nicht in jede Komposition miteinbezogen ist. *Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)* (1993/1995) lässt sich diesbezüglich als erster Versuch Oehrings betrachten, wobei sich in den darauffolgenden gebärdenintegrierenden Kompositionen eine Veränderung sowohl im Einsatz von gehörlosen Interpret\_innen als auch von Gebärdensprache selbst verzeichnen lässt: So werden mittlerweile nicht nur, neben Sänger\_innen, gehörlose Solist\_innen miteinbezogen, sondern auch Gebärdenchöre, beispielsweise in *Verlorenwasser (aus: Der Ort/ein musikalisches Opfer)* (2000). Typisch dabei ist, dass sowohl Sänger\_innen als auch Gebärdensolist\_innen nicht in ‚ihrem‘ Kommunikationssystem verharren, sondern dieses auch wechseln, das heißt gehörlose Interpret\_innen im herkömmlichen Sinn Singen oder Sprechen oder Sänger\_innen gebärden. Notiert wird dies durch explizite Anweisungen in den Partituren.

#### 7.3.3.1 *Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)* (1993/95)

*„Aber Stimme benutzen und sich vor den Hörenden nackig machen war vorerst noch ein krasser Tabubruch. Wrong. Pionierarbeit auf allen Seiten. Ungesehen. Unerhört. Hosen runter.“<sup>442</sup>*

Der erste Versuch, Gebärdensprache auch praktisch in ein musikalisches Stück miteinzubeziehen ist das bereits erwähnte Ensemblestück *Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT (aus: Irrenoffensive)* für gehörlose Solistin, Oboe, Trompete, Violine, E-Gitarre, Percussion und Live-Elektronik. Oehring verfolgte damit erstmalig die Idee, die *„[...] Gebärdengrammatik, die durch komplexe Bewegungen im Raum existiert, mit komponierter Musik zu verschalten.“<sup>443</sup>*

---

<sup>442</sup> Oehring, Helmut: Mit anderen Augen. S. 67.

<sup>443</sup> Ebda. S. 64.

Die Struktur von *Wrong* besteht aus drei Teilen, die jedoch nicht direkt voneinander abgegrenzt sind, sondern ineinander übergehen. Begleitet werden die Instrumentalstimmen von zwei Texten, die von der gehörlosen Interpretin abwechselnd in deutscher Gebärdensprache (T4-T54) und Lautsprache (T57-Schluss)<sup>444</sup> vorgetragen werden. Die Laute, die während des Gebärdens unwillkürlich hervorgebracht werden, werden durch ein Mikrofon verstärkt und gemeinsam mit dem Ensembleklang vom Dirigenten mit einem eigens dafür entwickelten Datenhandschuh mit MIDI-Interface alteriert. Die dahinterliegende Idee war, Bewegungen im dreidimensionalen Raum permanent zu erfassen, und für Manipulationen, Echtzeitsteuerungen von Musikelektronik zu verwenden. Ursprünglich sollte die Gebärdensolistin den Datenhandschuh tragen und damit während dem Gebärden einen Tonhöhen-Verschiebung zu erzeugen, d. h. das Ensemble sollte sukzessive verstimmt werden. Technisch konnte dies jedoch nicht realisiert werden, da der erfassbare Bereich der Sensoren am Handschuh nicht ausreichend war. Auch die Tonhöhenbeeinflussung durch den Dirigenten funktioniert nicht, weshalb die dafür verantwortlichen Pitchbenddaten für folgende Aufführungen im Studio erzeugt und eingespielt wurden.<sup>445</sup>

Die Texte sind in der Partitur fixiert und ihr Vortrag ist nach Takten und mittels Pausenzeichen (zum Beispiel im T7) synchron der Musik strukturiert (siehe Beispiel 1).

**Beispiel 1:** T4 und 5 aus *Wrong* (Oehring, Helmut: *Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT* (aus: *Irrenoffensive*) (1993/95). Berlin O. J; O. S.)

Text 1, der von Oehring selbst verfasst wurde und in Gebärdensprache vorgetragen wird,

<sup>444</sup> Die Taktangaben beziehen sich auf: Oehring, Helmut. *Wrong. SCHAUKELN-ESSEN-SAFT* (aus: *Irrenoffensive*). Berlin 1996.

<sup>445</sup> Vgl. Oehring, Helmut. *Mit anderen Augen*. S. 64ff.

erzählt keine stringente Geschichte, sondern erinnert eher an eine Textmontage.<sup>446</sup> Aus Mangel an Alternativen musste Oehring den zu gebärdenden Text phonetisch übersetzen. Da die Gebärdensprache jedoch einer anderen Grammatik folgt, konnte diese lautsprachliche Translation nur falsch – also ‚wrong‘ – sein.<sup>447</sup>

Auch der zweite Text in *Wrong* ist sowohl thematisch als auch in seiner praktischen Ausführung in diesem Kontext zu verorten. Das Gedicht „*Ich dichte erst jetzt ein lied über die freude am sprechen*“<sup>448</sup> des ausschließlich schriftlich kommunizierenden, autistischen Autors Birger Sellin ist ein Plädoyer dafür, dass diejenigen in der Gesellschaft, die keine offizielle Stimme haben, ihre Stimme erheben müssen:

*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 eisigen mauern auf  
und wehrt euch ausgestoßen zu werden  
wir wollen eine neue generation der stummen sein*

---

<sup>446</sup> „Wolltest Du mir nicht etwas sagen? Wolltest Du mir nicht etwas erzählen? Ich weiß gar nicht mehr, was ich dir erzählen wollte. Ich kann es Ihnen leider nicht sagen. Ich weiß es wirklich nicht. Irren ist menschlich. Du irrst Dich, das habe ich nicht gesagt. Die Angelegenheit wurde damals in der ganzen Stadt besprochen. Es ist sehr schade, daß Leute in guten Verhältnissen keine Kinder haben. Die pekuniären Sorgen sind die schlimmsten Sorgen. Wovon erzählst Du? Darf ich zuhören? Ich kann leider sehr schlecht erzählen. Bitte sagen Sie mir Ihren Namen noch einmal, ich habe ihn bei der Vorstellung nicht deutlich verstanden. Es handelt sich um eine schwere Krankheit, der Herr Doktor möchte sofort kommen. Die Ähnlichkeit ist sehr groß. Die Fotografie ist gar nicht ähnlich, ich habe Sie nicht darauf erkannt. Das Bild ist sehr ähnlich. Ich hätte ihm eine solche Handlungsweise nicht zutraut. Die Handlungsweise sieht ihm sehr ähnlich. Gefällt Ihnen die Handarbeit? Sie hat eine sehr anstrengende, aber interessante Tätigkeit. Sie arbeitet in einem Laboratorium. Haben Sie Klavierunterricht im Konservatorium? Ist Ihre Schwester lange im Sanatorium gewesen? Was ist die Ursache der Verzögerung? Pünktlichkeit ist eine Höflichkeit der Könige. Es ist merkwürdig, wie schnell man sich etwas angewöhnen kann und wie schwer es ist, sich etwas wieder abzugewöhnen. Haben Sie schon die Genehmigung der Behörde für die Ausführung Ihrer Erfindung bekommen? Haben Sie schon von der Erfindung gehört? Du hast ein scharfes Urteil. Du hast eine sehr spitze Zunge. Du bist parteiisch. Ich bin ganz heiser vom vielen Sprechen. Warum kommst du so selten? Er hat sich schnell über den Verlust seiner Frau getröstet, zuerst war er ganz verzweifelt. Das Kind zittert aus Angst vor dem Arzt. Hans zittert vor Anstrengung. Er ist verzweifelt. Er kam ganz verzweifelt zu mir. Er zweifelt, ob er sein Ziel erreicht. Verraten Sie nicht mein Geheimnis. Er malt ein Bild. Wann haben Sie Sitzung? Was malst Du augenblicklich? Ob er das Gedicht heute Abend deklamieren will? Er geht fort. Er geht an den Teich, um zu rudern. Ob er singt? Ob er sang? Ob er Musikstunden nimmt? Was nahm er fort? Was warf er fort? Er nahm den Stein. Das Stück ist realistisch. Der Zweck heiligt die Mittel. Das Mittel, was Sie mir gegeben haben, hat sehr gut geholfen. Sie dürfen das Mittel nicht zu oft nehmen, sonst gewöhnt sich der Körper daran und es hilft nicht mehr. Regnet es eigentlich? Sie sehen sehr wohl aus. Sie ist in einer Privatklinik operiert worden. Wo ist die Ohrenklinik? Wo ist das Krankenhaus? Wo ist die Augenklinik? Ich habe ein Luftkissen für die Reise gekauft.“ Ebda.

<sup>447</sup> Vgl. Nauck, Gisela: Essay. S. 33.

<sup>448</sup> Sellin, Birger: Ich will kein in mich mehr sein. Botschaften aus einem autistischen Kerker. Herausgegeben von Michael Klonovsky. Köln 1993. S. 177f.

*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*<sup>449</sup>

Oehring beendet das Gedicht vorzeitig bereits in T80 bei der Textzeile „*und unüberhörbar ist unser gesang*“. Diese letzten Wörter werden ebendort laut Partitur gleichzeitig gesprochen und gebärdet. Musikalisch dominant wird ab dieser Stelle ein Gitarrensolo, das im Stil von Jimi Hendrix mit „*extremen Spielarten*“<sup>450</sup> zu improvisieren ist und mit folgender Spielanweisung versehen ist: „*Eine bzw. mehrere Saiten quälen! Jaulen, Schreien, Weinen, Brüllen, Überdreht, Rückkopplung, usw.*“<sup>451</sup> Aber auch andere Anweisungen in *Wrong* erinnern an sprachliche Aspekte: „*Um den Zentralton herum maulen*“ (T42), „*sprechen*“ (Ebda.), „*aufgeregtes Flüstern ins Mundstück imitieren*“ (T54), „*Krähen*“ (T59f.), „*sprachgestische Tonmodulation*“ (T61), „*quälend-schreiend*“ (T78). Dadurch lässt Oehring die betroffenen Instrumente selbst sprechen wodurch diese regelrecht zu zusätzlichen ‚Artikulationsorganen‘ werden.

Oehring lässt den Text Sellins lautsprachlich darbieten, um ihn damit für den Großteil des Publikums verständlich zu machen. Dies wird jedoch durch lautsprachliches Kommunizieren der gehörlosen Interpretin unmöglich, da der semantische Sinn und so der kommunikative Aspekt des Gedichts durch die unkontrollierte Artikulation der Interpretin schwer verständlich werden. Sprache und Kommunikation als zu scheiterndes, unmögliches Projekt, das Oehring aufgrund seiner Biographie nur zu gut bekannt ist:

*„Meine ganze Kindheit war indirekt von der Behinderung [der Gehörlosigkeit seiner Eltern, AB] betroffen. Auffälligkeiten und Helferundmittlersyndrom prägten meinen sozialen*

---

<sup>449</sup> Sellin, Birger: Ich will kein in mich mehr sein. Botschaften aus einem autistischen Kerker. Herausgegeben von Michael Klonovsky. Köln 1993. S.177f.

<sup>450</sup> Vgl. Oehring, Helmut: *Wrong*. O. S.

<sup>451</sup> Ebda.

*Umgangshorizont. Überall Scherben durch das lautlose Aufeinanderprallen der Hörenden und Nichthörenden.*<sup>452</sup>

### **7.3.3.1.1 Die Unvereinbarkeit von Sprachsystemen**

Für Oehring ist der Einsatz von Gebärdensprache also auch von einem thematisch-dramatischen Gesichtspunkt relevant. Mit dem Einsatz von Gebärdensprache verweist der Komponist auf die Unvereinbarkeit von verschiedenen Kommunikationssystemen und den daraus resultierenden Missverständnissen:

*„Ich möchte nicht, dass als Ergebnis einer Arbeit herauskommt, dass Hörende und Gehörlose zusammengehören und alles irgendwie geht. Sondern ich will zeigen, dass es nicht geht und dass es wehtut und dass man das zu respektieren hat und beachten muss. Für mich gibt es kaum etwas Verletzenderes, als wenn Taube plötzlich beginnen zu sprechen. Oder Hörende gebärden. Ich suche nach genau dieser Sprache, die das Leiden weder glättet noch mildert (Adorno), die die Brüchigkeit sprachlicher Fremdheit in sich selbst zeigt.“*<sup>453</sup>

Das Unverständnis zwischen einzelnen Sprachsystemen und die generelle Fragilität von Sprache und Kommunikation ist seit *Wrong* der thematische Schwerpunkt des Oehring'schen Schaffens.<sup>454</sup> Die damit verbundenen existenziellen Randsituationen wie Sprachlosigkeit, Einsamkeit und Unverständnis, werden von Oehring dokumentiert bzw. abgebildet und musikalisch in einem – wie Gisela Nauck es nennt – „*musikalischen Realismus*“ umgesetzt:<sup>455</sup>

*„[Ich bin, AB] der Ansicht, daß ich keine Kunst mache, sondern ich dokumentiere die Wirklichkeit. Was natürlich nicht so ist, das ist mir schon bewußt. Aber ich versuche das immer in die Sphäre von Dokumentarfilmen oder Dokumentarfotos, also wie aus dem Leben, rüberzuziehen, und deswegen möchte ich, daß es besonders abgehoben ist und besonders stilisiert, weil ich immer finde, das Schlimmste sind nicht inszenierte Dinge, also inszeniert im Sinne von, daß man versucht, das Leben abzubilden, sondern entweder wirkliche*

---

<sup>452</sup> Oehring, Helmut: *Mit anderen Augen*. S. 185.

<sup>453</sup> Ebda. S. 25.

<sup>454</sup> Vgl. Nauck, Gisela: *Essay*. S. 32.

<sup>455</sup> Vgl. Ebda. S. 30.

*Dokumentaraufnahmen oder stilisierte Wirklichkeit, also so überhöht, daß es schon nicht mehr denkbar ist, und dann kommt die Brutalität ganz zum Tragen, für mich jedenfalls.*<sup>456</sup>

Die hier erwähnte Brutalität manifestierte sich in *Wrong* dadurch, dass die gehörlose Interpretin den zweiten Text auch lautsprachlich interpretieren muss. Lib Taylor hat darauf hingewiesen, dass der simultane Einsatz von Lautsprache und Gebärdensprache im performativen Kontext zwar eine Störung darstellt, dadurch aber die Möglichkeit geschaffen wird, die Dominanz einzelner Kommunikationssysteme zu relativieren und die Bedeutungsvielfalt sprachlicher Zeichen im ästhetischen Zusammenhang herauszuheben.<sup>457</sup> Ähnliches wird auch von Michael Davidson konstatiert, der die Verwendung von Lautsprache in Performances von gehörlosen Künstler\_innen als Vehikel betrachtet, um Kritik an der phonozentrische Gesellschaft zu üben und gleichzeitig auf die Hybridität von Kommunikationssystemen zu verweisen.<sup>458</sup>

Das Sprechen kann für gehörlose Personen aus unterschiedlichen Gründen unangenehm sein: Zum einen ist Lautsprache aus historischen und kulturellen Gründen innerhalb der Gehörlosengemeinschaft negativ konnotiert und mit Zwang, Unterdrückung und Bevormundung assoziiert. Seit der verfassungsrechtlichen Anerkennung der Gebärdensprachen als Minderheitensprache in zahlreichen Staaten gilt diese wie bereits erwähnt als Kernstück der Gehörlosengemeinschaft, die sich eben dadurch als kulturelle und sprachliche Minderheit definiert. Da Gebärdensprache also als Identitäts- bzw. Kulturmerkmal definiert wird, wird lautsprachliche Kommunikation innerhalb der Community häufig abgelehnt und negativ besetzt und gilt in einem Gespräch unter gehörlosen Personen als unangebracht.

Zum anderen birgt die Situation lautsprachlich kommunizieren zu müssen für gehörlosen Personen einen enormen Unsicherheitsfaktor, nämlich Unkontrollierbarkeit: Ohne die Hörfähigkeit ist die Selbstvergewisserung ‚richtig‘ oder ‚schön‘ zu sprechen nicht möglich. Dies macht den Stimmgebrauch für gehörlose Personen hochgradig unangenehm.<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> Helmut Oehring zit. n. Nauck, Gisela: Essay. S. 31.

<sup>457</sup> Vgl. Taylor, Lib: See to Hear – Deaf Sign Language as Performance. In: Performance Research: A Journal of the Performing Arts 4/3 (1999). S. 17-23.

<sup>458</sup> Vgl. Davidson, Michael: Concerto for the left Hand. Disability and the defamiliar Body. Ann Arbor 2008 (= Corporealities). S. 80-99.

<sup>459</sup> Vgl. Christina Schönfeld zit. n. Christina und Uwe Schönfeld. Gebärdensprachsolistin, Gebärdensprachdolmetscher im Gespräch mit Hans-Jürgen Mende. Interview (23. Jänner 2014). Auf: Webseite

Oehring wurde mit dieser Problematik konfrontiert, als er 1993 für *Wrong* eine gehörlose Interpretin suchte, die auch lautsprachlich kommunizieren sollte:

*„Es dauerte lange, bis ich einen gehörlosen Menschen fand, der bereit war, mit hörenden Musikanten und Dirigenten und Technik zu arbeiten [...]. Gebärden war ok. Aber Stimme benutzen und sich vor den Hörenden nackig machen war vorerst noch ein krasser Tabubruch. Wrong. Pionierarbeit auf allen Seiten. Ungesehen. Unerhört. Hosen runter.“*<sup>460</sup>

Mittlerweile fordert Oehring von Gebärdenperformer\_innen auch im herkömmlichen Sinne zu singen – von Oehring als „*singschreien*“<sup>461</sup> bezeichnet. Nach Rafael Ugarte Chacón stellt beides, also das Singen und Sprechen von gehörlosen Interpreten und Interpretinnen, eine „[...] massive Störung und Irritation der kulturellen Auffassungen und Konventionen beider Kulturen“ dar, also der der Gehörlosen, aber auch der der Hörenden:

*„So verletzt sie [die Interpretin, AB] das Gebot des Wohlklangs, der Verständlichkeit, der geschulten, artikulierten und intonierten Stimme ebenso wie die musikalisch-theatralen Konventionen des Sprach- und Stimmgebrauchs, die Gehörlose beharrlich aus dem Bereich der performativen Künste fernhalten und ihre Aufführungen unbesehen in einen therapeutischen oder sozialpädagogischen Kontext einordnen. Gleichzeitig unterläuft sie die Sprachgebote und -verbote der Gehörlosenkultur, derzufolge als Bühnensprache in Aufführungen, die sich an Gehörlose richten, ausschließlich Gebärdensprache akzeptabel ist.“*<sup>462</sup>

Für Ugarte Chacón ist es aber genau diese Störung der erwähnten kulturellen Konventionen, die bisher unsichtbare innerkulturelle Zwangsstrukturen an die Oberfläche bringen und damit Konventionen betreffend die Definition von Gesang, Stimme, kultureller Teilhabe oder Gehörlosenkunst infrage stellen.<sup>463</sup>

---

von Gebärdensprache. URL: <http://www.gebaerdenwelt.tv/artikel/leben/menschen/2014/01/28/140128lebmen01887.pdf> [31. Juli 2017]. S. 5.

<sup>460</sup> Oehring, Helmut: Mit anderen Augen. S. 67.

<sup>461</sup> Vgl. Ebda. S. 112.

<sup>462</sup> Ugarte Chacón, Rafael: Gesang neu denken. Taube Sängerinnen zwischen Hörenden- und Gehörlosenkultur. In: Das Zeichen 28/97 (2014). S. 216.

<sup>463</sup> Vgl. Ebda.

Dem muss entgegengesetzt werden, dass diese Art von ‚Störung‘, also die Verwendung anderer, unkonventioneller Stimmen keine Ungewöhnlichkeit im Kontext der Neuen Musik ist.. In den Kompositionen Oehring sind es nun eben nicht komponierte d. h. artifizielle, sondern reale Stimmen abseits der Norm, die zum Einsatz kommen, wenn gehörlose Personen Sprechen oder Singen. Im Gegensatz zu anderen Komponist\_innen dient dies bei Oehring aber nicht nur als Erweiterung des Stimmrepertoires oder als Kritik an herrschenden Musikkonventionen, sondern dazu die bereits angesprochenen Aspekte der Unverständlichkeit und Kommunikationsdifferenzen direkt, quasi unmittelbar erfahrbar zu machen.

Christina Schönfeld<sup>464</sup>, die von Oehring für die Premiere von *Wrong* engagiert worden war, war zwar zuvor als Schauspielerin in Gehörlosentheatern tätig gewesen, hatte davor jedoch noch nie in einer musikalischen Aufführung mitgewirkt, und hatte daher Bedenken, daran mitzuwirken. Verschärft wurden diese Zweifel erneut durch das vorgesehene Sprechen von Lautsprache. Dies erklärt sich daraus, dass Schönfeld in den 1990er Jahren aktiv im Kampf für die rechtliche Anerkennung der Gebärdensprache – was in Deutschland erst 2002 umgesetzt wurde – beteiligt war. Daher empfand sie Oehring's Anweisung Lautsprache verwenden zu müssen als Affront, wie sie in einem Interview schildert:

*„Alle Gehörlosen haben damals für die Anerkennung der Gebärdensprache gekämpft. Alles, was irgendwie mit Hörenden zu tun hatte, war für uns natürlich ein Problem. Und da sollte ich dann als Gehörlose auf einer Bühne stehen und dort auch noch meine Stimme anwenden? Ich empfand mich deswegen fast schon wie eine Verräterin, wie jemand, der quasi gegen die Gebärdensprache kämpft.“*<sup>465</sup>

Entgegen ihrer Zweifel entschied sich Schönfeld aber dennoch mit Helmut Oehring zu kollaborieren, da sie sich als professionelle Schauspielerin mittels notwendiger Distanz, dieser heiklen Situation, als Gehörlose in einer Musikaufführung mitzuwirken und gleichzeitig auch noch sprechen zu müssen, aussetzen konnte:

---

<sup>464</sup> Leiterin der Bereiche Bildung und Kultur, Medien im Zentrum für Kultur und visuelle Kommunikation der Gehörlosen Berlin | Ihr bisheriges Bühnenschaffen umfasst Auftritte mit dem Pantomimeensemble, dem Deutschen Gehörlosen Theater, Aufträge beim Fernsehen und eigene Bühnen- und Filmproduktionen auf nationalem sowie internationalem Parkett | Seit 1993 als Gebärdensprachsolistin in verschiedenen Werken von Helmut Oehring zu erleben, so u. a. in *Das D'Amato System*, *Bernada Albas Haus*, *Verlorenwasser*, *BlauWaldDorf*, und *AscheMOND* oder *The Fairy Queen* | 2010 Verleihung des Berliner Kulturpreises.

<sup>465</sup> Christina Schönfeld zit. n. Christina und Uwe Schönfeld. Gebärdensprachsolistin. S. 5.

„Und für mich heißt das jetzt, auf der Bühne bin ich Schauspielerin und muß das können, mich so zu verhalten, und für andere Gehörlose und Bekannte und so weiter, denen muß ich das auch erklären, die müssen das erstmal begreifen. Also 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, und das mußte ich auch erstmal klarmachen.“<sup>466</sup>

### 7.3.3.2 Verlorenwasser (aus: *Der Ort/musikalisches Opfer*) (2000)

Ein weiterer Meilenstein der gebärdenintegrierenden Kompositionen ist *Verlorenwasser* (aus: *Der Ort/musikalisches Opfer*) für Stimme, E-Gitarre solo, Kontrabass solo, großes Orchester, CD-Zuspiel und Live-Elektronik aus dem Jahr 2000, in welchem erstmalig ein neunköpfiger Gebärdenchor integriert wird.

Wie auch in *Wrong* ist *Verlorenwasser*, ein sprechender Titel, der zwei Bedeutungsebenen eröffnet: Einerseits bezieht er sich auf den kleinen Ort Verlorenwasser in Deutschland, der zwischen 1949 und 1989 der geographische Mittelpunkt der Deutschen Demokratischen Republik war, andererseits auf den dort befindlichen Verlorenwasserbach. Orte sind für Oehring – „[...] Destillate, Eindampfunge(n), historischer biografischer individueller gesellschaftlicher politischer Geschichte(n)“<sup>467</sup>, die sich für den Komponisten im Fall von *Verlorenwasser* bereits im Namen widerspiegeln:

„*Verlorenwasser als Ort habe ich für diese Komposition gewählt, weil seine spezifische Geschichte bereits allein im Namen existiert. Weil er als poetisches Symbol dienen kann, die Empfindlichkeit, Verletzlichkeit und Vergänglichkeit von Orten aufzuzeigen.*“<sup>468</sup>

Die hier angesprochene Vergänglichkeit bezieht sich jedoch nicht nur auf die Auflösung der DDR, sondern auch auf den Verlorenwasserbach, der den gleichnamigen Ort sowohl ober- als auch unterirdisch durchfließt, und in diesem Sinne ständig auftaucht und wieder

---

<sup>466</sup> Christina Schönfeld zit. n. Vollhaber, Tomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache: „Das D’Amato-System“. In: *Das Zeichen* 11/39 (1997). S. 52.

<sup>467</sup> Oehring, Helmut: *Mit anderen Augen*. S. 176f.

<sup>468</sup> Helmut Oehring zit. n. Wördemann, Stefanie: Über die Vergänglichkeit. Zu Helmut Oehring’s *Verlorenwasser*. URL: <https://www.yumpu.com/de/document/view/20631645/text-von-stefanie-wordemann-helmut-oehring> [23. Mai 2017]. O. S.

verschwindet. Das Gewässer findet jedoch nicht nur in der Partitur Erwähnung, sondern grundsätzlich wird in *Verlorenwasser* an das Element Wasser erinnert, wie Stefanie Wördemann schreibt:

*„Wie die Flut schwillt in den ersten fünf Minuten der Komposition die Musik an, unterstützt von kleinen Fingeralphabet-Wellen des Gebärdenchors. 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.“*<sup>469</sup>

Von Hans Eislers *14 Arten den Regen zu beschreiben* inspiriert, ist Wasser für Oehring auch in anderen Kompositionen Sinnbild für *„[...] [das] Bewusstsein vom Fließen der Zeit, von der Vergänglichkeit, vom Abschied. Und zugleich [für] den Willen, der Zukunft entgegen zu schwimmen.“*<sup>470</sup>

Anders als in *Wrong* stellt Oehring in *Verlorenwasser* nicht die Fragen nach der Unmöglichkeit von Kommunikation, sondern demonstriert das Nebeneinander verschiedener Erzählweisen:

*„In ‚Verlorenwasser‘ malen die Gehörlosen vielmehr auf ihre ganz spezielle Art und Weise das Bild, von dem auch die anderen Musiker erzählen – auf jeweils ganz eigene Art und Weise: die komplex strukturierten Orchestergruppen mit ihren dynamisch flutenden und abebbenden, atmosphärisch-filmartigen Klangflächen auf der einen Seite und ihren filigran-verschachtelten, murmelnden bis kreischenden Klangstrudeln auf der anderen; die beiden Instrumentalsolisten an der E-Gitarre und am Kontrabass, die auch improvisieren; die Gesangssolistin, die einige mögliche Nuancen menschlicher Stimme bietet, vom flüsternden Sprechen über Singen mit dem Voice-Transformer bis zu opernhafte Vokalisieren; und schließlich die Live-Elektronik mit ihren assoziativen bis konkreten Sound-Zuspielen. Ab und zu übernehmen die einzelnen Akteure aber auch die Ausdrucksweisen der anderen – etwa, wenn der Solo-Kontrabassist Pizzicati mit Fingeralphabet anschlägt, der E-Gitarrist sein Instrument über die Talk-Box zum Sprechen und Singen bringt, die Schlagzeuger ‚schreib-ähnlich‘ mit dem Besen über die Snare Drums wischen oder die Gehörlosen in Lautsprache*

---

<sup>469</sup> Ebda.

<sup>470</sup> Ebda.

*flüstern.*<sup>471</sup>

Oehring's Umgang mit Gebärdensprache hat sich seit 1993 verändert: Während in *Wrong* Texte in Lautsprache und deutscher Gebärdensprache (DGS) vorgetragen werden, werden diese Sprachsysteme in *Verlorenwasser* und späteren Kompositionen um andere Formen manueller Kommunikation, nämlich Fingeralphabet, lautsprachbegleitende Gebärden (LBG) und poetische Gebärdensprache erweitert. Was lässt sich darunter verstehen? Im Fingeralphabet entspricht jeder Buchstabe des Alphabets einer Handform und kann daher für die Buchstabierung von Eigennamen und unbekanntem Vokabeln herangezogen werden.<sup>472</sup> LBG ist eine visualisierte Form der Lautsprache, d. h. eine direkte Übersetzung von Lautsprache in Gebärdensprache.<sup>473</sup> Die poetische Gebärdensprache ist eine artifizielle, poetisch-theatrale Form der Gebärdensprache, die an Gebärdenpoesie erinnert. Bei Oehring besteht diese aus langzusammengesetzten, expressionistischen Wörtern wie etwa *Vielschönregen* (*Verlorenwasser*, S. 45), die sowohl gebärdend aber auch lautsprachlich vorgetragen werden können. Für Gisela Nauck klingen die Texte Oehring's dadurch

*„[...] 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.“*<sup>474</sup>

Es wurde bereits darauf verwiesen, dass die praktische Umsetzung bzw. Übersetzung der Kunstwörter in poetische Gebärden erst während des Probenprozesses, in Zusammenarbeit mit den gehörlosen Interpret\_innen, erfolgt. Der zu gebärdende Text wird von Oehring ausschließlich in der Partitur als verschriftlichte Sprache fixiert und mit praktischen Anweisungen versehen.

Formal unterscheidet sich der poetische Gebärdenstil von Alltagsgebärdensprache durch die Verwendung bestimmter Ausdrucksmittel, die den Fokus auf Stimmungsbilder, sowie die Hervorbringung der Gebärden lenken, womit die visuellen Qualitäten von Gebärdensprache in den Mittelpunkt gerückt werden. Wie die Schauspielerin und Gebärdendozentin Christina Schönfeld, die seit *Wrong* häufig mit Oehring als Gebärdensolistin arbeitet, in einem

---

<sup>471</sup> Ebda.

<sup>472</sup> Vgl. Braem, Penny Boyes: Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung. S. 146f.

<sup>473</sup> Vgl. Ebda.

<sup>474</sup> Vgl. Nauck, Gisela: Essay. S. 38.

Interview beschrieben hat, kann eben diese Fokussierung auf Gestik zugunsten des Inhaltes, bei Menschen, die der Gebärdensprache mächtig sind, Irritationen auslösen:

*„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.“<sup>475</sup>*

Zusammenfassend liegt der Ausdrucksgehalt der poetischen Gebärden – wie in ihrem lautsprachlichen Pendant – also nicht primär auf der inhaltlichen Ebene, sondern einerseits auf der Vermittlung von Stimmungsbildern, andererseits auf visuellen, performativen Aspekten, die durch Oehrings Vortragsbezeichnungen geregelt werden. Dies verdeutlicht den erwähnten Aspekt, dass der Komponist Gebärdensprache also nicht ausschließlich als Informationen vermittelndes Kommunikationssystem verwendet, sondern auch als poetisches Ausdrucksmittel, dessen visuelle Qualitäten und die damit verbundenen Gesten und Bewegungen, in den Mittelpunkt gestellt werden.

Auch werden in *Verlorenwasser*<sup>476</sup> die Gebärdenstimmen nach Geschlecht aufgeteilt, so gibt es Textteile, die nur von Frauen oder nur von Männern erzählt werden (T67 bzw. 90). Die praktischen Anweisungen wie „wie in *Fingeralphabetwellen*“ (T23), „*Bildhafte Gebärdenstellung Sekunden anhaltend*“ (T85) oder „*mit symbolhafter DGS*“ (T90) scheinen erweitert worden zu sein und wirken exakter und bestimmender als noch in den älteren Kompositionen. Zu den schriftlich fixierten Anweisungen, wird die Intensität der Gebärden auch visuell durch die Schreibweise des Texts verdeutlicht, indem beispielsweise das langsam zu gebärdende Wort „*Vielruhetiefschwarz*“ (T99-107) durch Leerzeichen zwischen den Buchstaben in die Breite gedehnt wird. Dadurch lassen sich in der Chorstimme nun auch vermehrt musikalische Parameter finden, beispielsweise Tempo- und Dynamikveränderungen (durch Geschwindigkeit und Größe der Gebärden), unterschiedlich vermittelte Emotionalität (durch Mimik), polyphone und mehrstimmige Strukturen (durch die gleichzeitige Verwendung beider Hände oder dem unabhängigen kontrapunktischen Gebärden von

---

<sup>475</sup> Christina Schönfeld zit. n. Vollhaber, Tomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache. S. 53.

<sup>476</sup> Oehring, Helmut: *Verlorenwasser* (aus: *Der Ort/Musikalisches Opfer*). Berlin 2000.

unterschiedlichen Stimmungsbildern in den einzelnen Stimmen).<sup>477</sup> Neu in *Verlorenwasser* ist, dass mit der Anweisung „*Poesie*“ wie etwa in T99 („*Gebärdenchor alle Poesie – DGS langsam und groß*“) nicht festgelegte Gebärden zum Einsatz kommen, sondern die Ausführung der Gebärden von den Solist\_innen individuell gestaltet werden können.

---

<sup>477</sup> Vgl. Weber-Guskar, Johanna: Musik und Gebärdensprache. „Verlorenwasser“ (aus: Der Ort / „Musikalisches Opfer“) für Soli, Gebärdenchor, großes Orchester, CD-Zuspiel und Live-Elektronik von Helmut Oehring. Diplomarbeit an der Universität Wien. Wien 2009. S. 124f.

## 7.4 Elisabeth Harniks *Im Möglichkeitsraum aus Händen* (2016)

Gebärdensprache ist auch der Ausgangspunkt von Elisabeth Harniks (\*1970) *Im Möglichkeitsraum aus Händen* (2016).<sup>478</sup> Harnik studierte klassisches Klavier an der damaligen Musikhochschule Graz, später folgte das Kompositionsstudium bei Beat Furrer an der heutigen Kunstuniversität Graz. Ihre aktuelle künstlerische Auseinandersetzung bewegt sich in den Spannungsfeldern von Improvisation und Komposition.<sup>479</sup>

Die steirische Komponistin hat für ihr Stück für Gebärdensprachperformerin, Stimme, Flöte und Vibraphon das Gebärdengedicht *Hände Ohne Ende* des österreichischen Dichters Romeo Seifert als Ausgangspunkt gewählt. Ähnlich wie auch bei Oehring basiert die Komposition also auf Gebärden, die den Bezugspunkt für alle Stimmen darstellen. So imitieren die Instrumente teilweise die ausgeführten Bewegungen der Gebärdensprachperformerin, oder werden die einzelnen Gebärden simultan lautsprachlich beschrieben. Unterbrochen wird der Vortrag des Gedichts und die dazugehörige, lautsprachliche Beschreibung der einzelnen Gebärden durch Passagen, die in österreichischer Gebärdensprache (ÖGS) und Lautsprache vorgetragen werden. Diese Passagen beinhalten die Beschreibung des sogenannten Gebärdenraumes, des Raumes vor dem Körper in welchem Gebärden gebildet werden.

ÖGS, Lautsprache und Musik stehen in Harniks Komposition als drei Kommunikationsebenen einerseits unabhängig nebeneinander, beziehen sich aber andererseits auch direkt aufeinander, beispielsweise wenn die Gebärden lautsprachlich beschrieben werden, oder die Instrumente die Bewegungsabläufe der Gebärden übernehmen.

### 7.4.1 Analyse des Stückes

Die Komposition beginnt mit dem Einsatz der Instrumentalstimmen (Bsp. 2): ruhige langgezogene Töne, die gegen Ende des ersten Taktes in Triller bzw. Mikroglissandi übergehen. Die Flötistin imitiert die Gebärde für „BODEN“ (mit welcher das Gebärdengedicht beginnt) auf ihrem Instrument („*Schnelle Streichbewegungen mit der flachen rechten Hd. über die Klappen*“). Gleichzeitig setzt die lautsprachliche Beschreibung des Gebärdenraumes ein, bevor in T2 der eigentliche Vortrag des Gebärdengedichts und die

---

<sup>478</sup> Vgl. Harnik, Elisabeth: *Im Möglichkeitsraums aus Händen* (2016). YouTube-Video. Veröffentlicht am 3. Jänner 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TLsnu40xXhs> [1. Juni 2017].

<sup>479</sup> Vgl. Dies.: Kurzbiographie. Auf: Webseite von Elisabeth Harnik. URL: [http://elisabeth-harnik.at/wp-content/uploads/2015/02/Elisabeth-Harnik\\_Bio.pdf](http://elisabeth-harnik.at/wp-content/uploads/2015/02/Elisabeth-Harnik_Bio.pdf) [1. Juni 2017].

lautsprachliche Beschreibung der dazugehörigen Bewegungen<sup>480</sup> beginnen. Währenddessen pausieren die Instrumentalstimmen.

The image shows two musical staves: Flöte (Flute) and Vibraphon (Vibraphone). The Flute staff is marked with dynamics *p*, *mf*, and *sim.* (sostenuto). The Vibraphone staff is marked with *p* and *mp*. Annotations include:

- Stimme:** "Ein Körper. Zwei Hände. Ein Raum nahe am Körper zwischen Kopf und Bauch, den Arme und Hände bequem erreichen können." (A body. Two hands. A space near the body between head and waist, where arms and hands can reach comfortably.)
- Stimme:** "Die Arme sind angewinkelt. Die Hände vor dem Bauchnabel bilden eine geschlossene Fläche." (The arms are bent. The hands in front of the navel form a closed surface.)
- Stimme:** "Eine ruckartige Bewegung." (A jerky movement.)
- Gbsp. BODEN 1x:** (Example: GROUND 1x)
- Flöte:** "Schnelle Streichbewegung mit der flachen rechten Hd. über die Klappen (Imitation BODEN)" (Fast sweeping motion with the flat right hand over the keys (imitation of GROUND)).
- Flöte:** "Farbrüller langsam → schnell" (Color tremor slow → fast).

**Beispiel 2: T1 und T2 aus *Im Möglichkeitsraum aus Händen*; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Komponistin**

In T4 (Bsp. 3) wird das Gedicht und die Beschreibung der Gebärden erneut von einer kurzen Passage unterbrochen, die die gebärden- und lautsprachliche Beschreibung des Gebärdenraumes zum Inhalt hat. Um dieser Stelle, in welcher sich Gebärdensprache und Lautsprache treffen Gewichtung zu verleihen, pausieren die Instrumente erneut.

<sup>480</sup> Der lautsprachliche Text stammt von Elisabeth Harnik und Ilona Seidel-Jerey

4

Gbsp. -----> SEE -----> "Freeze" -----> **SIMULATANÜBERSETZUNG IN DIE ÖGS** 3

Stimme zeichnet einen großen Halbkreis. Ein Körper. Zwei Hände. Ein Raum nahe am Körper. Im Blickfeld des Gegenübers werden Inhalte - Abbildungen der Realität oder fiktiv verortete Punkte - gestaltet. Eine dreidimensionale Darstellung sowohl räumlicher wie zeitlicher Verhältnisse als auch statischer und dynamischer Beziehungen. Entsprechend veränderte Bewegungsrichtungen zeigen konkrete Abbildungen von Abläufen an. Ebenso Handlungen, die zwischen festgelegten Punkten im Raum ablaufen.

Fl. *pp*

Vibr. *pp* *sim.*

**Beispiel 3: T4 aus *Im Möglichkeitsraum aus Händen***

In T5, welcher mit einer Fermate bzw. der Anweisung „Freeze“ endet, erfolgt erneut eine Bewegungsimitation der Gebärden „BODEN“ sowie „SEE“ („Übergang zu Kreisbewegungen, beim letzten Mal Halbkreisbewegung oberhalb der Klappen“) auf der Flöte.

Ab T6 wird auf den Höhepunkt des Gedichts hingearbeitet: Die Instrumentalstimmen werden allmählich dichter und lauter. Auch der laut- wie auch der gebärdensprachliche Vortrag wird immer schneller und dichter. Diese Steigerung aller Stimmen wird bis zum Ende T10 (Bsp. 4) und einer plötzlichen Pause der Instrumentalstimmen durchgezogen. Der gebärdensprachliche Vortrag, der in den vorherigen Takten auch immer dichter und schneller wurde, kommt mit der Gebärde für „NICHTS“ zur Ruhe. Lautsprachlich begleitet wird dies durch die Beschreibung der Gebärde.

10 *poco accel.* -----> *ruhig*

Gbsp. dunkle Wolken-verdichten sich Bäume-stärker-bewegen sich Wolken-dicht Bäume-im-Sturm ad lib. → CHAOS-WIRBEL ||: NICHTS :|| - - - (ohne Mundform)

Stimme Die angewinkelten Arme neigen sich mehrmals hin und her. Schnell bewegen sich die Arme wieder nach oben, nähern sich kurz, öffnen sich wieder zu den Seiten. Sie schwanken hin und her, langsamer. Die Augenbraue zieht sich hoch, die Mundform weitet sich, die Wangen blasen sich auf, Luft wird ausgeatmet. Die Bewegungen der Arme wiederholen sich, schneller, heftiger. Die Arme fahren auf und nieder, die Hände kreisen übereinander, wirbeln. Die Augen sind zusammengekniffen. (Sprechtempo allmählich beschleunigen) Die Hände kreisen langsamer. Die rechte Handfläche kreist auf der linken Handfläche. (leise gesprochen)

*poco accel.*

Fl. *f* *ff* *extrem überblasen* *freie Fortsetzung, Oszillieren zwischen der Trillerbewegung und unkontrollierten, schnellen Fingerbewegungen*

Vibr. *mf* *fff* *gliss.* *freie Fortsetzung mit chromat. glissando-Bewegungen, immer chaotischer*

**Beispiel 4: T10 aus *Im Möglichkeitsraum aus Händen***



19

Gbsp. → Ende

Stimme Die rechte Hand legt sich auf den linken Handrücken und zieht diesen zum Bauchnabel.

Fl. *Flz.*  
*p* *pp*

Vibr. *p* *pp*

*SIMULATANÜBERSETZUNG IN DIE ÖGS*

Ein Körper. Zwei Hände.  
Ein Raum rechts neben dem Körper, ein Raum links, ein Raum vor dem Körper und ein Raum dahinter. Raum darüber, Raum darunter. Leerer Raum. Nichts. Stille.  
Ist es möglich, sich vorzustellen, wie das Schweigen des leeren Raums durch die Sinne schlüpft?

**Beispiel 6: T19 aus *Im Möglichkeitsraum aus Händen***

Wie beschrieben, besteht die Komposition aus drei Ebenen: Dem Gebärdengedicht, der lautsprachlichen Beschreibung der Gebärden und den Instrumentalstimmen, die wiederum von den Bewegungen der Gebärdenperformerin beeinflusst werden. Gebärdensprache ist somit der eigentliche Dreh- und Angelpunkt der Komposition.

Bewusst greift Harnik nicht in den Vortrag des Gebärdengedichts ein. Sie verzichtet vollkommen auf eine performative Inszenierung des Gebärdens im Sinne einer Bewegungschoreographie. Am ehesten wird eine solche von den Musiker\_innen ausgeführt, welche durch das Imitieren der Gebärden konkreten Spiel- und Bewegungsanweisungen folgen müssen.

Durch den Verzicht auf die performative Inszenierung der Gebärdensprache bleibt die eigentliche Funktion dieser als gestisches Kommunikationssystem im Vordergrund. Trotzdem macht Harnik ein ursprünglich ausschließlich für gebärdende Personen zugängliches Gedicht für ‚Non-Signer‘, also Personen, die der Gebärdensprache nicht mächtig sind, zugänglich. Der gewählte Weg dafür ist jedoch nicht die Übersetzung des Gedichts in Lautsprache. Der wortwörtliche Inhalt des Gedichts bleibt dem nicht-gebärdenden Publikum verborgen. Auch bei den bisherigen Aufführungen der Komposition, 2016 im Grazer Minoritensaal sowie 2017 im Rahmen des InTaKT-Festivals, wurde auf einen erklärenden Begleittext verzichtet. Durch diesen Verzicht kann die individuelle Wahrnehmung des gebärdenblinden Publikums unbeeinflusst bleiben. Zugänglich wird das Gedicht aber insofern, als dass alle Stimmen dem

dramatischen Aufbau des Gedichts sowie dessen Stimmungsbildern folgen und dadurch das Gedicht ‚erfahrbar‘ machen.

## 7.5 Resümee: Hybride Räume und Orte der Begegnung

In den vorgestellten Kompositionen von Helmut Oehring und Elisabeth Harnik wird Gebärdensprache und damit Gehörlosigkeit nicht nur strukturell, sondern auch thematisch und praktisch miteinbezogen. Dies hat mehrere Funktionen: Einerseits eine kommunikative, inhaltsvermittelnde, andererseits eine ästhetisch-performative, da Bewegungen, vor allem bei Oehring, auch inszeniert eingesetzt werden. Durch die musikalisierte und musikalische Verwendung von Gebärdensprache wird an bereits existierende Traditionen der Kultur gehörloser Menschen angeknüpft. Diese werden jedoch in einen neuen Kontext gebracht, nämlich den der Neuen Musik. Damit wird sowohl für die gehörlose als auch die hörende Musikkultur eine neue Kunstform geschaffen.

Mit den Kompositionen wird auch dezidiert sozial-gesellschaftspolitische Arbeit geleistet, in dem durch die Zusammenführung von Gebärdensprache und Musik, unterschiedliche kulturelle ‚Räume‘ miteinander verschränkt werden. Dazu Helmut Oehring:

*„Das einzige [...] daß die Gehörlosen sozusagen [an, AB] meine[r] Arbeit nutzen, um einen pseudomäßigen Eingang zu finden in das, was sie als öffentliches oder offizielles Leben betrachten, und nicht mehr ausgeschlossen sind. Das ist auch ein geiler Zustand, finde ich, wenn es wirklich in so einem Opernhaus ist, oder in der Philharmonie, also wirklich in diesen heiligen Hallen, wo noch niemals mit Sicherheit ein Gehörloser war. Plötzlich hundert Gehörlose, so mit Luftballons, weil ihnen gesagt wurde, man könnte eventuell die Vibrationen der Musik über diese Luftballons, durch die Luft, wahrnehmen.“<sup>481</sup>*

Die vorgestellten Kompositionen können somit als kulturelle Schnittstellen und damit als Orte der Begegnung betrachtet werden, in welchen unterschiedliche Kulturen miteinander in Dialog treten, und so mit jeweils typischen Kunstformen des Gegenübers konfrontiert werden. Eine Forschungsrichtung, im Rahmen welcher das Zusammentreffen bzw. Aufeinanderprallen unterschiedlicher Kulturen untersucht wird, sind die Postcolonial Studies. Ausgangspunkt der

---

<sup>481</sup> Helmut Oehring zit. n. Vollhaber, Tomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache. S. 46.

Postcolonial Studies bildet Edward Saids Orientalismusanalyse aus dem Jahr 1978, in welcher Said den Orient als westliches Konstrukt entlarvte.<sup>482</sup> Damit wurde der Blickwinkel für die Konstruktion und Repräsentation von Differenz im Kontext von kolonialen und postkolonialen Gesellschaften eröffnet. Eng am Poststrukturalismus orientiert, widmeten sich im Anschluss an Said vermehrt Wissenschaftler\_innen der Untersuchung von Kultur und Identität im Kontext des kolonialen Diskurses, mit dem Ziel die binäre Opposition zwischen Kolonialiserten und Kolonialisierenden zu überwinden, und die Konstruktion des Hierarchiegefüges zwischen dem Westen und ‚den Anderen‘ zu verdeutlichen. Vertreter der Deaf Studies haben dies für eigene Zwecke adaptiert und den gesellschaftlichen Umgang mit gehörlosen Personen mit kolonialen Situationen verglichen.<sup>483</sup> Wie auch in territorialen Kolonien würde ein hierarchisches Verhältnis zwischen der Kultur der Hörenden und derjenigen der Gehörlosen bestehen. Die dominante Kultur der Hörenden würde gehörlosen Personen Werte und Normen aufzwingen wollen, um damit kulturelle Anpassung durchzusetzen, beispielsweise durch das Verbot von gebärdensprachlicher Kommunikation in Schulen oder aber auch durch medizinische Hörprothesen.

In den hier vorgestellten Kompositionen geht es wie beschrieben nicht um normierende Anpassungsstrategien, sondern in meinen Augen explizit um die Begegnung von Kulturen. Indem Gebärdenpartien nicht nur in die Partituren mit aufgenommen werden und damit gehörlose Interpret\_innen in neuen, ungewohnten Kontexten agieren, sondern auch die Begegnung bzw. der Dialog mit Sänger\_innen forciert wird, wird ein gemeinsamer, quasi hybrider Raum geschaffen. Ursprünglich stammt der Begriff der Hybridisierung aus der Biologie, wo er die Kreuzung unterschiedlicher Arten bezeichnet. Im Kontext der Kulturwissenschaften wird Hybridität als analytischer Begriff verstanden und mit der Vermischung und gegenseitigen Beeinflussung zweier oder mehrerer Kulturen assoziiert. Maßgeblich wurde das Hybriditätskonzept durch den Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha geprägt, der dieses bereits in den 1980er Jahren entwickelte und schließlich in der Monographie *Die Verortung der Kultur* konkret erläuterte.<sup>484</sup> Anders als in seiner naturwissenschaftlichen Definition, bezeichnet Hybridität bei Bhabha „[...] komplexe[...] kulturelle[...] Formationen, die in einer kolonialen und damit einer deutlich hierarchisierten,

---

<sup>482</sup> Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism*. Harmondsworth 1978.

<sup>483</sup> Vgl. Lane, Harlan L.: *Die Maske der Barmherzigkeit. Unterdrückung von Sprache und Kultur der Gehörlosengemeinschaft*. Aus dem Amerikan. übersetzt von Harry Günther und Katharina Kutzmann. Hamburg 1994; Ladd, Paddy: *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*. Clevedon 2003 (= *Multilingual Matters*).

<sup>484</sup> Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

*asymmetrischen Konstellation entstehen und diese Konstellation zugleich destabilisieren.*<sup>485</sup>

Nach Bhabha greifen Kolonialisierte kulturelle Symbole und Traditionen der Kolonialisierenden zwar auf, vermischen diese jedoch mit Versatzstücken der eigenen Kultur und lassen dadurch neue kulturelle, quasi hybride Zeichensysteme entstehen, die weder der einen noch der anderen Kultur zugesprochen werden können. Verdeutlicht wird damit, dass Kulturen nicht als homogen zu betrachten sind, sondern „[...] als Felder der Aushandlung von Differenz [...]“<sup>486</sup> Den symbolischen Ort dieser kulturellen Heterogenität bezeichnet Bhabha als Dritten Raum (Third Space), den er metaphorisch in *Die Verortung der Kultur* als Treppenhaus beschreibt:

*„Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstituiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen und unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt.“*<sup>487</sup>

Auch in gebärdenintegrierenden Kompositionen entstehen diese Orte der hierarchie-armen Anerkennung von Differenz, indem Elemente der Gehörlosenkultur in musikalische Kontexte integriert werden und vice versa. Bei Oehring erfolgt darüberhinausgehend eine explizite Zusammenführung/Begegnung der Kulturen, indem sowohl hörende als auch gehörlose Interpret\_innen in Laut- als auch Gebärdensprache kommunizieren. Diese Situation birgt auch subversives Potential, indem durch die Integration ‚fremder‘ kultureller Traditionen die hegemoniale, dominante Kultur unterwandert und somit dekonstruiert werden kann. So werden auch durch gebärdenintegrierende Kompositionen Normen bzw. dominante Diskurse der Musikkultur durch die praktische und strukturelle Miteinbeziehung von Gebärdensprache neu verhandelt, d. h. mit neuen Bedeutungen belegt und damit neu interpretierbar.

Ferner äußert sich die sozial- und gesellschaftspolitische Relevanz der Kompositionen dadurch, dass das Publikum dabei ‚behindert‘ wird, sämtliche kommunikative Ebenen auf

---

<sup>485</sup> Kerner, Ina: Postkoloniale Theorien zur Einführung. Hamburg 2012. S. 126.

<sup>486</sup> Ebda. S. 127.

<sup>487</sup> Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. S. 5.

gewohnte, herkömmliche Weise wahrzunehmen. Dadurch wird einerseits die Fokussierung auf festgefahrene, traditionelle Wahrnehmungsvorstellungen hinterfragt, andererseits aber auch die gesellschaftliche und medizinische Definition von Behinderung thematisiert: Ist es die Verwendung von Gebärdensprache, die mir den Inhalt des Stücks vorenthält, oder ist es meine persönliche Unfähigkeit diese zu verstehen? In anderen Worten: Ist es die Gesellschaft, die Menschen an einer gleichberechtigten, gesellschaftlichen, sozialen und politischen Teilhabe behindert, oder sind es physische und psychische Gegebenheiten?

Ein weiterer wichtiger Aspekt gebärdenintegrierender Kompositionen wird von Christina Schönfeld angesprochen, nämlich das Entgegenwirken althergebrachter Stereotype und das Aufzeigen neuer Identitätsentwürfe:

*„Ich möchte auch den Hörenden zeigen, daß Gehörlose auch so Schauspieler sein können, daß sie so eine Leistung, also Leistung ist vielleicht ein falsches Wort, aber daß es so etwas gibt wie bei Hörenden, die singen, zum Beispiel, also für Hörende ist so etwas wie Singen eben etwas Besonderes und was anderes. Und ich kann zeigen, daß ich auch mit Gebärdensprache poetisch umgehen kann, daß ich Theaterspielen kann, daß ich einen Film spielen kann und so weiter, als Gehörlose. Daß ich zeigen muß, daß es da so etwas gibt, was ich machen kann, daß ich genauso etwas machen kann wie Hörende auch.“<sup>488</sup>*

Wie auch Petra Kupperts betont, werden durch die Miteinbeziehung gehörloser Interpret\_innen neue kulturelle Räume für gehörlose Personen zugänglich gemacht, in welchen nicht zuletzt auch neue Rollenmodelle vermittelt werden: *„The very act of being positioned on stage is working against the view of the disabled person as merely passive incarcerated by overpowering body, tragic victim of pre-discursive physicality.“<sup>489</sup>*

Auch sind es ästhetische Fragen und Konventionen, die von gebärdenintegrierenden Kompositionen ausgelöst werden: Wer erwartet Gebärdensprache als poetische Kunstform in der Oper? Oder Opernsängerinnen, die mit den Händen singen? Wie lässt sich ein Orchesterwerk mit Gebärdenorchester bezeichnen? Wessen Gesang darf auf Bühnen präsentiert werden und wer entscheidet darüber? Wer hat Zugang zu Kunst und Kultur und warum bzw. warum nicht? Können Konzerthäuser kulturelle Räume für gehörlose Personen sein und

---

<sup>488</sup> Christina Schönfeld zit. n. Vollhaber, Tomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache. S. 54.

<sup>489</sup> Kupperts, Petra: Disability and Contemporary Performance. S. 58f.

umgekehrt: Sind Gebärdensclubs Räume für hörende Personen? Was ist überhaupt Kommunikation und wie nehme ich meine Umwelt wahr?

Thematisiert werden somit schlussendlich Kernbereiche der Disability Studies, nämlich Inklusion/Exklusion, Wahrnehmung, Kommunikation, Konvention und Normativität und nicht zuletzt auch, wie Beeinträchtigungen und Behinderung überhaupt definiert werden können.

## 8. MIT DEN AUGEN HÖREN. DIE KLANGKÜNSTLERIN CHRISTINE SUN KIM

*„Let’s listen with our Eyes and not just our Ears.“<sup>490</sup>*

Brennpunkt der aktuellen künstlerischen Auseinandersetzungen der US-amerikanischen Klangkünstlerin Christine Sun Kim (\*1980) ist die Auseinandersetzung mit der normativen Definition von Klang und Wahrnehmung. Ähnlich wie auch Evelyn Glennie plädiert die selbst gehörlose Künstlerin, die Visuelle Kunst an der School of Visual Arts in New York City sowie Sound and Music am Bard College studiert hat, für ein alternatives Hörmodell.

Sie agiert mit ihren bisherigen Arbeiten, die u. a. im MoMA (New York), Andquestionmark (Stockholm) oder der University of Texas aufgeführt und ausgestellt wurden, entgegen stereotyper Vorstellungen, indem sie Klang nicht trotz, sondern aufgrund ihrer Gehörlosigkeit als künstlerisches Ausdrucksmittel gewählt hat.

In Kims künstlerischen Arbeiten, in welchen primär Klänge materialisiert werden, wird die Frage gestellt, wie Klänge unabhängig von einem intakten Gehör überhaupt wahrgenommen werden können. Um dies zu beantworten hat Kim unterschiedliche künstlerische Wege beschritten, welche von Installation, hin zu Performance und Graphik reichen. Wie später aufgezeigt wird, knüpft die Künstlerin mit ihren Arbeiten häufig an bereits Existentes an, fügt dem jedoch eine individuelle Note hinzu.

Christine Sun Kim befreit sich in ihren experimentellen, konzeptuellen und vor allem selbstreferenziellen Projekten, für die sie unterschiedliche Aufführungsmedien wie zum Beispiel Performance oder Installation verwendet, von normativen Vorstellungen von Klängen und ihrer Wahrnehmung. Das Ergebnis ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit Klang und Wahrnehmung, die vor allem durch die Gehörlosigkeit der Künstlerin beeinflusst ist. Denn dadurch bedingt, verwendet Kim in ihren Arbeiten zum Beispiel die ihr zugänglichen visuellen und haptisch-taktilen Qualitäten von Klängen, die für hörende Personen zwar auch existent sind, jedoch meist unbewusst wahrgenommen werden. Damit wird eine Fokusverschiebung vollzogen, die Klangwahrnehmung eine nicht-auditive - im Sinne von auf einen intakten Gehörsinn bezogene - Wahrnehmungsalternative bietet. Obwohl

---

<sup>490</sup> Christine Sun Kim zit. n. Selby, Todd (Regisseur): Christine Sun Kim. A Selby Film. Auf: Vimeo LLC. URL: <https://vimeo.com/31083172> [27. April 2017]. Min. 07:55-08:09.

die für diese Arbeiten verwendeten Klänge für den hörenden Teil der Besucher\_innen zwar auditiv wahrnehmbar sind, rückt dennoch die auf das Ohr bezogene Wahrnehmung in den Hintergrund. Damit knüpft Kim an das bereits existente künstlerische Programm der Klangkunst an, das alternative Wahrnehmungskonzepte bzw. mehrdimensionale Wahrnehmung für das Publikum erfahrbar werden lässt.

## 8.1 Klangkunst

### 8.1.1 Definition

Klangkunst<sup>491</sup> ist ein Überbegriff, unter welchem seit den frühen 1990er Jahren intermediale, zwischen den herkömmlichen Kunstgattungen stehende Arbeiten subsumiert werden, die Klang und Geräusch im weitesten Sinne miteinbeziehen:

*„Klangkunst ist die Kunst zwischen den Künsten, ist Intermedia-Kunst par excellence. Der [...] Begriff faßt ebenso wie sein englisches Synonym ›sound art‹<sup>492</sup> alle möglichen Spielarten von Kunst mit Klängen zusammen, mit realen wie auch mit imaginären und virtuellen Klängen, die sich mit anderen Medien und Materialien im Kunstwerk zu einer integrierten, nicht zerlegbaren Einheit verbinden.“<sup>493</sup>*

Für Elen Flügge sind es vor allem drei Aspekte, nämlich die Einbeziehung des Raumes, der rezipierenden Personen sowie von multimodalen Wahrnehmungsmodi, die die Klangkunst charakterisieren: *„[...] Sound art is characterized by its emphasis on space, the presence of the visitor, and the multi-modality of embodied perception.“<sup>494</sup>* Im Zentrum klangkünstlerischer Arbeiten stehen aber vor allem die verschiedenen Möglichkeiten von Wahrnehmung. Für die Zusammenführung unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen können Klang, Bewegung, Zeit, Raum und Form zusammengeführt werden: *„Klangkunst setzt die*

---

<sup>491</sup> Vgl. Gál, Bernhard: Klangkunst. In: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hg.): Lexikon Neue Musik. Stuttgart/Kassel 2016. S. 338f.

<sup>492</sup> Zum Unterschied zwischen Klangkunst und Sound Art Vgl. Engström, Andreas / Sjerna, Åsa: Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English Literature on Sound Art. In: Organised Sound 14/1 (2009). S. 11-18.

<sup>493</sup> Kneisel, Christian / Osterwold, Matthias / Weckwerth, Georg: Zur Einführung. In: Akademie der Künste Berlin / De la Motte-Haber, Helga (Hg.): Klangkunst. Erschienen anlässlich von Sonambiente Festival für Hören und Sehen. München / New York. 1996. S. 6.

<sup>494</sup> Flügge, Elen. Silent Sound Art: Performing the Unheard. In: Act – Zeitschrift für Musik & Performance 4 (2012). S. 2-16.

*ganzheitliche Wahrnehmung voraus. Sie ist Kunst zum Hören wie zum Sehen, nicht selten zum Tasten, manchmal sogar zum Riechen und Schmecken.*<sup>495</sup>

Neben einer kontinuierlichen Klangpräsentation sind die offene Form, die Demokratisierung des Hörprozesses, die Ortsbezogenheit, die Ästhetisierung des Alltags, Intermedialität und die Reflexion der Wahrnehmung charakteristisch für das Genre Klangkunst.

Aufgrund ihrer Heterogenität versperrt sich die Klangkunst gegen eine Kanonisierung. Arbeiten, die der Klangkunst zugerechnet werden können, zum Beispiel Klangskulpturen, Klanginstallationen, Musikperformances, medienkünstlerische oder konzeptuelle Arbeiten sowie Werke, welche die Hörwahrnehmung thematisieren, sein. Ihrer Diversität entsprechend können diese auf unterschiedliche Arten und an diversen Orten präsentiert werden.<sup>496</sup> Für Brian Eno ist daher der für Klangkunst geeignetste Ort *„a place poised between a club, a gallery, a church, a square, and a park, and sharing all aspects of these.*<sup>497</sup>

Zusammenfassend ist es die interdisziplinäre und multimediale Auseinandersetzung mit Klang als Material, die Klangkunst definiert und diese damit zu einem

*„[...] Phänomen eines Feldes der Überlagerung, Transformation, Verknotung und Verschmelzung heterogener künstlerischer Verfahrensweisen [macht, AB], deren Gemeinsamkeit in einer Haltung der Entgrenzung und Aufhebung der Disziplinen besteht, die sich einer klassifizierenden Festschreibung prinzipiell entzieht [...].*<sup>498</sup>

### **8.1.2 Historische Entwicklung**

Als Wegbereiter der Klangkunst werden unterschiedliche künstlerische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts genannt, die in der Zusammenführung von Bildender Kunst und Musik ihren Anfang nahmen, und über die Erweiterung des musikalischen Klangmaterials hin zu

---

<sup>495</sup> Ebda.

<sup>496</sup> Vgl. Akademie der Künste Berlin (Hg.): Klangkunst.

<sup>497</sup> Eno, Brian: Works constructed in Sound and Light. Zit. n. Tamm, Eric: Brian Eno: His music and the vertical Colour of Sound. Boston 1989. S 138.

<sup>498</sup> Kneisel, Christian / Osterwold, Matthias / Weckwerth, Georg: Zur Einführung. In: Klangkunst. S. 6.

kunstsynthetischen Aktionen im Kreis der Fluxus Bewegung reichen.<sup>499</sup> Federführend war die explizite Zusammenführung der verschiedenen Kunstgattungen zu neuen innovativen Projekten:

*„Klangkunst im engeren Sinne ist [...] wesentlich durch neue ästhetische Implikationen definiert, die sich in einem langwierigen historischen Prozeß herauskristallisiert haben. Dazu gehört vor allem die Preisgabe eines strengen Unterschieds zwischen räumlichen und zeitlichen Qualitäten, der schon durch die Musikalisierung der Malerei fraglich geworden war und mit der Prozessualisierung der Kunst aufgehoben wurde. Damit aber löste sich auch jener puristische Begriff des künstlerischen Materials auf, der von einer sinnlichen Trennung von Auge und Ohr ausging. Es entstand Kunst, die gleichzeitig gehört und gesehen sein sollte. Wirklichkeitsaneignung blieb mit ihr ein Thema, wenngleich daraus die alogischen, surrealistisch-absurden Vorstellungen der 60er Jahre verschwanden.“<sup>500</sup>*

Folgende historischen Entwicklungsstränge der Klangkunst können genannt werden:

Nach der im 18. Jahrhundert vollzogenen Trennung von Raum- und Zeitkünsten fand die Idee einer allumfassenden Kunstpraxis ab der Romantik wieder zunehmend Zuspruch (zum Beispiel durch Wagners Vision des Gesamtkunstwerks). Ebenso lieferten avantgardistische Tendenzen im frühen 20. Jahrhundert und die damit verbundenen künstlerischen Grenzüberschreitungen (Erweiterung der Gestaltungsmittel, Auflösung der Gattungsgrenzen und Aufwertung der Rezipierenden zu Mitgestaltenden) wichtige Impulse für die Entwicklung der Klangkunst. Ebenso wegbereitend waren technische Innovationen, die die Synthese, Transformation und Reproduktion von Klängen ermöglichten.

Die Geschichtsschreibung der Klangkunst im heutigen Sinne setzt schließlich ab 1950 an: Als frühe Beispiele für Klangskulpturen gelten die kinetischen Objekte von Jean Tinguely oder die *structures sonores* von Bernard und François Baschet. Der Prototyp einer mehrdimensionalen Rauminstallation wurde im Rahmen der Weltausstellung 1958 in Brüssel präsentiert: In dem von Iannis Xenakis entworfenen Philips-Pavillon führten Le Corbusier und Edgard Varèse Klang-, Licht- und Bildprojektionen vor. Gleichzeitig widmeten sich Komponisten wie etwa Karlheinz Stockhausen, John Cage oder Henry Jacobs raumbezogenen Konzeptionen. Ferner beeinflussten die künstlerischen Strömungen Fluxus und Happening

---

<sup>499</sup> Vgl. De la Motte-Haber, Helga: Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen. In: Dies. (Hg.): Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Laaber 1999 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12). S. 11-65.

<sup>500</sup> Dies.: Klangkunst – eine neue Gattung? In: Akademie der Künste Berlin /Dies. (Hg.): Klangkunst. S. 16.

und die daraus hervorgegangene Konzept- und Installationskunst, die Klangkunst. Ab den späten 1960er Jahren kann von einer Etablierung und Institutionalisierung der Klangkunst gesprochen werden, erste Gruppenausstellungen und Festivals, sowie später auch eigene Studiengänge wurden realisiert.<sup>501</sup>

### 8.1.3 Anknüpfungspunkte

Kim bezeichnet sich selbst als ‚Sound Artist‘, was sowohl wortwörtlich zu verstehen ist (als bildende Künstlerin arbeitet sie primär mit Klang), als auch auf ihr künstlerisches Programm verweist.

Kims Arbeiten, die im Folgenden vorgestellt werden, lassen sich insofern der Klangkunst zuordnen, als dass auch ihr Schwerpunkt eindeutig auf der Thematisierung von Wahrnehmung liegt. Damit verfolgt Christine Sun Kim ein ähnliches Ziel wie auch andere Klangkünstler\_innen. Beispielsweise setzt die deutsche Klangkünstlerin Christina Kubisch (\*1948) in ihren Installationen neben Klängen auch Ultraviolettstrahlung (umgangssprachlich als ‚Schwarzlicht‘ bezeichnet) ein, um die visuelle Wahrnehmung zu erweitern und Dinge sichtbar zu machen, die dem Auge normalerweise verborgen bleiben. Durch die Ultraviolettstrahlung wird die Fluoreszenz von organischen Stoffen wie Schimmel, Flechten oder Moosen, die sich in den Räumen der Installation befinden, aktiviert und damit ‚in Szene‘ gesetzt.<sup>502</sup>

Auch der österreichische Klangkünstler Bernhard Leitner (\*1938) provoziert in seinen Installationen und Objekten häufig alternative Hörmodelle. Leitners *Ton-Anzug* (1975), ein mit Lautsprechern bestückter tragbarer Anzug, oder die *Ton-Liege* (1975), eine – wie der Name schon sagt – tönende Liege, zielen darauf ab, das Hören mit dem ‚Ganzkörperrohr‘, also dem ganzen Körper, anzuregen.<sup>503</sup>

Alternative Wege der auditiven Wahrnehmung werden auch in den Arbeiten von Christine Sun Kim getriggert: ‚*Let’s listen with our eyes and not just our ears*‘, so die Künstlerin, ‚*that*

---

<sup>501</sup> Vgl. Gál, Bernhard: Klangkunst. S. 339f.

<sup>502</sup> Vgl. Licht-Klang-Räume. Auf: Webseite von Christina Kubisch.

URL: <http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/4> [25. April 2017].

<sup>503</sup> Vgl. Werkliste. Auf: Webseite von Bernhard Leitner. URL: <http://www.bernhardleitner.com/works> [27. April 2017].

would be the ideal. Let's look at the bigger picture.“<sup>504</sup> Ähnlich wie auch Glennie, plädiert auch sie gegen die Dominanz des Ohres und für eine ganzheitliche, quasi multidimensionale Wahrnehmung sowie einen damit verbundenen erweiterten, mehrere Sinnesebenen umfassenden, also multisensualen Hörbegriff.

## 8.2 Analysen

Warum aber hat Kim, die neben ihrer künstlerischen Arbeit Führungen in ihrer Muttersprache, der amerikanischen Gebärdensprache, im New Yorker Whitney Museum anbietet<sup>505</sup>, ausgerechnet Klang als ihr künstlerisches Medium gewählt? Auch in Kims Leben spielen Klänge aufgrund der gesellschaftlichen Klang-Konventionen eine bedeutende Rolle:

*„People who have access to sound naturally own it and have a say in it. There were all these conventions for what was proper sound. They would tell me: be quiet. Don't burp, don't drag your feet, make loud noises. I learned to be respectful of their sound. I saw sound as their possession. Now I'm reclaiming sound as my property.“*<sup>506</sup>

Was Kim in diesem Zitat anspricht ist die Kulturalität von Klängen, d. h. deren Abhängigkeit von einem gesellschaftlich-wandelbaren Regelkanon, der darüber bestimmt, welche Klänge als angemessen gelten und welche nicht:

*„In any discussion of Deaf people's knowledge of sound, it is important to keep in mind that perception of sound is not automatic or straightforward, but is shaped through learned, culturally defined practices.“*<sup>507</sup>

Diese kulturelle Praxis, Kim nennt sie ‚Sound Etikette‘, wirkt somit implizit auch kontrollierend, da bei Verstoß gesellschaftliche Sanktion droht. Kim stellt sich häufig in ihren Arbeiten die Frage, was Angemessenheit in Bezug auf Klang für sie individuell bedeutet, ob ihre persönliche ‚Sound Etikette‘ derjenigen der hörenden Welt entspricht.

<sup>504</sup> Christine Sun Kim zit. n. Selby, Todd (Regisseur): Christine Sun Kim. A Selby Film. Auf: Vimeo LLC. URL: <https://vimeo.com/31083172> [27. April 2017]. Min. 07:55-08:09.

<sup>505</sup> Vgl. Whitney Stories Video: Christine Sun Kim. Auf: Webseite des Whitney Museum of American Art. URL: <http://whitney.org/WhitneyStories/ChristineSunKim> [25. Juni 2017].

<sup>506</sup> Christine Sun Kim zit. n. Selby, Todd (Regisseur): Christine Sun Kim. Auf: Vimeo LLC. URL: <https://vimeo.com/31083172> [22. Februar 2017]. Min. 02:37-03:08.

<sup>507</sup> Padden, Carol / Humphries, Tom: Deaf in America. Voices from a Culture. Cambridge / London 1988. S. 93.

Unverkennbar befasst sich die Künstlerin mit Themen, die sie AUFGRUND ihrer Gehörlosigkeit beschäftigen – wie das definatorische Hinterfragen von Klang und Geräusch, sowie dem des auditiven Wahrnehmungsmodells, das, wie bereits erwähnt wurde, gemeinhin an ein intaktes Hörvermögen gekoppelt ist. Vor allem ist es die bereits erwähnte definatorische Reziprozität von Klang und auditiver, auf das Ohr bezogener Wahrnehmung, die Kim in ihren Arbeiten infrage stellt.

### 8.2.1 Klänge sehen, Klänge fühlen

Kims erste Werkgruppe umfasst Arbeiten, in welchen Klänge sowohl visuell als auch haptisch-taktil habhaft gemacht werden. Die Visualisierung von Musik<sup>508</sup> ist historisch in unterschiedlichen Kunstgattungen, wie dem Tanz, der Malerei, anderen visuellen Kunstformen, wie zum Beispiel Film, aber auch in der Nutzung von Computersoftware realisiert worden. Im weitesten Sinn wurde Musik bereits in synästhetischen Musikstücken, wie zum Beispiel in Alexander Skrjamins *Prométhée. Le Poème du feu*, op. 60 (1909/1910), in dem Licht, Farbe und Musik zu einem Gesamtkunstwerk kombiniert wurden, visualisiert.<sup>509</sup> Umgesetzt wurde dies in *Prométhée* durch den Einsatz des *Tastiera per luce*, einem Farben- oder auch Lichtklavier, das durch das Niederdrücken der Tasten nicht nur Farbprojektionen, sondern optional auch Klänge erzeugen konnte.<sup>510</sup> Damit wurde das Ziel verfolgt, das Musikerlebnis um eine visuelle Komponente zu erweitern, vor allem mit dem Zweck ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Ähnlich der heutigen Funktion von Visuals, hatte die visuelle Ebene hauptsächlich begleitende und musikunterstützende Funktion.

Mit dem technischen Fortschritt im 20. Jahrhundert ergaben sich neue Möglichkeiten und somit auch neue Ideen für das visuelle Erleben von Musik, wie zum Beispiel experimentelle Musikfilme von Oskar Fischinger (1900-1967) oder Mary Ellen Bute (1906-1983) sowie Walt Disneys *Fantasia* (1940) verdeutlichen. Auch in der Computertechnik wurden neue Impulse gesetzt, insbesondere durch Audiovisualisierungsprogramme, die mittlerweile zur Standardausrüstung der gängigen Audio- und Mediaplayer zählen.

---

<sup>508</sup> In Kapitel 5 wird auf die Relevanz von visueller Wahrnehmung in Konzertsituationen hingewiesen.

<sup>509</sup> Vgl. Jewanski, Jörg: Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik. In: Ders. / Sidler, Natalia (Hg.): Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik. Bern 2006 (= Zürcher Musikstudien. Forschung und Entwicklung an der HMT Zürich, Bd. 5). S. 176-181.

<sup>510</sup> Vgl. Weber, Horst: Zur Geschichte der Synästhesie. Oder: Von den Schwierigkeiten, die Luce-Stimme in Prometheus zu interpretieren. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Skrjabin. Graz 1980 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13). S. 50-57.

Eine weitere Form der Visualisierung von Musik, die sich dezidiert an ein hörbeeinträchtigtes Publikum richtet, ist *Song Signing*<sup>511</sup>, also die Übersetzung von Liedtexten in Gebärdensprache, dem sich beispielweise die US-amerikanische Non-Profit Organisation *D-Pan* verschrieben hat, die 2006 mit dem Ziel gegründet wurde, Musik und Musikkultur barrierefrei zu gestalten.<sup>512</sup>

Klänge können jedoch nicht nur auditiv oder visuell, sondern auch haptisch-taktil und damit körperlich wahrgenommen werden. Als frühes Beispiel zu erwähnen sind die auf Chladnischen Klangfiguren basierenden kymatischen Arbeiten von Hans Jenny (1904-1972), in welchen die Auswirkungen von Schall und Vibration auf Flüssigkeiten, Pulver und Brei untersucht wurden.

Studien haben ergeben, dass das Fühlen von Musik durch Vibrationen im selben Teil des Gehirns verarbeitet wird, wie die auditive Wahrnehmung von Musik.<sup>513</sup> Daraus wird geschlossen, dass das Musikerlebnis, also die Wahrnehmung von Musik für hörende und hörbeeinträchtigte Personen qualitativ ähnlich ist.<sup>514</sup> Eine eindrucksvolle Schilderung davon verfasste die blinde und gehörlose US-amerikanische Autorin und politische Aktivistin Helen Keller (1880-1968). Sie beschreibt in einem Brief an das New York Symphony Orchestra aus dem Jahre 1924, wie sie Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie durch die Berührung eines Lautsprechers erstmalig ‚hörte‘:

*„What was my amazement to discover that I could feel, not only the vibration, but also the impassioned rhythm, the throb and the urge of the music! The intertwined and intermingling vibrations from different instruments enchanted me. I could distinguish the cornets, the roil [sic!] of the drums, deep-toned violas and violins singing in exquisite unison. How the lovely speech of the violins flowed and plowed over the deepest tones of the other instruments! When the human voices leaped up thrilling from the surge of harmony, I recognized them instantly as voices more ecstatic, upcurving swift and flame-like, until my heart almost stood still. [...]*

---

<sup>511</sup> Vgl. Sutherland, Elaine: Music to their Eyes. Song-to-sign interpreting at the Hudson Clearwater Festival. In: Sign Language Studies 49/1 (1985). S. 363-373.

<sup>512</sup> Vgl. Webseite von Deaf Professional Arts Network. URL: <http://d-pan.com> [02. Mai 2017].

<sup>513</sup> Vgl. Neary, Walter: Brains of Deaf People rewire to ‘hear’ Music (27. November 2001). Auf: Webseite der University of Washington. URL: <http://www.washington.edu/news/2001/11/27/brains-of-deaf-people-rewire-to-hear-music/> [1. Mai 2017].

<sup>514</sup> Vgl. Nanayakkara, Suranga / Taylor, Elizabeth / Wyse, Lonce et al.: An Enhanced Musical Experience for the Deaf: Design and Evaluation of a Music Display and a Haptic Chair. In: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems. Boston April 04-09 2009. New York 2009. S. 337.

*Of course this was not “hearing”, but I do know that the tones and harmonies conveyed to me moods of great beauty and majesty. [...] and there I sat, feeling with my hand the magnificent symphony which broke like a sea upon the silent shores of his soul [Beethoven, AB] and mine.*<sup>515</sup>

Dieses ‚Er-Fühlen‘ von Musik durch auf ein Medium übertragende Vibrationen kann insbesondere für gehörlose Personen durch auf die Sensorik abzielende Hilfsmittel gefördert werden. Zum Beispiel übersetzt das *Vibrato System*, welches 2005 von Shane Kerwin, Graduate Student an der Brunel University London, entwickelt wurde, einzelne musikalische Parameter (Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe) in Vibrationen. Diese werden jeweils durch ein Pad auf je einen einzelnen Finger übertragen, sodass zwischen den einzelnen Parametern unterschieden werden kann.<sup>516</sup>

Andere Hilfsmittel zielen eher auf ein ganzkörperliches Musikerleben ab, beispielsweise der an der University of Ryerson entworfene *Emoti-Chair*<sup>517</sup> oder auch der an der University of Singapore entworfene *Haptic Chair*<sup>518</sup>. Haptisch werden die Möbelstücke insofern, als dass Vibrationen, die durch die Wiedergabe von Musik durch eigens dafür entwickelte, am Stuhl angebrachte Lautsprecher, verstärkt werden und dadurch Musik er-fühlbar machen. Wie sich in einer von Nanayakkara et al. durchgeführten Studie mit 43 hörbeeinträchtigten Proband\_innen herausgestellt hat, konnte deren musikalisches Erlebnis durch die haptische Wahrnehmung signifikant gesteigert werden, wobei die Kombination von visueller Darstellung und haptischen Elementen vom Großteil der Proband\_innen präferiert wurde.<sup>519</sup>

In den letzten Jahren zielen auch Musikvermittlungsprojekte für hörbeeinträchtigte Personen, wie beispielsweise das *Feel the Music*-Projekt<sup>520</sup> des renommierten Mahler-Chamber-

---

<sup>515</sup> Helen Keller zit. n. Taylor, Timothy D.: *Music in the World. Selected Essays*. Chicago 2017. S. 40.

<sup>516</sup> Vgl. Schraer-Joiner, Lyn: *Music for Children with Hearing Loss: A Resource for Parents and Teachers*. New York 2014. S. 202; Speaker helps deaf to ‘feel’ music (26. Oktober 2005). Auf: Webseite von Cable News Network LP, LLLP. URL: <http://www.cnn.com/2005/TECH/10/26/vibrato.speaker/index.html?iref=newssearch>. [29. April 2017].

<sup>517</sup> Karam, Maria / Carmen Branje / Nespoli, Gabe et al.: *The Emoti-Chair: An interactive tactile Music Exhibit*. In: *Proceedings of the 28th International Conference on Human Factors in Computing Systems CHI 2010*. New York 2010. S. 3069-3074.

<sup>518</sup> Nanayakkara, Suranga / Taylor, Elizabeth / Wyse, Lonce et al.: *An Enhanced Musical Experience for the Deaf*. S. 337-346.

<sup>519</sup> Ebda.

<sup>520</sup> Vgl. *Feel the Music*. Auf: Webseite des Mahler Chamber Orchestra.

URL: <http://mahlerchamber.com/learning/education-and-outreach/feel-the-music-programme> [29. April 2017].

Orchestra, das in Kollaboration mit der britischen Organisation *Music and the Deaf*,<sup>521</sup> unter der Leitung von Paul Whittaker zwischen 2012 und 2015 durchgeführt wurde, auf die haptischen Qualitäten von Musik ab.

An all das knüpft die erste Werkgruppe Kims implizit an, in welcher die Künstlerin vor allem versucht, sich innerhalb ihres persönlichen Wahrnehmungsspektrums Klänge habhaft zu machen. Daraus resultierten Arbeiten die hauptsächlich auf die Visualität und Haptik von Klängen fokussieren.

#### **8.2.1.1 *Speaker Drawings* (2012) – Lautsprechermalerei**

Ersteren zugerechnet werden können Arbeiten, die von Kim als *Speaker Drawings* (2012) – also Lautsprechermalerei, bezeichnet wurden. In diesen Performances wurden live generierte Klänge und Geräusche unterschiedlicher Beschaffenheit, die zum Beispiel durch das Schlagen auf diverse Materialien, die Verwendung von Musikinstrumenten oder auch Kims stimmliche Artikulation generiert wurden, über einen am Boden liegenden Subwoofer wiedergegeben. Darauf wiederum platziert wurden eine Leinwand, in Farbe getauchte Pinsel sowie pulverisierte Farben, die sich durch die Vibrationen, die aufgrund der Wiedergabe der Klänge entstanden, in Bewegung versetzten und so ihre farbigen Spuren auf der Leinwand zogen, und schließlich Klang visualisierten.<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> Vgl. Webseite von Music and the Deaf. Enriching lives through music. URL: <http://matd.org.uk> [30. März 2017].

<sup>522</sup> Vgl. Selby, Todd: Christine Sun Kim.



**Abbildung 1: 24" circular panel; Photographin: Lisa Boughter (mit freundlicher Genehmigung der Photographin)**



**Abbildung 2: 6" circular panel; Photographin: Lisa Boughter (mit freundlicher Genehmigung der Photographin)**

### **8.2.1.2 Winnipeg (2013)**

In *Winnipeg*, das 2013 im Rahmen des Festivals *See me hear* realisiert wurde, stellte Kim nicht die visuellen, sondern die haptisch-taktilen Qualitäten von Klängen in den Mittelpunkt der Wahrnehmung. Ähnlich wie auch in *Speaker Drawings*, wurden in diesem Projekt unterschiedliche, live produzierte Klänge materialisiert, indem sie über Lautsprecher in im

Raum gespannte Klaviersaiten eingespeist wurden. Durch die dadurch entstandenen Vibrationen konnten die Klänge bei Berührung der Saiten gefühlt bzw. erfüllt werden.<sup>523</sup>

## 8.2.2 Das Hinterfragen von Kommunikation und Wahrnehmung

### 8.2.2.1 *Subjective Loudness* (2013) – Eine lautstarke Selbstermächtigung

Neben der haptischen und visuellen Verarbeitung von Klängen, beschäftigte sich Kim in den darauffolgenden Werkgruppen, die vor allem aus Installationen und partizipatorischen Projekten bestanden, primär mit Kommunikation und Wahrnehmung. Die partizipatorische Performance *Subjective Loudness*<sup>524</sup> wurde 2013 im Rahmen des *Sound Live Tokyo* – Festivals in Japan aufgeführt. Inspiriert wurde die Künstlerin dafür von der Vorgabe des Festivals, dass ihre aufzuführende künstlerische Arbeit den Lautstärkewert von 85 Dezibel nicht übersteigen dürfe. Kim dazu:

*„When they told me that rule, especially to a deaf performer like myself, 85 decibels...ok...seems like very mathematical formula or very structured. What kinds of things make 85 decibels sounds? [...] I found different examples. [...] A Washing machine, loud singer, etc. As I read this list, it's actually very subjective depending on where you stand, how much power the machine has, so on and so forth.“*<sup>525</sup>

Diese Liste an 85 Dezibel-Klängen wurde von Kim für *Subjective Loudness* als Art ‚Partitur‘ verwendet, und für die Ausführung der Performance an jede Teilnehmerin und jeden Teilnehmer in Form von Aktionskarten ausgeteilt. Die Aktion bestand nun darin, dass die auf den Karten angeführten 85 Dezibel erzeugenden Objekte und Aktivitäten, mit unterschiedlicher Betonung und Lautstärke (zum Beispiel als ring-ing tele-phon-e oder washingmach-ine), simultan vorgelesen und über 200 im Publikumsraum verteilte Lautsprecher verstärkt wiedergegeben wurden. Der dadurch bedingte Mix aus vielen Stimmen, die verfremdete Aussprache und Betonung der Wörter und die dadurch entstandene

---

<sup>523</sup> Vgl. Winnipeg. Auf: Webseite von Christine Sun Kim:

URL: <http://christinesunkim.com/performance/winnipeg/> [30. März 2017].

<sup>524</sup> Vgl. *Subjective Loudness*. Auf: Ebda. URL: <http://christinesunkim.com/performance/subjective-loudness/> [30. März 2017].

<sup>525</sup> New Museum: Christine Sun Kim, „Runs in Voice“ (6. Juni 2014). Presentation at the New Museum as part of „New Museum Seminars“. Youtube-Video. Veröffentlicht am 11. November 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4Jyg0MNMfLc&spfreload=10>. Min. 18:47-19:29 [11. Oktober 2017].

„Sinnentleerung“ der Wörter, rückte den eigentlichen „Sinn“ zugunsten des klanglichen Erlebnisses in den Hintergrund:

*„I used [...] that list as a score. I wanted to use the audience, so I became the conductor and they became my chorus. I was able to guide their voice to become my voice. [...] I wanted them to read the list, so I handed them out to the audience and they would say these words over and over and over again. Until what was being said slowly faded away. It just became so focused on the sound itself, not the word or meaning.“<sup>526</sup>*

Deutlich wird in diesem Zitat, dass Kim in dieser Performance die Stimmen des Publikums als persönliches Artikulationsmittel versteht. Dies rührt daher, dass die Künstlerin primär gebärdensprachlich kommuniziert und um vom lautsprachlich Sprechenden (Groß-)Teil der Gesellschaft gehört zu werden, auf „andere Stimmen“ (zum Beispiel von Dolmetscher\_innen) angewiesen ist. Auch in ihren künstlerischen Arbeiten, wie eben in *Subjective Loudness*, macht sich Kim diverse Stimmen, die sie als „[...] extension of myself [...]“<sup>527</sup> definiert, zu eigen. In ihren bisherigen Projekten stammten diese beispielsweise vom Publikum oder von Kollaborationspartner\_innen wie Devonté Hynes, Thomas Benno Mader, Wolfgang Müller oder Alison O’Daniel. Es sind aber nicht nur fremde Stimmen, die Kim für ihre Arbeiten verwendet, häufig ist es auch ihre eigene Stimme, die sie durch technische Verstärkung in Material übersetzt und visuell oder haptisch präsent macht.

Durch die Hegemonie der Lautsprache und der phonetischen Schrift in der westlichen Welt, die Kim aufgrund ihrer Wertigkeit als „Currency“ (Währung) bezeichnet<sup>528</sup>, kommt die Kommunikation in anderen Sprachsystemen, wie eben der Gebärdensprache, einem oktroyierten Stimmverlust gleich. Tom Humphries prägte dafür 1975 den Begriff Audismus, der auf Hörfähigkeit bezogene Diskriminierung bezeichnet:

*„[Audism is the] notion that one is superior based on one’s ability to hear or behave in the manner of those who hear. [...] [It] appears in the form of people who continually judge deaf*

---

<sup>526</sup> Ebda. Min. 19:40-20:15 [11. Oktober 2017].

<sup>527</sup> Christine Sun Kim zit. n. Packard, Cassie: Deaf Artist Christine Sun Kim Is Reinventing Sound (4. April 2015). Auf: Webseite der VICE Media LLC. URL: <http://www.vice.com/read/gifted-dynamic-and-deaf-rising-star-christine-sun-kim-creates-art-that-reinvents-sound-679> [05. Mai 2017].

<sup>528</sup> Christine Sun Kim zit. n. Christine Sun Kim performing at ‘What Can A Body Do?’ at Haverford College’s Cantor Fitzgerald Gallery. Videoaufnahme. Auf: Webseite von Vimeo LLC. URL: <https://vimeo.com/55395407> [29. April 2017]. Min. 02:32.

*people's intelligence and success on the basis of their ability in the language of the hearing culture. It appears when the assumption is made that the deaf person's happiness depends on acquiring fluency in the language of the hearing culture. It appears when deaf people actively participate in the oppression of other deaf people by demanding of them the same set of standards, behavior, and values that they demand of hearing people.*<sup>529</sup>

Während Humphries damit eine Geisteshaltung bezeichnete, wurde die Bedeutung von Audismus von Harlan Lane um die institutionelle und strukturelle Diskriminierung von gehörlosen Personen erweitert: „[Audism is] the corporate institution for dealing with deaf people [...] [It] is the hearing way of domination, restructuring, and exercising authority over the deaf community.“<sup>530</sup> Als metaphysische Wurzel des gesellschaftlichen Audismus, der beispielsweise in der Pathologisierung von Gehörlosigkeit, der im Oralismus vollzogenen Unterdrückung von Gebärdensprache und weiteren Normalisierungstendenzen zum Ausdruck kommt, nennt Baumann die definatorische Abhängigkeit von menschlicher Existenz/Identität und Lautsprache: „Historically, we humans have identified ourselves as the speaking animal; if one cannot speak, then he or she is akin to human in body but to animal in mind. In this orientation, we see ourselves as becoming human through speech.“<sup>531</sup>

Was Baumann hier anspricht ist, dass gehörlose Personen aufgrund ihrer gesellschaftlich angenommenen Sprachlosigkeit als inferior, als nicht vollständige Menschen, betrachtet wurden. Aufgehoben wurde dies erst in den 1960er Jahren, als der Linguist William Stokoe an der US-amerikanischen Gallaudet University, der ersten Universität für gehörlose und schwerhörige Studierende, die amerikanische Gebärdensprache (ASL) als unabhängiges Sprachsystem mit eigener Grammatik definierte.<sup>532</sup> Mit der Erkenntnis, dass Gebärden- und Lautsprachen sowohl strukturell als auch funktional ebenbürtig sind, wurde Gehörlosigkeit von einem pathologisierten, defizitären Zustand zu einem Merkmal einer sprachlichen Minderheitengruppe. Im Englischen wurde dafür das großgeschriebene ‚Deaf‘ eingeführt, um die Identität sowie die Sprach- und Kulturzugehörigkeit zu benennen.<sup>533</sup>

---

<sup>529</sup> Humphries, Tom: Audism. The making of a Word. Unveröffentlichte Dissertation. O.O. 1975. O.S. Zit. n. Bauman, H-Dirksen L.: Audism: Exploring the Metaphysics of Oppression. In: Journal of Deaf Studies and Deaf Education 9/2 (2004). S. 240.

<sup>530</sup> Lane, Harlan: Masks of Benevolence: Disabling the deaf community. New York 1992. S. 43. Zit. n. Bauman, H-Dirksen L. Audism: Exploring the metaphysics of oppression. In: Journal of Deaf Studies and Deaf Education 9/2 (2004). S. 241.

<sup>531</sup> Ebda. S. 242.

<sup>532</sup> Vgl. Becker, Claudia: Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache. Trier 1997. S. 6f.

<sup>533</sup> Vgl. S. 121.

Wie die US-amerikanische, feministische, anti-rassistische Literaturwissenschaftlerin bell hooks<sup>534</sup> konstatiert, ist für Mitglieder einer marginalisierten Minderheitengruppen das Zurückfinden zu einer gesellschaftlich gehörten Stimme die Basis zur Verwirklichung eines selbstbestimmten Subjekts.<sup>535</sup> Daher müssen in einer auf Lautsprache zentrierten Gesellschaft, wie Tom Humphries schreibt, insbesondere gehörlose Personen alternative Wege beschreiten, um sich Gehör zu verschaffen und somit ihre Existenz zu bestätigen: *„A self cannot exist if it is not heard. Deaf people have had to create voices, learn to hear their own voices, and now it remains to compel others to listen.“*<sup>536</sup>

Für Christine Sun Kim fungiert ihre künstlerische Arbeit als Artikulationsorgan, durch ihre Arbeiten erhebt sie ihre Stimme: *„For many years as an artist, I really struggled to find my voice. Yet ironically enough, I found it in sound. This is not some political statement, but an amazing personal and complex trajectory.“*<sup>537</sup> Mit Klang erschafft Kim – wie sie es nennt – ihre *„sonic identity“*, ihre akustische Identität: *„Kunst verleiht meiner Stimme eine weit größere Bedeutung [...] Ich spüre, wie meine Stimme hinausströmt. So wird ihre Existenz und damit auch meine eigene bestätigt.“*<sup>538</sup> Kim vollzieht durch die Erhebung ihrer künstlichen Stimme eine lautstarke Selbstermächtigung, indem sie ihre Identität in Beziehung zum Publikum bzw. in Wechselwirkung mit dem Publikum bestätigt:

*„I became interested in guiding people to become my voice. Others become like an extension of my identity. If they vocalize the way I envision [...]. I can almost feel my presence being audibly recognized. My voice doesn't really exist without someone or something supplementing it.“*<sup>539</sup>

---

<sup>534</sup> ‚bell hooks‘ ist ein Pseudonym und wird in Kleinschreibung publiziert.

<sup>535</sup> Vgl. hooks, bell: Talking Back. Thinking feminist, thinking black. Boston 1989.

<sup>536</sup> Humphries, Tom: Of deaf-mutes, the strange, and the modern Deaf self. In: Harvey, Michael A. / Glickman, Neil (Hg.): Culturally Affirmative Psychotherapy with Deaf Persons. Mahwan 1996. S. 105.

<sup>537</sup> Lincoln Motor Co: Christine Sun Kim: A New Way to Listen. Youtube-Video. Veröffentlicht am 9. Oktober 2014. Min. Min. 1:10-1:38 [11. Oktober 2017].

<sup>538</sup> Christine Sun Kim zit. n. Krolczyk, Radek: Ich spüre meine Stimme. Interview mit Christine Sun Kim. Auf: Webseite von TAZ. Die Tageszeitung (23. August 2013).

URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2013%2F08%2F23%2Fa0099&cHash=22b0a5677df40f67243275795b59960b> [10. März 2017].

<sup>539</sup> Christine Sun Kim zit. n. Christine Sun Kim with Jeffrey Mansfield. Auf: Webseite von Coronagraph. URL: <http://coronagraph.pastelegram.org/Christine-Sun-Kim-with-Jeffrey-Mansfield> [29. April 2017].

Sie erhebt ihre Stimme und positioniert sich dadurch vor dem Publikum, aber auch vor sich selbst als selbstbestimmtes Subjekt, denn wie Roland Barthes im Essay *Der Körper der Musik* schreibt, wird durch das Hören der eigenen Stimme auch das Selbst bestätigt:

*„Die Stimme, an der man die anderen wiedererkennt (wie die Schrift auf einem Briefumschlag), zeigt uns deren Wesensart, deren Freud oder Leid, deren Befindlichkeiten an; sie transportiert ein Bild ihres Körpers und darüber hinaus eine ganze Psychologie (man spricht von einer warmen Stimme, einer eisigen Stimme, usw.) [...] Dringt sie durch die Hohlräume und Massen unseres Körpers zu uns, so liefert sie uns ein entstelltes Bild von uns selbst, als würde man sich mit Hilfe einer Spiegelvorrichtung im Profil betrachten.“*<sup>540</sup>

Während die Stimme in *Subjective Loudness* lautsprachlich, also auditiv hörbar eingesetzt wurde, standen in *Face Opera ii* (2013)<sup>541</sup> die (stillen) visuellen Aspekte von Kommunikation, vor allem Mimik und Körpersprache, im Mittelpunkt. Als Inspiration für diese Performance fungierte Kims Muttersprache, die amerikanische Gebärdensprache (ASL).

### **8.2.2.2 Face Opera ii (2013) – Das Hinterfragen von Wahrnehmungsmodi**

In *Face Opera ii* wurde, nach Auskunft der Künstlerin, eine Liebesgeschichte ausschließlich mittels Mimik und ‚Open 8 Handshapes‘, einer in ASL häufig verwendeten Handhaltung, in welcher jeweils die Mittelfinger nach unten gebeugt sind, während die anderen Finger gespreizt nach oben zeigen, erzählt. Durch diesen ausschließlichen Ausdruck über Mimik und Gestik, verlief die Kommunikation zwischen Publikum und Chor rein visuell. Gehört wurde in dieser Performance also mit den Augen, wie die Künstlerin es beschreibt:

*„People often rely on hearing to obtain information, so I used the opera format to show the visual and grammatical aspects of American Sign Language and how most of its content is conveyed through the face. It is a way for me to examine non signers’ language preferences and to encourage them to ‘hear’ by looking at those choir singers’ moving faces.“*<sup>542</sup>

---

<sup>540</sup> Barthes, Roland: *Der Körper der Musik*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essayse III*. Frankfurt am Main 1990. S. 258. [249-312].

<sup>541</sup> *Face Opera ii*. Auf: Webseite von Christine Sun Kim. URL: <http://christinesunkim.com/performance/face-opera-ii/> [30. März 2017].

<sup>542</sup> Christine Sun Kim zit. n. Roffino, Sara: *Emerging: Christine Sun Kim’s Sound-wave Paintings and Silent Operas* (28. März 2013). In: Webseite von Blouin News Art.



**Abbildung 3: Ausschnitt aus *Face Opera ii*; Photograph: Conrado Johns; URL: <http://christinesunkim.com/performance/face-opera-ii/> [28. April 2017]**

Durch eben diese ausschließliche Verwendung der visuellen Aspekte von Kommunikation, wurde in *Face Opera ii* die Relevanz anderer, meist unbewusster Bestandteile von Kommunikation hervorgehoben. Gleichzeitig rückten damit die auditiven Komponenten der Lautsprachen in den Hintergrund und provozierten damit das hörende Publikum, Wahrnehmungsmodi zu hinterfragen. Welche Relevanz hat ein intaktes Hörvermögen für Kommunikation? Welche Alternativen gibt es? Wie kann ich mich meiner Umwelt mitteilen bzw. wie und auf welchen Ebenen kann ich diese wahrnehmen?

### **8.2.2.3 4x4 (2015) – Mit dem Körper hören**

Alternative Hörmodi, in diesem Fall somatisches Hören, wurden von Kim auch in der Installation *4x4* (2015) thematisiert. Inspiriert wurde die Künstlerin dafür von Alvin Luciers *I am sitting in a room* (1970), in welchem, ähnlich wie in *Subjective Loudness*, der Bedeutungsgehalt von Wörtern zugunsten der klingenden Qualitäten des Raumes aufgelöst wird.<sup>543</sup> *I am sitting in a Room* wird am besten durch dessen Partitur und gleichzeitige Aufführungsanleitung erklärt:

---

URL: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/883757/emerging-christine-sun-kims-sound-wave-paintings-and-silent> [28. April 2017].

<sup>543</sup> Vgl. Christine Sun Kim with Jeffrey Mansfield. Auf: Webseite von Coronagraph. URL: <http://coronagraph.pastelegram.org/Christine-Sun-Kim-with-Jeffrey-Mansfield> [29. April 2017].

*“I am sitting in a room different from the one you are in now.*

*I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any resemblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed.*

*What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.”<sup>544</sup>*

Zusammenfassend wird in Luciers Stück für Stimme und Magnetband dieser Text in einem ersten Schritt live gelesen und gemeinsam mit den unweigerlich hinzukommenden Resonanzfrequenzen des Raumes aufgenommen. Die Aufnahme wird anschließend wieder abgespielt und erneut aufgezeichnet. Dieser Vorgang wird so oft wiederholt, bis die einzelnen Wörter nicht mehr verstanden werden können, sondern nur noch der Raum hörbar ist. Die anfänglich deutlich zu hörende Stimme verblasst mit jeder Wiedergabe, bis sie schlussendlich gänzlich zu Gunsten des Raumes verschwindet.

Auch im Kontext dieser Dissertation ist ein Aspekt in *I am sitting in a Room* bemerkenswert: Die im Text angesprochenen Irregularitäten von Sprache werden in der Aufnahme als Luciers reale stotternde Aussprache hörbar. Das Stottern, das selbst als Sprachfehler oder Redeflussstörung und damit als Defizit definiert wird<sup>545</sup>, wird von Lucier aber als rhetorische Strategie<sup>546</sup> eingesetzt, um dem Text eine rhythmische Textur zu verleihen. Denn selbst in den Aufnahmen (und Wiedergaben), in welchen die Sprechstimme kaum mehr erkennbar ist, lassen sich die durch die stotternde Aussprache entstehenden rhythmischen Verschiebungen im Redefluss erkennen. Dem Defizit selbst kommt somit Funktion zu und es erfährt eine positive Umwertung.

---

<sup>544</sup> Lucier, Alvin: *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965-1994. Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965-1994.* Hrsg. Von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln 1995 (= Edition Musik Texte 003). S. 312.

<sup>545</sup> Zur Diskussion, ob Stottern als Behinderung gilt siehe Lotz, Christoph: *Stottern behindert, aber (nicht) nur beim Sprechen!* Auf: Webseite der Stotterer Selbsthilfegruppe NRW e.V. URL: <http://www.stottern-nrw.de/was-ist-stottern/stottern-als-behinderung> [14. Mai 2017].

<sup>546</sup> Cramer, Florian: *With perhaps the the Exception of Rhythm. Sprechen, Stottern und Schleifen in Alvin Luciers I am sitting in a room.* In: Naumann, Barbara (Hg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften.* Würzburg 2005. S. 209.

Auch Kim ließ in *4x4* den Raum sprechen. Sie verwendete dafür Tonaufnahmen von vier Stimmen, die in einem so niedrigen Frequenzbereich (zwischen 7 und 35 Hertz)<sup>547</sup> wiedergegeben wurden, dass sie kaum bis gar nicht über den Gehörsinn wahrgenommen, dafür aber aufgrund der von ihnen erzeugten Vibrationen körperlich wahrnehmbar wurden. Dadurch wurde der Klang (respektive die Vibrationen) der Stimmen einerseits räumlich, andererseits körperlich, da diese mit den räumlichen Gegebenheiten sowie den Körpern der Rezipient\_innen verschmolzen:

*„Your voice is disappearing, into the walls, making the light fittings shiver. The doors move and the windows shake. Your chest fills up with sound, your cranium bubbles. Yet, your ears cannot hear anything. A song is played, you can feel it, but it’s not really there. It could be the artist’s voice, or someone else’s in disguise. Any attempt of speaking is sucked up and absorbed by the surroundings. The inaudible sound is leaking through the building, too big to be detained in the space.“*<sup>548</sup>

#### **8.2.2.4 Calibration Room (2015) – Die Konstruktion von Behinderung**

In der Installation *Calibration Room* (2015), die am Visual Arts Center der University of Texas in Austin, realisiert wurde, stellte Kim die Kulturalität und Normativität von Wahrnehmung in den Mittelpunkt. Ähnlich wie auch in *Subjective Loudness*, wurde in *Calibration Room* die Subjektivität von Wahrnehmung, insbesondere von Stille und Lautstärke, abseits normativer Vorgaben thematisiert. Grundidee der Installation war, die Hörumgebung an die eigenen Bedürfnisse und Fähigkeiten anzupassen, und nicht selbst zu versuchen, normativen Vorgaben zu entsprechen. Bevor die Installation betreten wurde, wurde von jedem/jeder einzelnen Teilnehmenden ein individuelles Hörprofil erstellt. Diesem entsprechend wurden von Kim gesammelte Tonaufnahmen, wie Gehen im Sand, menschliche Artikulation, Schläge auf Material etc., im jeweiligen individuellen Wahrnehmungsspektrum im Installationsraum abgespielt. Durch die Abstimmung der Tonwiedergabe wurde die individuelle Hörfähigkeit, aber auch -grenze ausgelotet und damit thematisiert, dass auch die Definition von Hören normativen Vorgaben unterliegt. Hören wurde in dieser Installation zu einer individuellen, von einem intakten Gehör unabhängigen Fähigkeit, wie Kim es

---

<sup>547</sup> Die wahrnehmbare Tonfrequenz liegt zwischen 16 und 20.000 Hertz.

<sup>548</sup> Webseite von Andquestionmark Stockholm. URL: <http://andquestionmark.com> [24. April 2017].

beschreibt: „*The concept is that no matter what your decibel level is, you won't miss anything in that space [...] In that space, I'm not considered deaf. I'm accessing all the sound.*”<sup>549</sup>

Wenn Kim in diesem Zitat davon spricht, dass sie durch die individuelle Anpassung der Tonwiedergabe nicht mehr gehörlos ist, dann knüpft sie damit direkt an das soziale Modell von Behinderung an.<sup>550</sup> Zusammengefasst wird Behinderung (Disability) darin ausschließlich als Produkt von sozialen Ausschließungs- und Unterdrückungsmechanismen verstanden, und nicht mehr umstandslos mit Beeinträchtigung (Impairment), also den körperlichen Gegebenheiten, gleichgesetzt. Ähnlich der Sex/Gender-Unterscheidung, verweist das soziale Modell von Behinderung auf die gesellschaftlich-soziale Hervorbringung der Differenzkategorie Behinderung. In *Calibration Room* wurde die Tonwiedergabe dem jeweiligen individuellen Hörspektrum angepasst. In Kims Fall bedeutet dies, dass die Aufnahmen in tiefen Frequenzen in den Raum eingespielt werden, um sie für sie wahrnehmbar, also hörbar werden zu lassen. Dadurch wird das ‚Normalitätsfeld‘ (Jürgen Link) der auditiven Wahrnehmung obsolet und somit die hörend/nichthörend-Dichotomie aufgehoben sowie die Kategorie Behinderung ‚aufgelöst‘.

### 8.3 Resümee: Anders-hörend

Christine Sun Kim vollzieht in ihren Projekten einen identitären Wandel von ‚nicht-hörend‘ zu ‚anders-hörend‘, indem sie ihre persönliche Klangwahrnehmung, die aufgrund ihrer Gehörlosigkeit nicht über ein intaktes Hörvermögen, sondern über andere Sinnesebenen verarbeitet wird, als Ausgangspunkt wählt. Alle erwähnten Arbeiten lassen sich einerseits als selbstreferenzielle Arbeiten lesen, da Kim meist in der Ausführung beziehungsweise Aufführung direkt beteiligt ist und ihr Agieren somit als persönliche, aktive Auseinandersetzung mit Klang und Wahrnehmung verstanden werden kann. Andererseits werden auch die Teilnehmer\_innen selbst entweder aktiv oder passiv dazu provoziert, normativ-eindimensionale Wahrnehmungs- und Kommunikationsmodi zu hinterfragen, insofern, als dass Kim einerseits die Multidimensionalität von Wahrnehmung betont und

---

<sup>549</sup> Christine Sun Kim zit. n. Cantrell, Mary: Sound artist Christine Sun Kim to discuss Calibration Room project. Auf: Webseite von The Daily Texan (2. April 2015). URL: <http://www.dailytexanonline.com/2015/04/02/sound-artist-christine-sun-kim-to-discuss-calibration-room-project> [28. April 2017].

<sup>550</sup> Vgl. Kapitel 2.4.

andererseits der hegemonialen Vormachtstellung der Lautsprache durch die Gegenüberstellung mit non-verbaler Kommunikation eine Alternative bietet.

Künstlerisch betrachtet, bedient sich Kim, primär musikalischer Formate, um ein breiteres Publikum zu erreichen. Dabei knüpft sie häufig an bereits Dagewesenes an, fügt dem aber eine eigene Komponente hinzu, die sich einerseits durch das persönliche Agieren der Künstlerin, andererseits durch das Wissen über Kims Gehörlosigkeit ergibt. Durch die Kombination aus einer per se klingenden Kunst und einem nicht-intakten Gehör hinterfragt Kim nicht nur Wahrnehmungsformen, sondern definiert Behinderung auch als positive Identitätskategorie. Das heißt, erst durch die permanente Erwähnung von Kims Gehörlosigkeit in Veranstaltungsankündigungen<sup>551</sup> aber auch in den durchwegs positiven Rezensionen ihrer Arbeiten wird es möglich, herkömmlichen Stereotypen gegenüber beeinträchtigten Personen entgegenzuwirken und die positiven Aspekte menschlicher Vielfalt hervorzuheben, was von der Künstlerin auch bewusst eingesetzt wird:

*„After all, ‘deafness’ and ‘disability’ are words that carry a certain stigma. But on the other hand, these terms can be helpful and acknowledge the elephant in the room – giving the audience a chance to get past this superficial layer of my identity.“*<sup>552</sup>

Kims Arbeiten lassen sich als praktische Umsetzung des sozialen Modells von Behinderung, das Behinderung ausschließlich als Resultat von gesellschaftlich-sozialen Barrieren definiert, lesen. Da Kims Gehörlosigkeit aber auch als Ausgangspunkt beziehungsweise Motor ihrer künstlerischen Arbeiten betrachtet werden kann, wird diese gleichzeitig positiv umgedeutet, indem nicht das vermeintliche Defizit im Mittelpunkt steht, sondern die Fähigkeiten, die damit einhergehen. Dies entspricht dem bereits erwähnten affirmativen Modell von Behinderung, in dessen Rahmen Behinderung nicht negativ besetzt, sondern als positive, produktive Erfahrung wahrgenommen wird und Begriffe wie Lebensstil, Kultur und Identität inkludiert.

---

<sup>551</sup> Im Rahmen der Recherche für diese Arbeit, konnte keine einzige mediale Berichterstattung über Kim gefunden werden, in welcher ihre Gehörlosigkeit nicht erwähnt wird.

<sup>552</sup> Christine Sun Kim. In: Hyung Lee, Diana Seo: Seeing Sound: An Interview with Christine Sun Kim. In: ArtAsiaPacific (21. Juni 2013). Auf: Webseite von Carroll/Fletcher. URL: <http://www.carrollfletcher.com/usr/library/documents/christine-sun-kim-press/diana-seo-hyung-lee-seeing-sound-an-interview-with-christine-sun-kim-artasiapacific-21-june-2013.pdf> [11. Oktober 2017].

Durch die Kombination aus Kims Arbeiten und dem gleichzeitigen Wissen über die Gehörlosigkeit der Künstlerin steht zusammenfassend nicht das körperliche Defizit im Mittelpunkt, sondern die erst dadurch entstandenen Fähigkeiten der Künstlerin. Damit wird der herkömmlichen, defizitorientierten Definition von Behinderung entgegengewirkt und auf Fähigkeiten, die erst als Resultat von (körperlicher) Diversität entstehen, hingewiesen. Kim arbeitet somit gegen gesellschaftliche Konventionen, indem sie Stereotype durchbricht. Christine Sun Kims Tun lädt dazu ein, Gehörlosigkeit nicht als defizitären Zustand zu definieren, sondern als körperliche Variation zu verstehen, der spezifische Fähigkeiten und Fertigkeiten zu Eigen sind. Durch diese Abkehr vom Defizit-Blickwinkel und den dazugehörigen Unterstellungen von Hilflosigkeit oder Unfähigkeit, kann Behinderung eine positive Umwertung erfahren.

## 9. MUSIK.TECHNOLOGIE.BEHINDERUNG

### 9.1 Inklusion durch Technik

„[...] *new technologies offer people with disabilities the possibility of facilitating entry and participation into previously inaccessible activities and domains.*“<sup>553</sup>

2015 stand das vom Philosophen Konrad Paul Liessmann und dem Schriftsteller Michael Köhlmeier organisierte *Philosophicum Lech* unter dem Thema ‚Neue Menschen! Bilden, optimieren, perfektionieren. Zahlreiche Expert\_innen aus Geistes- und Naturwissenschaften widmeten ihre Vorträge dem Menschen 2.0 und Human Enhancement, d. h. der genetischen, medizinischen oder technischen Optimierung der Menschheit. Die Perfektionierung des Körpers durch Diäten oder operative Eingriffe, aber auch Hightech-Prothetik und Pränataldiagnostik, die ‚fehlerhafte Menschen‘ von Anfang an zu verhindern versucht, sind dementsprechende Tendenzen. Aufgeworfen wurden im Rahmen der Tagung fundamentale Fragen wie, was Mensch-Sein überhaupt definiert, wie viel Technik im Körper des Menschen tolerierbar ist und wann die Grenze zwischen Mensch und Maschine überwunden ist bzw. sein wird.<sup>554</sup>

Nach der US-amerikanischen, feministischen Biologin Donna Haraway ist die letztgenannte Frage nach der Grenze zwischen Mensch und Maschine bereits brüchig geworden: *„Im späten 20. Jahrhundert, in unserer Zeit, einer mythischen Zeit, haben wir uns alle in Chimären verwandelt, kurz, wir sind Cyborgs.“*<sup>555</sup> Donna Haraway versteht Cyborg-Identitäten metaphorisch, nämlich als *„[...] kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion.“*<sup>556</sup> Cyborgs spreizen sich gegen althergebrachte Dualismen und essentialistische Identitäten, sie sind also Geschöpfe „In-between“: *„Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelle Selbst.“*<sup>557</sup> Haraway möchte

---

<sup>553</sup> Lupton, Deborah / Seymour, Wendy: Technology, Selfhood and Physical Disability. In: Social Science & Medicine 50 (2000). S. 1853.

<sup>554</sup> Vgl. Webseite des Vereins Philosophicum Lech.

URL: <http://www.philosophicum.com/archiv/2015/philosophicum.html> [18. Dezember 2016].

<sup>555</sup> Haraway, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main / New York 1995. S. 34.

<sup>556</sup> Ebda. S. 33.

<sup>557</sup> Ebda. S. 51.

ihre Cyborgs Grenzen überschreiten lassen und damit den Status von Mann/Frau, Mensch/Tier etc. aufheben, und individuelle Identität oder Körper zur Disposition stellen, kurz: Differenzen aufheben. Für Haraway stellen behinderte Menschen aufgrund ihrer häufigen Benützung/Abhängigkeit von Prothesen den Inbegriff von Cyborgs dar, sie sind überspitzt dargestellt, Hybride zwischen Mensch und Maschine: *„Gelähmte und andere schwer behinderte Menschen können vielleicht über die intensivste Erfahrung einer komplexen Hybridisierung mit anderen Kommunikationsgeräten verfügen [...]“*<sup>558</sup>

Haraway wurde für ihre Darstellung von beeinträchtigten Menschen als Cyborgs aus den Kreisen der Disability Studies kritisiert.<sup>559</sup> So beispielsweise von Alison Kafer, für die Haraways Cyborg-Identität die Gräben zwischen dem Normkörper als erstrebenswert und seinem Gegenstück, dem abnormen Körper (in allen seinen Facetten), den es zu perfektionieren gilt, vertiefen würde.<sup>560</sup>

Um Haraways Cyborg-Konzept für Disability Studies brauchbar zu machen, darf die Cyborg nicht als Mensch-Technik Hybrid definiert werden, sondern das Cyborg-Sein als politische Praxis verstanden werden, so Alison Kafer weiter.<sup>561</sup> Damit ist gemeint, dass die Definition von Cyborg nicht generell von der Verwendung von Technik abhängig sein sollte, sondern davon **wie** diese zum Einsatz kommt.<sup>562</sup> Um ein Beispiel zu geben: Im Kontext der Disability Studies wird kritisiert, dass Technik – als korrekatives Hilfsmittel eingesetzt – der körperlichen Optimierung, der Reduzierung von Differenz und der Gleichförmigkeit dienen würde. So argumentiert, werden Cochlear-Implantate beispielsweise innerhalb der Gehörlosengemeinschaft aus letztgenannten Gründen häufig abgelehnt<sup>563</sup>:

*„In this context, technology represents an ‚artificial‘ invader of the body and a disruption of the subculture of the Deaf community, forced upon people who do not want it by advocates who continue to represent deafness as problematic and ‚abnormal‘. In such a context,*

---

<sup>558</sup> Ebda. S. 67.

<sup>559</sup> Vgl. Siebers, Tobin: Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body. In: American Literary History 13/4 (2001). S. 745f.

<sup>560</sup> Vgl. Kafer, Alison: Feminist, Queer, Crip. Bloomington 2013.

<sup>561</sup> Vgl. Ebda. S. 120.

<sup>562</sup> Vgl. Ebda. S. 126.

<sup>563</sup> Vgl. Davis, Lennard J.: Enforcing Normalcy. Disability, Deafness and the Body. London u. a. 1995.

*technologies may be offensively, represented as a ‚correction‘ to or ‚normalization‘ of impairment, or as allowing people to ‚overcome‘ their impairments [...].*<sup>564</sup>

Wie die Zusammenführung von Technik und Behinderung aber auch im Sinne Kafers als emanzipatorischer, politischer Akt verstanden werden kann, kann am Videoclip *Prototype* der britisch-lettischen Popsängerin und Multimediakünstlerin Viktoria Modesta (\*1988), welcher im Dezember 2014 vom Britischen Sender Channel 4 präsentiert wurde, erläutert werden: „*Forget what you know about disability*“<sup>565</sup> so die Ankündigung des Clips. Modesta selbst wurde als „*world’s first amputee pop artist*“<sup>566</sup> medienwirksam präsentiert. Tatsächlich hatte sich die Künstlerin im Alter von 20 Jahren aus gesundheitlichen Gründen den linken Unterschenkel amputieren lassen. Seither tritt sie mit Beinprothese auf und identifiziert sich selbst als „*bionische Künstlerin*.“<sup>567</sup> Dieser Aspekt wurde jedoch nicht nur in der Ankündigung in den Mittelpunkt gestellt, sondern nahm auch im Videoclip eine wichtige Rolle ein: Die darin von Modesta getragenen Beinprothesen, ähnelten in keiner Weise herkömmlichen Prothesen, sondern hatten die Form eines Stachels oder wurden als Art Leuchtröhre samt Lichteffekten bewusst in Szene gesetzt (Vgl. Abb. 10 und 11). Modesta selbst wurde, allen Klischees behinderter Menschen zum Trotz, als sexy, gefährlich, übermenschlich, rebellisch, selbstbewusst und machtvoll dargestellt. Wesentlich dabei war, dass Modesta ihre Beeinträchtigung nicht versteckte, sondern diese durch die bewusste Inszenierung und Akzentuierung der Beinprothesen im gesamten Musikvideo präsent war. Wie es auf der Webseite der Künstlerin zu lesen ist, sollten dadurch die Kategorie Behinderung und damit einhergehende Klischees in Frage gestellt werden:

*„She treats her amputeeism as empowering, as part of her artistic expression which can thrill and influence – not an accident of nature which demands sympathy. She defies being categorized and makes us re-think meaning of the word ‘disabled’.*“<sup>568</sup>

---

<sup>564</sup> Lupton, Deborah / Seymore, Wendy: *Technology, Selfhood and Physical Disability*. S. 1853.

<sup>565</sup> *Introducing Viktoria Modesta*. Auf: Webseite von Channel Four Television Corporation. URL: <http://www.channel4.com/programmes/bornrisky/articles/all/introducing-viktoria-modesta/> [6. Jänner 2017].

<sup>566</sup> Ebda. [6. Jänner 2017].

<sup>567</sup> Vgl. Webseite von Viktoria Modesta. URL: <http://www.viktoriamodesta.com/about/> [11. Jänner 2017]; Wobei hier fraglich ist, worauf sich ‚bionisch‘ in der Inszenierung von Modesta konkret beziehen soll.

<sup>568</sup> Ebda.



**Abbildung 4: Aufnahme aus dem Video *Prototype*; Snapshot der Autorin**



**Abbildung 5: Aufnahmen aus dem Video *Prototype*; Snapshot der Autorin**

Die Prothesen wurden im Videoclip eben nicht in ihrer herkömmlichen Funktion als Korrektiv eingesetzt, sondern unter ganz neuen Aspekten: Als sexy Accessoire, als Waffe und schließlich als macht- und kraftvolle Erweiterung des menschlichen Körpers. Mit dieser vollzogenen Umdeutung kann Modestas Cyborg-Identität als politische Praxis gelesen

werden, die mit gängigen Narrativen bricht und neue, alternative Identitäten zum Vorschein bringt.

Durch die Verwendung von Technologie können gängige Behinderungsnarrative durchbrochen werden. Bis zur Entwicklung elektronischer Klangerzeugung im 20. Jahrhundert war Instrumentalklang Resultat und Ausdruck spezifischer Körperbewegungen. Menschen, die diese Bewegungen nicht ausführen konnten – beispielsweise aufgrund von Beeinträchtigungen – waren folglich von musikalischer Partizipation ausgeschlossen. Elektronische Musikinstrumente, Computersoftware und alternative Kontrollinterfaces bieten nun die Möglichkeit, Klangsynthese von genormten körpermotorischen Gesten, wie sie für das Spielen eines Instruments erforderlich sind, zu entkoppeln. Optimistisch betrachtet, kann durch die Verwendung von neuester Technologie dem Ausschluss aus musikalischer Praxis, basierend auf körperlicher Konstitution, entgegengewirkt werden:

*„By augmenting or substituting particular bodily functions and transcending time and place, new technologies offer people with disabilities the possibility of facilitating entry and participation into previously inaccessible activities and domains.“<sup>569</sup>*

Musiktechnologie, beschrieben als „[...] any electrical or digital instrument used to create, sequence, record or alter sound in some way“<sup>570</sup> bietet sich als geeignetes musikalisches Medium für Menschen mit Beeinträchtigungen insofern an, als deren einzelne Komponenten an die jeweiligen physischen Voraussetzungen des Musikers oder der Musikerin angepasst werden können. Dabei muss die verwendete Technologie weder eigens für den musikalischen Gebrauch, noch für die Verwendung von beeinträchtigten Menschen entwickelt worden sein, sondern schlichtweg für den musikalischen Bereich und die Handhabung durch beeinträchtigte Personen adaptierbar sein. Bereits entwickelte assistierende Technologien können beispielsweise dazu verwendet werden, Musiksoftware (wie beispielsweise Notationsprogramme) barrierefrei zu gestalten. Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) definiert assistierende Technologie folgend:

---

<sup>569</sup> Lupton, Deborah / Seymour, Wendy: Technology, selfhood and physical disability. S. 1853.

<sup>570</sup> Farrimond, Barry / Gillard, Duncan / Bott, Doug / Lonie, Douglas: Engagement with Technology in Special Educational & Disabled Music Settings (2011). Auf: Webseite von Youth Music. URL: [http://www.youthmusic.org.uk/assets/files/Research/SEN\\_Review\\_web.pdf](http://www.youthmusic.org.uk/assets/files/Research/SEN_Review_web.pdf) [10. September 2016]. S. 13.

*„[Assistive Products are, AB] a subset of health products, which include any form of an external tool, whether specially designed and produced or generally available, whose primary purpose is to maintain or improve an individual's functioning and independence, facilitate participation, and enhance overall well-being.“*<sup>571</sup>

Dies können zum Beispiel alternative Kontrollinterfaces sein, die notwendig sind, um Informationen in ein Gerät (beispielsweise einen Computer) einzugeben.<sup>572</sup> Verhindern motorische Fähigkeiten die Benützung von herkömmlichen Eingabegeräten, wie Computermäusen oder Tastaturen, stellen zum Beispiel ergonomische Keyboards, Touchscreens oder Tracking Systeme<sup>573</sup> geeignete Alternativen dar.<sup>574</sup> Zusätzlich können Eingabehilfen, wie Zeigestöcke, welche mit Kopf-, Hand-, oder Mundbewegungen bedient werden können, Trackballs oder adaptierte Joysticks, an die Bedürfnisse der User angepasst werden.<sup>575</sup>

Durch elektronische Musikinstrumente, die an jeweilige physische Voraussetzungen angeglichen werden, können den Körper betreffende normative Vorgaben umgangen werden. Damit wird nicht die körperliche Optimierung, sondern die Optimierung der Zugangsbestimmungen erreicht. Auch Roger Knox spricht sich für die Verwendung von Technologie und elektronischer Musikinstrumente aus, um eine gleichberechtigte Teilhabe beeinträchtigter Menschen am musikalischen Leben zu ermöglichen.<sup>576</sup> So gesehen geht es in der Anwendung von Technologie nicht um normative Implikationen oder um die Umsetzung menschlicher Perfektibilität, sondern darum, die Umgebung an die jeweilige physische Konstitution der Agierenden anzupassen, und damit nicht nur die Autonomie und Kompetenz der teilnehmenden Personen zu erhöhen, sondern kollaborative Projekte zwischen behinderten und nicht-behinderten Musiker\_innen zu fördern und Inklusivität umzusetzen. Neue und neueste Technologien können somit als Mittel für Inklusivität und Barrierefreiheit fungieren.

---

<sup>571</sup> Global Cooperation on Assistive Technology. Auf: Webseite der World Health Organization. URL: [http://www.who.int/phi/implementation/assistive\\_technology/en/](http://www.who.int/phi/implementation/assistive_technology/en/) [14. September 2016].

<sup>572</sup> Vgl. Cook, Albert M. / Polgar, Jan Miller: Assistive Technology. Principles & Practices. Fourth Edition. St. Louis 2015.

<sup>573</sup> Eye-Tracking bezeichnet die Steuerung durch Blickbewegungen oder auch Bewegungserfassung („Body Tracking“), ein Verfahren, das es ermöglicht, jede Art von Bewegungen zu erfassen und in ein von Computern lesbares Format umzuwandeln, dass diese die Bewegungen analysieren, aufzeichnen, weiterverarbeiten und zur Steuerung von Anwendungen verwenden können.

<sup>574</sup> Vgl. Cook, Albert M. / Polgar, Jan Miller: Assistive Technology. S. 144-148.

<sup>575</sup> Vgl. Ebda. S. 148-163.

<sup>576</sup> Vgl. Knox, Roger: Adapted Music as Community Music. Auf: International Journal of Community Music 1/1 (2004). S. 247-252.

So zeichnen sich zum Beispiel elektronische Musikinstrumente und Musiktechnologien, im Gegensatz zu traditionellen Musikinstrumenten, durch größtmögliche Anpassungs- und Adaptierungsfähigkeit aus, und bieten sich damit insofern für die Benützung durch Menschen, deren Körper nicht der Norm entsprechen, an.

Wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, kann es Personen, die aufgrund körperlicher Beeinträchtigungen keine traditionellen Musikinstrumente erlernen können, durch elektronische Musikinstrumente, Musiksoftware, diversen Interfaces etc., ermöglicht werden auf unterschiedlichen Niveaustufen zu musizieren. Ferner ergibt sich für Menschen mit Beeinträchtigungen durch die Verwendung von Computern, geeigneter Software und – so notwendig – alternativen Eingabegeräten, nicht nur die Möglichkeit Musik zu reproduzieren, sondern auch zu produzieren, also kompositorisch tätig zu sein. Musiktechnologie kann je nach Einsatz und Kontext der (optimistischen) Idee zugutekommen, Menschen nicht nach vermeintlichen Differenzen zu ‚schubladisieren‘, sondern im Sinne des Diversitätsgedankens in ihrer Vielfältigkeit und den damit einhergehenden unterschiedlichen Fähigkeiten wahrzunehmen. Gleichzeitig werden durch das Agieren und die Präsenz von Menschen mit Beeinträchtigungen in professionellen musikalischen Kontexten auf diversen Bühnen und in professionellen Musikensembles, wiederum veraltete Klischees bezüglich Körperlichkeit und Musik aufgebrochen oder mit den Worten von Rosemarie Garland-Thomson:

*„When people with stareable bodies [...] enter the public eye, when they no longer hide themselves or allow themselves to be hidden, the visual landscape enlarges. Their public presence can expand the range of the bodies we expect and broaden the terrain where we expect to see such bodies. This new public landscape is in part a product of the laws, social practices, and changed attitudes wrought by the larger civil rights moment – including the disability rights movement. These encounters work to broaden collective expectations of who can and should be seen in the public sphere and help create a richer and more diverse human community.“<sup>577</sup>*

Basierend auf der im Sammelband *Gendertronics, der Körper in der elektronischen Musik* aufgeworfenen Frage, ob denn die der elektronischen Musik vorgeworfene „[...]“

---

<sup>577</sup> Garland-Thomson, Rosemarie: *Staring. How we look*. Oxford / New York 2009. S. 9.

*Entmachtung der Körperlichkeit neue, postidentitäre Projekte jenseits der »dominanten binären Codierungen (männlich/weiblich, schwarz/weiß, Natur/Kultur, Organismus/Maschine)« (Tom Holert)<sup>578</sup> ermöglicht, scheint es naheliegend, die aufgezählten binären Systeme um nicht-beeinträchtigt/beeinträchtigt, gesund/krank oder normal/abnormal zu ergänzen. Welche Auswirkungen hat es auf die Kategorie Behinderung, wenn ‚Betroffene‘ plötzlich durch die Verwendung von Technologie praktisch ‚weniger beeinträchtigt‘ sind? Verschwimmen damit nicht die Grenzen zwischen beeinträchtigt/nicht-beeinträchtigt? Wird dadurch die Trennungslinie zwischen sozial konstruierter Behinderung und Schädigung deutlich oder – einen Schritt weitergedacht – gar aufgehoben? „Wenn die Konzepte des Körpers und der Behinderung fragwürdig werden, verliert auch der Begriff der Schädigung seine stabile Grundlage, seine Verankerung in einer als objektiv gedachten Materialität.“<sup>579</sup>*

---

<sup>578</sup> Club transmediale / Jansen, Meike: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt am Main 2005. S. 11f.

<sup>579</sup> Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld 2007 (= Disability Studies, Bd. 2). S. 182.

## 9.2 Neue Musikinstrumente

### 9.2.1 Mindtunes oder das Musizieren mit Gehirnströmen

Selbst für schwer mobilitätseingeschränkte Menschen können biometrische Aufzeichnungsverfahren, wie Elektromyografie, Elektroenzephalografie oder Elektrokulografie, geeignete Anwendungen sein, mittels welchen musikalische Partizipation ermöglicht werden kann: „*These technologies define the cutting edge of assistive musical control; identifying the future potential for such equipment to provide meaningful musical interactions for the most marginalized of musicians.*“<sup>580</sup>

Beispielsweise wurde 2013 vom Wodkaerzeuger *Smirnoff* in Zusammenarbeit mit der *Queen Elizabeth's Foundation for Disabled People*, dem britischen Produzenten, DJ und Drum and Bass-Musiker Daniel Stein aka. DJ Fresh sowie dem Musiktechnologen Julien Castet, das Projekt *Mindtunes* ins Leben gerufen. Eingeladen daran teilzunehmen wurden die Musiker Mark Rowland, Andy Walker und Jo Portois, deren Aufgabe es war, gemeinsam mit Stein und Castet einen Track elektronischer Tanzmusik zu produzieren, dessen Einnahmen gänzlich der *Queen Elizabeth's Foundation for Disabled People* zur Verfügung gestellt werden sollten.<sup>581</sup>

Für internationale Furore sorgte das Projekt, da die dafür verwendete Musiksoftware ausschließlich durch Gehirnwellen der Musiker gesteuert wurde bzw. aufgrund deren Mobilitätseinschränkungen gesteuert werden musste. Das dafür von Castet entwickelte System transformierte die mittels Elektroenzephalogramm übertragenen, elektrischen Gehirn-Aktionspotentiale der Musiker in Klänge und Beats, welche anschließend von DJ Fresh zu einem fertigen Track gemischt wurden.

Das hier zur Anwendung gekommene System lässt sich den Brain-Computer Interfaces (BCIs) zuordnen, die von der *Initiative Gehirnforschung Steiermark* folgend beschrieben werden:

---

<sup>580</sup> Farrimond, Barry et al.: Engagement with Technology in Special S. 6.

<sup>581</sup> Vgl. News and Media. Auf: Webseite der Queen Elizabeth Foundation.

URL: <http://qef.org.uk/latest-news/qef-to-benefit-from-mindtunes/> [12. Jänner 2017].

„An der Kopfhaut angebrachte Elektroden messen die hirnelektrischen Signale, die dann verstärkt und an den Computer übermittelt werden, welcher die Gehirnsignale in technische Steuerungssignale umwandelt. [...] Das BCI erkennt die [...] Veränderungen des Hirnstrombildes und übersetzt diese in ein Steuersignal. Auf diese Weise können Geräte gesteuert werden, die an einen Computer angeschlossen sind, etwa Neuroprothesen, Rollstühle, oder andere medizinische Hilfen für schwerstgelähmte PatientInnen. Es werden auch EEG-gesteuerte Systeme entworfen, die bestimmte Muster der Gehirntätigkeit mit speziellen Computerfunktionen verbinden, beispielsweise mit einer geeigneten Software, um einfache Steuerbefehle in geschriebene Worte zu übertragen. So ist prinzipiell möglich, dass völlig gelähmte Menschen direkt über ihre Hirnaktivität mit ihrer Umwelt kommunizieren.“<sup>582</sup>

Auch für musikalische Zwecke werden BCIs seit Mitte der 1960er Jahren verwendet, indem Gehirnwellen, die mittels Elektroenzephalographie aufgezeichnet werden, als Auslöser für elektronisch oder algorithmisch generierte Klänge verwendet werden.<sup>583</sup> Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist *Music for Solo Performer* von Alvin Lucier, das 1965 im Rose Art Museum der US-amerikanischen Brandeis Universität uraufgeführt wurde. Als Musikquelle dienten darin hörbar gemachte Alphawellen:

„Die Alphawellenfrequenz des Gehirns bewegt sich zwischen acht und zwölf Hertz und kann, wenn sie extrem verstärkt und durch einen entsprechenden Wandler geleitet wird, hörbar gemacht werden. Bei geöffneten Augen kann sie durch visuelle Inanspruchnahme, bei geschlossenen Augen durch geistige Aktivität blockiert werden. Der Bewegungsapparat ist daran in keinsten Weise beteiligt. Die Steuerung der Alphawellen erfolgt allein über eine Veränderung des Gedankeninhalts – etwa durch ein Hin- und Herpendeln zwischen einem Zustand bildlicher Vorstellung und einem Zustand entspannter Ruhe.“<sup>584</sup>

Umgesetzt wurde dies dadurch, dass die elektrischen Gehirn-Aktionspotentiale mittels Kopfhautelektrode als elektrische Signale an ein Mischpult geleitet und von dort über Verstärker und Lautsprecher wiedergeben wurden. Durch die Wiedergabe der tieffrequenten,

---

<sup>582</sup> Brain Computer Interface (BCI). Eine Schnittstelle zwischen Gehirn und Computer. Auf: Webseite der Initiative Gehirnforschung Steiermark. URL: <http://www.gehirnforschung.at/project/brain-computer-interface-bci/> [14. September 2016].

<sup>583</sup> Vgl. Rosenboom, David (Hg.): *Biofeedback and the Arts. Results of Early Experiments*. Vancouver 1976.

<sup>584</sup> Lucier, Alvin: *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965-1994. Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965-1994*. Hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln 1995 (= Edition Musik Texte 003). S. 295.

akustischen Signale begannen die umliegend positionierten Schlaginstrumente zu vibrieren und somit Klänge zu erzeugen.<sup>585</sup>

Ähnlich wurde auch in *Mindtunes* die elektrische Gehirnaktivität mit Hilfe von Elektroenzephalografie (EEG) übertragen und einzelnen musikalischen Parametern zugeordnet. Das verfolgte primäre Ziel des Projekts war es, körperliche Barrieren, die musikalische Kreativität und Aktivität be- oder verhindern, abzubauen und musikalische Partizipation somit barrierefrei zu machen. („[...] *enabling physical barriers to musical creativity to be broken down.*“<sup>586</sup>)

Eine ganz neue Rolle kam sowohl in *Mindtunes* als auch in *Music for Solo Performer* den ausführenden Personen zu, die

*„[...] verdrahtet, im entspannten Zustand mit geschlossenen Augen auf der Bühne [sitzen], [und ihrer] herkömmlichen Rolle als [Interpretierende] eines musikalischen Werks enthoben [werden], [für] dessen Gelingen [sie aber trotzdem] unabhkömmlich [sind].“<sup>587</sup>*

Stefan Drees spricht damit an, dass der herkömmliche Prozess des instrumentalen Musizierens durch die stattfindende Wechselwirkung von Mensch und Maschine durchbrochen wird, indem der Körpereinsatz, der instrumentales Musizieren normalerweise prägt und die damit verbundene Klanggenerierung und -kontrolle in Echtzeit, weitgehend entfällt. Durch diese Entkoppelung von traditionellen Spielbewegungen und Klangerzeugung können neue und neueste Musiktechnologien nicht nur innovative Instrumentalklänge oder Klangwelten hervorbringen, sondern eben auch musikalische Barrierefreiheit.

### 9.2.2 Soundbeam

Neben alternativen Eingabehilfen kann zusätzlich auch auf spezielle Software und elektronische Musikinstrumente, die entweder adaptiert oder eigens für den Gebrauch von Menschen mit Beeinträchtigungen entwickelt wurden, zurückgegriffen werden, um

---

<sup>585</sup> Vgl. Kahn, Douglas: Alvin Lucier, Edmond Dewan und *Music for Solo Performer*. In: Gethmann, Daniel (Hg.): *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*. Bielefeld 2010. S. 221f.

<sup>586</sup> Webseite der Queen Elizabeth Foundation. URL: <http://qef.org.uk/latest-news/qef-to-benefit-from-mindtunes/> [12. Dezember 2016].

<sup>587</sup> Drees, Stefan: *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim 2011. S. 80.

musikalische Partizipation zu ermöglichen. Ein dementsprechendes Beispiel ist *Soundbeam*, ein alternatives MIDI System, das Sensortechnik und Ultraschallsignale anwendet, um Körperbewegungen in Musik und Klänge umzuwandeln:

*„Soundbeam works by emitting an invisible beam of high frequency sound inaudible to human ears. Even very slight interruptions of and movements within the beam change digital data about the beam's speed and direction.“*<sup>588</sup>

Ursprünglich für die Aufführung elektroakustischer Musik vom britischen Komponisten Edward Williams (1921-2013) in den 1980er Jahren entwickelt, beschreibt dieser in einem Interview die erstmalige Verwendung von *Soundbeam* in einem ganz anderen Setting:

*„The chap who invented the prototype brought it up to us when we were doing workshops for a group of handicapped kids, kids with easily breaking bones [...] and they were whizzing around in their wheelchairs and doing wheelies as we arrived. But they had a lovely time with Soundbeam because we were hitched up to a synthesizer so that the closer they got [, AB] up went the pitch, furthest away [, AB] down went [...] the pitch. It was fairly crude and simple. However, afterwards along came an important development which is a language called MIDI, which is a language which enables keyboards and synthesizers and samplers of different makes to communicate with another. That really set Soundbeam off. Then you could arrange for movements up to 20 feet away from a sensor without touching, with an arrangement to be translated into pitched sounds played on an electronic keyboard, yes, electronic produced musical instrument. That turned out without my really expecting it at all of great use to handicapped kids. All sorts of people who'd never, ever would be able to do anything before and nothing they could do because they had nothing they could use, suddenly found that by moving a little finger or an eyelash or the head they could control and make music, and compose music. It produced the most marvelous results [...] and you can suddenly hear that they are actually composing. They are actually saying listening to it, yes, I like that,*

---

<sup>588</sup> Swingler, Tim: 'That Was Me!': Applications of the Soundbeam MIDI Controller as a Key to Creative Communication, Learning, Independence and Joy. Paper presented at the California State University Northridge Conference on Technology and Persons with Disabilities. Los Angeles 1998. Auf: URL: <http://eric.ed.gov/?id=ED422702> [14. September 2016].

*I'll do it again, now I'll do something else, which is after all basic composition. So that was really exciting and interesting.*<sup>589</sup>

*Soundbeam* wird seither häufig in musiktherapeutischen Settings, aber auch für Musikunterricht und interaktive Performances verwendet.<sup>590</sup>

### 9.2.3 MotionComposer

Ähnliches wird auch durch den von Robert Wechsler entwickelten *MotionComposer* ermöglicht. Wechsler ist der künstlerische Leiter der *Palindrome Inter.media Performance*, einer Tanzkompanie, die sich auf die Anwendung von Technologie, insbesondere Motion Tracking, im Tanz-Performance Bereich spezialisiert hat.<sup>591</sup> Seit 2010 arbeitet *Palindrom*, gemeinsam mit der Bauhaus-Universität in Weimar und der Franzt-Liszt-Hochschule für Musik in Weimar, vor allem an der Entwicklung von *MotionComposer*. Die Software ermöglicht es, eine direkte Verbindung von Körperbewegungen und musikalischer Klangerzeugung zu erfahren, indem, ähnlich wie bei *Soundbeam*, Bewegungen in Klänge ‚übersetzt‘ werden. Realisiert wird dies durch eine hochauflösende Kamera, einen 3D-Sensor sowie der dafür entwickelten Computersoftware *MotionComposer*. Sie scannt den Körper und registriert selbst kleinste Bewegungen, die abgespeicherte ‚Klangfelder‘ unterschiedlicher Musikstile auslösen. Die interaktiven Musikszenarien des *MotionComposer* ermöglichen es mittels Motion Tracking-System, selbst Menschen mit elementaren Bewegungseinschränkungen, verschiedenste Klänge durch minimalste Bewegungen wie Hand- oder Augenbewegungen hervorzurufen. *MotionComposer* wird vor allem in therapeutischen Settings aber auch für künstlerische Zwecke verwendet.<sup>592</sup>

---

<sup>589</sup> Edward Williams. Auf: Webseite von Wild Film History. URL: <http://www.wildfilmhistory.org/person/235/Edward+Williams.html> [14. September 2016].

<sup>590</sup> Vgl. Webseite von The Soundbeam Project LTD. URL: <http://www.soundbeam.co.uk> [14. September 2016].

<sup>591</sup> Vgl. Webseite von Palindrome Inter.media performance group. URL: <http://www.palindrome.de/> [14. September 2016].

<sup>592</sup> Vgl. Wechsler, Robert: *MotionComposer*. A device for persons with (and without) disabilities. Strategies for coherent mapping in movement-to-music interactive systems. A live demonstration with audience participation. In: Proceedings of the International Forum on Cultures-Arts-Technologies-Creations-Disabilities. Prague 2013. Auf: Webseite von MotionComposer. URL: <http://www.motioncomposer.com/de/willkommen/> [18. August 2017]; Strecker, Nicole: Tanz Dich Frei. Aufatmen und die Seele fliegen lassen, auch wenn die Krise noch so groß ist: Zwei tanztherapeutische Projekte holen Menschen aus ihrer Isolation. In: *tANZ\_Zeitschrift* 4 (2015). S. 68f.

#### 9.2.4 Skoog

Ein weiteres elektronisches Musikinstrument ist *Skoog*.<sup>593</sup> Es wurde 2006 aus einer musiktherapeutischen Initiative als Kollaboration zwischen der University of Edinburgh und dem britischen *National Endowment for Science, Technology and the Arts* (NESTA) entwickelt, um folgende Ziele umzusetzen:

- „*A universal interface to sense fine or limited movements of the body, to make the instrument available to people with a wide range of abilities and disabilities.*
- *A way of understanding and interpreting the musical meaning and expressivity of movement.*
- *A way of communicating this meaning and expressivity to a new, flexible and beautiful source of musical sound, offering the opportunity for learning, progression and profound creativity.*“<sup>594</sup>

Bereits 2008 konnte der Prototyp präsentiert werden, musste jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten bis 2010 und der Gründung des Unternehmens *Skoogmusic* auf seine Weiterentwicklung warten.

*Skoog* zeichnet sich als leicht bedienbares, Benutzer\_innen-freundliches Musikinstrument aus, das es auch (aber nicht ausschließlich) Personen, die traditionelle Musikinstrumente nicht spielen können, ermöglicht zu musizieren. Rein optisch ist *Skoog* ein Würfel, der an fünf seiner Seiten runde und elastische Auswölbungen besitzt. Er kann per USB-Anschluss an jeden Computer angeschlossen werden und ist mit den gängigen Musikprogrammen kompatibel. Den einzelnen Wölbungen können mittels einer eigenen Bedienungssoftware verschiedene Funktionen, Instrumentalklänge oder vorher abgespeicherte Melodien zugewiesen werden. Die Sensoren, die sich unter den Wölbungen befinden, können verschiedenste Eingaben wahrnehmen. Vom einfachen Trommeln über das Eindrücken der Flächen bis zu Reibbewegungen kann jede Aktion Klänge erzeugen oder beeinflussen.

---

<sup>593</sup> Vgl. Webseite von Skoogmusic LTD. URL: <http://www.skoogmusic.com> [3. Oktober 2016].

<sup>594</sup> Company Background. Auf: Ebda. URL: <http://www.skoogmusic.com/de/info/history> [3. Oktober 2016].

### 9.2.5 Magic Flute

Die holländische Stiftung *My Breath, my Music* wurde ursprünglich gegründet, um Menschen mit neuromuskulären Erkrankungen (mittlerweile hat sich die Zielgruppe erweitert) den Besuch von Musik- und Instrumentalunterricht zu ermöglichen.<sup>595</sup> Häufig wird im Unterricht auf elektronische Musikinstrumente, wie die von Yamaha erzeugten elektronischen Blasinstrumente WX11 und WX5, den Taschen-Synthesizer *Kaossilator*, der mittels Touchscreen bedient wird, sowie Keyboards und elektronische Perkussionsinstrumente<sup>596</sup> und andere Musiktechnologien, die den individuellen Voraussetzungen angepasst werden können, zurückgegriffen. Eigens für den Unterricht bei *My breath, my Music* wurde vom Atemtherapeuten der Institution, Ruud van der Wel, das Instrument *Magic Flute* entwickelt. Die Flöte wird einerseits in ihrer herkömmlichen Funktion als Musikinstrument, andererseits aber auch als Bedienungsgerät für ein Kontrollgerät mit Display, das die jeweilige Tonhöhe anzeigt, verwendet. Das Instrument kann ohne Hände gespielt werden, die Tonhöhen werden durch Heben und Senken des Kopfes bestimmt und je nach Blasintensität wird der erzeugte Klang lauter oder leiser wiedergegeben. Zusätzlich beinhaltet die interne Soundkarte 128 verschiedene Instrumente, zwischen welchen durch das Blasen in das Mundstück der Flöte gewählt werden kann:

*„Die Magic Flute ist ursprünglich entwickelt als angepasstes Musikinstrument für Menschen mit wenig oder keiner Möglichkeit die Arme zu bewegen. Das Ziel ist es Menschen, mit verschiedenen Handicaps zu ermöglichen elektronische Musik zu machen in höchst möglicher Qualität.“<sup>597</sup>*

\*

Diese und ähnliche Anwendungen werden aber nicht nur im therapeutischen Setting, sondern auch in professionellen musikalischen Kontexten verwendet. Nun sind Organisationen und Initiativen wesentlich an der Zusammenführung von Menschen mit Beeinträchtigungen und Musiktechnologie beteiligt. Häufig obliegen diesen auch die Förderung von professionellen

---

<sup>595</sup> Vgl. Über uns. Auf: Webseite von My Breath my Music Foundation.

URL: <http://mybreathmymusic.com/de/wie-zijn-wij> [3. Oktober 2016].

<sup>596</sup> Vgl. Übungsmethode. Auf: Ebda. URL: <http://mybreathmymusic.com/de/lesmethode> [3. Oktober 2016].

<sup>597</sup> Die Magic Flute – der Stand Ihres Kopfes bestimmt die Tonhöhe. Auf: Ebda.

URL: [http://www.mybreathmymusic.com/de/magic\\_flute.php](http://www.mybreathmymusic.com/de/magic_flute.php) [14. September 2016].

Auftrittsmöglichkeiten außerhalb musiktherapeutischer Gruppen sowie die kreative und egalitäre Zusammenführung von beeinträchtigten und nicht-beeinträchtigten Musiker\_innen.

## 9.3 Organisationen und Ensembles

### 9.3.1 Das British Paraorchestra

Das 2012 vom britischen Dirigenten Charles Hazlewood und der TV-Regisseurin Claire Whalley gegründete Ensemble ist das weltweit einzige Orchester, das ausschließlich beeinträchtigte professionelle Musiker\_innen als Mitglieder aufnimmt/zulässt.<sup>598</sup> Damit wird folgendes Ziel verfolgt:

*„Its mission is to end the limitations placed on them [die Musiker\_innen, AB], not by their physical ability, but by lack of opportunity. Just as the Paralympics have achieved so effectively in sport, the British Paraorchestra is shifting perceptions of disability and disabled people by creating a visible platform for gifted disabled musicians to perform and excel at the highest level.“<sup>599</sup>*

Hazlewoods Inspiration das Orchester zu gründen war, beeinträchtigten Musiker\_innen eine professionelle Aufführungsplattform zu ermöglichen:

*„I conduct orchestras around the world, and I can count on the fingers of one hand the number of musicians with a disability I have encountered anywhere. There is no platform for musicians with disability, very little in the way of funding and therefore access to the often-necessary technologies: it is virtually impossible for anyone from this community to make a living as a professional musician.“<sup>600</sup>*

Seit seiner Gründung verzeichnet das Paraorchestra laufend Erfolge und ist seither auf renommierte nationale Festivals und Veranstaltungen wie das Unlimited Festival, Southbank Centre, Aldeburgh und das London 2012 Festival eingeladen worden. Höhepunkt stellte

---

<sup>598</sup> What is the British Paraorchestra. Auf: Webseite von The British Paraorchestra. URL: <http://www.paraorchestra.com/> [2. Oktober 2016].

<sup>599</sup> Ebda. URL: <http://www.paraorchestra.com/editorial.php?ref=about-us> [2. Oktober 2016].

<sup>600</sup> Charles Hazlewood zit. n. Ebda. URL: <http://www.paraorchestra.com/editorial.php?ref=about-us> [2. Oktober 2016].

zweifelsohne der Auftritt im Rahmen der Paralympics 2012-Abschlusszeremonie in London, gemeinsam mit der britischen Band Coldplay, dar.

Die Besetzung des Paraorchestra besteht neben traditionellen Instrumenten aus adaptierten, also baulich veränderten Instrumenten sowie elektronischen Musikinstrumenten, die insbesondere von Musiker\_innen mit schweren Mobilitätseinschränkungen gespielt werden. Clarence Adoo beispielsweise war bis 1995 professioneller Trompeter bei renommierten britischen Orchestern wie dem Bournemouth Orchestra und Northern Sinfonia. Seit einem schweren Autounfall, der ihn vom Hals abwärts lähmte, spielt Adoo das Instrument *Head-Space*, das eigens für ihn vom Musiktechnologen und Multimediakünstler Rolf Gelhaar und dem Komponisten John Kenny entwickelt wurde.<sup>601</sup> Das ohne Hände zu spielende Blasinstrument besteht aus einem Mundstück, mittels welchem einerseits durch Blasintensität Dynamikveränderungen vorgenommen werden können und andererseits durch Auf- und Abbewegungen des Kopfes die Tonhöhe variiert werden kann. Ferner besteht *Head-Space* aus einer mittels Headset kontrollierten Software, welche zwischen den Klängen verschiedener Instrumente und musikalischen Parametern wählen lässt.<sup>602</sup>

Auch die schwer mobilitätseingeschränkte Computermusikerin Lyn Levett arbeitet mit einem Software-, Audio- und MIDI Sequenzer, den sie mittels Trackball bedient sowie mit Musikprogrammen auf ihrem Tablet, das sie per Touchscreen mit ihrer Nase bedient.<sup>603</sup>

Wie Laurie Stras kritisch anmerkt, wird, obwohl die Mitglieder des Orchesters überwiegend professionelle Musiker\_innen sind, medial kaum über die musikalische Qualität der Aufführungen gesprochen.<sup>604</sup> Dies wird darauf zurückgeführt, dass in dem Orchester nicht nur auf traditionellen, sondern auch auf elektronischen Musikinstrumenten gespielt wird. Der Klang des Orchesters ist durch diese Vermischung von traditionellen und elektronischen Musikinstrumenten im konventionellen Sinne also ungewöhnlich. Wenn in dieser Besetzung darüber hinaus auch noch traditionelles, bereits bekanntes Repertoire, wie beispielsweise Ravels Bolero, gespielt wird, so widerspricht dies herkömmlichen musikalischen

---

<sup>601</sup> Vgl. Gehlhaar, Rolf: HEAD= SPACE 2000. A virtual Instrument for a quadriplegic Musician. Auf: Webseite von Rolf Gelhaar. URL: <http://www.gehlhaar.org/x/pages/headspace.htm> [2. Oktober 2016].

<sup>602</sup> Ebda.

<sup>603</sup> Vgl. Webseite von Lyn Levett. URL: <http://lynlevett.wix.com/lyn-levett> [2. Oktober 2016].

<sup>604</sup> Vgl. Stras, Laurie: Subhuman or Superhuman? (Musical) Assistive Technology, Performance Enhancement, and the Aesthetic / Moral Debate. In: Howe, Blake / Jense-Moulton, Stephanie / Lerner, Neil / Straus, Joseph: The Oxford Handbook of Music and Disability Studies. New York 2016. S. 176-190.

Konventionen und Hörgewohnheiten derartig, dass ein Maßstab für die musikalische Qualität der Darbietung zu fehlen scheint:

*„[...] the mismatch between the sound of the ensemble and the sound of the traditional orchestra is too great for many observers to reconcile. Moreover, there is a further mismatch [...] It would seem there is some way to go before an expanded model for the cultural practice of music can converge with an expanded notion of humanity that encompasses disabled bodies that express virtuosity and creativity in individual ways.“<sup>605</sup>*

Je natürlicher, also unseren bisherigen Hörgewohnheiten entsprechend, künstlich erzeugte Klänge klingen, desto eher können mittels assistierender Musiktechnologie erzeugte Klänge ästhetisch bewertet werden: *„So, in order for it to gain sufficient aesthetic credibility as music on its own terms, music created with assistive technology may have to sound like music produced without, only differing in tiny increments.“<sup>606</sup>*

Auch sei die Frage gestellt, ob die im *Paraorchestra* gelebte Praxis als Inklusionsmaßnahme bezeichnet werden kann, oder durch die erneute Exklusion (von nicht-beeinträchtigten Musikern und Musikerinnen) eher verstärkend separierend wirkt. Ob das auf der Webseite formulierte Ziel, ausschließlich aufgrund musikalischer Fähigkeiten (und nicht aufgrund musikalischer Fähigkeiten TROTZ Beeinträchtigungen) erfolgreich zu sein, mit einer Praxis des Ausschlusses verfolgt werden kann, ist meiner Meinung nach fraglich. Wäre es nicht eher zielführend, Orchester generell für beeinträchtigte und nicht-beeinträchtigte Musiker\_innen bei entsprechender musikalischer Fähig- und Fertigkeit zu öffnen? Selbstverständlich scheint dies heutzutage, wo selbst die Aufnahme von gut ausgebildeten Frauen in Orchestern auf Widerstand stoßen kann, als Utopie. Die Ausschlusspraxis des *Paraorchestra* könnte aber auch als Umkehr der jahrhundertelangen Ausschlusspraxis qua Beeinträchtigungen legitimiert werden: So wie nicht-beeinträchtigte Musiker\_innen lange Zeit ihre eigenen exklusiven Plattformen hatten, nehmen sich nun beeinträchtigte Musiker\_innen dieses Recht heraus. Obwohl ich auch dieser Argumentation etwas abgewinnen kann, ergibt sich aus dieser Praxis meiner Meinung nach ein Exklusionskreislauf, der den Status quo nicht ändern wird und der nicht dienlich dabei ist Diversität als positives Feature zu betrachten, sondern wiederum vermeintliche Differenzen verstärkt und betont.

---

<sup>605</sup> Ebda. S. 187.

<sup>606</sup> Ebda.

### 9.3.2 Drake Music

Drake Music ist eine britische Organisation, die 1980 von Adele Drake gegründet wurde, um behinderten Menschen einen gleichberechtigten Zugang zu musikalischem Ausdruck zu ermöglichen. Damit wird die Vision verfolgt, beeinträchtigten Menschen dieselbe Bandbreite an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten, die auch Nicht-Beeinträchtigten zur Verfügung steht. Carien Meijer, die Generaldirektorin von Drake Music formuliert den Auftrag der Organisation folgend:

*„We believe everyone has the right to express themselves creatively through music. We use innovative technologies and ideas to make writing and playing music more accessible. Disabled musicians are at the heart of our work, from teaching music workshops in mainstream and special schools to creating new opportunities for performance or testing out new music technology to see how accessible it is. We work strategically across the country to improve access to music for people of all ages and abilities.“<sup>607</sup>*

Die Organisation, die mittlerweile in London, Bristol, Manchester und Belfast vertreten ist, verfolgt zusammenfassend das Ziel, eine Kultur der inklusiven Musikpraxis voranzutreiben, in welcher Musiker\_innen mit verschiedenen körperlichen Voraussetzungen auf gleichberechtigter Ebene miteinander arbeiten können.<sup>608</sup> Ausgangspunkt ist dabei die Überzeugung, dass kreativ-musikalisches Potential durch generelle (technologische) Unterstützung, unabhängig von körperlicher oder geistiger Konstitution, gefördert werden kann. Zur dementsprechenden Umsetzung ist der Hauptaufgabenbereich der Organisation die Entwicklung von elektronischen Musikinstrumenten, die eine barrierefreie musikalische Partizipation ermöglichen sollen. Ferner werden in Workshops, die anfangend bei Schulen bis hin zu Betreuungseinrichtungen angeboten werden, die verschiedenen Möglichkeiten der elektronischen Musikproduktion vorgestellt und damit versichert, „[...] *that everyone is enabled and empowered to make music.*“<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> Carien Meijer zit. n. Press. Auf: Webseite von Drake Music.

URL: <http://www.drakemusic.org/about-us/press/> [10. August 2017].

<sup>608</sup> Vgl. About us. Auf: Ebda. URL: <http://www.drakemusic.org/about-us/> [10. August 2017].

<sup>609</sup> Learning and Participation. Auf: Ebda. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/learning-participation/> [10. August 2017].

Außerdem veranstaltet Drake Music Trainingsprogramme wie ‚Using I-Pads for Music‘ oder ‚Training in Accessible Singing for SEN/D children [Special Education Needs/Disability, AB]‘, in welchen die konkrete Benutzung assistierender Musiktechnologie geübt werden kann. Speziell für Kulturorganisationen bietet die Organisation Workshops zum Thema ‚Disability Equality Training for Music‘ an.<sup>610</sup> Ein weiteres Aufgabengebiet ist die künstlerische und professionelle Förderung beeinträchtigter Musiker\_innen, insbesondere durch die Initiierung von kollaborativen Projekten.<sup>611</sup> Weitere von Drake Music regelmäßig organisierte Veranstaltungen sind ‚Hack Events‘, in welchen neue Ideen für assistierende Musiktechnologien kollektiv besprochen und weiterentwickelt werden.<sup>612</sup>

Derzeitige Projekte von Drake Music umfassen u. a. das *DIWO Virtual Rehearsal Studio*, einem barrierefreien, virtuellen Proberaum und die Weiterentwicklung von Imogen Heaps *Mi.Mu Gloves*.<sup>613</sup> Ähnlich wie auch Laetita Sonamis *Lady's Glove*, ermöglicht das Tragen des *Mi.Mu Gloves* elektronisch erzeugte Klänge durch gestische Interaktion zu kontrollieren.<sup>614</sup> Drake Music ist seit 2014 eine der Kollaborationsorganisationen von Heap und ihrem Team, um die Brauchbarkeit der *Mi.Mu Gloves* als barrierefreie Musikinstrumente zu prüfen.

Bereits abgeschlossene Projekte umfassen die Zusammenarbeit mit Bram Harrison aka DJ Eyeteck und die Entwicklung blickgesteuerter Kommunikationstechnologien für musikalische Zwecke.<sup>615</sup>

Zusammenfassend verfolgt Drake Music durch die Tätigkeitsbereiche Forschung, Bildung/Beratung und Förderung von künstlerischer Entwicklung das Ziel, Barrieren im musikalischen Sektor abzubauen und damit eine inklusive Musikkultur entstehen zu lassen. Die künstlerische Entwicklung wird überwiegend über die Vergabe von Auftragswerken umgesetzt. Eines dieser Werke ist das anlässlich des 20-jährigen Bestehens von Drake Music

---

<sup>610</sup> Vgl. Training and Consultancy. Auf: Ebda.

URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/training-consultancy/> [10. August 2017].

<sup>611</sup> Vgl. Artistic Development. Auf: Ebda. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/artistic-development/> [10. August 2017].

<sup>612</sup> Vgl. Hack Events. Auf: Ebda. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/research-development/current-projects/hack-events/> [10. August 2017].

<sup>613</sup> Vgl. Kris Halpin – Mi.Mu Gloves. Auf: Ebda. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/research-development/artist-led-projects/kris-halpin-mi-mu-gloves/> [18. August 2017].

<sup>614</sup> Vgl. Gestural Music Ware by Imogen Heap. Auf: Webseite von Imogen Heap. URL: <http://www.imogenheap.co.uk/thegloves/> [18. August 2017].

<sup>615</sup> Vgl. Bott, Doug: Making music with EyeGaze in the real world. Blog-Eintrag. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/blog/dougbott/making-music-with-eyegaze-in-the-real-world/> [18. August 2017].

in Auftrag gegebene semi-improvisierte, bisher noch nicht fertiggestelltes Projekt *Word* von Ben Sellers<sup>616</sup>, das im Kollektiv gemeinsam mit gehörlosen und hörbeeinträchtigten Menschen entstehen wird. In den von Sellers bisher realisierten Workshops konnten die Teilnehmer\_innen Möglichkeiten von Musikwahrnehmung erkunden. Geplant ist ferner, dass basierend auf der individuellen Musikwahrnehmung der gehörlosen Teilnehmer\_innen, eine Komposition explizit für gehörloses Publikum entstehen soll.<sup>617</sup>

### 9.3.2.1 Wired-Ensemble

Ein Musiktechnologie-Ensemble, das sich 1999 aus beeinträchtigten und nicht-beeinträchtigten Teilnehmer\_innen der Drake Music-Workshops formierte, ist das in Belfast beheimatete Wired-Ensemble. Nach anfänglichen Versuchen mit elektronisch-produzierten Kompositionen im traditionellen Musikbereich Fuß zu fassen, wurde von Seiten der Musiker\_innen alsbald der Versuch gestartet, sich auf elektroakustische Musik zu spezialisieren. Die Gründe dafür sind nach Frank Lyons folgende: Insbesondere das für einen Auftritt des Ensembles benötigte technische Equipment löste beim Publikum, das klassische Konzerte gewöhnt war, Irritationen aus, da die eigentliche Leistung der Musiker\_innen durch den verminderten Körpereinsatz nicht mehr ersichtlich war, und dies einen Konventionsbruch mit der traditionell-klassischen Konzertsituation darstellte.<sup>618</sup> Als Lösung beschreibt Lyons, dass das Wired-Ensemble nicht versuchte, sich an die traditionelle Konzertsituation und das konservative Publikum anzupassen, sondern neue Wege beschritt, um sich künstlerisch-musikalisch etablieren zu können, nämlich die der elektroakustischen Musik „[...] *in which their look, their equipment, and their compositional and performance practices would be accepted, by fellow musicians and audience alike, without prejudice.*“<sup>619</sup>

Dass die vom Wired-Ensemble geschaffenen technikbasierten Kompositionen und Performances vom Konzertpublikum, dessen Hörgewohnheiten von klassischer Instrumentalmusik geprägt war, eher negativ bewertet wurden, erklärt Lyons an folgenden Parametern: Erstens ist die musikalische Konditionierung und Erwartungshaltung des

---

<sup>616</sup> Ben Seller Multiinstrumentalist Vortragender und Lehrer Künstlerischer Schwerpunkt ist Komposition, Musiktechnologie, Improvisation, arbeitet häufig mit inklusiven Gruppen. Weitere Informationen unter: <http://transformancemusic.org/drake-music-commissions-announced-word/> [18. August 2017].

<sup>617</sup> Vgl. #DM20 Commissions. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/artistic-development/projects-commissions/dm20-commissions/> [18. August 2017].

<sup>618</sup> Vgl. Lyons, Frank: Sonic Art – Opportunities for a Level Playing Field for Disabled Composers and Performers. In: International Journal of Technology, Knowledge and Society 2 (2006). O. S.

<sup>619</sup> Ebda. O.S.

Publikums geprägt durch „[...] *non-disabled musicians playing conventional instruments.*“<sup>620</sup> Deshalb kann es beispielsweise für ‚klassisch‘ konditioniertes Publikum in der Aufführung elektroakustischer Musik von und durch beeinträchtigte Musiker\_innen irritierend sein, wenn der Zusammenhang von Klangerzeugung und körperlicher Interaktion zwischen Mensch/Technik nicht erkennbar ist. Nach Laurie Stras ist das Erkennen einer musikalischen ‚Eigen-Leistung‘ (im Sinne von Fähigkeit oder Authentizität) durch die Verwendung von Musiktechnologie oft nicht mehr möglich. Wesentlich davon betroffen ist die Rezeption der ausführenden Musiker\_innen: „*Therefore when it is revealed to us that a performance is not wholly the product of achievement but has been enhanced by technological intervention, our appreciation of the performance is altered.*“<sup>621</sup>

Zweitens ist es die Präsenz technischer Gerätschaften auf Konzertbühnen, sowie das mögliche Fehlen von rhythmischer Prägnanz aufgrund etwaiger motorischer Schwierigkeiten, was beim Publikum auf Irritationen stieß. Diese Faktoren

„[...] *have made it difficult for disabled composers and performers who use technology to break out of the ‘disability circuit’ of care centres, fund raising events and specially-invited audiences into the mainstream where audience members attend because they are genuinely interested in the artistic value of compositions and performances.*“<sup>622</sup>

Als für beeinträchtigte Musiker\_innen entgegenkommend nennt Lyons die Kompositions- und Aufführungspraxis elektroakustischer Musik. Erstens stellen für das Publikum elektroakustischer Musik die Präsenz von technischen Gerätschaften und die vom Körper weitgehend entkoppelte Klangerzeugung keine Neuigkeiten dar. Aber auch Gesten und Bewegungen, die in die Klangerzeugung involviert sein können, variieren grundsätzlich von Aufführung zu Aufführung und werden zweitens von nicht-beeinträchtigten und beeinträchtigten Musiker\_innen in gleicher bzw. variabler Weise ausgeführt<sup>623</sup>:

„*With the combination of these MIDI controllers and assistive devices, such as trackball mice and keyboard overlays, which facilitate access to computer software, the tools and techniques*

---

<sup>620</sup> Ebda. O.S.

<sup>621</sup> Stras, Laurie: Subhuman or Superhuman? (Musical) Assistive Technology, Performance Enhancement, and the Aesthetic/Moral Debate. S. 185.

<sup>622</sup> Lyons, Frank: Sonic Art – Opportunities for a Level Playing Field for Disabled Composers and Performers. O.S.

<sup>623</sup> Ebda.

*used by both disabled and non-disabled musicians in the composition and performance of sonic art<sup>624</sup> are essentially the same; this fact, when allied to the audience profile and performance environment associated with sonic art, represent potential for a level playing field.*<sup>625</sup>

Ferner erwähnt Lyons, dass der Fokus elektroakustischer Musik eher weniger auf rhythmischer Prägnanz als auf Improvisation und freier Interpretation liege, und darüber hinaus nicht die Klangqualität im Mittelpunkt stehe, sondern die Schaffung kreativer, abstrakter Klänge, die die Wahrnehmung schärfen bzw. verändern solle.<sup>626</sup> Aufgrund dargestellter Gründe versteht Lyons den Bereich der elektroakustischen Musik als besonders positives Umfeld für professionelle Karrieren von beeinträchtigten Komponist\_innen sowie von Musiker\_innen.

Nach weiterführenden Workshops zu elektronischer Musik und speziellen Trainingseinheiten zur Handhabung von spezifischer Hard- und Software sowie Live-Elektronik, komponierten Ensemble-Mitglieder auch Stücke, die 2001 und in weiterer Folge auch 2003 und 2004 im Rahmen des renommierten Sonorities Festival für zeitgenössische Musik in Belfast aufgeführt wurden:

*„The director of Sonorities Festival of Contemporary Music, Professor Michael Alcorn, invited the ensemble to give a concert in the 2001 festival and their appearance was, as far as I am aware, the first time such an ensemble, comprising disabled and nondisabled musicians performing experimental electronic music, had participated in such a high profile, internationally recognised mainstream event. [...] All of the works in the programme were cutting-edge in terms of the hardware and software used and in the techniques required of the performers. The complex set-up comprised eight performers using an array of ultra-sonic sensors and switches to drive two Soundbeam 2 units, two Kenton Control Freak MIDI controllers, and three MIDIcreators, all of which were used to manipulate parameters on CsoundAV,Max/MSP and Ableton Live software, running on three separate computer workstations.*<sup>627</sup>

---

<sup>624</sup> Lyons versteht unter Sonic Art „[...] all [...] genres and subgenres which combine the exploration of sound with the use of technology, including, amongst others, musique electronique, musique concrete, electroacoustic music, acousmatic music and electronica.“ In: Ders.: Sonic Art – Opportunities for a Level Playing Field for Disabled Composers and Performers. O.S.

<sup>625</sup> Ebda. O.S.

<sup>626</sup> Vgl. Ebda. O.S.

<sup>627</sup> Ebda. O.S.

### 9.3.2.2 Technophonia

Ein weiteres Musiktechnologie-Ensemble, das quasi von Drake Music initiiert wurde, ist Technophonia, das 2012 im Rahmen der Paralympics in London Oliver Searles *Microscopic Dances* uraufführte. Der Titel der Komposition bezog sich auf die Beobachtung des Komponisten, dass noch so geringe, kaum sichtbare Bewegungen Klänge produzieren und kontrollieren können:

*„These tiny movements and processes, many of which are only barely noticeable, or often completely invisible to the human eye, seem to me to be a number of microscopic dances between our neural processes and motor skills.“<sup>628</sup>*

Auch diese Komposition war ein Auftragswerk der schottischen Außenstelle von Drake Music und wurde eigens für das 17-köpfige Ensemble, bestehend aus beeinträchtigten und nicht-beeinträchtigten Musiker\_innen, als kollaborative Zusammenarbeit konzipiert. Ziel war es, Musiktechnologien und traditionelle Musikinstrumente auf kreative Art und Weise zusammenzubringen und aufzuzeigen, dass *„[...] musicians with disabilities can perform on an equal basis with their peers“<sup>629</sup>*

Während der Uraufführung hielt sich der Erfolg der Komposition in Grenzen: Erst nachdem der Komponist dem Publikum die Partizipation und Leistung der beeinträchtigten Musiker\_innen sowie die Funktionsweise der von ihnen gespielten musiktechnologischen Errungenschaften erläutert hatte, wurde deren kreativ-musikalische Leistung wahrgenommen und dementsprechend positiv aufgenommen: *„[...] the audience could appreciate that they were seeing creative musicians playing instruments. This change in perception was reflected in standing ovations following the second performance.“<sup>630</sup>*

---

<sup>628</sup> News. Technophonia. New Music for a Unique Ensemble. Auf: Webseite von Disability Arts Online. URL: <http://www.disabilityartsonline.org.uk/NewMusic20x12-drake-music-technophobia> [12. Jänner 2017].

<sup>629</sup> Thomas, Pete: Music Technology & Special Needs: Part 2. Assist and Adapt (01/2013). Auf: Webseite von Sound on Sound. URL: <http://www.soundonsound.com/sos/jan13/articles/special-needs-2.htm> [4. Jänner 2017].

<sup>630</sup> Ebda.

### 9.3.3 Share Music

Die Organisation Share Music wurde 1985 von Michael Swallow in Nordirland gegründet, um die Partizipation von beeinträchtigten Menschen in darstellenden Kunstrichtungen zu fördern. Bis zum Ende der Organisation 2006 wurde dies durch die Durchführung von Tanz-, Musik- oder Schauspiel-Workshops auf unterschiedlichen Niveaustufen für Menschen mit oder ohne Beeinträchtigung unter der Leitung professioneller Künstler\_innen umgesetzt. Leitgedanke der Organisation war, dass kreativ-künstlerischer Ausdruck ein Menschenrecht sei und es daher notwendig sei, Zugang zu künstlerisch-kreativen Ausdrucksmöglichkeiten abseits therapeutischer Maßnahmen zu schaffen. Das Resultat war nicht nur das Entwickeln und Entdecken der eigenen kreativen Fähigkeiten. Durch die Zusammenarbeit von beeinträchtigten und nicht-beeinträchtigten Menschen wurde darüber hinaus Inklusivität im Kulturbetrieb gefördert, und die gesellschaftliche Wahrnehmung von beeinträchtigten Personen bzw. ihrer künstlerischen Arbeiten durch professionelle Aufführung verändert.<sup>631</sup>

Eine derzeit aktive Tochterorganisation von Share Music North Irland ist Share Music Sweden, eine 2003 gegründete unabhängige Non-Profit Organisation, die Beeinträchtigungen nicht als defizitär, sondern als eine positive Variante menschlicher Vielfalt versteht. Dem Leitgedanken der Share Music-Organisationen folgend, dass alle Menschen Zugang zu kreativ-künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten haben sollen, arbeitet auch Share Music Sweden entgegen spezifische Barrieren des Kulturbetriebs. Als Zielsetzung wird die gleichberechtigte Teilhabe von Menschen mit Beeinträchtigungen im Kunstbereich genannt.<sup>632</sup> Umgesetzt wird dies durch kollaborative Musik-, Tanz-, Theater- oder Kunstworkshops. Wichtige Kollaborationspartnerin dafür war 2015 die Oper in Göteborg, wo u. a. Workshops unter der Leitung von professionellen Sängern und Sängerinnen angeboten wurden. Ferner werden seit 2009 regelmäßig Auftragswerke ausgeschrieben, die die Zusammenarbeit von Künstlern und Künstlerinnen mit ihren verschiedenen Voraussetzungen fördern sollen. Es ist ein wesentlicher Aspekt, dass die Komposition während der Probenarbeiten einen gleichberechtigten, kollaborativen Entwicklungsprozess durchläuft. Dadurch soll der kreative Austausch zwischen den Mitwirkenden gefördert werden.<sup>633</sup>

Das erste zur Aufführung gebrachte Auftragswerk war das 2009 uraufgeführte Tanzstück *Grying i Galamanta (Morgengrauen in Galamanta)*, einer Zusammenarbeit des schwedischen

---

<sup>631</sup> Vgl. Share Music & Performing Arts. Auf: Webseite von Share Music. URL: <http://sharemusic.org.uk/> [4. Jänner 2017].

<sup>632</sup> Vgl. Ebda.

<sup>633</sup> Vgl. Ebda.

Komponisten, Posaunisten und Dirigenten Christian Lindberg, der Choreographin Helene Karabuda, dem Swedish Windorchestra und einem Ensemble von Share Music Sweden. Das Ziel dieser Zusammenarbeit war, mit Tanz und Musik Normen herauszufordern, und nach dem Zugang zu künstlerisch-kreativen Ausdrucksmöglichkeiten zu fragen. Leitende Idee von *Galamanta* war, den partizipierenden Personen mit und ohne Beeinträchtigungen die Möglichkeit zu bieten, die individuelle künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu erkunden und weiterzuentwickeln, unabhängig von körperlichen Voraussetzungen oder künstlerischer Erfahrung.<sup>634</sup> 2012 wurde ein weiteres Tanzstück mit musikalischer Begleitung realisiert: *Hi-Hat X-Pres* entstand aus der Zusammenarbeit zwischen dem britischen Komponisten Nigel Osborne, der schwedischen Choreografin Veera Suvalo Grimberg, sowie dem Perkussionsensemble *Kroumata*, der professionellen integrativen Tanzkompanie Spinn und wiederum einem Ensemble von Share Music. Musikalisch und tänzerisch thematisiert wurde darin die Entwicklung des Instruments Hi-Hat.<sup>635</sup>

#### 9.3.3.1 In:Fluence

Das jüngste Auftragswerk von Share Music Sweden ist Patricia Alessandrinis<sup>636</sup> *Mondgewächse*, das 2014 im Göteborger Konzerthaus vom schwedischen Gageego!-Ensemble und dem von Share Music Sweden gegründeten Musiktechnologie-Ensemble In:Fluence uraufgeführt wurde. Mittels einem internationalen „Call for open minded Composers“ wurde 2013 nach einer partizipativen Komposition für die Ensembles Gageego! und In:fluence gesucht, die traditionelle Musikinstrumente (Perkussion, Klavier, Flöte und Streicher) und Musiktechnologie (Soundbeam, Skoog, Eye- und Motion-Tracking etc.) zusammenführen sollte:

*„The ensemble Gageego! is known to explore and make contemporary music more accessible. As one of the top ensembles in Sweden, Gageego! is appreciated for their ability to interpret today's music in a technically polished, highly artistic manner. The members of Share Music's In:fluence Ensemble have different backgrounds, ranging from classical music to arts technology and art. Together with their unique quality of intuitive listening and reacting they*

---

<sup>634</sup> Vgl. Webseite von Galamanta. URL: <http://www.galamanta.se/> [6. Jänner 2017].

<sup>635</sup> Vgl. Hi-Hat Xpres. Auf: Ebda. URL: <http://sharemusic.se/onstage/hihat/> [6. Jänner 2017].

<sup>636</sup> Vgl. Webseite von Patricia Alessandrini. URL: <http://alessandrini.virb.com/> [6. Jänner 2017].

*will interact and engage with Gageego! in completely new ways by using the innovative interfaces.*<sup>637</sup>

Alessandrini's *Mondgewächse* wurde aus 57 Einreichungen ausgewählt und ist ein multimediales Projekt, in welchem die Beziehung zwischen traditionellen Instrumenten wie Flöte, Cello sowie Klavier einerseits und Musiktechnologie andererseits ausgelotet wurde. Ziel des Projektes war es, Menschen mit unterschiedlichen körperlichen Konstitutionen musikalisch-kreative Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten und dementsprechend elektronische Musikinstrumente und Interfaces zu schaffen, die in Kooperation mit dem Londoner Goldsmith College und dem Interactive Institute in Göteborg entwickelt und an die jeweiligen körperlichen Voraussetzungen der In:fluence-Mitglieder angepasst wurden:

*„Modern technology unites and challenges, giving new musical expressions and unique artistic perspective. As well as gives more people an opportunity to participate - through instruments that can be played regardless of ability [...] The audience will experience a unique performance where traditional instruments, sensors and live motion tracking will open their eyes and ears for new ways to create music on stage.*<sup>638</sup>

Durch die von den In:fluence-Mitgliedern verwendeten Technologien konnten nicht nur eigene Klänge produziert werden, sondern auch die von Gagegoo! live-gespielte Klänge in Echtzeit transformiert werden. Außerdem wurden diese auch eingesetzt, um Videoprojektionen zu schaffen und zu kontrollieren:

*„‘Mondgewächse’ engages with visual perception in relation to sound in several ways. Members of the In:fluence ensemble use specially-designed interfaces and instruments to control the production and evolution of sound, or modify the sound of acoustic instruments, with their gestures. The gestures associated with the performance on these interfaces will also be linked to the creation and modification of projected lights and video projection. Live creation using materials such as clay will also be linked to sound synthesis and video projection.*<sup>639</sup>

---

<sup>637</sup> Share Music presents *Mondgewächse*. Auf: Webseite von Share Music Sweden. URL: <http://sharemusic.se/sharemusic-presents-mondgewachse/> [6. Jänner 2017].

<sup>638</sup> Ebda.

<sup>639</sup> Patricia Alessandrini zit. n. Sound synthesis, clay and video projection. Auf: Webseite von Share Music Sweden. URL: <http://sharemusic.se/sound-synthesis-clay-video-projection/> [6. Jänner 2017].

## 9.4 Resümee

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, kann die Verwendung von Technologie im musikalischen Bereich Barrieren abbauen und Inklusivität vorantreiben. Dies kommt insbesondere Menschen mit nicht-der-Norm-entsprechenden Körpern entgegen, die aufgrund motorischer Einschränkungen häufig kein traditionelles Musikinstrument erlernen können. Der Vorteil von elektronischen Musikinstrumenten im Gegensatz zu traditionellen Musikinstrumenten ist, dass diese leichter an individuelle Körper angepasst werden können und einen größeren Spielraum der Klangerzeugung zulassen. Dadurch wird es selbst für schwer mobilitätseingeschränkte Menschen möglich, sich musikalisch auszudrücken – nämlich auf unterschiedlichen Niveaustufen. So kann sich auch der professionelle Sektor für beeinträchtigte Musiker\_innen öffnen, wie am Beispiel des British Paraorchestra sowie der Musiktechnologie-Ensembles *In:fluence* und *Technophonia* demonstriert wurde. Selbstverständlich muss dafür eine gewisse Prädisposition vorhanden sein, nämlich u. a. Kreativität, Musikalität und nicht zuletzt Technikaffinität.

Häufig wird die Leistung der Musiker\_innen, die mittels Technik musizieren, verkannt, da die Eigenleistung und Musikalität im Konzert ohne Erläuterung der miteingebundenen Technik schwer ersichtlich ist. Momentan bedarf es spezieller Initiativen und Förderungen, um Musikfestivals und Konzerthäuser für inklusive Musiktechnologie-Ensembles (oder Solist\_innen) zu öffnen. Eine wesentliche Rolle nehmen dabei Komponist\_innen ein, die proaktiv agieren und damit Inklusivität vorantreiben können. Gezeigt wurde dies am Beispiel der Kompositionen *Microscopic Dances* und *Mondgewächse*.

## 10. FAZIT

Das Ziel dieser Arbeit war, das Verhältnis von Körperbehinderung und Musik im 20. und 21. Jahrhundert darzustellen. Exemplarisch für das 20. Jahrhundert wurden in dieser Arbeit zwei Genres gegenübergestellt, nämlich die westliche traditionelle Kunstmusik, kurz als klassisch-romantische Musiktradition bezeichnet, sowie Neue Musik nach 1990. Diese Einschränkung basierte vor allem auf der Hypothese dieser Arbeit: Die vermeintliche körperliche Imperfektion von Musiker\_innen stellte für die Ordnung (Konventionen, Klischees etc.) der klassisch-romantischen Musiktradition einen enormen Störfaktor dar, der mit Hilfe unterschiedlicher, normalisierender Strategien (kompositorisch, rhetorisch, medial etc.) ausgeglichen werden musste. Anders im Kontext von Neuer Musik insbesondere nach 1950, wo der Körper als wesentlicher Bestandteil für die Produktion und Reproduktion von Musik entdeckt wurde. Durch den Bruch mit traditionellen Konventionen, betreffend Spielweisen, Aufführungssituationen, Artikulationsmitteln und Handlungsebenen etc., der vollzogen wurde, etablierten sich auch neue Einsatzformen des Körpers. Damit wurden auch neue Aktionsmöglichkeiten für Musiker\_innen geschaffen, deren Körper den normativen Anforderungen der klassisch-romantischen Musiktradition nicht entsprochen hätten.

Um diese Entwicklung prüfen zu können, wurde eine komparative, diskurs-analytisch orientierte Herangehensweise gewählt. Als Analysewerkzeug diente vor allem das in den Disability Studies entwickelte kulturelle Modell von Behinderung, mittels welchem die kulturelle Repräsentation von Behinderung analysiert werden kann. Dieses Modell und die Haupttheorien der Disability Studies wurden in Kapitel 2 vorgestellt. Welche Relevanz die Thematisierung der Kategorie Behinderung für musikwissenschaftliche Fragen hat, wurde in Kapitel 3 anhand der diesbezüglichen Standardliteratur beleuchtet. In Kapitel 4 wurde die Historizität der Kategorie Behinderung erläutert und demonstriert, wie variabel die Definitionen von Behinderung sowie die damit verbundenen Zuschreibungen sind. In Kapitel 5 wurden die Körperdiskurse der klassisch-romantischen Musiktraditionen denjenigen der Neuen Musik nach 1950 gegenübergestellt. Tatsächlich konnte der in der Hypothese dieser Arbeit beschriebene Diskurswandel aufgedeckt werden: Während der Körper in der romantisch-klassischen Musiktradition durch die gleichzeitige Absenz und Präsenz gekennzeichnet war, konnte dieser in Neuer Musik nach 1950 auch neue Funktionen übernehmen.

Mit den Kapiteln 2 bis 5 wurde das theoretische Fundament der vorliegenden Arbeit errichtet: So wurden die Haupttheorien der Disability Studies als Anknüpfungspunkte vorgestellt (Kapitel 2), Behinderung als historische Kategorie eingeführt (Kapitel 4) und anschließend die unterschiedlichen Körperdiskurse der klassisch-romantischen Musiktradition sowie von Neuer Musik beleuchtet (Kapitel 5).

In Kapitel 6 wurde Behinderung anschließend als musikhistorische Kategorie eingeführt und untersucht, wie diese in musikalischen Kontexten des 19. Jahrhunderts konstruiert wurde. Da Personen mit Beeinträchtigungen aufgrund gesellschaftlicher Vorurteile und körperlicher Gegebenheiten aus vielen Berufssparten ausgeschlossen wurden, stellten Musikpraxis und Musikpädagogik de facto relativ leicht zugängliche Verdienstmöglichkeiten dar, wobei damit nicht nur professionelle Karrieren gemeint wurden, sondern auch das Musizieren für Almosen, wie am Beispiel von Wiener Straßenmusiker\_innen gezeigt wurde. Aber auch professionellen Karrieren standen körperliche Beeinträchtigungen bei entsprechender Disposition nicht im Wege. So diente der Instrumentalunterricht in den ersten Schulen für Menschen mit Sehbeeinträchtigung u. a. dazu, die Zöglinge erwerbsfähig zu machen, d. h. sie für einen Beruf auszubilden.

Ob im Sektor der Unterhaltungsmusik oder der Ernsten Musik, Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen wurden medial sensationalisiert. Wie am Beispiel von Carl Hermann Unthan, Géza Zichy und Paul Wittgenstein demonstriert wurde, stand im Fokus ihrer Auftritte das Außergewöhnliche, das vor allem medial besonders betont wurde. Obwohl alle drei begabte Musiker waren, nahm in medialen Berichten vor allem ihre imperfekte Körperlichkeit einen wesentlichen Stellenwert ein. Der Nimbus des Ungewöhnlichen resultierte aus der Kombination von als abnorm gedachten Körpern, die der allgemeinen und der musikalischen Norm nicht entsprachen, den damit verbundenen Vorurteilen und den perfekten musikalischen Ausführungen, die auch noch ‚normal‘ klangen. Medial dienten die perfekten musikalischen Darbietungen, die als Widerspruch zum imperfekten, ausführenden Körper aufgefasst wurden, als ‚rhetorische Prothesen‘, um die Ordnung des Musikbetriebs wiederherzustellen. Insofern erhielten die Auftritte der Musiker, die aufgrund von gesellschaftlichen Vorurteilen überhaupt nicht dazu in der Lage hätten sein dürfen zu musizieren, ihre – wenn auch sensationalisierte – Berechtigung. Ein diesbezüglicher Wandel konnte ab Ausbruch des Ersten Weltkriegs verzeichnet werden: Durch die zahllosen invaliden Kriegsheimkehrer veränderte sich der Diskurs um Behinderung, was auch im musikalischen Bereich nachzuvollziehen ist. Wie am Beispiel von Paul Wittgenstein dargelegt, wurde

Behinderung durch den allgemeinen gesellschaftlichen Diskurswandel weit weniger als Showeinlage verwendet, sondern wurde ‚salonfähig‘ und erfuhr durch diese gesellschaftliche Wertsteigerung eine positive Umdeutung.

Dass der Aspekt der Sensationalisierung auch gegenwärtig Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen betrifft, wurde am Beispiel der schottischen Perkussionistin Evelyn Glennie dargestellt. Auch ihre Karriere wurde vor allem aufgrund eines able-istischen Stereotyps, nämlich der gesellschaftlich-angenommenen Reziprozität von Musik und perfektem Gehör, sensationalisiert. Auch Glennies hervorragendes musikalisches Talent stellt einen verkörperten Verstoß gegen die Ordnung des Musikbetriebs dar, und wird daher durch rhetorische Strategien normalisiert. Der Stellenwert, den Glennies Hörbeeinträchtigung in der Rezeption einnimmt, kann als eine am Körper festgemachte Differenzkonstruktion betrachtet werden.

Ein gänzlich anderer Umgang mit Behinderung lässt sich im Kontext der Neuen Musik verzeichnen. Veranschaulicht wurde dies sowohl am Beispiel der gebärdintegrierenden Kompositionen von Helmut Oehring und Elisabeth Harnik (Kapitel 7) als auch in den klangkünstlerischen Arbeiten von Christine Sun Kim (Kapitel 8). In den in dieser Arbeit vorgestellten Kompositionen *Wrong* und *Verlorenwasser* (Oehring) sowie in *Im Möglichkeitsraums aus Händen* (Harnik) wurde Gebärdensprache nicht nur praktisch als weitere performative Ebene miteinbezogen, sondern auch als kompositorisches Material verwendet. Das heißt, dass Gebärdensprache und die ihr zugrunde liegenden Struktur und Bewegungen, bereits den gesamten Kompositionsprozess beeinflussten. Durch das in der Aufführung der Kompositionen verursachte Aufeinandertreffen zweier Kulturen – der Kultur der Gebärdensprachgemeinschaft, sowie der Hörenden mitsamt ihren kulturspezifischen Kunstformen (Gebärdensprache vs. Musik) – wurden Orte der Begegnung geschaffen, die nach Homi Bhabha auch als hybride Räume bezeichnet wurden. Trotz der Zusammenführung der beiden Kulturen erfolgte durch den vorsichtigen Umgang des Komponisten und der Komponistin keine Kolonialisierung, sondern wurde – wieder mit Bhabha gesprochen – ein hierarchiefreier Ort geschaffen. Damit wurde u. a. Integrationsarbeit (im Gegensatz zu inklusiver Arbeit) geleistet. Ferner beinhalteten die vorgestellten Kompositionen auch subversives Potential, indem sie die hegemonialen Strukturen der musikalischen Norm unterwanderten und insofern dekonstruierten. Wie wird eine Komposition für Instrumente und Gebärdensperformer\_in bezeichnet? Was definiert Singen? Ist dafür eine intakte Stimme

notwendig oder kann – wie im Fall der Gebärdensprache – auch mit den Händen gesungen werden?

In den klangkünstlerischen Arbeiten von Christine Sun Kim wurde Behinderung als Kategorie dekonstruiert, indem die Künstlerin, die selbst hörbeeinträchtigt ist, die normative Definition von Hören bzw. einem intakten Gehör infrage stellt. Was heißt es ohne intaktes Gehör zu hören? Kim demonstriert, dass Hören weit mehr beinhaltet, und sich wie ein Puzzle aus verschiedenen Einzelteilen zusammensetzt. Durch diese Fokusverschiebung wird generell danach gefragt, was Behinderung überhaupt ist und somit dekonstruiert.

Ferner hinterfragen die Arbeiten von Oehring, Harnik und Kim aktiv Stereotype und Vorurteile gegenüber Menschen mit Beeinträchtigungen. Was wirkt in musikalischer Hinsicht behindernd? Was ist überhaupt eine Behinderung, wenn Menschen un-behindert teilnehmen können? Die Kategorie Behinderung wird schließlich zugunsten der positiven Konnotation von menschlicher Vielfalt selbst in Frage gestellt.

Anschließend wurde in Kapitel 9 ein möglicher Weg zu einer inklusiveren und barriereärmeren Musikkultur vorgestellt, der mittels elektroakustischer Musik und elektronischer Musikinstrumente beschritten werden kann. Elektronische Musikinstrumente aber auch Computersoftware, lassen auch Menschen mit schweren Mobilitätseinschränkungen die Möglichkeit auf relativ einfach Weise musizieren zu können. Der Vorteil von elektronischen Musikinstrumenten im Gegensatz zu traditionellen Musikinstrumenten ist, dass diese leichter an individuelle Körper angepasst werden können und einen größeren Spielraum der Klangerzeugung zulassen. Dadurch wird es selbst für schwer mobilitätseingeschränkte Menschen möglich, sich musikalisch auszudrücken – nämlich auf unterschiedlichen Niveaustufen. Selbstverständlich muss dafür eine gewisse Prädisposition vorhanden sein, nämlich u. a. Kreativität, Musikalität und nicht zuletzt Technikaffinität. Wie gezeigt wurde, kann sich durch die Verwendung von Technik auch der professionelle Sektor für beeinträchtigte Musiker\_innen öffnen, wie am Beispiel des *British Paraorchestra* sowie der Musiktechnologie-Ensembles *In:fluence* und *Technophonia* demonstriert wurde.

Inwiefern elektronische Musikinstrumente, die für Menschen mit Beeinträchtigungen entwickelt oder adaptiert wurden, auch in herkömmliche Ensembles und Kompositionen integriert werden können, wurde am Beispiel der Kompositionen *Miscroscopic Dances* und *Mondgewächse* aufgezeigt.

Aufgrund der dargestellten Ergebnisse dieser Studie kann die anfangs formulierte Hypothese schließlich verifiziert werden.

### **Ausblick**

Da die Thematisierung von Behinderung und Musik im deutschsprachigen Raum bis dato als Forschungsdesiderat bezeichnet werden kann, ergeben sich aus der vorliegenden Arbeit einige Ansatzpunkte für zukünftige Forschungsvorhaben: Vorab ist es naheliegend, die Fragestellung dieser Arbeit für eine andere musikhistorische Epoche, Musikkultur oder für andere Genres zu adaptieren. Eine weitere dezidierte Forschungslücke stellt die Thematisierung von psychischer oder intellektueller Behinderung und Musik dar. Welche diesbezüglichen Auswirkungen lassen sich in Kompositionen finden? Wie wird psychische Behinderung musikalisch konstruiert? Dies könnte anhand jedweder Genres oder musikhistorischer Epochen dargestellt werden. Für den Bereich der Populärmusik fehlt bis dato eine Beschäftigung mit Protestliedern in der Behindertenrechtsbewegung oder im Independent Living-Movement. Ferner könnten sich Forschungsarbeiten damit beschäftigen, wie Behinderung (Wahnsinn, Blindheit, Kleinwüchsigkeit etc.) auf Opernbühnen repräsentiert und welche Funktionen dieser zuteil wird. Warum gibt es Charaktere mit Behinderungen auf Opernbühnen? Welche Funktion hat die Beeinträchtigung für den Charakter der Figur?

Auch ein Oral History-Forschungsprojekt wäre naheliegend. Anhand von Interviews mit Musiker\_innen mit Beeinträchtigungen, wobei hier zwischen angeborenen und erworbenen Beeinträchtigungen unterschieden werden könnte, könnte nach den individuellen Erfahrungen, nach Subjektivierungsstrategien, nach Diskriminierungserfahrungen und dem Einfluss von Beeinträchtigungen auf die individuelle künstlerische Arbeit gefragt werden.

## 11. LITERATURVERZEICHNIS

### Abkürzungsverzeichnis

MGG-2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel / Stuttgart / Weimar u. a. 1994ff.

### Partituren

Oehring, Helmut: *Verlorenwasser (aus: Der Ort/Musikalisches Opfer)* (2000). Berlin 2000.

Oehring, Helmut. *Wrong. Schaukeln-Essen-Saft (aus: Irrenoffensive)* (1993/95). Berlin 1996.

Wittgenstein, Paul: *School for the left Hand*. Wien 1957.

Unveröffentlichte Partituren

Harnik, Elisabeth: *Im Möglichkeitsraum aus Händen* (2016).

### Sekundärliteratur

Akademie der Künste Berlin / De la Motte-Haber, Helga (Hg.): Klangkunst. Erschienen anlässlich von Sonambiente Festival für Hören und Sehen. München / New York 1996.

Albrecht, Gary L. / Seelman, Katherine D. / Bury, Michael (Hg.): Handbook of Disability Studies. Thousand Oaks / London / New Delhi 2001.

—: American Pragmatism, Sociology and the Development of Disability Studies. In: Heilpädagogik-Online 2/3 (2003). S. 22-50.

—: (Hg.): Encyclopedia of Disability, Volume II. Thousand Oaks / London / New Delhi 2006.

Ammirante, Paolo / Russo, Frank A. / Good, Arla / Fels, Deborah I.: Feeling Voices. In: PLoS ONE 8/1 (2013). S. 1-5.

Anhalt, Istvan: *Alternative Voices. Essays on Contemporary Vocal and Choral Compositions*. Toronto / Buffalo / London 1984.

Armitage, Thomas Rhodes: *The Education and Employment of the Blind: What it has been, is, and ought to be*. London 1871.

Ballstaedt, Andreas: *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*. Mainz 2003 (= Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8).

- Barnartt, Sharon N. / Altman, Barbara M. (Hg.): Exploring Theories and Expanding Methodologies: Where we are and where we need to go. Amsterdam / New York 2001 (= Research in Social Science and Disability).
- Barsch, Sebastian / Klein, Anne / Verstraete, Pieter (Hg.): The Imperfect Historian. Disability Histories in Europa. Frankfurt am Main 2003.
- : The need for Imperfection: Disability Histories in Europa. In: Dies. (Hg.): The Imperfect Historian. Disability Histories in Europa. Frankfurt am Main 2003. S. 7-17.
- Barthes, Roland: Der Körper der Musik. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essayse III. Frankfurt am Main 1990. S. 249-312.
- Bauman, H-Dirksen L.: Audism: Exploring the Metaphysics of Oppression. In: Journal of Deaf Studies and Deaf Education 9/2 (2004). S. 239-246.
- : Toward a Poetics of Vision, Space, and the Body. Sign Language and Literary Theory. In: Davis, Lennard J. (Hg.): The Disability Studies Reader. Second Edition. New York / Oxon 2006. S. 355-366.
- (Hg.): Open your Eyes. Deaf Studies talking. Minneapolis 2008.
- : Introduction: Listening to Deaf Studies. In: Ders. (Hg.): Open your Eyes. Deaf Studies talking. Minneapolis 2008. S. 1-34.
- Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 1951.
- Becker, Claudia: Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache. Trier 1997.
- Becker, Maria: Begegnung im Niemandsland. Musiktherapie mit schwer mehrfachbehinderten Menschen. Weinheim 2002 (= Beiträge zur Integration).
- Becker, Tim: Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts. Berlin 2005. (Kulturwissenschaften, Bd. 1).
- Beethoven, Ludwig van: Brief an Franz Gerhard Wegeler in Bonn, Wien, 16. November 1801. In: Prelinger, Fritz: Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, 1. Band. Wien / Leipzig 1907. S. 82-86.
- Bekker, Paul: Neue Musik. Stuttgart 1923.
- Bernsdorf, Eduard (Hg.): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten, Bd. 3. Offenbach 1861.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.
- Blacklock, Thomas: Poems by the late reverend Dr. Thomas Blacklock. Together with an essay on the education of the blind to which is prefixed a new account of the life a writing of the author. Edinburgh 1793.
- Blindenanstalten. In: Neue Folge des Conversations-Lexicons. Erste Abtheilung des ersten Bandes oder des Hauptwerks elften Bandes erste Hälfte. Leipzig 1822. S. 363-366.
- Bloß, Monika: Musikwissenschaft. In: Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. 2. aktualisierte Auflage. Stuttgart / Weimar 2006. S. 308f.

- Bluma, Lars / Uhl, Karsten (Hg.): Kontrollierte Arbeit – disziplinierte Körper? Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Industriearbeit im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2012 (= Histoire, Bd. 27).
- Blumröder, Christoph von: Neue Musik (1980). In: Handwörterbuch der musikwissenschaftlichen Terminologie, Ordner IV: M-O. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach H. H. Eggebrecht. Herausgegeben von Albert Rietmüller. Stuttgart 1984ff. S. 1-13.
- Bock, Gisela: Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 14/3 (1988). S. 364-391.
- Bogdan, Robert: Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit. Chicago / London 1988.
- : The Social Construction of Freaks. In: Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.): Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York / London 1996. S. 23-37.
- Bösl, Elsbeth (Hg.): Politiken der Normalisierung. Zur Geschichte der Behindertenpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld 2009 (= Disability Studies, Bd.4).
- / Klein, Anne / Waldschmidt, Anne (Hg.): Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung. Bielefeld 2010 (= Disability Studies, Bd. 6).
- : Was ist Disability History? Zur Geschichte und Historiografie von Behinderung. In: Dies. / Klein, Anne / Waldschmidt, Anne (Hg.): Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung. Bielefeld 2010 (= Disability Studies, Bd. 6). S. 29-44.
- : Disability History. In: Ziemer, Kerstin (Hg.): Lexikon Inklusion. Göttingen 2017. S. 56f.
- Braddock, David L. / Parish, Susan L.: An Institutional History of Disability. In: Albrecht, Gary L. / Seelman, Katherine D. / Bury, Michael (Hg.): Handbook of Disability Studies. Thousand Oaks / London / New Delhi 2001. S. 13-51.
- Braem, Penny Boyes: Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung. 2. korrigierte Auflage. Hamburg 1992 (= Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 11). S. 18-26.
- Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. 2. aktualisierte Auflage. Stuttgart / Weimar 2006.
- Bröcker, Marianne: Die Drehleier, Bd. 1. Düsseldorf 1977 (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 11).
- Bruner, Claudia Franziska: Körper und Behinderung im Diskurs. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 29/1 (2005). S. 33-53.

- Brüstle, Christa: Stop and Go – Rhythmische Gesten in der Neuen Musik. In: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Rosel, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst. Berlin 2004 (= Recherchen, Bd. 18). S. 178-187.
- : Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000. Stuttgart 2013 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 73).
- : Embodiment in der Musik. Verkörperung, Interpretation, Aufführung. In: Busch, Veronika / Schlemmer, Kathrin / Wöllner, Clemens / Auhagen, Wolfgang (Hg.): Wahrnehmung, Erkenntnis, Vermittlung. Musikwissenschaftliche Brückenschläge. Festschrift für Wolfgang Auhagen. Hildesheim u. a. 2014 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 78). S. 83-93.
- Bull, Michael / Back, Les (Hg.): The Auditory Culture Reader. Oxford / New York 2003 (= Sensory formations Series).
- Burch, Susan / Kafer, Alison (Hg.): Deaf and Disability Studies. Interdisciplinary Perspectives. Washington D.C. 2010.
- Busch, Veronika / Schlemmer, Kathrin / Wöllner, Clemens / Auhagen, Wolfgang (Hg.): Wahrnehmung, Erkenntnis, Vermittlung. Musikwissenschaftliche Brückenschläge. Festschrift für Wolfgang Auhagen. Hildesheim u. a. 2014 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 78).
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991.
- : Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht. Frankfurt am Main 1995.
- Cameron, Colin (Hg.): Disability Studies. A Student's Guide. London 2013.
- Christina Kubisch. Zwischenräume. Ausstellungskatalog. Stadtgalerie Saarbrücken in Kooperation mit der Hochschule für Bildende Künste Saar. Saarbrücken 1996.
- Clarke, John / Hall, Stuart / Jefferson, Tony / Roberts Brian: Subkulturen, Kulturen und Klasse. In: Honneth, Axel / Lindner, R. / Paris, R. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieu, Rituale, Provokationen. Frankfurt am Main 1979. S. 39-131.
- Club transmediale / Jansen, Meike (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt am Main 2005.
- : Vorwort. In: Jansen, Meike / Club transmediale Berlin (Hg.): Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Frankfurt am Main 2005. S. 11-16.
- Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976 (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21).
- Cook, Albert M. / Polgar, Jan Miller: Assistive Technology. Principles & Practices. Fourth Edition. St. Louis 2015.
- Cook, Nicholas: Theorizing Musical Meaning. In: Music Theory Spectrum 23/2 (2001). S. 179-195.

- : *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford u. a. 2013.
- Cramer, Florian: With perhaps the the Exception of Rhythm. Sprechen, Stottern und Schleifen in Alvin Luciers *I am sitting in a room*. In: Naumann, Barbara (Hg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg 2005. S. 205-217.
- Dahl, Matthias: *Endstation Spiegelgrund. Die Tötung behinderter Kinder während des Nationalsozialismus am Beispiel einer Kinderfachabteilung in Wien. 1940 bis 1945*. Wien 2004 (= *Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 13).
- Damm, Rainer / Traub, Andreas (Hg.): *Vom musikalischen Denken*. Darmstadt 1985.
- Daniel, Ute: *Kultur und Gesellschaft. Überlegungen zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichte*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 19 (1993). S. 69-99.
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7).
- : *Neue Musik*. In: *MGG-2. Sachteil*, Bd. 7. Sp. 75-122.
- Davidson, Michael: *Concerto for the left Hand. Disability and the defamiliar Body*. Ann Arbor 2008 (= *Corporealities*).
- Davis, Lennard J.: *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness and the Body*. London u. a. 1995.
- : *Nation, class, and physical minorities*. In: Powell, Timothy B. (Hg.): *Beyond the Binary. Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*. New Brunswick / New Jersey / London 1999. S. 17-38.
- : *Dr. Johnson, Amelia, and the Discourse of Disability in the Eighteenth Century*. In: Deutsch, Helen / Nussbaum, Felicity (Hrsg.): *“Defects”. Engendering the Modern Body*. Ann Arbor 2002 (= *Corporealities*). S. 54-74.
- (Hg.): *The Disability Studies Reader. Second Edition*. New York / Oxon 2006.
- Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld 2007 (= *Disability Studies*, Bd. 2).
- DePauw, Karen / Gavron, Susan J.: *Disability Sport. Second Edition*. Champaign 2005.
- Deutsch, Helen / Nussbaum, Felicity (Hrsg.): *“Defects”. Engendering the Modern Body*. Ann Arbor 2002 (= *Corporealities*).
- Diderot, Denis: *Brief über die Blinden zum Gebrauch für Sehende*. London 1749. In: *Ders.: Philosophische Schriften*. Herausgegeben von Alexander Becker. Berlin 2013. S. 11-72.
- Dingens, Martin (Hg.): *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt am Main 2005.
- Drees, Stefan: *Körper, Medien, Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim 2011.
- Duden, Barbara: *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart 1991.

- : Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. In: *Feministische Studien* 11/2 (1993). S. 24-32.
- Edwards, Martha L.: *Constructions of Physical Disability in the Ancient Greek World: The Community Concept*. In: Mitchell, David T. / Snyder, Sharon L. (Hg.): *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*. Ann Arbor 1997. S. 35-50.
- Eichmann, Hanna / Hansen, Martje / Heßmann, Jens (Hg.): *Handbuch Deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven*. Seedorf 2012.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main 1976.
- : *Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main 1976.
- Engström, Andreas / Sjerna, Åsa: *Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English Literature on Sound Art*. In: *Organised Sound* 14/1 (2009). S. 11-18.
- Fernandes, Jane K. / Myers, Shirley Schultz: *Inclusive Deaf Studies: Barriers and Pathways*. In: *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 15/1 (2009). S. 17-29.
- Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Warstat Matthias (Hg.): *Verkörperungen*. Tübingen 2001.
- / Risi, Clemens / Rosel, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*. Berlin 2004 (= *Recherchen*, Bd. 18).
- : *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
- Flath, Beate (Hg.): *The Body is the Message*. Graz 2012 (= *Reihe music, media, publishing*, Bd. 2).
- Flügge, Elen: *Silent Sound Art: Performing the Unheard*. In: *Act – Zeitschrift für Musik & Performance* 4 (2012). S. 2-16.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main 1969.
- : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main 1976.
- : *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main 1977.
- : *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-1976)*. Frankfurt am Main 2001.
- : *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: *Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 2. 1970-1975. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main 2002. S. 166-191.
- : *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2011 (= *Fischer-Taschenbücher*, Bd. 7400).

- Fritz, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hg.): Wien Musikgeschichte. Teil 1: Volksmusik und Wienerlied. Wien 2006 (= Geschichte der Stadt Wien, Bd. 6).
- Frohne, Bianca: Leben mit „kranckhait“. Der gebrechliche Körper in der häuslichen Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Disability History der Vormoderne. Affalterbach 2014 (= Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, Bd. 9).
- Fürst, Marion: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln / Weimar / Wien 2005 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 4).
- Gál, Bernhard: Klangkunst. In: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hg.): Lexikon Neue Musik. Stuttgart / Kassel 2016. S. 337-341.
- Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.): Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York / London 1996.
- : Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity. In: Dies. (Hg.): Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York / London 1996. S. 1-22.
- : Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography. In: Longmore, Paul K. / Umansky, Lauri (Hg.): New Disability History. American Perspectives. New York u. a. 2001. S. 335-374.
- : Staring. How we look. Oxford / New York 2009.
- Gellrich, Martin: Üben. In: Richter, Christoph (Hg.): Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen. Kassel / Basel / London 1993 (= Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 2). S. 439-454.
- Gethmann, Daniel (Hg.): Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik. Bielefeld 2010.
- Glennie, Evelyn: Good Vibrations. My Autobiography. London 1991.
- Godlovitch, Stan: Musical Performance. A philosophical study. London / New York 1998.
- Goffman, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. 22. Auflage. Frankfurt am Main 2014.
- Good, Arla / Reed, Maureen J. / Russo, Frank: Compensatory Plasticity in the Deaf Brain: Effects on Perception of Music. In: Brain Sciences 4/4 (2014). S. 560-567.
- Goodley, Dan: Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction. Los Angeles 2011.
- Gottwald, Claudia: Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung. Bielefeld 2009 (= Disability Studies, Bd. 5).
- Griffiths, Noola K.: The fabric of performance: values and social practices of classical music expressed through concert dress choice. Music Performance Research 4 (2011). S. 30-48.
- Gugutzer, Robert / Schneider, Werner: Der ›behinderte‹ Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung. In: Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner (Hg.):

- Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld 2007 (= Disability Studies, Bd.1). S. 31-54.
- : Soziologie des Körpers. Bielefeld 2013.
- Hagner, Michael: Monstrositäten in gelehrten Räumen. In: Lutz, Petra / Macho, Thomas / Staupe, Gisela / Zirden, Heike (Hg.): Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Für die Aktion Mensch und die Stiftung Deutsches Hygiene-Museum. Köln 2003. S. 42-61.
- Hambrook, Colin: Disability Arts. In: Cameron, Colin.: Disability Studies. A Student's Guide. London 2013. O. S.
- Hämmerle, Christa.: „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer...“. Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich. In: L'Homme 19/2 (2008). S. 51-74.
- / Überegger, Oswald / Bader-Zaar, Birgitta (Hg.): Gender and the First World War. London 2014.
- : Heimat / Front. Geschlechtergeschichte/n des Ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn. Wien / Köln / Weimar 2014.
- Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main / New York 1995.
- : Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main / New York 1995. S. 33-72.
- Harenberg, Michael (Hg.): Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik. Bielefeld 2010 (= Medienanalysen, Bd. 5).
- Harms, Martina: Musikdolmetschen oder Musikperformances. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache. Diplomarbeit an der Universität Hamburg. Hamburg 2003.
- Harvey, Michael A. / Glickman, Neil (Hg.): Culturally Affirmative Psychotherapy with Deaf Persons. Mahwan 1996.
- Hattwick, Ian / Woods, Seth / Wanderley, Marcelo: Almost Human: Moving Expressive Gesture from Cello to Spine. In: Proceedings of the Workshop on Practice-Based Research in New Interfaces for Musical Expression. London 2014.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976 (= Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21). S. 363-393.
- Haüy, Valentin: An Essay on the Education of the Blind. Paris 1786. In: Blacklock, Thomas: Poems by the late reverend Dr. Thomas Blacklock. Together with an essay on the

- education of the blind to which is prefixed a new account of the life a writing of the author. Edinburgh 1793. S. 217-262.
- Hawkins, Stan (Hg.): *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott.* London / New York 2012.
- Hayhoe, Simon: *God, Money, and Politics. English Attitudes to Blindness and Touch, from the Enlightenment to Integration.* Charlotte 2008.
- Heller, Hartmut (Hg.): *Hierarchie. Evolutive Voraussetzungen, Rangskalen in Natur und Kultur, Prozesse der Destabilisierung und Neuordnung.* Herrn Prof. Dr. phil. Otto Schober zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Wien 2005 (= Schriftenreihe der Otto-Koenig-Gesellschaft Wien).
- Hermes, Gisela / Rohrman, Eckhard (Hrsg.): *Nichts über uns – ohne uns! Disability Studies als neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung.* Neu-Ulm 2006.
- : Der Wissenschaftsansatz Disability Studies – neue Erkenntnisgewinne über Behinderung? In: Hermes, Gisela / Rohrman, Eckhard (Hrsg.): *Nichts über uns – ohne uns! Disability Studies als neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung.* Neu-Ulm 2006. S. 15-30.
- Herzogenrath, Wulf / Lähnemann, Ingmar. (Hg.): *Christina Kubisch. Stromzeichnungen. Electrical Drawings.* Heidelberg 2008.
- Hevey, David: *The Enfreakment of Photography.* In: Davis, Lennard J. (Hg.): *The Disability Studies Reader. Second Edition.* New York / Oxon 2006. S. 367-37.
- Hiekel, Jörn Peter / Lessing, Wolfgang (Hg.): *Verkörperungen der Musik: Interdisziplinäre Betrachtungen.* Bielefeld 2014 (= Musik und Klangkultur).
- / Utz, Christian (Hg.): *Lexikon Neue Musik.* Stuttgart / Kassel 2016.
- Hillenmeyer, Margit / Tilmann, Savina: *Soziolinguistik. Variationen in der DGS.* In: Eichmann, Hanna / Hansen, Martje / Heßmann, Jens (Hg.): *Handbuch Deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven.* Seedorf 2012. S. 245-270.
- Honneth, Axel / Lindner, R. / Paris, R. (Hg.): *Jugendkultur als Widerstand. Milieu, Rituale, Provokationen.* Frankfurt am Main 1979.
- hooks, bell: *Talking Back. Thinking feminist, thinking black.* Boston 1989.
- Howe, Blake: *Paul Wittgenstein and the Performance of Disability.* In: *The Journal of Musicology* 27/2 (2010). S. 135-180.
- / Jensen-Moulton, Stephanie / Lerner, Neil / Straus, Joseph (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies.* New York 2016.
- : *Introduction. Disability Studies in Music, Music in Disability Studies.* In: Howe, Blake / Jensen-Moulton, Stephanie / Lerner, Neil / Straus, Joseph (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies.* New York 2016. S. 1-14.

- Hudson, Geoffrey H.: History of Disability: Early Modern West. In: Albrecht, Gary L. (Hg.): Encyclopedia of Disability, Volume II. Thousand Oaks / London / New Delhi 2006. 855-858.
- Hughes, Bill / Paterson, Kevin: The Social Model of Disability and the Disappearing Body: Towards a Sociology of Impairment. In: Disability & Society 12/3 (1997). S. 325-340.
- Humphries, Tom: Of Deaf-Mutes, the Strange, and the Modern Deaf Self. In: Harvey, Michael A. / Glickman, Neil (Hg.): Culturally Affirmative Psychotherapy with Deaf Persons. Mahwan 1996. S. 99-114.
- Ihde, Don: Auditory Imagination. In: Bull, Michael / Back, Les (Hg.): The Auditory Culture Reader. Oxford / New York 2003 (= Sensory formations Series). S. 61-66.
- Illingworth, W. H.: History of the Education of the Blind. London 1910.
- Jacob, Jutta (Hg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld 2010 (= Studien interdisziplinäre Geschlechterforschung, Bd. 7).
- Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels ‚visible music‘. Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2. Für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie. Solo für einen Dirigenten. Berlin 2005 (= Körper.Zeichen.Kultur, Bd. 14).
- Jensen-Moulton, Stephanie: 'Not Grown Up Yet'. Intellectual Disability in Carlisle Floyd's Of Mice and Men. In: American Music 30/2 (2012). S. 129-156.
- Jewanski, Jörg: Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichtmusik. In: Ders. / Sidler, Natalia (Hg.): Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik. Bern 2006 (= Zürcher Musikstudien. Forschung und Entwicklung an der HMT Zürich, Bd. 5). S. 176-181.
- Junge, Torsten / Schmincke, Imke: Marginalisierte Körper – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Marginalisierte Körper. Zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers. Münster 2007. S. 5-10.
- (Hg.): Marginalisierte Körper. Zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers. Münster 2007.
- Kafer, Alison: Feminist, Queer, Crip. Bloomington 2013.
- Kahn, Douglas: Alvin Lucier, Edmond Dewan und Music for Solo Performer. In: Gethmann, Daniel (Hg.): Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik. Bielefeld 2010. S. 211-230.
- Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich J. (Hg.): Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2008.
- Karam, Maria / Carmen Branje / Nespoli, Gabe et al.: The Emoti-Chair: An interactive tactile Music Exhibit. In: Proceedings of the 28th International Conference on Human Factors in Computing Systems CHI 2010. New York 2010. S. 3069-3074.
- Kerner, Ina: Postkoloniale Theorien zur Einführung. Hamburg 2012.

- Kienitz, Sabine: Das Ende der Männlichkeit? Zur symbolischen Re-Maskulinisierung der Kriegskrüppel im Ersten Weltkrieg. In: Köhle-Hezinger, Christel / Scharfe, Martin / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. 31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Marburg 1997. Münster / u. a. 1999. S. 181-189.
- : Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923. Paderborn / Wien 2008 (= Krieg in der Geschichte, Bd. 41).
- Kivy, Peter: Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca / London 1995.
- Klein, Johann Wilhelm: Die Anstalten für Blinde in Wien. Wien 1841.
- Kneisel, Christian / Osterwold, Matthias / Weckwerth, Georg: Zur Einführung. In: Akademie der Künste Berlin / De la Motte Haber, Helga (Hg.): Klangkunst. Erschienen anlässlich von Sonambiente Festival für Hören und Sehen. München / New York. 1996. S. 6-11.
- Knox, Roger: Adapted Music as Community Music. In: International Journal of Community Music 1/1 (2004). S. 247-252.
- Kochhar-Lindgren, Kanta: Hearing Difference. The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theatre. Washington D.C. 2002.
- Köhle-Hezinger, Christel / Scharfe, Martin / Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. 31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Marburg 1997. Münster u. a. 1999.
- Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Skrjabin. Graz 1980 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13).
- (Hg.): Vom Neuerwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters. 30 Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz. Wien / Graz 1995 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 29).
- Kötter, Daniel: Das Singen im Dunkeln. Einige Bemerkungen zur Audiovisualität in den Werken Helmut Oehrigs. In: Dissonanz 74 (2002). S. 14-21.
- Kramer, Lawrence: Music as Cultural Practice 1800-1900. Berkeley 1993 (= California Studies in 19<sup>th</sup>-Century Music, Bd. 8).
- : The Virtuoso Body; Or, the Two Births of Musical Performance. In: Hawkins, Stan (Hg.): Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott. London / New York 2012. S. 231-244.
- Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien / Köln / Weimar 2001 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe Symposium zu Wien modern, Bd. 1).
- : Dadaistische und asemantische Verfahren in der österreichischen Vokalmusik des 20. Jahrhunderts. An Beispielen von Logothetis, Cerha und Zykan. In: Ders. (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien / Köln / Weimar 2001 (= Wiener

- Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe „Symposium zu Wien modern, Bd. 1). S. 127-156.
- Kudlich, Catherine: Disability History. Why we need Another ‘Other’. In: American Historical Review 108/3 (2003). S. 763-793.
- Kullak, Alfred: Die Aesthetik des Klavierspiels. Berlin 1861.
- Kuppers, Petra: Disability and contemporary Performance: Bodies on Edge. New York / London 2004.
- Kutschke, Beate: Neue Linke – Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren. Köln / Wien u. a. 2007 (= Musik-Kultur-Gender, Bd.2).
- Kutzli, Joerg: Leben und Werk von Louis Braille. St. Gallen 2000.
- Labounsky, Ann: Jean Langlais. The Man and his Music. Portland 2000.
- Ladd, Paddy: Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood. Clevedon 2003 (= Multilingual Matters).
- : Was ist Deafhood. Gehörlosenkultur im Aufbruch. Übersetzt aus dem Englischen von Marion Meyer. Seedorf 2008. Seedorf 2008 (= Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 48).
- Laes, Christian (Hg.): Disabilities in Antiquity. London / New York 2017.
- Lähnemann, Ingmar: Public Piece. Das Performative im Werk Christina Kubischs. In: Herzogenrath, Wulf / Ders. (Hg.): Christina Kubisch. Stromzeichnungen. Electrical Drawings. Heidelberg 2008. S.13-26.
- Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt am Main / New York 2009 (= Historische Einführungen, Bd. 4).
- Lane, Harlan L.: Die Maske der Barmherzigkeit. Unterdrückung von Sprache und Kultur der Gehörlosengemeinschaft. Aus dem Amerikan. übersetzt von Harry Günther und Katharina Kutzmann. Hamburg 1994.
- Laqueur, Thomas W.: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Aus dem Engl. von H. Jochen Bußmann. Frankfurt am Main 1992.
- Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre). Sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner. Paris 2002.
- Leppert, Richard: The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body. Berkeley 1995.
- : The social discipline of listening. In: Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre). Sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner. Paris 2002. S. 459-484.
- Lerner, Neil / Straus, Joseph N.: Introduction: Theorizing Disability in Music. In: Dies. (Hg.): Sounding Off: Theorizing Disability in Music. New York 2006. S. 1-10.

- / Straus, Joseph N. (Hg.): *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*. New York 2006.
- Lessing Wolfgang: *Versuch über Technik*. In: Hiekel, Jörn Peter / Lessing Wolfgang (Hg.): *Verkörperungen der Musik*. S. 13-60.
- Longmore, Paul K. / Umansky, Lauri (Hg.): *The New Disability History. American Perspectives*. New York 2001.
- / Umansky, Lauri: *Introduction: Disability History. From the Margins to the Mainstream*. In: Dies. (Hg.): *The New Disability History. American Perspectives*. New York 2001. S.1-32.
- Lorenz, Maren: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen 2000 (= *Historische Einführungen*, Bd. 4).
- Lucier, Alvin: *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965-1994. Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965-1994*. Hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel. Köln 1995 (= *Edition Musik Texte 003*).
- Lupton, Deborah / Seymour, Wendy: *Technology, Selfhood and Physical Disability*. In: *Social Science & Medicine* 50 (2000). S. 1851-1862.
- Lutz, Petra / Macho, Thomas / Staupe, Gisela / Zirden, Heike.: *Einleitung der Herausgeber*. In: Dies. (Hg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Für die Aktion Mensch und die Stiftung Deutsches Hygiene-Museum. Köln 2003. S. 10-17.
- / Macho, Thomas / Staupe, Gisela / Zirden, Heike (Hg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Für die Aktion Mensch und die Stiftung Deutsches Hygiene-Museum. Köln 2003.
- Lyons, Frank: *Sonic Art – Opportunities for a Level Playing Field for Disabled Composers and Performers*. In: *International Journal of Technology, Knowledge and Society* 2 (2006). O. S.
- Maihofer, Andrea: *Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz*. Frankfurt am Main 1995.
- Mainzer, Joh.: *Aus Paris. (Liszt – das Blindeninstitut)*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 47 (10. Juni 1836). S. 195f.
- Maler, Anabel: *Songs for Hands. Analyzing Interactions of Sign Language and Music*. In: *Music Theory Online* 19/1 (2013). O.S.
- McKay, George: *Shakin‘ All Over. Popular Music and Disability*. Ann Arbor 2013 (= *Corporealities*).
- McRuer, Robert / Wilkerson, Abby L.: *Desiring Disability: Queer Theory meets Disability Studies*. In: *Journal of Lesbian and Gay Studies* 9/1-2 (2003). S. 1-23.
- : *Composing Bodies; or, De-composition: Queer Theory, Disability Studies, and Alternative Corporealities*. In: *Journal of Advanced Composition* 24 (2004). S. 47-78.

- / Mollow, Anna (Hg.): *Sex and Disability*. Durham 2012.
- Meekosha, Helen: *Body Battles. Bodies, Gender and Disability*. In: Shakespeare, Tom (Hg.): *The Disability Reader. Social Science Perspectives*. New York / London 1998. S. 163-180.
- Meier, Hansjörg: *Musikbasierte Kommunikation für Menschen mit schwerer Behinderung. Das Konzept*. Karlsruhe 2012 (= *Kommunikation in der Sonderpädagogik*).
- Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen 2005.
- Mell, Alexander: *Der Blindenunterricht. Vorträge über Wesen, Methode und Ziel des Unterrichtes in der Blindenschule gehalten von Lehrpersonen des k.k. Blinden-Erziehungs-Institutes in Wien*. Wien 1910.
- Metzler, Irina: *A Social History of Disability in the Middle Ages. Cultural Considerations of Physical Impairment*. London / New York 2013 (= *Routledge Studies in Cultural History*).
- Meyer-Denkman, Gertrud: *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*. Saarbrücken 2003.
- Mitchell, David T. / Snyder, Sharon L. (Hg.): *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*. Ann Arbor 1997.
- / Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor 2000 (= *Corporealities*).
- Moebius, Stephan (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld 2013.
- Moss, Candida R. / Schipper, Jeremy (Hg.): *Disability Studies and Biblical Literature*. New York 2011.
- De la Motte-Haber, Helga: *Klangkunst – eine neue Gattung?* In: Akademie der Künste Berlin / Dies. (Hg.): *Klangkunst. Katalog Sonambiente, Festival für Hören und Sehen*. München 1996. S. 12-17.
- : *Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen*. In: Dies. (Hg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber 1999 (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 12). S. 11-65.
- (Hg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber 1999 (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 12).
- Müller-Oursin, Barbara (Hg.): *„Ich wachse, wenn ich Musik mache“*. Musiktherapie mit chronisch kranken und von Behinderung bedrohten Kindern. 13. Musiktherapietagung am Freien Musikzentrum München e.V. (05.-06. März 2005). Wiesbaden 2005 (= *Schriften aus dem Institut für Musiktherapie am Freien Musikzentrum München*, Bd. 8).
- Nanayakkara, Suranga / Taylor, Elizabeth / Wyse, Lonce et al.: *An Enhanced Musical Experience for the Deaf: Design and Evaluation of a Music Display and a Haptic Chair*. In: *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Boston April 04-09 2009. New York 2009. S. 337-346.

- Nauck, Gisela: Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring. In: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik 32 (1997). S. 12-15.
- : Essay. In: Helmut Oehring. Biography works recordings essay. Boosey & Hawkes Bote & Bock. Berlin 2009. S. 29-39.
- Naumann, Barbara (Hg.): Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften. Würzburg 2005.
- Neue Folge des Conversations-Lexicons. Erste Abtheilung des ersten Bandes oder des Hauptwerks elften Bandes erste Hälfte. Leipzig 1822.
- Nolte, Cordula (Hg.): Phänomene der „Behinderung“ im Alltag. Bausteine zu einer Disability History der Vormoderne. Affalterbach 2013 (= Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, Bd. 8).
- Oehring, Helmut: Mit anderen Augen. Vom Kind gehörloser Eltern zum Komponisten. München 2011.
- Oliver, Michel: Understanding Disability. From Theory to Practice. Basingstoke / London 1996.
- Ormsby, Alec: Poetische Geschlossenheit in der Amerikanischen Gebärdensprache: Vallis „Snowflake“ und Coleridges „Frost at Midnight“. In: Das Zeichen 11/42 (1997). S. 572-583.
- Pabsch, Annika / Wheatley, Mark: Sign Language Legislation in the European Union. Brüssel 2012.
- Padden, Carol / Humphries, Tom: Deaf in America. Voices from a Culture. Cambridge / London 1988.
- Paradis, Maria Therese. In: Bernsdorf, Eduard (Hg.): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten, Bd. 3. Offenbach 1861. S. 132f.
- Parr, Rolf: Diskurs. In: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich J. (Hg.): Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2008. S. 233-236.
- Partsch, Erich Wolfgang: Musikinstrumente im Gefüge von Hierarchien. Ein paar historische Notizen. In: Heller, Hartmut (Hg.): Hierarchie. Evolutive Voraussetzungen, Rangskalen in Natur und Kultur, Prozesse der Destabilisierung und Neuordnung. Herrn Prof. Dr. phil. Otto Schober zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Wien 2005 (= Schriftenreihe der Otto-Koenig-Gesellschaft Wien). S. 179-189.
- Peters, Deniz / Eckel, Gerhard / Dorschel, Andreas (Hg.): Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on a reclaimed Performativity. London 2011 (= Routledge Research in Music, Bd. 2).
- Pflug Isabel: Verkörperung von ‚Abnormalität‘: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. The Importance of being ‚normal‘. In: Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Warstat Matthias (Hg.): Verkörperungen. Tübingen 2001. S. 281-294.

- Piotrowska, Anna: Disabled Musicians and Musicology. In: Barsch, Sebastian / Klein, Anne / Verstraete, Pieter (Hg.): *The Imperfect Historian. Disability Histories in Europe*. Frankfurt am Main 2013. S. 235-244.
- Poore, Carol: *Disability in Twentieth-Century German Culture*. Ann Arbor 2008 (= *Corporealities*).
- Powell, Timothy B. (Hg.): *Beyond the Binary. Reconstructing Cultural Identity in a Multicultural Context*. New Brunswick / New Jersey / London 1999.
- Pritchard, David G.: *Education and the Handicapped. 1760-1960*. London 1963.
- Quasthoff, Thomas: *Die Stimme. Autobiographie. Aufgezeichnet von Michael Quasthoff*. 6. Auflage. Berlin 2010.
- Raab, Heike: Intersektionalität in den Disability Studies. Zur Interdependenz von Behinderung, Heteronormativität und Geschlecht. In: In: Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld 2007 (= *Disability Studies*, Bd.1). S. 127-148.
- Raykoff, Ivan: *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*. Oxford / New York 2014.
- Redecker, Eva von: *Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk*. Wiesbaden 2011.
- Richter, Christoph (Hg.): *Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen*. Kassel / Basel / London 1993 (= *Handbuch der Musikpädagogik*, Bd. 2).
- Rose, Martha L.: *The Staff of Oedipus. Transforming Disability in Ancient Greece*. Ann Arbor 2003 (= *Corporealities*).
- : *History of Disability: Ancient West*. In: Albrecht, Gary L. (Hg.): *Encyclopedia of Disability, Volume II*. Thousand Oaks / London / New Delhi 2006. S. 852-855.
- Rosenboom, David (Hg.): *Biofeedback and the Arts. Results of Early Experiments*. Vancouver 1976.
- Rowden, Terry: *The Songs of blind Folk. African American Musicians and the Cultures of Blindness*. Ann Arbor 2009 (= *Corporealities*).
- Russo, Frank / Ammirante, Paolo / Fels, Deborah: Vibrotactile discrimination of musical timbre. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 38/4 (2012). S. 822-826.
- Sacher, Reinhard Josef: *Musik als Theater. Tendenzen der Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968*. Regensburg 1996 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 139).
- Said, Edward W.: *Orientalism*. Harmondsworth 1978.
- Sandahl, Carrie / Auslander, Philipp: Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies. In: Dies. (Hg.): *Bodies in Commotion.: Disability & Performance*. Ann Arbor 2005 (= *Corporealities*). S. 1-12.

- / Auslander, Philipp (Hg.): *Bodies in Commotion. Disability & Performance*. Ann Arbor 2005 (= *Corporealities*).
- Sassmann, Albert: „alles, was nur möglich ist, aufzufinden und auszugraben.“ Paul Wittgenstein und die Klavier-Sololiteratur für die linke Hand allein. In: Suchy, Irene / Janik, Alan / Predota, Georg A. (Hg.): *Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein*. Innsbruck / Wien 2006 (= *Edition Brenner-Forum*, Bd.3). S. 103-132.
- : „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ – Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein. Tutzing 2010.
- Schaller-Pressler, Gertraud: *Volksmusik und Volkslied in Wien*. In: Fritz, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hg.): *Wien Musikgeschichte. Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*. Wien 2006 (= *Geschichte der Stadt Wien*, Bd. 6). S. 3-147.
- Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien 2003.
- Schnebel, Dieter: *Sprech- und Gesangsschule (Neue Vokalpraktiken)*. In: Zeller, Hans Rudolf (Hg.): *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. Köln 1972. S. 444-457.
- Schraer-Joiner, Lyn: *Music for Children with Hearing Loss: A Resource for Parents and Teachers*. New York 2014.
- Schröder, Gunda: *Musik ist überall*. In: *Das Zeichen* 21/75 (2007). S. 70-77.
- : *Gebärden-Musik*. In: *Das Zeichen* 27/94 (2013). S. 236-245.
- Schulz, Bernd: *Mit Boxhandschuhen und Flöte*. In: Christina Kubisch. *Zwischenräume, Ausstellungskatalog. Stadtgalerie Saarbrücken in Kooperation mit der Hochschule für Bildende Künste Saar*. Saarbrücken 1996. S. 6-7.
- Seidle, Peter: *Wittgenstein, Paul (Karl Hermann)*. In: *MGG-2. Personenteil*, Bd. 17. Sp. 1052f.
- Seinsoth, Karin: *Christina Kubisch und Fabrizio Plessi. Zwischen experimenteller Musik, Performance und Videokunst*. In: Herzogenrath, Wulf / Lähnemann, Ingmar. (Hg.): *Christina Kubisch. Stromzeichnungen. Electrical Drawings*. Heidelberg 2008. S. 27-47.
- Sellin, Birger: *Ich will kein in mich mehr sein. Botschaften aus einem autistischen Kerker*. Herausgegeben von Michael Klonovsky. Köln 1993.
- Shakespeare, Tom: *Cultural Representation of Disabled People. Dustbin for disavowal?* In: *Disability & Society* 9/3 (1994). S. 283-299.
- (Hg.): *The Disability Reader. Social Science Perspectives*. New York / London 1998.
- / Watson, Nicholas: *The social model of disability. An outdated ideology?* In: Barnartt, Sharon N. / Altman, Barbara M. (Hg.): *Exploring Theories and Expanding Methodologies: Where we are and where we need to go*. Amsterdam / New York 2001 (= *Research in Social Science and Disability*). S. 9-28.
- Sherry, Mark: *Overlaps and Contradictions between Queer Theory and Disability Studies*. In: *Disability & Society* 19/7 (2004). S. 769-783.

- Shilling, Chris: *The Body in Culture, Technology and Society*. London / Thousand Oaks / New Delhi 2005.
- Siebers, Tobin: *Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body*. In: *American Literary History* 13/4 (2001). S. 737-754.
- Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover 1998.
- Smith, Bonnie G. / Hutchison, Beth (Hg.): *Gendering Disability*. Based on scholarship presented at a three-day Conference. Organized by the Institute for Research on Women (IRW) at Rutgers University, March 1-3 2001. New Brunswick / New Jersey / London 2004.
- Sobottke, Volker: *Der Körper im Instrumentalunterricht. Versuch einer Bedeutung*. In: Richter, Christoph (Hg.): *Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen*. Kassel / Basel / London 1993 (= *Handbuch der Musikpädagogik*, Bd. 2). S. 133-157.
- Stephan, Rudolf: *Sichtbare Musik*. In: Damm, Rainer / Traub, Andreas (Hg.): *Vom musikalischen Denken*. Darmstadt 1985. S. 300-308.
- Stiker, Henri-Jacques: *A History of Disability*. Translated by William Sayers. Ann Arbor 1999 (= *Corporealities*).
- Stoddard Holmes, Martha: *Fictions of Affliction. Physical Disability in Victorian Culture*. Ann Arbor 2004 (= *Corporealities*).
- Stras, Laurie: *Subhuman or Superhuman? (Musical) Assistive Technology, Performance Enhancement, and the Aesthetic / Moral Debate*. In: Blake, Howe / Jensen-Moulton, Stephanie / Lerner, Neil / Straus, Joseph (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. New York 2016. S. 176-190.
- Straus, Joseph N.: *Extraordinary Measures. Disability in Music*. New York 2011.
- Strecker, Nicole: *Tanz Dich Frei. Aufatmen und die Seele fliegen lassen, auch wenn die Krise noch so groß ist: Zwei tanztherapeutische Projekte holen Menschen aus ihrer Isolation*. In: *tANZ\_Zeitschrift* 04 (2015). S. 66-69.
- Suchy, Irene: *Sein Werk – Die Musik des Produzenten-Musikers Paul Wittgenstein*. In: Suchy, Irene / Janik, Alan / Predota, Georg A. (Hg.): *Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein*. Innsbruck / Wien 2006 (= *Edition Brenner-Forum*, Bd.3). S. 13-36.
- / Janik, Alan / Predota, Georg A. (Hg.): *Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein*. Innsbruck / Wien 2006 (= *Edition Brenner-Forum*, Bd.3).
- Sutherland, Elaine: *Music to their Eyes. Song-to-sign interpreting at the Hudson Clearwater Festival*. In: *Sign Language Studies* 49/1 (1985). S. 363-373.
- Swain, John / French, Sally: *Towards an Affirmation Model of Disability*. In: *Disability & Society* 15/4 (2000). S. 569-582.
- Tacke, Alexandra (Hg.): *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*. Bielefeld 2015 (= *Disability Studies*, Bd.12).

- Tamm, Eric: Brian Eno: His music and the vertical Colour of Sound. Boston 1989.
- Taylor, Lib: Deaf Sign Language as a Language for the Stage. In: Studies in Theatre Production 12/1 (1995). S. 65-81.
- : See to Hear - Deaf Sign Language as Performance. In: Performance Research: A Journal of the Performing Arts 4/3 (1999). S. 17-23.
- Taylor, Timothy D.: Music in the World. Selected Essays. Chicago 2017.
- Theater und Musik. Konzert Paul Wittgenstein. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 56/201 (15. Dezember 1916). S. 3.
- Themenheft „Körper“. Neue Zeitschrift für Musik 04 (2006).
- Thomas, Mary G.: The Royal National Institute for the Blind. 1868-1956. Brighton 1856.
- Tremain, Shelley: On the Government of Disability. In: Social Theory and Practice 27/4 (2001). S. 617-636.
- : Foucault, Governmentality, and Critical Disability Theory. An Introduction. In: Dies. (Hg.): Foucault and the Government of Disability. Ann Arbor 2005 (= Corporealities). S. 1-26.
- (Hg.): Foucault and the Government of Disability. Ann Arbor 2005 (= Corporealities).
- Turner, David M.: Disability in Eighteenth-Century England. Imagining Physical Impairment. New York / Oxon 2012 (= Routledge studies in modern British history, Bd. 8).
- Ugarte Chacón, Rafael: Gesang neu denken. Taube Sängerinnen zwischen Hörenden- und Gehörlosenkultur. In: Das Zeichen 28/97 (2014). S. 210-218.
- : Theater und Taubheit. Ästhetik des Zugangs in der Inszenierungskunst. Bielefeld 2015 (= Theater, Bd. 70).
- Unthan, Carl Hermann: Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen. Stuttgart 1925 (= Lutz' Memoiren Bibliothek, 6. Reihe, 12. Band).
- Vill, Susanne: Aspekte von Stimmtechnik und vokaler Interpretation im zeitgenössischen Musiktheater. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters. 30 Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz. Wien / Graz 1995 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 29). S. 150-168.
- Volbers, Jörg: Performative Kultur. Eine Einführung. Wiesbaden 2014.
- Vollhaber, Tomas: Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache: „Das D'Amato-System“. In: Das Zeichen 11/39 (1997). S. 44-56.
- : „Poesie ist eine Einbahnstraße“ – Interview mit Jürgen Endress (Teil I). In: Das Zeichen 21/75 (2007). S. 54-60.
- : Gebärdensprachkunst: Fremdheit erfahrbar machen. In: Eichmann, Hanna / Hansen, Martje / Heßmann, Jens (Hg.): Handbuch Deutsche Gebärdensprache.

- Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven. Seedorf 2012. S. 399-424.
- Waldschmidt, Anne: „Behinderung“ neu denken: Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. In: Dies. (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation. Kassel 2003. S. 11-22.
- : Disability Studies. Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung? In: Psychologie und Gesellschaftskritik 29 (2005). S. 9-31.
- / Schneider, Werner: Disability Studies und Soziologie der Behinderung. Kultursoziologische Grenzgänge - eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld 2007 (= Disability Studies, Bd.1). S. 9-30.
- / Schneider, Werner (Hg.): Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld 2007 (= Disability Studies, Bd. 1).
- : Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History. Programmatische Überlegungen. In: Bösl, Elsbeth / Klein, Anne / Dies. (Hg.): Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung. Bielefeld 2010 (= Disability Studies, Bd. 6). S. 13-28.
- / Schneider, Werner: Disability Studies. In: Moebius, Stephan (Hg.): Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung. Bielefeld 2013. S. 128-150.
- Weber-Guskar, Johanna: Musik und Gebärdensprache. „Verlorenwasser“ (aus: Der Ort / „Musikalisches Opfer“) für Soli, Gebärdenchor, großes Orchester, CD-Zuspiel und Live-Elektronik von Helmut Oehring. Diplomarbeit an der Universität Wien. Wien 2009.
- Weber, Horst: Zur Geschichte der Synästhesie. Oder: Von den Schwierigkeiten, die Luce-Stimme in Prometheus zu interpretieren. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Skrjabin. Graz 1980 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13). S. 50-57.
- Wechsler, Robert: MotionComposer: a device for persons with (and without) disabilities. Strategies for coherent mapping in movement-to-music interactive systems. A live demonstration with audience participation. In: Proceedings of the International Forum on Cultures-Arts-Technologies-Creations-Disabilities. Prague 2013. O. S.
- Woolf, Virginia: Mr Bennet and Mrs Brown. In: Dies.: Collected Essays, Bd. 1. London 1966. S. 319-337.
- Zarius, Karl-Heinz: Inszenierte Musik. Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater (= Positionen: Beiträge zur neuen Musik, Bd. 14).
- Zeller, Hans Rudolf (Hg.): Denkbare Musik. Schriften 1952-1972. Köln 1972.
- Zenck, Martin: Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik. Mit einer Einleitung zum weit verbreiteten Anathema Musik und Körper in der Philosophie und in der Musikwissenschaft. In: Hiekel, Jörn Peter / Lessing, Wolfgang (Hg.):

Verkörperungen der Musik: interdisziplinäre Betrachtungen. Bielefeld 2014 (= Musik und Klangkultur). S. 117-136.

Zeshan, Ulrike: Sprachvergleich: Vielfalt und Einheit von Gebärdensprachen. In: Eichmann, Hanna / Hansen, Martje / Heßmann, Jens (Hg.): Handbuch Deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven. Seedorf 2012 (= Internationale Arbeiten zur Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser, Bd. 50). S. 311-340.

Zichy, Geza: Aus meinem Leben. Erinnerung und Fragmente. 2 Bände. Stuttgart 1911/1913.

Ziemen, Kerstin (Hg.): Lexikon Inklusion. Göttingen 2017.

Zürcher, Urs: Monster oder Laune der Natur. Frankfurt am Main 2004 (= Campus Historische Studien, Bd. 38).

## **Zeitungs- und Zeitschriftenartikel**

Ajzenstadt, Michael: The sound of silence. In: Jerusalem Post (6. Mai 1997). O. S.

Anzeigen. In: Die Presse 35/315 (14. November 1882). S. 11.

Aus Berlin. Wittgenstein. In: Signale für die musikalische Welt 78/5 (4. Februar 1920). S. 102f.

B., J.: Linkshänder als Klaviervirtuosen. Ein neues interessantes Klavierwerk von R. Strauss. In: Neues Wiener Journal 33/11247 (14. März 1925). S. 8.

Blind Musicians. In: The Musical World 52/25 (20. Juni 1874). S. 407.

Concertbericht. In: Deutsche Musik-Zeitung 6/13 (12. April 1879). S. 51.

Ein Fußkünstler im Zirkus Henry. In: Grazer Volksblatt. Tagblatt für das christliche Volk 34/223 (16. August 1901). O. S.

Ein Violinist ohne Arme. In: Innsbrucker Nachrichten 15/112 (15. Mai 1868). S. 1048.

Fasching, U.: Ein lebendes Cello. In: Die Presse (29. März 1995). S. 21.

H., Ed.: Feuilleton. In: Neue Freie Presse 4810 (16. Jänner 1878). S. 1f.

Innaurato, Albert: Feeling the Music. In: Forbes 165/11 (15. Mai 2000). S. 378-380.

Journal-Revue. In: Museum für Kunst, Literatur, Musik, Theater und Mode 2/35 (1837). S. 551-558.

Journal-Revue. In: Museum für Kunst, Literatur, Musik, Theater und Mode 2/33 (1837) S. 525-528.

Korngold, Julius: Feuilleton. Orchester-, Chor- und Virtuosenkonzerte. In: Neue Freie Presse 18798 (19. Dezember 1916). S. 1-4.

Kunstnotizen. In: Blätter für Musik, Theater und Kunst 14/51 (23. Juni 1868). S. 204.

- Levi, Peta: Never take no for an answer. Peta Levi meets a young musician who triumphed over total deafness. In: Education Guardian (29. Juni 1982). S. 11.
- Musik und Kunst. Vom Theater. In: Grazer Volksblatt 16/161 (18. Juli 1883). O. S.
- Radl, Hans: C.H. Unthan und sein „Pediskript“. In: Der Krüppel. Mitteilungsblatt der Ersten Österreichischen Krüppelarbeitsgemeinschaft. Zeitschrift zur Wahrung der geistigen, wirtschaftlichen und sozialen Interessen der Krüppel Österreichs, durch Geburt, Krankheit und Unfall ohne Rente 1/8 (August 1927). S. 59f.
- Recensionen. In: Allgemeine musikalische Zeitung 45/33 (16. August 1843). S. 596.
- Theater und Musik. Konzert Paul Wittgenstein. In: Teplitz-Schönauer Anzeiger 56/201 (15. Dezember 1916). S. 3.
- Theater. Kunst und Literatur. Colla sinistra. Konzert Wittgenstein. In: Neues Wiener Abendblatt. Abendausgabe des Neuen Wiener Tagblatt 50/345 (13. Dezember 1916). S. 5f.
- Todd, Richard: Deafness no Handicap for thrilling Performer. In: The Ottawa Citizen (28. November 1996). O. S.
- Tschida, Michael: Ein ganz großer Sänger. In: Neue Vorarlberger Tageszeitung 284 (01. Dezember 2004). S. 55.

## **Audiovisuelle Quellen**

- Christine Sun Kim performing at ‘What Can A Body Do?’ at Haverford College's Cantor Fitzgerald Gallery. Videoaufnahme. Auf: Webseite von Vimeo LLC. URL: <https://vimeo.com/55395407> [29. April 2017].
- Evelyn Glennie zeigt, wie man hinhört (Februar 2003). YouTube-Video. Veröffentlicht am 14. Mai 2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g&v1=de> [25. Mai 2017].
- Harnik, Elisabeth: Im Möglichkeitsraums aus Händen (2016). YouTube-Video. Veröffentlicht am 3. Jänner 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TLsnu40xXhs> [1. Juni 2017].
- Miller, John: NYO perform Anna Meredith's HandsFree – BBC Proms 2012 from the Royal Albert Hall. YouTube-Video. Veröffentlicht am 24. August 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xo97ztKppIw> [8. April 2017].
- Selby, Todd (Regisseur): Christine Sun Kim. A Selby Film. Min. 02:37-03:08. Auf: Vimeo LLC. URL: <https://vimeo.com/31083172> [22. Februar 2017].
- Whitney Stories Video: Christine Sun Kim. Videoaufnahme. Auf: Webseite des Whitney Museum of American Art. URL: <http://whitney.org/WhitneyStories/ChristineSunKim> [25. Juni 2017].

## Internetquellen

- #DM20 Commissions. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/artistic-development/projects-commissions/dm20-commissions/> [18. August 2017].
- About us. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/about-us/> [10. August 2017].
- Artistic Development. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/artistic-development/> [10. August 2017].
- Becker, Tim: Körperlichkeit und musikalisches Modell – der Körper im Innermusikalischen. In: Medienobservationen (07. Juli 2011). URL: [http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/becker\\_koerper.pdf](http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/becker_koerper.pdf) [6. Februar 2017]. S. 2.
- Biografie. Auf: Webseite von Helmut Oehring. URL: <https://www.helmutoehring.de/biografie> [31. Juli 2017].
- Bösl, Elsbeth: Dis/ability History: Grundlagen und Forschungsstand. Auf: Webseite von H-Soz-Kult. URL: [www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1113](http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1113) [15. Februar 2017].
- Bott, Doug: Making music with EyeGaze in the real world. Blog-Eintrag. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/blog/dougbot/making-music-with-eye-gaze-in-the-real-world/> [18. August 2017].
- Brain Computer Interface (BCI). Eine Schnittstelle zwischen Gehirn und Computer. Auf: Webseite der Initiative Gehirnforschung Steiermark. URL: <http://www.gehirnforschung.at/project/btain-computer-interface-bci/> [14. September 2016].
- Cantrell, Mary: Sound artist Christine Sun Kim to discuss Calibration Room project. Auf: Webseite von The Daily Texan (2. April 2015). URL: <http://www.dailytexanonline.com/2015/04/02/sound-artist-christine-sun-kim-to-discuss-calibration-room-project> [28. April 2017].
- Christina und Uwe Schönfeld. Gebärdensprachsolistin, Gebärdensprachdolmetscher im Gespräch mit Hans-Jürgen Mende. Interview (23. Jänner 2014). Auf: Webseite von Gebärdenswelt. URL: <http://www.gebaerdenwelt.tv/artikel/leben/menschen/2014/01/28/140128lebmen01887.pdf> [31. Juli 2017].
- Christine Sun Kim. In: Hyung Lee, Diana Seo: Seeing Sound: An Interview with Christine Sun Kim. In: ArtAsiaPacific (21. Juni 2013). Auf: Webseite von Carroll/Fletcher. URL:

- <http://www.carrollfletcher.com/usr/library/documents/christine-sun-kim-press/diana-seo-hyung-lee-seeing-sound-an-interview-with-christine-sun-kim-artasiapacific-21-june-2013.pdf> [11. Oktober 2017].
- Christine Sun Kim with Jeffrey Mansfield. Auf: Webseite von Coronagraph. URL: <http://coronagraph.pastelegram.org/Christine-Sun-Kim-with-Jeffrey-Mansfield> [29. April 2017].
- Company Background. Auf: Webseite von Skoogmusic LTD. URL: <http://www.skoogmusic.com/de/info/history> [3. Oktober 2016].
- Die Magic Flute – der Stand Ihres Kopfes bestimmt die Tonhöhe. Auf: Webseite von My Breath my Music Foundation. URL: [http://www.mybreathmymusic.com/de/magic\\_flute.php](http://www.mybreathmymusic.com/de/magic_flute.php) [14. September 2016].
- Disability. Auf: Webseite der Royal Academy of Music. URL: <http://www.ram.ac.uk/study/studying-at-the-academy/support-and-wellbeing/disability> [20. Juni 2017].
- Dittrich, Horst: Was sie über Gehörlosentheater wissen sollten. Auf: Webseite von Arbos. URL: [http://www.arbos.at/files/2009\\_-\\_horst\\_dittrich\\_-\\_was\\_sie\\_ueber\\_gehoerlosentheater\\_wissen\\_sollten.pdf](http://www.arbos.at/files/2009_-_horst_dittrich_-_was_sie_ueber_gehoerlosentheater_wissen_sollten.pdf) [16. Juli 2017].
- Edward Williams. Auf: Webseite von Wild Film History. URL: <http://www.wildfilmhistory.org/person/235/Edward+Williams.html> [14. September 2016].
- Endress, Jürgen: Zum Begriff ‚Gebärdensprachpoesie‘. Auf: Goldschmidt, Stefan / Rathmann, Christian (Hrsg.): Webseite von Taubwissen. Institut für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser. Universität Hamburg. URL: <http://www.taubwissen.de/content/index.php/taubenkultur/literatur/gebaerdensprachkunst/gebaerdensprachpoesie/424-was-verstehst-du-unter-gebaerdensprachpoesie-juergen-endress-2013> [10. Februar 2017].
- Evelyn Glennie Biography. Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/biography/> [08. Juni 2017].
- Evelyn Glennie. Laureate of the Polar Music Prize. Auf: Webseite des Polar Music Prize. URL: <http://www.polarmusicprize.org/laureates/evelyn-glennie/> [09. Juni 2017].
- Face Opera ii. Auf: Webseite von Christine Sun Kim. URL: <http://christinesunkim.com/performance/face-opera-ii/> [30. März 2017].
- Farrimond, Barry / Gillard, Duncan / Bott, Doug / Lonie, Douglas: Engagement with Technology in Special Educational & Disabled Music Settings (2011). Auf: Webseite von Youth Music. URL: [http://www.youthmusic.org.uk/assets/files/Research/SEN\\_Review\\_web.pdf](http://www.youthmusic.org.uk/assets/files/Research/SEN_Review_web.pdf) [10. September 2016].

- Feel the Music. Auf: Webseite des Mahler Chamber Orchestra. URL: <http://mahlerchamber.com/learning/education-and-outreach/feel-the-music-programme> [29. April 2017].
- Förderung von Behinderten. Auf: Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. URL: <https://www.kug.ac.at/ueber-die-universitaet/ueber-die-universitaet/nachhaltigkeit-an-der-kug/nachhaltigkeit-an-der-kug/foerderung-von-behinderten.html> [3. Juli 2017].
- Gehlhaar, Rolf: HEAD=SPACE 2000. A virtual Instrument for a quadriplegic Musician. Auf: Webseite von Rolf Gelhaar. URL: <http://www.gehlhaar.org/x/pages/headspace.htm> [2. Oktober 2016].
- Geräusch, das. Auf: Webseite von Duden online. URL: <http://www.duden.de/node/706429/revisions/1373656/view> [27. April 2017].
- Gerlach, Julia: Körper und Musik - Körperbilder in der musikalischen Performance sowie intermedialer und partizipativer Musik. In: Musik und Gender im Internet. Hochschule für Musik und Theater Hamburg. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Körper\\_und\\_Musik](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Körper_und_Musik) [8. April 2016].
- Geschichte der Behindertenbewegung/Selbstbestimmt-Leben-Bewegung in Österreich. Auf: Webseite von DISTA. Disability Studies Austria/Forschung zu Behinderung, Österreich. URL: <https://dista.uniability.org/2017/02/projekt-geschichte-der-behindertenbewegung-selbstbestimmt-leben-bewegung-in-oesterreich/> [22. März 2017].
- Geschichte der Behindertenbewegung. Auf: Bidok – Behinderung Inklusion Dokumentation. Digitale Volltextbibliothek. URL: <http://bidok.uibk.ac.at/projekte/behindertenbewegung/index.html> [15.03.2017].
- Gestural Music Ware by Imogen Heap. Auf: Webseite von Imogen Heap. URL: <http://www.imogenheap.co.uk/thegloves/> [18. August 2017].
- Glennie, Evelyn: Hearing Essay (2015). Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/> [2. Februar 2017];
- : What makes us human (2015). Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/what-makes-us-human/> [12. Mai 2017].
- Global Cooperation on Assistive Technology. Auf: Webseite der World Health Organization. URL: [http://www.who.int/phi/implementation/assistive\\_technology/en/](http://www.who.int/phi/implementation/assistive_technology/en/) [14. September 2016].
- Hack Events. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/research-development/current-projects/hack-events/> [10. August 2017].

- Harnik, Elisabeth: Kurzbiographie. Auf: Webseite von Elisabeth Harnik. URL: [http://elisabeth-harnik.at/wp-content/uploads/2015/02/Elisabeth-Harnik\\_Bio.pdf](http://elisabeth-harnik.at/wp-content/uploads/2015/02/Elisabeth-Harnik_Bio.pdf) [1. Juni 2017].
- Hi-Hat Xpres. Auf: Webseite von Share Music Sweden. URL: <http://sharemusic.se/onstage/hihat/> [6. Jänner 2017].
- Introducing Viktoria Modesta. Auf: Webseite von Channel Four Television Corporation. URL: <http://www.channel4.com/programmes/bornrisky/articles/all/introducing-viktoria-modesta/> [6. Jänner 2017].
- Klang, der. Auf: Webseite von Duden online. URL: <http://www.duden.de/node/646001/revisions/1383413/view> [27. April 2017].
- Kris Halpin – Mi.Mu Gloves. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/research-development/artist-led-projects/kris-halpin-mi-mu-gloves/> [18. August 2017].
- Krolczyk, Radek: Ich spüre meine Stimme. Interview mit Christine Sun Kim. Auf: Webseite von TAZ. Die Tageszeitung (23. August 2013). URL: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2013%2F08%2F23%2Fa0099&cHash=22b0a5677df40f67243275795b59960b> [10. März 2017].
- Learning and Participation. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/learning-participation/> [10. August 2017].
- Licht-Klang-Räume. Auf: Webseite von Christina Kubisch. URL: <http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/4> [25. April 2017].
- Lincoln Motor Co: Christine Sun Kim: A New Way to Listen. Youtube-Video. Veröffentlicht am 9. Oktober 2014 [11. Oktober 2017].
- Lotz, Christoph: Stottern behindert, aber (nicht) nur beim Sprechen! Auf: Webseite der Stotterer Selbsthilfegruppe NRW e.V. URL: <http://www.stottern-nrw.de/was-ist-stottern/stottern-als-behinderung> [14. Mai 2017].
- Maskos, Rebekka: Was heißt Ableism? Überlegungen zu Behinderung und bürgerlicher Gesellschaft. In: Arranca! 43 (2010). URL: <http://arranca.org/43/was-heisst-ableism> [30. Juni 2017].
- Press. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/about-us/press/> [10. August 2017].
- Mission Statement. Auf: Webseite von Evelyn Glennie. URL: <https://www.evelyn.co.uk/mission-statement/> [17. Mai 2017].
- Nauck, Gisela: Helmut Oehring – Vortrag. Weingartener Tage für Neue Musik (2003). URL: <https://www.yumpu.com/de/document/view/21886661/helmut-oehring-vortrag-weingartener-tage-fur-neue-musik>. [29. Mai 2017].

- Neary, Walter: Brains of Deaf People rewire to ‘hear’ Music (27. November 2001). Auf: Webseite der University of Washington. URL: <http://www.washington.edu/news/2001/11/27/brains-of-deaf-people-rewire-to-hear-music/> [1. Mai 2017].
- New Museum: Christine Sun Kim, „Runs in Voice“ (6. Juni 2014). Presentation at the New Museum as part of „New Museum Seminars“. Youtube-Video. Veröffentlicht am 11. November 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4Jyg0MNMfLc&spfreload=10>. Min. 18:47-19:29 [11. Oktober 2017].
- News and Media. Auf: Webseite der Queen Elisabeth Foundation. URL: <http://qef.org.uk/latest-news/qef-to-benefit-from-mindtunes/> [12. Jänner 2017].
- News: Technophobia: New Music for a Unique Ensemble. Auf: Webseite von Disability Arts Online. URL: <http://www.disabilityartsonline.org.uk/NewMusic20x12-drake-music-technophobia> [12. Jänner 2017].
- Online Forschungsplattform ‚Geschichte der Behindertenbewegung‘. Auf: bidok - Behinderung Inklusion Dokumentation. Digitale Volltextbibliothek. URL: <http://bidok.uibk.ac.at/projekte/behindertenbewegung/index.html> [15.03.2017].
- Packard, Cassie: Deaf Artist Christine Sun Kim Is Reinventing Sound (4. April 2015). Auf: Webseite der VICE Media LLC. URL: <http://www.vice.com/read/gifted-dynamic-and-deaf-rising-star-christine-sun-kim-creates-art-that-reinvents-sound-679> [05. Mai 2017].
- Pressearchiv 1989-91. Auf: Homepage von Arbos. URL: [http://www.arbos.at/index.php?article\\_id=28](http://www.arbos.at/index.php?article_id=28) [16. Juli 2017].
- Raab, Heike: Intersektionalität und Behinderung – Perspektiven der Disability Studies (2012). In: Portal Intersektionalität. Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen. Bergische Universität Wuppertal. URL: [www.portal-intersektionalitaet.de](http://www.portal-intersektionalitaet.de) [11. November 2016].
- Recital by left hand concert pianist Nicholas McCarthy. In: The Telegraph online (28. August 2012). URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/newsvideo/9503868/Recital-by-left-hand-concert-pianist-Nicholas-McCarthy.html> [7. Juli 2017].
- Roffino, Sara: Emerging: Christine Sun Kim’s Sound-wave Paintings and Silent Operas (28. März 2013). In: Webseite von Blouin News Art. URL: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/883757/emerging-christine-sun-kims-sound-wave-paintings-and-silent> [28. April 2017].
- Rösing, Helmut / Plattig, Karl-Heinz / Altenmüller, Eckart / Hesse, Horst-Peter / Bruhn, Herbert / Kaiser, Ulrich: Gehör. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel / Stuttgart / New York 2016. Zuerst veröffentlicht 1995. Online veröffentlicht 2016. URL: <http://mgg-online.com/article?id=mgg15417&v=1.0&rs=mgg15417> [25. April 2017].

- Seidner, Wolfram / Seedorf, Thomas: Art. Singen. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): MGG Online. Kassel / Stuttgart / New York 2016ff. Zuerst veröffentlicht 1998. Online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16064&v=1.0&rs=mgg16064> [15. Juli 2017].
- Share Music & Performing Arts. Auf: Webseite von Share Music. URL: <http://sharemusic.org.uk/> [4. Jänner 2017].
- Share Music presents Mondgewächse. Auf: Webseite von Share Music Sweden. URL: <http://sharemusic.se/sharemusic-presents-mondgewachse/> [6. Jänner 2017].
- Sound synthesis, clay and video projection. Auf: Webseite von Share Music Sweden. URL: <http://sharemusic.se/sound-synthesis-clay-video-projection/> [6. Jänner 2017].
- Speaker helps deaf to 'feel' music (26. Oktober 2005). Auf: Webseite von Cable News Network LP, LLLP. URL: <http://www.cnn.com/2005/TECH/10/26/vibrato.speaker/index.html?iref=newssearch>. [29. April 2017].
- Studiendirektor. Auf: Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. URL: <https://www.mdw.ac.at/456> [3. Juli 2017].
- Subjective Loudness. Auf: Webseite von Christine Sun Kim. URL: <http://christinesunkim.com/performance/subjective-loudness/> [30. März 2017].
- Swingler, Tim: 'That Was Me!': Applications of the Soundbeam MIDI Controller as a Key to Creative Communication, Learning, Independence and Joy. Paper presented at the California State University Northridge Conference on Technology and Persons with Disabilities. Los Angeles 1998. Auf: URL: <http://eric.ed.gov/?id=ED422702> [14. September 2016].
- Thomas, Pete: Music Technology & Special Needs: Part 2. Assist and Adapt (01/2013). Auf: Webseite von Sound on Sound. URL: <http://www.soundonsound.com/sos/jan13/articles/special-needs-2.htm> [4. Jänner 2017].
- Training and Consultancy. Auf: Webseite von Drake Music. URL: <http://www.drakemusic.org/our-work/training-consultancy/> [10. August 2017].
- Über uns. Auf: Webseite von My Breath my Music Foundation. URL: <http://mybreathmymusic.com/de/wie-zijn-wij> [3. Oktober 2016].
- Übungsmethode. Auf: Webseite von My Breath my Music Foundation. URL: <http://mybreathmymusic.com/de/lesmethode> [3. Oktober 2016].
- Ward, Alex: Music student, 23, becomes the first one-handed pianist to graduate from the Royal college of Music in its 130-year history. Auf: Webseite von Mail Online (28. August 2012). URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2194915/Nicholas-McCarthy-One-handed-pianist-graduates-Royal-College-Music-making-history.html> [7. Juli 2017].

Webseite der Queen Elizabeth Foundation. URL: <http://qef.org.uk/latest-news/qef-to-benefit-from-mindtunes/> [12. Dezember 2016].

Webseite des Vereins Philosophicum Lech. URL: <http://www.philosophicum.com/archiv/2015/philosophicum.html> [18. Dezember 2016].

Webseite von Andquestionmark Stockholm. URL: <http://andquestionmark.com> [24. April 2017].

Webseite von Deaf Professional Arts Network. URL: <http://d-pan.com> [02. Mai 2017].

Webseite von Galamanta. URL: <http://www.galamanta.se/> [6. Jänner 2017].

Webseite von Lyn Levett. URL: <http://lynlevett.wix.com/lyn-levett> [2. Oktober 2016].

Webseite von Music and the Deaf. Enriching lives through music. URL: <http://matd.org.uk> [30. März 2017].

Webseite von Palindrome Inter.media performance group. URL: <http://www.palindrome.de/> [14. September 2016].

Webseite von Patricia Alessandrini. URL: <http://alessandrini.virb.com/> [6. Jänner 2017].

Webseite von The Soundbeam Project LTD. URL: <http://www.soundbeam.co.uk> [14. September 2016].

Webseite von Viktoria Modesta. URL: <http://www.viktoriamodesta.com/about/> [11. Jänner 2017].

Wechsler, Robert: MotionComposer. A device for persons with (and without) disabilities. Strategies for coherent mapping in movement-to-music interactive systems. A live demonstration with audience participation. In: Proceedings of the International Forum on Cultures-Arts-Technologies-Creations-Disabilities. Prague 2013. Auf: Webseite von MotionComposer. URL: <http://www.motioncomposer.com/de/willkommen/> [18. August 2017].

Wegscheider, Angela: Disability History. Auf: Webseite von DISTA. Disability Studies Austria/Forschung zu Behinderung, Österreich. URL: <https://dista.uniability.org/glossar/disability-history/> [15. März 2017].

Werkliste. Auf: Webseite von Bernhard Leitner. URL: <http://www.bernhardleitner.com/works> [27. April 2017].

What is the British Paraorchestra. Auf: Webseite von The British Paraorchestra. URL: <http://www.paraorchestra.com/> [2. Oktober 2016].

Winnipeg. Auf: Webseite von Christine Sun Kim: URL: <http://christinesunkim.com/performance/winnipeg/> [30. März 2017].

Wördemann, Stefanie: Über die Vergänglichkeit. Zu Helmut Oehring's Verlorenwasser. URL: <https://www.yumpu.com/de/document/view/20631645/text-von-stefanie-wordemann-helmut-oehring> [23. Mai 2017]. O.S.

## ABSTRACT DEUTSCH

Im Kontext der Disability Studies wird ‚Behinderung‘ als ein historisch relatives, sich wandelndes Konstrukt verstanden, das als Ergebnis von Diskursen gelesen werden kann. Mit der vorliegenden Dissertation wird daran angeknüpft und gefragt, wie Körperbehinderung in musikalischen Kontexten des 20. und 21. Jahrhunderts verhandelt wird. Untersucht wird dies am Beispiel zweier Genres: Der europäischen klassisch-romantischen Musiktradition einerseits und andererseits Neuer Musik. Durch die Analyse unterschiedlichster Beispiele aus beiden Genres tritt ein Diskurswandel zutage: Während Werke für körperbehinderte Musiker\_innen in der klassisch-romantischen Musiktradition eher darauf abzielen Behinderung durch besondere Virtuosität zu überdecken, kann Behinderung in Kunstformen und Werken, die der Neuen Musik zugerechnet werden, eine positive Umwertung erfahren. Dies resultiert primär aus genrespezifischen Vorstellungen über mögliche Einsatzformen des Körpers, die – im Fall von Neuer Musik – auch Körper (und körperliche Fähigkeiten) abseits des herrschenden Ideals zulassen. Dies wird in der vorliegenden Dissertation anhand ausgewählter Kompositionen von Elisabeth Harnik und Helmut Oehring sowie einiger klangkünstlerischer Arbeiten von Christine Sun Kim nachgezeichnet. Behinderung erfährt darin nicht nur eine positive Umwertung, sondern kann darüber hinaus als wesentliche Inspiration bezeichnet werden. Dadurch wird Behinderung im Sinne der Disability Studies schließlich als Kategorie dekonstruierbar. Ähnliches kann auch durch den Einsatz von (Musik-)Technologie bewirkt werden: Durch technische Errungenschaften wie beispielsweise der Entwicklung von elektronischen Musikinstrumenten kann der Musikbereich inklusiver bzw. integrativer oder zumindest barriere-ärmer gestaltet werden.

## **ABSTRACT ENGLISCH**

In the context of disability studies, “disability” is understood as a changing, historically relative construct which can be read as the result of discourse. The present dissertation will concern itself with asking how physical disability is negotiated within musical contexts of the 20th and 21st centuries. This is investigated using the example of two genres: the classical-romantic musical tradition on one hand and New Music on the other. Through the analysis of different examples from both genres, a discursive change presents itself: during works for physically disabled musicians in the classical-romantic musical tradition, which are more likely to hide disability through outstanding virtuosity, disability in art forms and works which are attributed to New Music or Avantgarde can undergo a positive reevaluation. This results primarily from the genre-specific perceptions of possible applications of the body, which allow— in the case of new music— bodies (and bodily abilities) outside of the prevailing ideals. This will, in the present dissertation, be based on selected compositions by Elisabeth Harnik and Helmut Oehring as well as the revisiting of the works of sound artist Christine Sun Kim. Disability here undergoes not only a positive reassessment, but can also be referred to as essential inspiration. Through this, disability in the sense of disability studies can finally be deconstructed as a category. Such can also be brought about through the use of music technology: through technological achievements such as the development of electrical musical instruments, the field of music can be more inclusive and integrative or at least have fewer barriers, which will be more exactly illuminated in the last chapter of the present work.