

Moving Musicians

Verkörperung von Musik als kreative Interpretation in dem Practice as Research Projekt »Creative Embodiment of Music«

Sara Hubrich

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich in Werken von John Cage, Mauricio Kagel, Laurie Anderson, Georges Apherdis oder Michael Nyman ein gesteigertes Interesse an der musikalischen Aufführung selbst feststellen. Im Zuge dieser Entwicklung wurden Interpretationen als *Performances* bezeichnet. Damit wird nicht nur ihr Ereignischarakter akzentuiert, sondern auch ihr Wert als eine spezifische Aufführung mit einem individuellen Ausdruck bzw. als einmalige Realisation eines Musikstücks unterstrichen. Theatrale und tänzerische Mittel und Darstellungsformen werden dabei in die musikalische Gestaltung integriert, eine Vorgehensweise, die Marianne Kesting als »Theatralisierung von Musik« bezeichnete (Kesting 1969: 103). Die hier vorgestellte Studie *Creative Embodiment of Music* (Hubrich 2015) untersuchte künstlerische Praktiken interdisziplinär ausgerichteter Arbeiten, die einer ähnlichen Entwicklung zuzuordnen sind. Diese Arbeiten wurden jedoch nicht von einem Komponisten oder einer Komponistin, sondern in diesem Fall von mir als Interpretin oder Performerin – als kreativer Ausdruck meiner individuellen Perspektive auf das jeweilige Musikstück – initiiert und durchgeführt. Dabei entwickelte ich gemeinsam mit den Mitwirkenden Interpretationen von Musikstücken in Kombination mit Tanz, Theater und Künsten anderer Sparten. Äquivalent zum Tanztheater konnte so der Aktionsrahmen aller Beteiligten auf einen selbstbestimmten und kreativen Gebrauch von Körperlichkeit, Gesten und Bewegungen, Stimme, Präsenz oder biographischen Aspekten im Sinne einer kreativen Mitwirkung erweitert werden (Schneider 2004; Fernandes 2001; Servos/Weigelt 1984). Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stand die Frage: Wie können Instrumentalisten über die Realisation einer Partitur hinaus kreativ sein, wenn man von der Interpretation als einer Form der Verkörperung von Musik ausgeht?

MODI DER INTERPRETATION

Im Gegensatz zum Schauspiel und Tanz ist das Konzertleben der westlichen klassischen Musik überwiegend von einem historischen Kanon bestimmt. Die Reproduktionen dieses Repertoires sind oft an Konventionen gebunden, die auf das im 19. Jahrhundert entstandene Format des Konzertes zurückgehen. Diese Konventionen gewähren den Interpreten zwar einen mannigfaltigen kreativen Spielraum, der aber ausschließlich auf die musikalischen Parameter beschränkt bleibt. Denn eine Aufführung hat ganz im Dienste einer Partitur zu stehen und die Ausführenden begreifen sich vor allem als Medium für die gestalterischen Ideen, die im Werk selbst verankert sind. Dies gilt im Wesentlichen für Interpretationen von Musik im *traditionellen* oder *historisch-rekonstruktiven* Modus der Interpretation (Danuser 1997: 13), wie das folgende Zitat veranschaulicht:

The cook, however, usually remains unseen, and also a good waiter (actor/musician) is best when virtually invisible; present only as a transparent provider and medium for the food (work of art). This idea has a history in the classical music world. (Roesner 2014: 46)

Seit der Entwicklung der technischen Reproduzierbarkeit ist man zudem darum bemüht, interpretationsbedingte Makel wie Ansatzgeräusche, kleine Ungenauigkeiten im Zusammenspiel und materialbedingte Nebengeräusche so weit wie möglich zu reduzieren, wodurch es zu einer Vereinheitlichung und Glättung individueller Unterschiede kommt, was man auch als Tendenz zur Entmenslichung von Musik bezeichnen könnte. Andererseits aber werden im Bestreben nach einem musikalischen Ausdruck auf höchstem Niveau im Sinne von »perfection itself is imperfection« auch Interpretationen akzeptiert, die im Dienste des Ausdrucks graduelle Abweichungen enthalten (Vladimir Horowitz 1965). Damit ist gemeint, dass eine Darbietung durch Perfektion allein nicht vollkommen oder *komplett* sein kann. Erst wenn sie, gewissermaßen als goldener Schnitt oder Einwirken von etwas Genialem wie Menschlichem, eine Unvollkommenheit in sich trägt, kann man von Vollkommenheit sprechen. Im *aktualisierenden Modus* der Interpretation, so die Argumentation der hier präsentierten Studie, kann darüber hinaus zwischen dem Musikverständnis zur Zeit der Komposition, den Auffassungen der Urheber sowie zeitgenössischem Denken und Rezipieren vermittelt werden, woraus individuelle Ausdeutungen resultieren (Danuser 1997: 13). Aus diesem Ansatz entwickelt sich ein wandelbarer Raum erweiterter Interpretation (Hubrich 2015; Brüstle 2014; Tröndle 2009), der das kreative Terrain der Ausführenden durch mitgeschöpferische Tätigkeiten ausdehnt.

EMBODIMENT OF MUSIC

In dem Projekt *Creative Embodiment of Music* ging ich bei der Erkundung dieses Spielraums von der Perspektive der Performer aus. Im Zentrum meines Interesses stand die Frage, welchen Einfluss die kreativen Beiträge der Musiker und kollaborierenden Künstler auf die Performance haben. Am Ausgangspunkt meiner Betrachtungen standen somit die Individualität und Kreativität der spielenden Personen in ihrer Gesamtheit von körperlichen, mentalen und affektiven Qualitäten, ihre spürbare Gegenwart und ihre Zugänge zu einer Komposition. David Roesner bezeichnet diese Perspektive als die sowohl buchstäbliche als auch symbolische »embodied quality of music« (Roesner 2014: 14 [verkörpernde Qualität von Musik]), die zum Verständnis und zur Erfahrung von Musik auf vielfältige Weise beiträgt (Leonhardmaier 2014: 17). Für die praxis-basierte Forschung ist dabei die These leitend, dass dieser verkörpernde Zugang zur Musik auf der Bühne beziehungsstiftend zur Darstellung gebracht werden kann (Globokar 1976: 107). Daher fanden alle Experimente als spartenübergreifende Zusammenarbeit statt, in denen Differenz Erfahrungen zum Tragen kommen (Brandstätter 2013: 57). Die Prozesse und Produkte dieser Arbeiten wurden diskutiert, dokumentiert und zum Anlass fortwährender theoretischer Reflexion und Recherchen genommen, welche in weiteren Zyklen neue Praxisbeispiele in einem Zeitraum von zwölf Jahren hervorbrachten. Über diesen Zeitraum hinaus ist diese Praxis in meinen aktuellen Produktionen und Performances weiterhin lebendig.

Das Forschungsdesign der Studie orientierte sich an dem multi-modalen Modell von Robin Nelson, der dafür plädiert, dass Erkenntnisse in Kategorien des »Know-how«, »Know-what« und »Know-that« gesammelt und überprüft werden (Nelson 2013: 37). Während sich »Know-that« auf bestehende Konzepte und Kontextualisierungen bezieht, die trotz des zyklischen Verlaufes der Forschung in einem Kapitel der Abschlussdokumentation zusammengefasst wurden, erwachsen Erkenntnisse in den Modi des »Know-how« und des »Know-what« aus der Dokumentation und Reflexion der erfahrungsgeleiteten, haptischen und performativen Praxis, die als Vorform des allgemein zugänglichen Wissens verstanden wird (Nelson 2013: 7). Die Erkenntnisse meiner Studie, die sich dem »Know-how« und »Know-what« zuordnen lassen, wurden aus einer Analyse der Praxisbeispiele generiert, die sich an den Kategorien »Aspekte der Interdisziplinarität«, »Konsequenzen der Theatralisierung« und »Techniken der Verkörperung« orientierten (Hubrich 2015: 133ff). Diese Analyse stützte sich auf Prozessbeschreibungen, Berichte der beteiligten Künstler sowie auf Videodokumentationen der künstlerischen Produktionen, die der Publikation beilagen.

RELATIONALE EREIGNISSE AUF DER BÜHNE

Für die Ausarbeitung des »Know-that« waren folgende Erkenntnisse bedeutungsvoll: Vinko Globokar weist in seinem Aufsatz »Der kreative Interpret« darauf hin, dass *Interpreten* durch ihre Beziehungen zum Werk und seinem Urheber, zu den Mitmusikern und zum Publikum eine für die Musik selbst bedeutsame und wertzuschätzende Schnittstelle sind, die sich auf der Bühne in Form von Beziehungen äußert (Globokar 1976: 107). Im Sinne der eingangs erwähnten Akzentuierung der Performance selbst spielen diese spürbaren Phänomene der *Ko-Präsenz* eine wesentliche Rolle zur Hervorbringung des Ereignischarakters von live gespielter Musik, durch welche das Mit- und Nachempfinden bei den *Rezipienten* intensiviert werden kann (Fischer-Lichte 2008: 99). Diese Vermutung liegt angesichts der noch weiter zu erforschenden Funktionsweisen der Spiegelneuronen nahe, denen zufolge eine beobachtende Person Geschehnisse nahezu genauso empfindet, als würde sie diese tatsächlich selbst ausführen (Stamenov und Gallese 2002 u.a.). Des Weiteren ist anzunehmen, dass diese Intensivierungen verstärkt auftreten, wenn das Geschehen auf der Bühne persönlich akzentuierte Züge annimmt, die sich beispielsweise in kreativen Freiräumen in Form von Improvisationen äußern können. In einer neurowissenschaftlichen Studie haben David Dolan und John Sloboda nachweisen können, dass im Vergleich zu Versionen mit einer präzisionsorientierten Haltung improvisatorische Elemente in einer Musikaufführung zu signifikant erhöhten und synchronisierten Gehirnaktivitäten bei Spielern und Publikum führen können (Dolan/Sloboda/Jensen/Crüts/Feygelson 2013). Swanwick bezeichnet den Raum, der zwischen einem Menschen und seiner Begegnung mit Musik entfaltet, als »the space between«, den Raum dazwischen (1999: 31). Dieser Raum gesteht den *Performern* einen Gestaltungsspielraum zu. Darüber hinaus wird er von jedem *Rezipienten* ein Stück weit mitgeschaffen und lässt damit im Sinne Hentigs für die Betrachter Rückschlüsse auf die »Gestaltbarkeit der Welt« und damit auf die Erfahrung einer gewissen Mitbestimmung und Selbstwirksamkeit zu (Hentig 1969: 26). Eric Clarke argumentiert, dass in diesem erfahrbaren Gestaltungsspielraum musikalische Bedeutung nicht nur aus der Musik selbst, sondern auch durch die Perspektive auf sie entsteht: »Musical meaning can encompass both what is specified and the perspective of what is specified.« (Clarke 2005: 126)

Diese Perspektiven können, so hat meine Studie gezeigt, in interdisziplinären, aktualisierenden Interpretationen von Musik kreativ gestaltend umgesetzt werden. Eine besondere Rolle spielten dabei die Produktionen, in denen die Musikerin mit den Tänzern kooperierte und die Körperlichkeit der Musik durch spezifisch tänzerische Bewegungsqualitäten unterstrichen wurde. Insbesondere in der Interpretation von *Nu Pavane* (2001), die auch im Rahmen des Projekts *Creative Embodiment of Music* entstand, wurde Folgendes deutlich: »[...] the cho-

reography of a performers' movements represents a potentially powerful and persuasive way to communicate with an audience.« (Clarke 2012: 25)

Die Choreographie, die sich durch die Bewegungen der *Performer* beim Musizieren, und im Falle von *Nu Pavane* durch das Tanzen und Musizieren einstellt, repräsentiert, so Clarke, eine potentiell kraftvolle und überzeugende Art und Weise der Kommunikation mit einem Publikum.

ERKENNTNISSE DURCH DIE AKZENTUIERUNG DER KÖRPERLICHKEIT UND KREATIVITÄT BEI INTERPRETATIONEN

Zu den aus »Know-how« und »Know-what« generierten Erkenntnissen zählen die Rückmeldungen der an den Projekten mitwirkenden *Künstler* und aus dem Publikum: Viele *Rezipienten* fühlten sich von den kreativ erweiterten Interpretationen in vielfältiger Weise angesprochen, angeregt und auch herausgefordert. Die *Tänzer*, die bei *Nu Pavane* mitwirkten, haben nach ihren Worten von der intensiven Auseinandersetzung mit der Musik, die sie körperlich nachvollziehen konnten, in hohem Maße profitiert. Sie konnten Erkenntnisse und Erfahrungen über und mit Musik sammeln, die sich von ihrer Beziehung zur Musik in anderen Arbeitsweisen deutlich unterschieden, weil sich die Choreographien und Gesten aus der Musik und ihren Details entwickelten. Ferner berichteten sie, dass die intensive Beschäftigung mit den Noten und Klängen zu einem veränderten Musikerlebnis geführt habe, das sich sowohl auf ihr Bewegungsrepertoire als auch auf die Reflexion ihres Tanzes auswirkte.

Die an der Produktion *Sleeping Beauty's last three days* (2003) beteiligten *Musiker* erklärten, dass der intensivste Einbezug von Körperlichkeit, der unter anderem in gemeinsamen körperlichen Warm-ups und vielen Übungen stattfand, ihr Spielgefühl veränderte und oftmals zu einer sichereren Ausführung technisch anspruchsvoller Passagen führte als in herkömmlichen Aufführungen. Sie gelangten zu Spielversionen, in denen sie eine erhöhte Individualität erlebten und sich zu einer intensiveren Kommunikation mit dem Publikum befähigt fühlten als in gewohnten Musiziersituationen. Als Spielleiterin in dieser Produktion hatte ich die Möglichkeit, die Präsenz der beteiligten Musiker zu spüren und ihre hohe Eigenmotivation zu erkennen.

Da eine verkörpernde und die Kreativität anregende Einbindung von Instrumentalisten in den künstlerischen Prozess als überaus positiv aufgenommen wurde, drängte sich die Frage auf, warum nicht mehr Musiker eine derartige Arbeitsweise verfolgen. Darauf gibt es eine Reihe von Antworten, zu denen folgende Aspekte zählen:

- Sie neigen dazu, sich dem Körper erst dann mit mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden, wenn sie spielbedingte Schmerzen verspüren, aber nicht etwa

um technische Probleme der musikalischen Realisation oder ausdrucksbedingte Herausforderungen zu meistern.

- Im Gegensatz zu Theater- und Tanzproduktionen, bei denen oft sechs bis zehn Wochen für die Entwicklung einer Arbeit zur Verfügung stehen, sind Probenzeiten für Musikaufführungen zumeist auf nur wenige Tage beschränkt. Zudem erfordern interdisziplinäre Interpretationen eine umfangreichere Infrastruktur wie Beleuchtung und Ausstattung.

Diese Aspekte verdeutlichen, welche Vorbehalte gegenüber der Arbeit mit kreativen Interpretationen bestehen können und mit welchen Hindernissen mitunter bei der Durchführung zu rechnen ist. In der hier vorgestellten künstlerischen Praxis waren die agierenden *Musiker* körpergeschult, d.h. sie hatten Vorerfahrungen in Tanz- und Bewegungstechniken und waren bereit, diese über ihre musikalische Expertise hinaus in die Experimente einzubringen. Dieser Umstand war eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen der Projekte, die sowohl zu weiterer künstlerischer Praxis anregen, als auch Rückschlüsse auf weiterführende Lehrangebote in der Instrumental- und der Tanzausbildung zulassen.

AUSBLICK

Zu den besonders wertvollen Erfahrungen, die ich in meiner Arbeit sammeln durfte, zählen die vielfältigen Anregungen, welche ich in der Zusammenarbeit mit dem Ensemble *A Rose Is*, dem *Moving Musician*-Projekt, dem *Map-Making New Landscapes of Performance*-Projekt, dem Komponisten Ruedi Häusermann, in Produktionen u.a. am Schauspielhaus Zürich und mit dem Butoh-Tanztheater *Tadashi Endo*s erhielt. Sie konnten in meine weiterführende Forschung einfließen. Zudem wäre denkbar, ähnliche Experimente in einer komparatistischen Forschung zu vertiefen, um Ergebnisse von größerer Reichweite zu erhalten. Darüber hinaus wäre auch die Einbeziehung des Publikums wünschenswert, weil sich das kreative Terrain nicht zuletzt auch im Kontext seiner Rezeption entfaltet und dort weiterentwickeln kann. Es zeigte sich deutlich, dass Interpretationen von Musik, die durch theatrale und tänzerische Gestaltungsmittel erweitert werden, neue Konzertformate hervorbringen, die ein breiteres Publikum ansprechen. In Umkehrung des gewählten Forschungsansatzes wäre in künftigen Forschungsprojekten der Fokus auf den Entstehungsprozess von Tanz und Choreographie denkbar, in denen sich Musik durch Kompositionen, Arrangements oder Improvisation auf körperlichen wie akustischen Ebenen mitentwickelnd einbringen kann. Diese wiederum könnten sich auf Lehrangebote zum kreativen Umgang mit Musik und Musikern in der Tanzausbildung auswirken. Darüber hinaus lassen sich aus der Studie

Perspektiven für die Aus- und Weiterbildung von Musikern ableiten, die nicht nur weitere inter- und transdisziplinäre Projekte beflügeln, sondern sich auch auf die Entwicklung herkömmlicher wie innovativer Aufführungsformate und Konzepte positiv auswirken könnte.

Auch wenn die beschriebene interdisziplinären Praxis Grenzüberschreitungen zwischen unterschiedlichen Disziplinen vorsahen und ermöglichten, so lag ihr Reiz doch vor allem in der musikalischen, bewegungsorientierten und kreativen Auseinandersetzung mit Gestaltungsformen und Gestaltungsprozessen, in denen sich die Künste annähern, aber auch aneinander reiben, um zu einer Erweiterung des kreativen Spielraums beizutragen. Im Sinne ästhetischer Erfahrung sind es insbesondere die daraus entstehenden Irritationen, die für kulturelles Leben und Mitgestalten bedeutsam sind. Hierzu will die beschriebene Forschung einen Beitrag leisten.

LITERATUR

- Brandstätter, Ursula (2013): *Bildende Kunst und Musik im Dialog*, Augsburg: Wißner.
- Brüstle, Christa (2014): *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000*, Bad Tölz: Franz Steiner.
- Clarke, Eric (2005): *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Eric (2012): Creativity in Performance, in: David Hargreaves/Dorothy Miell/Raymond MacDonald (Hg.), *Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*. Oxford: Oxford University Press, S. 17-30.
- Danuser, Hermann (1997): Musikalische Interpretation, in: ders. (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Band 11), Laaber: Laaber, S. 1-68.
- Dolan, David/Sloboda, John/Jeldtoft Jensen, Henrik/Crüts, Björn/Feygelson, Eugene (2013): The improvisatory approach to classical music performance: An empirical investigation into its characteristics and impact, in: *Music Performance Research*, 6/2013, S. 1-38.
- Fernandes, Ciane (2001): *Pina Bausch and the Wuppertaler Tanztheater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, New York: Peter Lang.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London: Routledge.
- Globokar, Vinko (1976): Der kreative Interpret, in: *Melos und Neue Zeitschrift für Musik*, 2/1976, S. 105-108.

- Hentig, Hartmut von (1969): *Das Leben mit der Aisthesis*, in: Gunter Otto (Hg.) (1975), *Texte zur Ästhetischen Erziehung*, Braunschweig: Westermann, S. 25-26.
- Horowitz, Vladimir (1965) Defending false notes, in: *Newsweek* 17.
- Hubrich, Sara (2015): *The Creative Embodiment of Music – Practice-Based investigations into staged and embodied interpretations of instrumental music*, Birmingham City University.
- Kesting, Marianne (1969): Musikalisierung des Theaters, Theatralisierung der Musik, in: *Melos* 36, 3/1969, S. 101-109.
- Leonhardmair, Teresa (2014): *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*, Bielefeld: transcript.
- Nelson, Robin (2013): *Practice-as-Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke: Macmillan.
- Roesner, David (2014): *Musicality in Theatre*, Farnham: Ashgate.
- Schneider, Katja (2004): Der Tanz wird erwachsen. Was die Choreografin bewegt – Montage und Repetition bei Pina Bausch, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider, *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* (Volume 7), Laaber: Laaber, S. 236-242.
- Servos, Norbert/Weigelt, Gert (1984): *Pina Bausch, Wuppertal Tanztheater and The art of Training a Goldfish: Excursions into Dance*, Cologne: Ballet-Bühnen-Verlag.
- Stamenov, Maxim/Gallese, Vittorio (2002): *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*. Amsterdam: John Benjamins.
- Swanwick, Keith (1999): *Teaching Music musically*, London: Routledge.
- Tröndle, Martin (2009): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transcript.

INTERNETQUELLEN

- Hubrich, Sara (2015): *The Creative Embodiment of Music — Practice-Based investigations into staged and embodied interpretations of instrumental music*, Birmingham City University, <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.680195> (letzter Zugriff: 22.5.2016)

VIDEOBEISPIEL

- Nu Pavane* (2001) <https://vimeo.com/170263118> (letzter Zugriff: 18.6.2016)