

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Gebärden-Klang?!

Musik und Gebärdensprache bei Helmut Oehring

ABSTRACT: Helmut Oehring, der als hörendes Kind gehörloser Eltern aufgewachsen ist, meint, Musik schon immer »als eine Art innere[n] Fünffingermonolog zweier oder mehrerer Hände« gebärdet zu haben und schließlich aus diesem Monolog seine Noten zu formen. Wie »klingt« seine Musik, deren Ausgangspunkt die ausschließlich visuell funktionierende Gebärdensprache ist? Kann von Klang überhaupt die Rede sein? Anhand Oehring's Instrumentalwerk *Foxfire Eins* (1993), das der Komponist »entlang der Grammatik und Syntax der Gebärdensprache« komponiert hat, wird zum einen untersucht, wie/ob dieses Werk tatsächlich aus gebärdensprachlicher Sicht betrachtet werden kann, zum anderen, welchen Stellenwert der Klang hierbei innehat.

Helmut Oehring, a hearing child growing up with deaf parents, claimed that he always »signed« music in a »five-fingers-monologue« and tried to create musical notes from that »monologue«. Considering that his music is rooted in sign language that operates only visually, the following questions arise: How does his music »sound«? Is the sound an issue at all? Based on Oehring's instrumental music *Foxfire Eins* (1993) that he composed »along the grammar and syntax of sign language«, I will examine whether this musical composition can actually be seen from the perspective of sign language and what kind of role the sound plays.

Schlagworte/Keywords: Bewegung; contemporary music; Gebärdensprache; Klang; motion; Neue Musik; playing technique; sign language; sound; Spieltechnik

Ein Missverständnis?

Mein Vortrag wurde auf dem Kongress in die Teilsektion *Klang als Analysekategorie (nicht nur) in der neuen Musik* eingeteilt, obwohl ich ihn eigentlich als *Freien Beitrag* eingereicht hatte. Ein Missverständnis? Es geht mir nämlich weniger um eine klangliche als eine gebärdensprachliche Analyse, die den Stellenwert des Klanges in Frage stellt, anders ausgedrückt: die Frage, ob es tatsächlich einen Klang gibt, der analysiert werden kann, bleibt zunächst weitgehend offen.

Das im Zentrum meiner Analyse stehende Instrumentalwerk *Foxfire Eins* (1993)¹ von Helmut Oehring geht auf die Muttersprache der Gehörlosen, die Gebärdensprache zurück. Oehring, der als hörendes Kind gehörloser Eltern aufgewachsen ist

1 Es gib auch eine Version für Gitarre (1993). Meine Analyse orientiert sich ausschließlich an der Version für Violoncello.

und die Deutsche Gebärdensprache (DGS²) seine Erstsprache nennt, behauptet, dass er sich bei diesem Werk »ausschließlich um eine gewisse Übertragung von Gebärdensprachmustern auf das Instrument bemüht«³ und »entlang der Grammatik und Syntax der Gebärdensprache komponiert«⁴ hat. Anzumerken ist hierbei, dass

[d]ie in den 1960er Jahren einsetzende linguistische Untersuchung von Gebärdensprachen als natürliche, einzelsprachlich organisierte Kommunikationsform Gehörloser [...] eindeutige Belege für deren reichhaltig differenzierte Struktur [liefert], die sie entlang der klassischen linguistischen Ebenen als vollwertige, den Lautsprachen in jeder Hinsicht ebenbürtige Kommunikationsform ausweist.⁵

Vor diesem Hintergrund setze ich mich hauptsächlich mit zwei Fragen auseinander: 1. (Wie) Lässt sich dieses Werk tatsächlich aus gebärdensprachlicher Sicht betrachten? 2. Welche Rolle spielt hierbei der Klang?

Gebärdensprachliche Annäherung⁶

Vorwissen

Oehring zieht und sieht (im buchstäblichen Sinne) eine Parallele zwischen der körperlichen Bewegung von Gebärdensprachler*innen und der von Instrumentalspieler*innen. Vor allem bezieht sich diese Parallele auf die Möglichkeit der *simultanen* Bewegung, die sowohl beim Gebärden als auch beim Instrumentalspiel zu beobachten ist. Im Zusammenhang mit dem Instrumentalwerk *Losheit* für zwei Kontrabässe (1992), das Oehring ein Jahr zuvor komponiert hat, brachte er dies wie folgt zum Ausdruck:

They [the players] are often required to do a number of different things at once, like playing a run *arco*, while at the same time plucking an open string and knocking on the

2 Gebärdensprache ist nicht universell. Jedes Land hat seine eigene (nationale) Gebärdensprache. Die Deutsche Gebärdensprache (DGS) wurde im Jahr 2002 gesetzlich anerkannt.

3 E-Mail Korrespondenz vom 7.8.2013.

4 Ebd.

5 Fehrmann / Iversen / Adam 2012, 103.

6 In der vorliegenden Arbeit klammere ich bewusst andere Ebenen der ›Übersetzung‹ von Gebärdensprache in Musik aus, die für Oehrings Arbeit ebenso relevant sind (z.B. in Bezug auf filmische Kompositionsstruktur und Gebärdensprache *als* Musikttext) und fokussiere mich auf die sichtbare Bewegung.

instrument; this is a reflection on the possibilities of sign language: being the only language that takes place in space as well as in time, it allows you to express different things simultaneously; in this it is nearer to music than any ›sounding‹ language.⁷

Während die lautsprachliche Produktion »auf die Möglichkeiten des Stimmapparates beschränkt«⁸ ist, können in der Gebärdensprache »gleichzeitig und unabhängig voneinander mehrere Artikulatoren sprachliche Elemente produzieren«⁹. Zu den Artikulatoren bzw. Körperbereichen der Gebärdensprache, die lexikalische, syntaktische, grammatikalische sowie prosodische Funktionen erfüllen, gehören: Hände, Arme, Gesicht (Mimik, Mundbild), Kopf/Hals und Oberkörper/Schultern.¹⁰ Oehring »Anknüpfungspunkt besteht darin, die verschiedenen Bewegungen, die mit der Grammatik der Gebärdensprache zu tun haben, die Gleichzeitigkeit der körperlichen [...] Bewegungen [...] in Musik zu übertragen.«¹¹ Diesbezüglich spricht er von einem gewissen »Umweg«:

Für mich ist interessant zu suchen: Wie kann ich mir ein eigenes Schriftsystem finden in meiner ureigenen Sprache [Gebärdensprache]? Und der Umweg ist [...] mit Sicherheit über Noten, weil Musiker [...] ja auch bestimmte Bewegungen aus[führen], und die Bewegungen [...] ihnen eingeschrieben [sind], das ist ihre Sprache [...]. Also, ein Pianist, der ständig diese Bewegungen übt, ist ähnlich, wie wenn man als Kind mit Gebärdensprache aufwächst. Das schreibt sich ein und gehört dann zu dem Menschen.¹²

Sein kompositorisches Ziel, der Gebärdensprache eine Schriftform zu verleihen, bedeutet aber nicht, dass es sich hierbei um eine semantische Übertragung handelt, sodass man Oehring's Musik in Gebärdensprache ›verstehen‹ könnte. Vielmehr fokussiert und beschränkt er sich auf die Grammatik der Gebärdensprache bzw. auf deren Erzählstruktur an sich, es gibt daher – so Oehring – »eine indirekte Anwesenheit beziehungsweise eine intensive Existenz durch Abwesenheit von Gebärdensprache«¹³. Was für einen (musikalischen) »Umweg« macht nun Oehring bei *Foxfire Eins*?

7 Oehring, zit. nach Solare 2000, 4.

8 Becker / Meyenn 2012, 52.

9 Ebd.

10 Vgl. hierzu Prillwitz 2005, 31.

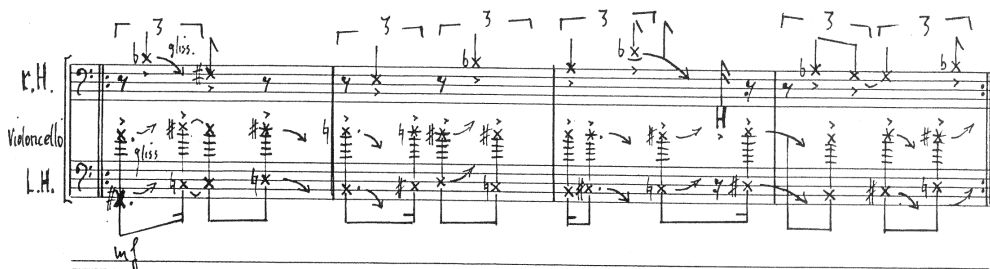
11 Oehring, zit. nach Nauck 1997, 14.

12 Ders., zit. nach Vollhaber 1997, 48.

13 E-mail Korrespondenz vom 7.8.2013.

Zweihandtechnik

Der/die Cellist*in wird mit folgender Notation konfrontiert:



Beispiel 1: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Das obere Notensystem ist für die rechte und das untere für die linke Hand gedacht. Die notierten Töne werden auf dem Cello durch einen ›Fingerschlag‹¹⁴ realisiert, sodass die beiden Hände in ähnlicher Weise Klopfbewegungen ausführen. Oehring notiert das Werk also mittels der Zweihandtechnik, die eher im Bereich der Rockmusik verbreitet und unter dem Namen ›Tapping‹ bekannt ist.¹⁵ Auf dem Cello ist diese Technik ziemlich ungewöhnlich und unbequem, zumal die rechte Hand, die ›normalerweise‹ für den Bogen zuständig ist oder fürs Pizzicato eingesetzt wird, hier wie die linke Hand aufzusetzen hat. Hinzukommt, dass Oehring auch der rechten, dafür ungeübten Hand, exakte Tonhöhen vorschreibt. Dadurch, dass der/die Interpret*in die Töne nicht so hört, wie er/sie eigentlich gewohnt ist, spielt die visuelle Orientierung beim Zurechtfinden der Töne auf dem Griffbrett in der Tat eine entscheidende Rolle. Oehring, der sich sicherlich dieser Herausforderung bewusst war, machte auf den visuellen Aspekt dieser Technik folgendermaßen aufmerksam: »Bei *Foxfire 1* [...] muß der Instrumentalist komplett neu lernen, das Instrument zu spielen, um die Töne hervorzubringen, weil die Komposition in Form von Bewegungen abläuft. Und diese Bewegungen sind Gebärden sehr ähnlich.«¹⁶ Welche Bewegungen sind es denn genau, die als

¹⁴ Vgl. hierzu Maurer 2014, 87f.

¹⁵ Vgl. hierzu Wicke / Ziegenrucker 1997, 540.

¹⁶ Oehring, zit. nach Nauck 1997, 15.

gebärden(sprach)ähnlich aufgefasst werden können (diese Frage auch in DGS, siehe Videobeispiel 2 – 00:12–00:21)?

Zunächst ist die Zweihandtechnik selbst mit der Gebärdensprache in Verbindung zu bringen, weil rechte und linke Hand (sich) ›zweistimmig‹ artikulieren. Zweifellos führen beide Hände beim ›klassischen‹ Cellospiel auch verschiedene Bewegungen aus, die gleichzeitig stattfinden. Allerdings zielen diese Bewegungen auf *einen* Klang hin, während bei der Zweihandtechnik jede Hand ihre *eigene* Stimme bekommt. Die rechte und linke Hand ›klingen‹ unabhängig voneinander. Interessanterweise wird die Kombination der beiden Hände in der Gebärdensprache tatsächlich als zweistimmig *gesehen*. Gisela Fehrmann und Ludwig Jäger meinen hierzu: »Die Tatsache, daß in Gebärdensprachen aufgrund modalitätsspezifischer Artikulationsbedingungen zwei sprachliche Zeichen simultan geäußert werden können, eröffnet Gebärdensprechern gleichsam die Möglichkeit einer ›doppelten‹ bzw. ›zweistimmigen‹ Zeichenproduktion.«¹⁷ Die Zweistimmigkeit der beiden Hände unterliegt des Weiteren »phonotaktischen (kombinatorischen) Beschränkungen«¹⁸, und zwar »der Regel der Symmetrie und der Regel der Dominanz.«¹⁹ Fehrmann und Jäger erklären dies noch genauer (Gebärdenbeispiele und Erklärung in DGS, siehe Videobeispiel 1²⁰):

Bei der *Symmetriemform* haben beide Hände die gleiche strukturelle Komposition und werden simultan oder alternierend – und zwar entweder gleich oder spiegelbildlich – bewegt. Zweihändig artikulierte Gebärdenzeichen, bei denen sich die Handform der bewegten (dominanten) Hand von der Handform der unbewegten (nicht dominanten) Hand unterscheidet, werden als *Dominanzform* bezeichnet.²¹



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/16/attachments/p16-16_video_01.mp4

Videobeispiel 1: Vortrag im Gemeindesaal der Evangelischen Gehörlosengemeinde Berlin. Aufgenommen am 22.4.2017. Zustimmung für die Veröffentlichung seitens aller Anwesenden

17 Fehrmann / Jäger 2004a, 184.

18 Happ 2005, 12.

19 Ebd.

20 Gebärdenbeispiele für Symmetriemform: BUCH, WIE, MORGEN (00:08–00:14) und für Dominanzform: GEBÄRDENSPRACHE, KULTUR, LEISTUNG (00:23–00:26).

21 Fehrmann / Jäger 2004b, 319.

Meiner Ansicht nach können die (Klopf-)Bewegungen der Zweihandtechnik mit den beiden genannten Formen verglichen werden. Die *Symmetrieform* kommt dadurch zustande, dass die rechte und linke Hand sich stets in gleichen Intervallen bewegen, wie im Takt 16 (Beispiel 2). Die beiden Hände stehen im Grunde immer in einem Halbtonabstand. Aus gebärdensprachlicher Sicht gesprochen entsteht hier eine ›alternierende und gleiche Symmetrieform‹.²² Die *Dominanzform* kommt dadurch zustande, dass eine Hand (die nicht dominante Hand) einen Ton aushält, während die andere (die dominante Hand) sich fortbewegt bzw. artikuliert, wie im Takt 34 (Beispiel 3, siehe Videobeispiel 2 – 02:30–2:37).

Handwritten notes below the staff: (Handkante bleibt bis Ende Takt 14 liegen) pp

Beispiel 2: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Handwritten notes below the staff: mp, Takt 35 Ausführung wie 5/6, Ausführung Takt 36-39 wie 1/6

Notenbeispiel 3: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

²² Ein anderes Beispiel für Symmetrieform (simultan und gleich), siehe hierzu Videobeispiel 2 – 01:49–02:29.

Die Takte 73 bis 77 (Notenbeispiel 4, siehe Videobeispiel 2 – 02:38–02:51) sind als ein Zusammenspiel von Dominanz- und Symmetrieform zu sehen: zunächst eine Dominanzform mit einer dominanten rechten Hand (T. 73–74), dann eine ›simultane und gleiche Symmetrieform‹ (T. 74–75), gefolgt von einer Dominanzform mit einer dominanten linken Hand (T. 76–77). Bemerkenswert ist, dass eine solche Kombination beider Hände, in der es nicht *die* dominante Hand gibt bzw. die rechte und linke Hand gleichberechtigt sind, zu einer der poetischen Möglichkeiten der Gebärdensprache gehört. Darauf weisen Edward Klima und Ursula Bellugi ausdrücklich hin:

Balance between the two hands. In everyday signing, signers tend to use their dominant hand as the active hand.²³ Thus in conversation there is typically an imbalance in the use of two hands by any individual signer. [...] In the poetic tradition [...] one type of [...] poetic structure consists of a pattern of hand alternation that keeps the two hands more equally active.²⁴

Beispiel 4: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

²³ Für Rechtshänder ist dies die rechte, für Linkshänder die linke Hand.

²⁴ Klima / Bellugi 1976, 346f.

Erwähnenswert hierbei ist *Gebärdensprachpoesie*, die von diesen und anderen poetischen Möglichkeiten Gebrauch macht und nicht zuletzt seitens gehörloser Menschen oft als ›Lied‹ oder ›Gesang‹ bezeichnet wird.²⁵ Die beiden nachfolgenden Punkte meiner Analyse, *Repetition* und *gleichmäßiger Rhythmus*, gehören ebenfalls zu den poetischen Mitteln, die dafür eingesetzt werden, die Gebärdensprache ›poetischer‹, ja ›singender‹ zu machen (Erklärung auch in DGS, siehe Videobeispiel 2 – 02:54–03:10).

Repetition – Im Zusammenhang mit Gebärdengröße

Repetition ist in diesem Werk ein häufig auftauchendes Element, das buchstäblich ins Auge fällt. Zum Beispiel muss der/die Cellist*in den Takt 29 mindestens elf Mal spielen (Notenbeispiel 5), oder die rechte Hand hat vom Takt 22 bis 32 Sechzehntel-Ketten zu spielen (die Wiederholungen mitgerechnet sind es insgesamt mindestens 36 Takte), die einzig aus zwei Tönen bestehen: f^2 -e.

Fortwährend denselben Ton (oder dieselben Töne) zu spielen bedeutet – auf der visuellen Ebene – stets die *gleiche* Bewegung bzw. Gebärde auszuführen (siehe Videobeispiel 2 – 00:35–01:27). »Repetition of entire signs« – so schrieb Rachel Sutton-Spence – »may create a range of poetic effects.«²⁶ Sutton-Spence wies diesbezüglich außerdem darauf hin, dass der poetische Effekt noch gesteigert werden kann, wenn die zu wiederholende Gebärde im Verlauf der Entwicklung etwas modifiziert auftritt: »Repeating signs with small alteration is also highly effective. Modifying repeated signs slightly is one way to show how something may appear the same but be perceived very differently depending on the context. Modified repeated signs can contrast emotions in different situations.«²⁷ Erwähnenswert ist hierbei, dass insbesondere die *Größe* der Gebärde eng mit Emotion

25 Die gehörlose Solistin Christina Schönfeld, die oftmals an Bühnenwerken Oehrrings beteiligt war, sagte beispielsweise: »[...] 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, [...]« (Schönfeld, zit. nach Vollhaber 1997, 54).

26 Sutton-Spence 2012, 1015. Hier fügt sie noch hinzu: »[...] repeating signs that are aesthetically pleasing will increase the audience's enjoyment.« (ebd.). Siehe hierzu auch eine Gebärdensprachpoesie *Tears of Life*, bei der die Gebärde der linken Hand (›Träne‹) stets wiederholt wird. https://www.youtube.com/watch?v=_A5KIyg-q88 (17.7.2017)

27 Ebd., 1015f.

verbunden ist. Sie gehört zu einer der manuell-prosodischen Elemente der Gebärdensprache²⁸ und wird in der Gebärdensprachlinguistik häufig mit Lautstärke der (laut-)gesprochenen Sprache assoziiert. Ulrike Wrobel schrieb hierzu: »Werden Gebärden mit reduzierter Bewegung ausgeführt und kleiner als normal üblich gebildet, wird das mit einem Flüstern in Lautsprachen verglichen [...]. [D]ie Lautstärke einer Äußerung [kann] erhöht werden [...], wenn die Bewegungen vergrößert [...] werden.«²⁹ Mit Blick auf die Zweihandtechnik lässt sich behaupten, dass diese Verknüpfung wirklich hör- und sichtbar gemacht wird. Denn bei der Anschlagstechnik hängt die Lautstärke unmittelbar davon ab, wie stark der/die Cellist*in seinen/ihren Finger auf dem Griffbrett setzt. »Höhere« Lautstärke z.B. setzt kräftigeres Aufsetzen der Finger voraus, und dies wiederum erfordert eine größere Bewegung. Oehring modifiziert demnach die Repetition durch die (extreme) dynamische Veränderung oder – aus gebärdensprachlicher Sicht gesprochen – durch die Veränderung der Gebärdengröße (Notenbeispiel 5, Erklärung auch in DGS, siehe Videobeispiel 2 – 03:12–04:05).

Gleichmäßiger Rhythmus

Neben der Repetition ist der gleichmäßige, ja geradezu metronomische Rhythmus in diesem Werk ebenso auf- wie augenfällig. Bei Oehring scheint es nicht darum zu gehen, einzelne Töne zu rhythmisieren, sondern vielmehr um ein vorgedachtes Gebärdemuster, das ein bestimmtes rhythmisches Pattern zur Folge hat. Bemerkenswert ist, dass ein solches gleichmäßiges rhythmisches Pattern in der poetischen Gestaltung der Gebärdensprache bevorzugt wird: »Rhythm is experienced only if the audience has identified the patterns of regularity. Repeated use of movements and holds with identical timing can be highly poetic. [...] In some poems, the [...] regular ›metronome‹ beat of the signing in performance can signal poetic intent.«³⁰

28 Vgl. hierzu Schidlowski 2005, 99f.

29 Wrobel 2007, 23. Siehe hierzu auch den Abschnitt »Whispering and shouting« von Baker Anne und Bepie van den Bogarde 2016, 88.

30 Sutton-Spence 2012, 1014.

Gebärden-Klang?!

Auf diese poetischen Möglichkeiten, die eine wesentliche Grundlage für meine Analyse bilden, hat der Komponist Oehring allerdings – im Zusammenhang mit dem Instrumentalwerk *Foxfire Eins* oder in Bezug auf die Querverbindung zwischen Musik und Gebärdensprache überhaupt – nie (oder vielleicht noch nicht?) hingewiesen. Ich war neugierig, was die Muttersprachler selbst dazu sagen, so hielt ich am 22.4.2017 einen Vortrag in der Evangelischen Gehörlosengemeinde Berlin, worin ich dem gehörlosen Publikum Oehring's Werk vorgespielt und anschließend meine gebärdensprachliche Analyse in DGS erklärt habe (die beiden Videoausschnitte stammen aus diesem Vortrag).

Handwritten musical score for Violoncello, Example 5: *Foxfire Eins*. The score is written on three systems of staves. The first system starts at measure 21 with a tempo marking of quarter note = 60. It includes handwritten notes: "4x SPIELEN!", "L.H. dümpf alle Saiten", "im Verlauf der Wdh. hart an- ierlich Wupf. ausfliehet", and "ohne Pümpfing". The second system starts at measure 25 with a tempo marking of quarter note = 60 and includes the handwritten note "3x SPIELEN". The third system starts at measure 29 with a tempo marking of quarter note = 60 and includes the handwritten note "Takt 29 mindestens 11x spielen / pp". The score is marked with various dynamics including ppp, pp, and ff, and includes performance instructions like "1.H. mit 2+3. Finger Saiten p. Intervalle ad lib. / immer ändern / Aufschlag wie H."

Beispiel 5: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/16/attachments/p16-16_video_02.mp4

Videobeispiel 2: Vortrag im Gemeindesaal der Evangelischen Gehörlosengemeinde Berlin. Aufgenommen am 22.4.2017. Zustimmung für die Veröffentlichung seitens aller Anwesenden

Erstaunlicherweise wurde meine Analyse überzeugend aufgenommen, sodass letztlich sogar die Frage kam, wie man dieses Stück überhaupt spielen könne, ohne die Gebärdensprache zu beherrschen. In diesem Sinne war auch beispielsweise die Frage zu verstehen, ob alle Musiker*Innen nun diese Zweihandtechnik lernen ›müssen‹ oder doch ›freiwillig‹ lernen.³¹

Hörende Menschen aber werden letztlich fragen, wie dieses Werk *klingt* . Der ›Klang‹ der beschriebenen Zweihandtechnik wird durch starkes Aufsetzen der Finger selbst hervorgebracht, was zugleich bedeutet, dass der Klang eher als ›Begleiterscheinung‹ zu sehen/hören ist.

Dass es zwischen Gebärde und Klang einen Zusammenhang gibt, ist keineswegs neu. Beim ›klassischen‹ Cellospiel ist dies immer vorhanden: um überhaupt einen Klang hervorzubringen, muss der/die Instrumentalspieler*in sich bewegen und dabei ganz bestimmte Bewegungen ausführen. Dass die Gebärde aber wie bei *Foxfire Eins* den Vorrang hat, ist ungewöhnlich.

Der wesentliche Unterschied ist meiner Ansicht nach folgender: Beim ›klassischen‹ Cellospiel hat der/die Interpret*in eine bestimmte Klangvorstellung und um diesen Klang zu ›erreichen‹, wird die dazu benötigte Bewegung/Technik eingesetzt. Die Gebärde ist demnach um des Klanges willen da. Sie ist zwar nicht unwichtig, wird selbst aber nicht hörbar gemacht. Bei Oehring scheint es umgekehrt zu sein. Der Klang ist um der Gebärde willen da. Es ist sogar ein ›Klang‹, der auch in einem *gehörlosen* Raum sicht- und hörbar gemacht werden kann.

In diesem Sinne komme ich zum Schluss noch auf das – anfangs erwähnte – Missverständnis zurück: Vielleicht war die Einteilung meines Beitrags in die Sektion: *Klang als Analysekategorie* doch kein Missverständnis, sondern ein *Verständnis* für einen Klang, bei dem das Hören-Können auch eine ›zweite Rolle‹³² spielen kann und darf. Klang als ›Wundertüte‹ eben?

31 Daher betone ich in dem Video (Videobeispiel 2 – 04:13–04:52) nochmals, dass es hierbei um meine *eigene* Analyse geht, die ich im Laufe des Übeprozesses erst entdeckt habe.

32 Dieser Ausdruck stammt von dem Komponisten Oehring. Über sein Bühnenwerk *Self-Liberator* (1994), in dem zwei gehörlose Solistinnen im Zentrum stehen, äußerte er sich wie folgt: »Die eigentliche Revolution. Nicht: dass Taube hörend gemacht werden. Das geht ja nicht. Sondern:

Literatur

- Baker, Anne / Beppie van den Bogaerde (2016), »Interaction and discourse«, in: *The Linguistics of Sign Language. An Introduction*, hg. von Anne Baker, Beppie van den Bogaerde, Roland Pfau und Trude Schermer, Amsterdam: John Benjamins, 73–92.
- Becker, Claudia / Alexander von Meyenn (2012), »Phonologie. Der Aufbau gebärdensprachlicher Zeichen«, in: *Handbuch deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven*, hg. von Hanna Eichmann, Mathe Hansen und Jens Hessmann, Seedorf: Signum, 31–60.
- Fehrmann, Gisela / Wiebke Iversen / Meike Adam (2012), »Gebärde«, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, hg. von Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz, München: Wilhelm Fink, 103–112.
- Fehrmann / Ludwig Jäger (2004a), »Sprachraum – Raumsprache. Raumstrategien in Gebärdensprachen und ihre Bedeutung für die kognitive Strukturierung«, in: *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, hg. von Ludwig Jäger und Erika Linz, München: Wilhelm Fink, 177–191.
- Fehrmann / Ludwig Jäger (2004b), »Sprachbewegung und Raumerinnerung. Zur topographischen Medialität der Gebärdensprachen«, in: *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probandeln in virtuellen Welten*, hg. von Christina Lechtermann und Carsten Mosch, Bern: Lang, 311–335.
- Happ, Daniela (2005), »DGS-Grammatik. Manuelle und nicht manuelle Module der Deutschen Gebärdensprache (DGS): Linguistische Aspekte«, in: *Gebärdensprachen. Struktur, Erwerb, Verwendung*, hg. von Helen Leuninger und Daniela Happ, Hamburg: Buske, 9–28.
- Klima, Edward S. / Ursula Bellugi (1976), »Poetry and Song in a Language without Sound«, in: dies., *The Signs of Language*, Cambridge MA: Harvard University Press, 340–374.
- Maurer, Barbara (2014), *Saitenweise. Neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Nauck, Gisela (1997), »Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring«, *Positionen* 32, 12–15.
- Oehring, Helmut (2011), *Mit anderen Augen. Vom Kind gehörloser Eltern zum Komponisten*, München: btb.

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 können spielt eine wirklich schöne aber zweite Rolle. Es geht auch um die Gehörlosengemeinschaft, um den Wandel der Zeit.« (Oehring 2011, 78)

- Prillwitz, Sigmund (2005), »Phonologie. Das Sprachinstrument von Gebärdensprachen und die phonologische Umsetzung für die Handformkomponente der DGS«, in: *Gebärdensprachen. Struktur, Erwerb, Verwendung*, hg. von Helen Leuninger und Daniela Happ, Hamburg: Buske, 29–58.
- Schidlowski, Antje (2005), »Zum vokalen Ausdruck von Emotionen beim Dolmetschen von Deutsch in Deutsche Gebärdensprache. Eine experimentelle Untersuchung«, *Das Zeichen* 19/69, 90–105.
- Solare, Maria Carlos (2000), »Helmut Oehring in Profile«, *Tempo* 213, 2–4.
- Sutton-Spence, Rachel (2012), »Poetry«, in: *Sign Language. An International Handbook*, hg. von Roland Pfau, Markus Steinbach und Bencie Woll, Berlin: Walter de Gruyter, 998–1022.
- Vollhaber, Tomas (1997), »Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache. ›Das D´Amato System‹«, *Das Zeichen* 11/39, 44–56.
- Wicke, Peter / Kai-Erik Ziegenrucker / Wieland Ziegenrucker (1997), *Handbuch der populären Musik*, Zürich: Atlantis Musikbuch.
- Wrobel, Ulrike (2007), *Raum als kommunikative Ressource. Eine handlungstheoretische Analyse visueller Sprachen*, Diss., Universität München, Frankfurt am Main: Lang.

© 2020 Chae-Lin Kim (c.kim@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin

Kim, Chae-Lin (2020), »Gebärden-Klang?! Musik und Gebärdensprache bei Helmut Oehring«, in: »Klang: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016)«, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 231–243. <https://doi.org/10.31751/p.16>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020