

2. Der Begriff der künstlerischen Verkörperung

An der Ästhetik Robin Hoffmanns zeigt sich, dass insbesondere der Begriff der Verkörperung für die Betrachtung von Bewegungen zwischen unterschiedlichen Distanzgraden essentiell ist, wobei der Blick im Folgenden weniger auf Aspekte von Wärme und Kälte im Zusammenhang unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen als vielmehr auf oszillierende Wahrnehmungsprozesse zwischen Präsenz und Repräsentation gerichtet wird. Hinsichtlich von Aufführungen des Theaters und der Performance-Kunst seit den 1960er Jahren identifiziert Fischer-Lichte folgende wesentliche künstlerische Verfahrensweisen von modernen Verkörperungen, die den gegenwärtigen Begriff der Verkörperung prägen und neu definieren und oftmals auch in Kombination auftreten.²⁶ Dabei werden drei Verfahrensweisen von Verkörperungen unterschieden, die a. das Umkehrverhältnis von Darsteller und Rolle betreffen, b. die Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darstellerkörpers ins Zentrum stellen, und c. die Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des (Darsteller-)Körpers beleuchten.²⁷

Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle

Nach Jerzy Grotowski ist es nicht die Aufgabe eines Schauspielers, eine Rollenfigur darzustellen bzw. zu verkörpern. Die Rolle ist lediglich ein Mittel, den Körper selbst als verkörperten Geist in Erscheinung treten zu lassen und nicht, wie bis dahin, zugunsten der Darstellung einer Figur zurückzutreten: »Der Schauspieler leiht nicht seinen Körper einem Geistigen und verkörpert in diesem Sinne etwas Geistiges – nämlich vorgegebene Bedeutungen –, sondern er bringt den ›Geist‹ in seinem Leib zur Erscheinung, indem er dem Leib *agency* verleiht.«²⁸ Der Schauspieler muss Grotowski zufolge lernen, »seine Rolle wie das Skalpell eines Chirurgen zu benutzen, um sich selbst zu zerlegen.«²⁹ Ähnlich zu Hoffmanns oben erwähnter Charakterisierung des Chirurgischen im Rahmen von Kompositionssituationen kann und soll die Rolle dem Schauspieler die Möglichkeit geben die Grenze zum phänomenalen Körper *chirurgisch* zu durchdringen und in diesem Sinne Distanz zu verringern, wenngleich gerade die Darstellerrolle traditionell eher eine Entkörperlichung und Entleiblichung des realen Darstellerkörpers zu-

26 Eine Zusammenfassung der Geschichte des Begriffes der Verkörperung einschließlich älterer Verwendungen, die für diese Arbeit weniger relevant sind, findet sich in Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 131-139.

27 Auf den vierten von Fischer-Lichte in dieser Reihe angefügten Punkt des *Cross-Castings*, der ebenso imstande ist die Wahrnehmung der Zuschauer auf den phänomenalen Leib zu lenken, soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da dieser für die hier betrachteten Kompositionen nicht relevant ist. Zu den besonderen Genderfragen des topless zu spielenden Werkes *?corporel*, siehe den entsprechenden Abschnitt im Kapitel III/2 dieser Arbeit. Von Crosscasting kann jedoch auch in diesem Fall nicht gesprochen werden, da das Werk nicht einen männlichen Interpreten vorgibt, wenngleich es diverse Aufführungsherausforderungen an weibliche Interpretinnen darstellt, da das Spiel mit nacktem weiblichem Oberkörper besondere Konnotationen hervorruft und die Aufmerksamkeit des Publikums ungewollt auf sich zieht.

28 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140.

29 Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater* (Zürich: Alexander, 1986), 28.

gunsten einer geistigen Durchdringung einer (fiktiven) Figur voraussetzte.³⁰ Die hier anklingende Trennung zwischen Körper und Geist löst Grotowski jedoch auf, indem er von einem verkörperten Geist, einem *embodied mind*,³¹ ausgeht. Aus diesem Ansatz Grotowskis folgt, dass der Körper keineswegs bloß als Instrument, Material oder Ausdrucksmittel angesehen werden kann. Seine Materie wird durch die schauspielerische Aktion in Energie verwandelt.³² »Der Schauspieler beherrscht nicht seinen Körper [...], er lässt ihn vielmehr selbst zum Akteur werden: Der Leib agiert als verkörperter Geist (*embodied mind*).«³³ Die Aufhebung der Trennung zwischen Körper und Geist, die hier explizit wird, führte schließlich dazu, dass nur noch von verkörperten Geist und vergeistigtem Körper gesprochen wird.³⁴ Eine ähnliche Richtung verfolgte Merleau-Ponty und bezeichnete dabei das Verhältnis zwischen Leib und Seele als asymmetrisch, da der Körper durch sein »Fleisch« mit der Welt verbunden ist und jeglicher Kontakt mit und Zugriff auf die Welt in Form sinnlicher Erfahrung mit dem Leib erfolgt, weshalb dieser jede instrumentelle und semiotische Funktion übersteigt.³⁵ Wie Grotowski für das Theater hat Merleau-Ponty für die Philosophie eine Neudefinition des Begriffs der Verkörperung geprägt, wie sie heute in unterschiedlichen Disziplinen gebräuchlich ist und der zufolge der Dualismus von Körper und Geist aufgehoben wird.³⁶ Verkörpern heißt demnach, am und durch den Körper etwas zur Erscheinung zu bringen, das nur durch den Körper existiert.³⁷ Eine Figur existiert somit nur in ihrem körperlichen Vollzug und wird im Rahmen eines performativen Aktes durch die individuelle Körperlichkeit eines Schauspielers hervorgebracht, von der sie nicht losgelöst bestehen und betrachtet werden kann.³⁸

Übertragen auf die Musik bedeutet dies, dass der Körper nicht mehr hinter der Darbietung eines Werkes zurücksteht, bloß als Werkzeug bzw. Ausdrucksmittel angesehen wird und körperliche Anstrengungen und Kommunikationsgesten möglichst gering und unmerklich gestaltet werden sollten, wie es in traditionellen Aufführungen

30 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 131, 133.

31 Der Begriff des »embodied mind«, den Fischer-Lichte anführt, wurde maßgeblich durch die englischsprachigen Kognitionswissenschaften geprägt. Varela, Thompson und Rosch vertraten mit Bezug auf Merleau-Ponty die Ansicht, dass Kognition nicht allein ein Vorgang des Gehirns ist, sondern dass Gehirn, Körper und Umwelt zusammenwirken. Siehe Francisco J. Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991) sowie 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.

32 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140, siehe auch Grotowski, *Für ein armes Theater*, 13.

33 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140. Da der Geist hier als verkörpert verstanden wird, nutzt Grotowski auch ein religiöses Vokabular und vergleicht den Schauspieler mit dem auferstandenen Christus. Siehe zusammenfassend Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140 und 142.

34 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142.

35 Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (München: Wilhelm Fink, 1986), 172–203, vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 141.

36 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142. Zum Begriff der »Verkörperung« siehe auch Fischer-Lichte, »Verkörperungen/Embodiment«, 11–25.

37 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142.

38 Vgl. *ibid.*

zumeist der Fall ist. Vielmehr werden in Neuer Musik oftmals gerade die Mühen und Strapazen der Klangerzeugung hervorgehoben und Gesten, die zuvor Nebenprodukt der Klanghervorbringung waren, gezielt herausgearbeitet. In Anlehnung an Grotowski muss auch der Musiker lernen, eine Komposition wie das Skalpell eines Chirurgen zu benutzen, um sich selbst zu zerlegen.³⁹ Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Körper in der Musik nicht auch als Instrument genutzt und verstanden werden kann, was insbesondere Werke für Bodypercussion exemplifizieren. Dass der Körper als Klangobjekt und Klangquelle Verwendung finden kann, schließt somit in der Musik keinesfalls aus, dass er nicht gleichzeitig auch als *embodied mind* fungiert und auftritt, da die hier angesprochenen Erfahrungs- und Erscheinungsebenen des Körpers nicht losgelöst, sondern immer nur in Kombination in Erscheinung treten.

Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s

Fischer-Lichte veranschaulicht die Hervorhebung und Ausstellung eines individuellen Darsteller- bzw. Performerkörpers anhand von Theaterwerken Robert Wilsons aus den 1960er Jahren, welche sich dadurch auszeichnen, dass Zuschauer Gesten und Bewegungen eines Performers nicht mehr als Zeichen für Gesten und Bewegungen einer Figur bzw. für deren innere Zustände wahrnehmen, selbst wenn der Performer durch Kostüm und Programmheftangabe eindeutig einer Figur zuzuordnen ist.⁴⁰ »Vielmehr würde ihre [die Zuschauer, Anm. d. Verf.] Aufmerksamkeit auf Tempo, Intensität, Kraft, Energie, Richtung etc. der Bewegungen gelenkt und damit auf die je spezifische Materialität des Performer-Körpers, auf seine/ihre je besondere individuelle Körperlichkeit.«⁴¹ Dieser Ansatz findet sich in ähnlicher Weise auch in Dieter Schnebels *Körper-Sprache*, dessen Ideen und Vorarbeiten aus dem gleichen Jahrzehnt wie die Wilsons stammen. Im Unterschied zu Wilson ist eine darstellerische Ebene von vordefinierten Figuren bei Schnebel jedoch nicht vorhanden und intendiert. Allein die Organtätigkeiten, Stille und übergeordnete »Geschichten« der Menschwerdung (als eine nicht eindeutig vorgegebene Ebene der Darstellung) bilden die Grundlage der Aufführungen.⁴² In beiden Fällen wird jedoch nicht versucht, die Bewegungen zu desemantisieren, sondern sie sollen das bedeuten, was sie vollziehen und sind somit selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend.⁴³ Der Prozess einer Intensivierung der Performativität von Bewegungen geht dabei zumeist mit einer Pluralisierung des Bedeutungsangebots einher, da sie gerade durch ihre Offenheit die unterschiedlichsten Assoziationen, Erinnerungen und Imaginationen im Zuschauer hervorzurufen vermögen.⁴⁴ Sofern die Darstellungen

39 Vgl. Grotowski, *Für ein armes Theater*, 28.

40 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142-145.

41 Ibid., 145.

42 Siehe Kapitel III/3 dieser Arbeit.

43 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 145. Vgl. auch Leopold Klepacki und Jörg Zirfas, »Zur performativen Anthropologie theatraler Darstellungen, Theoretische und methodische Überlegungen«, in: *Körper im Spiel, Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen*, hg. v. Ute Pinkert (Uckerland und Milow: Schibri, 2008), 67-81, hier 67 und Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 221.

44 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 145f.

bestimmter Figuren – wie bei Wilson – vorgegeben ist, ergibt sich aus dem gerade gesagten Fischer-Lichte zufolge eine Neubestimmung des Begriffs der Figur: Eine Figur wird nicht länger durch innere Zustände bestimmt, die der Schauspieler, Performer oder Interpret mit seinem Körper zum Ausdruck bringt, sondern sie ist vielmehr das, »was durch die performativen Akte hervor- und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor- und zur Erscheinung bringt.«⁴⁵ Eine Parallele zwischen Konzert-Bühne und Theater lässt sich in diesem Zusammenhang Christa Brüstle zufolge nur bedingt ziehen, da der Musiker als Akteur keine Rolle im Sinne der Theaterrolle spielt, »sondern das tut, was er ist. Die Musiker präsentieren sich und ihr Können, sie spielen nicht ›Musiker‹, sie geben nicht vor zu musizieren, sie sind, was sie tun.«⁴⁶ Dieser Argumentation folgend wären Schauspieler jedoch ebenfalls, was sie tun, da auch sie nicht vorgeben, Schauspieler zu sein. Auch sie präsentieren sich und ihr Können als Schauspieler, selbst wenn sie eine Rolle spielen. Auch Musiker stellen im Normalfall musikalische Strukturen und energetische Prozesse dar, in die sie sich ähnlich zu einer Theaterrolle hineinversetzen müssen und die sie somit verkörpern.⁴⁷ In Anlehnung an das von Fischer-Lichte für das Theater Gesagte kann schließlich auch für die Musik festgestellt werden, dass die Komposition ebenfalls etwas ist, »was durch die performativen Akte hervor- und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor- und zur Erscheinung bringt.«⁴⁸

Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit des (Darsteller-)Körpers

Während Fischer-Lichte Beispiele einer Betonung alter, entstellter, verletzter und kranker Körper anführt,⁴⁹ lassen sich unter diesem Punkt auch solche Ansätze nennen, die – wie im Falle Heinz Holligers und Hans-Joachim Hespos' – gezielt mit der Verletzlichkeit und Unzulänglichkeit der (noch weitestgehend unversehrten) Musikkörper arbeiten, welche sowohl an ihre physischen als auch psychischen Grenzen gebracht werden. Darüber hinaus zeigen Ansätze, wie beispielsweise diejenigen Annesley Blacks, Dieter Schnebels und Hans-Joachim Hespos', dass auch in der Musik eine Betonung der individuellen Physis erfolgen kann, die die Körper der Musiker mit all ihren spezifischen

45 Ibid., 146.

46 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 11.

47 Brüstle ergänzt, dass aus soziologischer Sicht Musiker Rollen einnehmen und beispielsweise die Rolle des Spielmanns, Hofmusikers, Opersängers, Orchestermusikers oder Virtuosen verkörpern. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 11. Dies lässt sich jedoch nicht mit der Rolle eines Schauspielers vergleichen: Schauspieler verkörpern ebenfalls die gesellschaftliche Rolle des Schauspielers im Theater genau wie Musiker eine bestimmte Rolle im Rahmen des musikalischen Produktionssystems einnehmen. Auf künstlerischer Ebene – die nicht mit der gesellschaftlichen zu verwechseln ist – bringen Schauspieler und Musiker gleichermaßen Kunstwerke zur Erscheinung, die Verkörperungsprozesse miteinschließen.

48 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 146.

49 Vgl. *ibid.*, 146f.

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.