

Eigenheiten, Prägungen, Vorzügen und Mängeln vorführen und in die musikalische Gestaltung integrieren. Auch die Möglichkeit des Scheiterns wird schließlich explizit miteinbezogen, die durch körperliche Aktivitäten, wie etwa denjenigen in Annesley Blacks Sportstücken, herausgefordert werden. Die Wirkung von Musik hängt aber auch generell eng mit den Vorzügen und Hemmnissen der individuellen Musikerkörper zusammen, welche – auch jenseits von kompositorischen Prozessen oder choreographischen Bewegungsaktionen auf der Bühne – in besonderer Weise gegenwärtig in Erscheinung treten.⁵⁰

3. Werk und Körper – Körper als Werk?

Aus diesen Möglichkeiten moderner Verkörperungen leitet sich eine besondere und körpergerichtete Art der ästhetischen Erfahrung ab, welche hinsichtlich des Theaters von Fischer-Lichte als ein Umspringen oder Oszillieren zwischen der Wahrnehmung des phänomenalen Leibes und der Figur beschrieben wird.⁵¹ In Anlehnung an Michael Stadtler und Peter Kruse bezeichnet Fischer-Lichte diesen Prozess auch mit dem Begriff der »perzeptiven Multistabilität«, wobei der Wahrnehmende in einen Zustand des »Zwischens« versetzt wird:

Während im psychologisch-realistischen Theater seit dem 18. Jahrhundert immer wieder postuliert wird, dass der Zuschauer den Körper des Schauspielers lediglich als Körper der Figur wahrnehmen soll [...], wird im Gegenwartstheater mit perzeptiver Multistabilität gespielt; im Zentrum des Interesses steht der Augenblick, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, in dem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.⁵²

Die Tatsache, dass eine Figur nicht ohne einen individuellen phänomenalen Leib auf der Theaterbühne existieren kann, gibt schließlich Anlass zu einer Neudefinition des Begriffs der »Verkörperung«, welcher bis dato meist in Verbindung mit einer Figur bzw. als Verkörperung einer Figur gebraucht wurde.⁵³ Übertragen auf die Musik bedeutet dies, dass auch hier der Körper als unabdingbare Bedingung einer Aufführung von Musik in den Fokus rückt. Der Körper prägt durch seine besondere Individualität die Komposition mit, die weder ohne den Körper zur Existenz kommt, noch von ihm unabhängig wahrgenommen werden kann. Selbst bei einer rein auditiven Wahrnehmung über Lautsprecher spielen Assoziationen im Rahmen der Rückführung eines Klangprozesses auf imaginierte Körperaktionen eine wesentliche Rolle im Wahrnehmungsprozess, was evolutionär bedingt ist: Die Fähigkeit Rückschlüsse von einem Klangresultat auf seine Ursache zu ziehen, stellte eine evolutionsbedingte Überlebensvoraussetzung dar und

50 Ibid., 148.

51 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 151.

52 Ibid., 152.

53 Vgl. *ibid.*, 131-139.

bildet auch im Rahmen von Musikereignissen einen festen Bestandteil menschlicher Wahrnehmungsprozesse.⁵⁴

Diese vorangegangenen Überlegungen haben schließlich auch Auswirkungen auf die Definition des Werkbegriffs, welcher Thomas Csórdas zufolge nicht auf den der Theateraufführung zugrunde liegenden Text reduziert werden kann, sondern vielmehr in Verkörperungen (*embodiments*)⁵⁵ aufscheint, die als »existential ground of culture and self«⁵⁶ angesehen werden. Im Vergleich zum Text soll dem Körper schließlich eine vergleichbare paradigmatische Position zukommen, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren: »Er [i.e. der Begriff der Verkörperung, Anm. d. Verf.] eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion fungiert.«⁵⁷ Auch Notentexte bedürfen einer Aufführung durch Körper. Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit bzw. Einstudierung von Partituren betont Wolfgang Rüdiger, dass mit dem Körper herausgefunden, erkundet, erforscht und erfahren werden muss, was dem Werk eingeschrieben ist bzw. was es ausdrückt und wie es sich wandelt.⁵⁸ Dabei werden Noten als »geronnene kommunikative Klang-Körperlichkeit (symbolisch codierte Gesten, Gestalten, Affekte, Strukturen etc.)« betrachtet, die auf »Erweckung zum Leben, auf »Erlösung« warten.⁵⁹ Der Notentext kann ebensowenig wie der Text eines Theaterstückes losgelöst als Werk betrachtet werden, sondern stellt selbst eine Form manifestierter Körperlichkeit dar. Grundlage musikalischen Erlebens und Verstehens ist schließlich die soziale Interaktion und zwischenleibliche Resonanz, »die nur dann wirksam werden kann, wenn der Interpret die Musik (ihr *embodiment*) tatsächlich in sein

54 Vgl. Jenefer Robinson, *Deeper Than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music, and Art* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 59. Siehe auch Kapitel III/2 dieser Arbeit.

55 Nach Fischer-Lichte hat Csórdas den Begriff des *embodiment* im oben beschriebenen Sinne eingeführt, um diesen der in der Kulturanthropologie vorherrschenden Erklärungsmetapher von Kultur als Text gegenüberzustellen. Siehe Thomas J. Csórdas (Hg.), *Embodiment and Experience, The existential ground of culture and self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), vgl. auch Erika Fischer-Lichte, »Verkörperungen/Embodiment, Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: *Verkörperungen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (= *Theatralität*, Band 2) (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 11-28, hier 20. *Embodiment* und *Verkörperung* wird in der einschlägigen Literatur weitestgehend synonym verwendet, wobei der englische Ausdruck oftmals weniger auf ein phänomenologisches Vorverständnis Bezug nimmt und zumeist nicht die von deutschen Diskursen geprägte Unterscheidung zwischen Leib und Körper voraussetzt. Siehe hierzu Shaun Gallagher, »Kognitionswissenschaften, Leiblichkeit und Embodiment«, in: *Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs*, hg. v. Emmanuel Alloa et al. (= *UTB-Handbuch 3633*) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 320-333, hier 321, Anmerkung 1 d. Übers. Zu unterschiedlichen Begriffsbestimmungen des »*embodiment*« siehe überblicksartig außerdem Deniz Peters, »Elektroakustische Musik und Expressivität«, in: *Positionen* 83 (Mai 2010), 2-5.

56 Thomas J. Csórdas (Hg.), *Embodiment and Experience, The existential ground of culture and self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 6.

57 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 153.

58 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 286.

59 *Ibid.*, 272f. Vgl. auch Becker, *Plastizität und Bewegung*, 199-201.

leibkörperliches Handeln (sein eigenes *embodiment*) überführt und die Hörer zwanglos zu ihrem je eigenen körperlichen Mit- und Nachvollzug einlädt.«⁶⁰

Im Unterschied zu einem Textmaterial, das trotz aller Diskussionen beispielsweise über Quellen und Urtextversionen, doch zumindest eine vergleichsweise stabile Auf führungsreferenz darstellt, bleibt der Körper in seiner Umsetzung als künstlerischer Gegenstand stets unkontrollierbar, da er sich ständig transformiert, sich neu erschafft und sich ereignet.⁶¹ Der Körper stellt daher nach Fischer-Lichte nicht ein Material wie andere Materialien dar, da er weder konstant noch – wie in der bildenden Kunst – beliebig bearbeitbar und formbar ist,

sondern einen lebendigen Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung. Mit jedem Lidschlag, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar.⁶²

Das leibliche In-der-Welt-Sein, das sich demnach in ständiger Transformation befindet und somit nicht *ist*, sondern *wird*, steht herkömmlichen auf ein Endprodukt gerichteten Werkvorstellungen und -definitionen diametral entgegen.⁶³ Nach Fischer-Lichte vermag der menschliche Leib erst in seiner Mortifikation zu einem Werk zu werden, da er erst in Form eines Leichnams einen zumindest kurzzeitigen Ist-Zustand erreicht, um in diesem präpariert und gestaltet zu werden.⁶⁴ »Als lebendiger Leib widersetzt er sich jedoch hartnäckig jedem Versuch, ihn zu einem Werk zu erklären, geschweige denn zu machen. Der Schauspieler/Performer transformiert seinen Leib nicht in ein Werk, sondern vollzieht vielmehr Prozesse der Verkörperung. In diesen Prozessen wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu und ereignet sich.«⁶⁵ Der Gedanke, den Körper selbst als ein Kunstwerk in Form eines Ist-Zustandes zu deklarieren, liegt der Musik insofern auch fern, da sie als Kunst in der Zeit ohnehin auf keinen Ist-Zustand gerichtet ist, sondern einen Werkbegriff voraussetzt, der sich gleichsam im Werden und in ständiger Transformation befindet. Die künstlerische Verarbeitung von körperlichen Aspekten wie Unverfügbarkeit und Transformation haben jedoch auch im Bereich der Musik dazu beigetragen, traditionelle Werkverständnisse zu erweitern und die Vorherrschaft des Notentextes zugunsten beispielsweise von Prozesskompositionen und performativen Aufführungsereignissen zu verdrängen oder zumindest zu relativieren.⁶⁶

Fischer-Lichte zufolge stellt die Hinwendung zum Körper in den Bühnenkünsten eine Antwort auf gesellschaftliche Entwicklungen dar, welche Norbert Elias als einen

60 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 287.

61 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 158.

62 *Ibid.*, 158.

63 Vgl. *ibid.*, 158f.

64 Siehe beispielsweise Gunther von Hagens' Ausstellung »Körperwelten«, siehe Gunther von Hagens und Angelina Whalley, *Körperwelten, Die Faszination des Echten* [Ausstellungskatalog] (Heidelberg: Institut für Plastination, 10. Aufl. 2000).

65 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 158.

66 Vergleiche Kapitel III/3 dieser Arbeit.

fortschreitenden Abstraktionsprozess beschrieben hat, in dem die Distanz des Menschen zu seinem eigenen Körper sowie zu den Körpern anderer immer größer zu werden scheint.⁶⁷ Diese Entfernung hat mit dem Aufkommen digitaler Medien und der wachsenden Medialisierung seit dem 20. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, da der Körper sich in Form medialer Abbildungen jeglicher Nähe und Berührung entzieht.⁶⁸ Auf der anderen Seite erfolgte durch die Medialisierung jedoch wiederum auch eine von den Medien stark beeinflusste Hinwendung zum Körper und letztendlich ein Wandel des Körperverständnisses, in dessen Zuge Monika Schmitz-Emans folgende Paradoxa identifiziert, welche in einschlägigen Publikationen angesprochen werden:

Man trägt einerseits Körperverliebtheit zur Schau – nichts, das aufwendiger gepflegt, gestylt, geschmückt und inszeniert würde. Und doch scheint körperliche Präsenz zunehmend gleichgültiger zu werden: Was von den Körpern im Zeitalter der expandierenden Kommunikationstechnologie und der allseitigen Virtualisierung bleibt, sind allenfalls digitalisierte bunte Bilder, oft auch nur statistische Daten. [...] Doch die Gleichzeitigkeit von Allgegenwart und Virtualisierung des Körperlichen ist nicht das einzige aktuelle Paradox: Einerseits scheint das affirmative Verhältnis des Menschen zu seinem Körper gerade in der Gegenwartskultur durch keinerlei körperfeindliche Moral gestört zu werden; seinen Körper zu pflegen, ihm sein ›Recht‹ zu verschaffen, ja sich von ihm leiten zu lassen und auf ihn zu ›hören‹, gilt nicht nur als statthaft, sondern als weise. Andererseits wurde Körpern niemals mehr und drastischere Gewalt angetan: begonnen bei der alltäglichen modebewussten Selbstverstümmelung bis hin zum technisch perfektionierten Genozid.⁶⁹

67 Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 33. Aufl. 2010), siehe auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 159.

68 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 159.

69 Monika Schmitz-Emans, »Der Körper und seine Bindestriche, Zu Analysen der Ambiguität des Körperlichen und zur Dialektik seiner Modellierungen im wissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart«, Rezension von Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Hgg.), *Körper-Inszenierungen, Präsenz und kultureller Wandel* (Tübingen: Attempo, 2000) u.a., in: *KulturPoetik* 1/2 (2001), 275-289, hier 275-276. Vgl. auch Julia Gerlach, »Körpermusik, Körper in intermedialer Musik und Klangkunst«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167/4 (2006), 23-25, hier 24 und Anne Fleig, »Körperinszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis«, in *Körper-Inszenierungen, Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Tübingen: Attempo, 2000), 7-18, hier 10f. Inmitten von gesellschaftlichen Unterwerfungs- und Befreiungstendenzen im Zuge der Medialisierung birgt der technologische Fortschritt Marie Schmidt zufolge große Gefahren für die Zukunft, was sie folgendermaßen überspitzt formuliert: »Am Horizont zieht schon eine Zukunft herauf, in der alles bislang den Körper Beanspruchende künftig auch ohne ihn funktioniert – Arbeit, Krieg und Fortpflanzung. [...] Bei allen Erleichterungen steht uns etwas Unheimliches bevor: Der Mensch, der in seinem Bewusstsein allein ist, weil er nicht weiß, wie andere wirklich denken und fühlen, verfügt nur über eine einzige echte Verbindung zur Außenwelt – seinen Körper. Der ist das Relais, die Basis, von der aus ich wahrnehme und denke – er gehört aber gleichzeitig ganz der materiellen Außenwelt an. Die Wirkung von Umweltereignissen (seien es Schallwellen oder Vorschriften) am eigenen Leib zu spüren und dann die eigenen Kräfte zu mobilisieren ist die fundamentale Art, sich mit der Welt zu verbinden. Deshalb bekommen wir es mit der Angst zu tun angesichts einer Zukunft, in der unser Körper – moralisch und technisch überholt – letzten Endes vollkommen überflüssig sein soll.« Marie Schmidt, »Steinzeitkörper im Bioladen, Die Fitnesskultur bombardiert uns mit Ratschlägen,

Diese hier skizzierten Paradoxa deuten auf die folgenden Dimensionen hin, welche in unterschiedlichen Ausprägungen die historisch-kulturell-bedingten Formen von Kunst und Künstlertum prägten und zu denen Lohwasser und Zirfas zufolge der abzuhärtende kriegerische oder sportliche Körper, der diätisch zu umsorgende gesunde Körper, der religiös zu reinigende vergängliche Körper, der zu zivilisierende und zu disziplinierende bürgerliche Körper, der zu objektivierende, zu segmentierende und zu manipulierende wissenschaftliche Körper, der wegen seiner konstitutiven Mängel zu kompensierende behinderte Körper, der performativ-darzustellende und sinnlich zu entfaltende ästhetische Körper sowie der sozialisierende kollektive und symbolische Körper zählen.⁷⁰ Insbesondere auch mit Blick auf die sogenannte »nach-moderne Räumlichkeit«, welche durch einen Abbau an physisch belastender Arbeit,⁷¹ wachsende Mobilität und Fortbewegungs- sowie Kommunikationsmöglichkeiten über Kontinente hinweg geprägt wird, wodurch Distanzen kaum mehr körperlich erfahrbar werden und nur noch minimale Zeitspannen in Anspruch nehmen, beschreibt Gumbrecht ähnlich zu Schmidt-Emans, dass gerade das Schwinden der Körpererfahrung unsere Aufmerksamkeit auf den Körper intensiviert.⁷²

Gegen Phantasien von einem perfekten Körper, einem virtuellen Körper oder einem »technologisch herstellbaren Astralleib«⁷³ richten sich Kunstprojekte, die das leibliche In-der-Welt-sein und die Vorstellung eines *embodied mind* in das Zentrum ihrer künstlerischen Auseinandersetzung stellen. In ihnen bringt sich der Körper als ein mit Bewusstsein begabter lebendiger Organismus immer wieder aufs Neue in der Dialektik zwischen Leib-Sein und Körper-Haben hervor.⁷⁴ Diesem Kunstverständnis liegt die Gewissheit zugrunde, »dass Kunst niemals unabhängig von kulturellen Zusammenhängen funktioniert, sondern dass sie generell als Filter für die Realität dient und daher durch ihre Diskurse über bestimmte Auffassungen vom menschlichen Körper, aber auch über das Verhältnis des Menschen zur Medientechnologie Aufschluss geben kann.«⁷⁵ Der Wandel der Körperbilder und Körpertechniken durch die Jahrhunderte offenbart die immense Vielschichtigkeit von Körperauffassungen, welche mit den ihnen zugehörigen gesellschaftlichen Praxen wie insbesondere Kommunikationsmuster verwoben sind.⁷⁶ In der professionellen Musikausbildung herrscht allerdings immer noch ein Körperbild

wie man richtig zu leben habe, Warum lassen sich das moderne Individualisten so gerne gefallen?«, in: *DIE ZEIT* 29 (13. Juli 2017), 41.

70 Vgl. Lohwasser und Zirfas, »Ästhetische und körperliche Figurationen«, 12.

71 Das Schwinden von Körpererfahrung im Nachgang der Industrialisierung wird Kern und Schumann zufolge folgendermaßen empfunden: »Der Stolz, produktive Arbeit zu leisten, ist heute weit weniger ausgeprägt als die Hoffnung, möglichst bald vom »Makel« körperlicher Arbeit befreit zu werden.« Horst Kern und Michael Schumann, *Industriearbeit und Arbeiterbewusstsein* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), 308; vgl. auch Fritz Böhle, »Körper und Wissen, Veränderungen in der sozio-kulturellen Bedeutung körperlicher Arbeit«, in: *Soziale Welt* 40/4 (1989), 497-512.

72 Vgl. Gumbrecht, *Präsenz*, 62.

73 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 159.

74 Vgl. *ibid.*

75 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 9.

76 Vgl. *ibid.*, 10-13. Für einen zusammenfassenden Überblick über verschiedene Körperbilder siehe Dietmar Kamper, »Körper«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 3, hg. v. Karlheinz Barck et al. (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001), 426-450.

vor, das dem ästhetischen Ideal des romantischen Virtuosenentum verpflichtet ist. Dieses beinhaltet eine Perfektionierung körperlicher Bewegungsautomatismen und verwirklicht eine industrielle Arbeitsideologie im Bereich der Kunst, welche das körpertechnische Niveau ermöglicht, welches wir von Tonträgern und aus den Medien gewöhnt sind,⁷⁷ wenngleich seit den 1980er Jahren auch Körperarbeitstechniken und der Musikergesundheit stetig wachsende Bedeutung zukommen.⁷⁸

Während sich die 1970er Jahre auf künstlerische Befreiungsversuche des Körpers von gesellschaftlichen Normen und geschlechtlichen Rollenklischees konzentrierten, betont Julia Gerlach mit Blick auf die heutige Zeit, »dass es der befreite Körper ist, der nun neugierig beobachtet, untersucht und integriert wird und in musikalischen Kontexten eben mit Klängen bespielt und zu deren Erzeugung herangezogen wird.«⁷⁹ Dabei wird nicht nur der Körper des Musikers, sondern auch der des Rezipienten in den Blick genommen, der in interaktiven Konstellationen oder als hörender Bezugspunkt im Raum vor neue Aufgaben und Herausforderungen gestellt wird.⁸⁰ Die mit dem Wandel des Körperbewusstseins einhergehenden Konsequenzen und Ansatzpunkte für die Kunst fasst Gerlach folgendermaßen zusammen:

Und obwohl in der Gesellschaft das Körperbewusstsein tatsächlich gewachsen ist, hat der Körper etwas Unantastbares, Intimes, Enigmatisches behalten. Gerade an der Grenze zum Privaten oder Persönlichen, zum inneren Raum, zum Kern menschlicher Existenz jedoch und dem daraus resultierenden Spannungsfeld entstehen interessante neue Konzepte, die das Bewusstsein wiederum schärfen. Nähe und Distanz, Innen und Außen, Berührung und Nichtberührung, Mensch und Maschine sind wichtige polare künstlerische Kategorien.⁸¹

Dies deutet abermals darauf hin, wie sehr der spezifische Einsatz des Bühnenkörpers – gerade aufgrund all seiner Paradoxa – im Rahmen von Distanzauslotungen von polaren künstlerischen Kategorien im Spannungsfeld zwischen Kunst und Nicht-Kunst Neuorientierungen vornimmt und maßgeblich prägt.

4. Präsenz und Gegenwärtigkeit

Wie bereits angesprochen, werden im Rahmen von Ästhetikdiskussionen die Begriffe Präsenz und Gegenwärtigkeit als eine spezifische Qualität oftmals körperlichen Aktivitäten zugesprochen. Der Begriff »Präsenz« bezieht sich Gumbrecht zufolge in erster Linie nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen: »Was ›präsent‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf den menschlichen Körper einwirken

77 Vgl. Grete Wehmeyer, Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie (Kassel/Basel/London: Bärenreiter, 1983), 163.

78 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 18.

79 Gerlach, »Körpermusik«, 24.

80 Vgl. *ibid.*

81 *Ibid.*