

„Gymnastisches Hören“. Körperlichkeit im Musikdenken der zwanziger Jahre

TIM BECKER

Innerhalb der institutionalisierten musikhistoriographischen Forschung gilt Körperlichkeit als forschungsleitendes Konzept immer noch gleichsam als Anathema. Daraus resultiert, dass sich die publizierten Reklamationen jenes Mangels mit den ohnehin geringen wissenschaftlichen Aufarbeitungen desselben rein zahlenmäßig in etwa die Waage halten (Tadday 2004, Becker/Woëbs 2005). So ist eine Musikhistoriographie des Körpers bislang weitgehend ausgeblieben, obwohl die kulturwissenschaftliche Perspektive etwa einer Historischen Anthropologie (vgl. Kamper 1997), einer Leibphilosophie (vgl. Böhme 2003) oder die Untersuchungen auf dem Gebiet einer Ästhetik des Performativen (Mersch 2002; Fischer-Lichte 2004) den Körper längst konzeptuell in ihre Desiderate aufgenommen und diesbezüglich systematisch zum Ausgangspunkt ihres Forschungsinteresses gemacht haben (zum diesbezüglichen Forschungsstand vgl. Becker 2004: 5-20). Dies mag erstaunen, da schon in der musikalischen Komposition und im Musikdenken der Zeit zwischen den Weltkriegen ästhetisch-philosophische Fragestellungen über Wirkmächtigkeiten des Körpers sowie einer dementsprechend angenommenen Wechselwirkung zwischen Musik, Musiker und Gesellschaft einen zentralen Stellenwert erlangen und Körperlichkeit zu einem basalen Moment musikalischer Moderne wird. Die Frage nach einer Relevanz des Körpers in der Musik erscheint folglich nicht als rückwirkend übertragenes experimentalhistorisches Erkenntnisinteresse, sondern sie ist bereits Gegenstand zahlreicher musikästhetischer, -soziologischer

und -pragmatischer Auseinandersetzungen gewesen – und somit selbst historisch.

Bereits zu Beginn der zwanziger Jahre erwacht das Interesse, sich den Zeitfragen eines geschulten Körperempfindens und Körpersausdrucks aus schulpraktischer sowie wissenschaftstheoretischer Perspektive eingehender zu widmen und diese möglichst umfassend zu bestimmen. Ein eindrückliches Beispiel dieses Bestrebens findet sich in einer ausführlich dokumentierten Tagung, zu welcher im Oktober 1922 die seinerzeit renommierten Pädagogen Ludwig Pallat und Franz Hilker in die Reichshauptstadt Berlin geladen haben. Unter den Gästen befinden sich unter anderem der musikalische Leiter der Duncan-Schule Potsdam, Max Merz, die Leiterin der anthroposophisch orientierten Loheland-Schule bei Fulda, Luise Langgard, der Begründer der Schule für Ausdrucksgymnastik München, Rudolf Bode, sowie weitere Vertreter verschiedenster Einrichtungen, die sich der gymnastischen und tänzerischen Erziehung „einer neuen Leibhaftigkeit“ (Hilker 1923: 13) der Jugend verschrieben haben. Dabei gilt neben den unterschiedlichen Lehr-Erfahrungen, etwa mit den Methoden und Körperkonzepten der Tänzer Rudolf von Laban und Émile Jaques-Dalcroze, die Aufmerksamkeit gerade der Bedeutung der Musik und der damit verbundenen Frage, wie diese zu einer effektiven Körperbildung einen Beitrag leisten könne.

Zu diesem Anlass befindet sich unter den Rednern der damals renommierte Frankfurter Musikschriftsteller und -kritiker Paul Bekker, der neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit bei der „Frankfurter Zeitung“ auch als Autor für die Wiener „Musikblätter des Anbruch“, dem maßgeblichen Organ für Entwicklungen neuer Musik, arbeitet. Sein im März 1923 in dem entsprechenden Tagungsband abgedruckter Vortrag über „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“ (Bekker 1923) widmet sich – nicht ohne ein durchaus ostentativ zum Ausdruck gebrachtes Unbehagen angesichts der weitgehend pädagogischen Ausrichtung der Tagung – genuin musikologischen Fragestellungen, indem er Körperlichkeit im Gegensatz zum weitgehend gymnastischen, hygienischen oder gar rassehygienischen (vgl. Merz 1923) Fokus der Tagung als innermusikalisches Phänomen kritisch hinterfragt. Nicht zuletzt aufgrund einer ausgeprägten soziophilosophischen Neugier des Musikschriftstellers, dessen intensive Auseinandersetzungen mit maßgeblichen Schriften Georg Simmels gewissermaßen erstmalig eine Soziologie der Musik begründen, wie sie später u.a. von Adorno weiterentwickelt wird, widmet sich Bekker hier der Skizzierung eines bislang gänzlich vernachlässigten musikalischen Körperkonzepts. In diesem Zusammenhang erscheint es von zentraler Bedeutung, wenn er anmerkt:

„Ich möchte nur kurz sagen, daß allem Anschein nach gegenwärtig der Rhythmus noch zu ausschließlich in den Vordergrund der gymnastischen Bildung gestellt wird, während Dynamik und musikalische Linie als ebenso primäre Faktoren beteiligt sind wie der Rhythmus“ (Bekker 1923: 91).

Diese auf den ersten Blick ephemere Bemerkung Bekkers zielt bei näherer Betrachtung jedoch bewusst auf die Überbetonung rhythmischer Körperbewegung zulasten genuin innermusikalischer Aspekte, welche für die Bewegungen des Körpers nicht weniger konstitutiv erscheinen. Gerade die emphatische Begeisterung sowohl der Tagungsteilnehmer als auch einer breiten interessierten Öffentlichkeit für den Rhythmus als Lebensprinzip – „Rhythmus! Wann immer wir von einer künstlerischen Körperschulung sprechen, steht dieses Wort im Vordergrund“ (Merz 1923: 17) – bewirkt, dass Fragestellungen nach den musikalischen Aspekten des Rhythmus weitgehend außer Acht gelassen werden. Bekkers Eintreten für einen Perspektivenwechsel, in welchem musikalische Parameter zumindest gleichbedeutend mit dem Rhythmus sind – und der Körper in seiner Musikalität respektive die Musik als genuine Körperfunktion verstanden werden sollen – gerät somit unversehens in eine Außensteiterposition. In dieser Weise reklamiert er als einziger Redner die Möglichkeit eines veränderten Körperdenkens in der Musik, indem er den Prozess des Hörens entgegenkommend als „gymnastisches Hören“ deklariert, worunter er „die Aufnahme der Musik gleichzeitig durch Ohr und Gebärde“ (Bekker 1923: 91) verstanden wissen will. Im Verlauf seiner Ausführungen präzisiert er seine diesbezügliche Aussage:

„Ich meine damit nicht etwa die Befähigung zur Vorstellung irgendwelcher äußerlicher Bilder, sondern ich meine eine Entwicklung des Musikgefühls, die stets den musikalischen Impuls in seiner ursprünglichen Totalität als Bewegungs- und Spannungsimpuls des Gesamtorganismus erkennt“ (ebd.).

Bekkers Kritik verweist inständig auf eine als hinlänglich aufgeklärt geglaubte Beziehung von Körperlichkeit und Musik respektive auf eine verbreitete Vorstellung, diese nicht eigens thematisieren zu müssen. Der Körper in der Musik ist im Bewusstsein der Zeitgenossen gleichsam derjenige des Tanzes, der gymnastischen Bewegung und der Pantomime und somit stets ein zugleich szenischer, der seinen Ausdruck zum Takt der Musik entfaltet und diesen nicht etwa aus ihrem inneren Wesen schöpft.¹ Darüber hinaus sucht Bekkers Perspektive einer im Innermusi-

1 Exemplarisch für diese weitgehende Ausklammerung musikalischer Faktoren könnte hier die theoretische Manifestation des „Ausdruckstanzes“ durch

kalischen begründeten Körperlichkeit den bewussten Kontrast zu den seinerzeit bekannten Thesen des Graphologen und Charakterologen Ludwig Klages, einem weiteren angekündigten Redner der Tagung, der jedoch aus Krankheitsgründen seine Teilnahme absagen musste. Dieser veröffentlicht später im Tagungsband sein Manuskript mit dem Titel „Vom Wesen des Rhythmus“, welches er zehn Jahre danach nochmals überarbeitet und in Buchform publiziert (vgl. Klages 1944).

Die im Rahmen der Tagung mit Bekkers Ausführungen für einen Moment aufscheinende Evidenz des Körperlichen im Sinne eines konstitutiven Merkmals der Musik deutet gleichsam paradigmatisch auf jene veränderten produktionsästhetischen Aspekte im Musikdenken der zwanziger Jahre, welche die Formen musikalischer Komposition und Rezeption in zunehmendem Maße zu beeinflussen beginnen.

Körperkonzepte in Gesellschaft und Musik der Zwischenkriegszeit

Im wissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts spielen verschiedene Aspekte des Körperlichen im Sinne eines zumeist kausal erachteten, morphologischen Verhältnisses zwischen Kultur und Körper, zwischen Geschichte und Geschlecht, zwischen Mann und Weib – letztlich zwischen dem Aufstieg des Menschen durch die disziplinierende Kraft des Geistes und seinem körperlich bedingten, kulturellen Niedergang – eine zunehmend entscheidende Rolle.²

Isadora Duncan angeführt werden, die noch gänzlich ohne das Wort „Musik“ auskommt (vgl. Duncan 1903).

2 Vgl. hierzu exemplarisch die Schriften von Johann Jakob Bachofen („Das Mutterrecht“, 1861), Richard von Krafft-Ebing („Psychopathia sexualis“, 1886), Otto Weininger („Geschlecht und Charakter“, 1903), Oswald Spengler („Der Untergang des Abendlandes“, 1918) etc., deren Versuche einer Bestimmung von Kausalzusammenhängen zwischen Geschlechtlichkeit respektive Sexualität und dem Auf- und Abstieg von Geschichte den öffentlichen Diskurs der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts weitgehend bestimmen und gleichsam die rhetorische Grundlage für die Körperforschung der zwanziger Jahr liefern. Die hier aufscheinenden Denkmödelle menschlicher Körperlichkeit folgen wesentlich Formeln einer Dichotomisierung, die erstens Körper und Geist als Antagonismen begreifen und diese schlagwortartig in eine Rhetorik des Kampfes überführen („Sieg des Geistes über den Körper“, „Kampf ums Dasein“, „Kampf der Geschlechter“, „Lebenskampf“ etc.), zweitens epistemologisch intendierte Techniken der Menschen(er)kenntnis entwickeln, um durch Beobachtung von Ausdrucks- und Bewegungsformen des Körpers (Graphologie, Morphologie, Charakterologie, Physiognomie) verborgene Wesenszüge des Menschen lesbar zu machen, sowie drittens den Körper durch disziplinarische Maßnahmen einer Hygienisierung und

Die Transformation dieser nicht ausschließlich von wissenschaftlicher Seriosität geprägten Erkenntnisse respektive Annahmen in einen allgemeinen Sprachgebrauch, d.h. der Prozess eines „alltagsphilosophischen“ oder „alltagspsychologischen“ Ergötzens an Fragen des Sexuellen und die diesbezügliche Anwendung auf durchaus boulevardeske Zeitfragen bewirken eine Perpetuierung und Verselbständigung dieser Aspekte in Zeitschriften, in literarischen Erzählformen, im Sprech-Theater und letztlich im Musiktheater (vgl. Becker/Woëbs 2005).

Im Zuge einer Befassung mit drängenden Zeitfragen treten die Evidenzen einer veränderten Beziehung zwischen Körper und Musik in den Vordergrund zahlreicher grundlegender Schriften; so in besonderer Weise bereits in Ernst Blochs 1918 erschienenem „Geist der Utopie“ und der darin als Kernstück ausgewiesenen „Philosophie der Musik“, wesentlich jedoch in den Veröffentlichungen des Berliner Kritikers Adolf Weißmann³ sowie des Frankfurter Redakteurs Paul Bekker.⁴

Körperlichkeit wird nicht zuletzt zum Gegenstand einer über die polemisch aufgeladenen Antagonismen „Fortschritt“ und „Reaktion“ geführten Auseinandersetzung zwischen den Wiener „Musikblättern des Anbruch“ und dem unter der Schriftleitung von Alfred Heuss 1924 zum „Kampfblatt für Deutsche Musik und Musikpflege“ mutierten Leipziger Organ der „Zeitschrift für Musik“. Während die Leipziger Redakteure weitgehend die Entwicklungen Neuer Musik nebst ihren Protagonisten und Verfechtern mittels pathologischer und antisemitischer Kampfparolen zu desavouieren trachten, widmen sich die Wiener Blätter geradezu enthusiastisch den Möglichkeiten eines veränderten kompositorischen und ästhetischen Schaffens und somit auch den vielversprechenden Möglichkeiten einer neuen Körperlichkeit. Im Jahr 1926 erscheinen unter der Leitung von Paul Stefan gleich zwei Sonderhefte, die durch die thematischen Ausrichtungen „Mensch und Maschine“ und „Tanz in dieser Zeit“ die körperlichen Aspekte eines gewandelten Musikverständnisses aufgreifen und auf verschiedenste Weise beleuchten (vgl. Becker 2004: 121-130).

Körper-Bildung (Rhythmische Gymnastik, Sport) zuzuführen gedenken, um durch die dergestalt vollzogene Stärkung des Geistes (Katharsis) dem vermeintlich drohenden Niedergang der abendländischen Kultur entgegenzutreten (vgl. ausführlich Becker 2004: 21-76).

- 3 Zu den zentralen Veröffentlichungen Weißmanns gehören „Musik der Sinne“ (1925), „Die Musik in der Weltkrise“ (1925) und „Die Entgötterung der Musik“ (1928).
- 4 Bekkers maßgebliche Schriften sind „Das deutsche Musikleben“ (1916), „Neue Musik“ (1920) sowie die Essay-Sammlung „Klang und Eros“ (1922).

Parallel zur öffentlichen Debatte um diesbezügliche Fragen der Körperlichkeit – und wesentlich angestoßen durch die Integration der Alltagsreflexion oben genannter Aspekte in maßgebliche Werke des Musiktheaters (etwa bei Richard Strauss, Franz Schreker, Erich Wolfgang Korngold, Alban Berg, Béla Bartók, Paul Hindemith etc.) – werden innerhalb musiksoziologischer, -philosophischer und -ästhetischer Auseinandersetzungen neue Zugangsweisen zu Fragestellungen einer *musikimmanenten Körperlichkeit* entwickelt, die entgegen einer zumeist behaupteten Geistigkeit nicht nur wesentliches Moment im Prozess des Schöpfens, Interpretierens oder Rezipierens von Musik ist, sondern darüber hinaus sogar als wesentliches Moment im Objekt oder Werk selbst erhalten bleibt.

Allerdings findet diese Emanzipation des Körperlichen im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts nicht in der noch jungen, institutionalisierten Disziplin der Musikwissenschaft statt – die sich aufgrund ihrer weitgehend philologischen und historistischen Praxis der Bewahrung „erhabener Denkmäler der Tonkunst“ (Hugo Riemann, Hermann Kretschmar, Arnold Schering, Guido Adler etc.) widmet –, sondern außerhalb der Universitäten, bei sogenannten Musikschriftstellern, deren gegenwartsorientierte Perspektivität Fragen der Körperlichkeit in Angriff nimmt.

Körperlichkeit im Musikdenken Adolf Weißmanns und Paul Bekkers

Im Jahr 1922 erscheinen gleich zwei Bücher, welche in ihrer Auseinandersetzung mit Fragen des Sinnlichen und Erotischen im Kontext der öffentlichen Diskurse den Körper in seiner theatralen und vor allem musikalischen Bedeutung erstmals umfassend ins Zentrum des Blicks stellen und damit eine zentrale Thematik der folgenden Jahre initiieren.⁵ Neben Bekkers „Klang und Eros“ (Bekker 1922), einer Sammlung von kritischen Artikeln zu Musiktheaterwerken, Spielplanpolitik, Komponisten und Ästhetik, legt der Berliner Autor Adolf Weißmann mit „Die Musik in der Weltkrise“ (Weißmann 1925) ebenfalls einen zeitkritischen Spiegel des Musikgeschehens vor, wodurch sich „die beiden führenden deutschen Kritiker von Weltrang“ (Stuckenschmidt 1981: 159) unabhängig voneinander mit ästhetischen Aspekten des Theaters, der Musiktheorie

5 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Becker 2004: 118-122. Hier findet sich das Dargestellte in ausführlicherer Form.

sowie der Gesellschaft befassen und dadurch das Denken von Musik in den zwanziger Jahren in nicht unwesentlicher Weise beeinflussen.

Der in kulturpessimistischer Bezugnahme auf den „Weltkrieg“ von Weißmann verwendete Begriff der „Weltkrise“ vereinigt in seiner Anwendung auf zeitgenössische Musikentwicklungen zwei Bedeutungen. Einerseits reklamiert er aus deutscher Perspektive eine gleichsam universale Krise der Musik – europäische Musik wird hingegen als „Weltmusik“ deklariert, im Sinne „außerdeutscher Musik in Europa“ –, andererseits setzt er sich wiederum gegenüber einer allzu negativen Sicht des Untergangs abendländischer Kultur in ausdrückliche Distanz: „Der Geist Oswald Spenglers geht um. Aber man soll ihn nicht allzu tragisch nehmen. Die nationalistische Welle fällt und steigt. Sie wird verfließen“ (Weißmann 1925: 267). Diese ambivalente Sicht des ‚Es ist hoffnungslos, aber nicht ernst‘ markiert weitgehend Weißmanns Denken, das vor dem Hintergrund der seit der Jahrhundertwende schwelenden Diskurse über Neurasthenie und Hysterie gleichsam einen modernen ‚Nervotismus‘ kreiert. Zunehmende „Reizsamkeit“ lautet in diesem Kontext Weißmanns grundlegende Diagnose des zeitgenössischen Wandels in der Kunst, der sich als Kampf zwischen Sinnlichkeit und Intellektualismus, zwischen Nerven und Rhythmus mit der Tendenz zur Verweichlung des Menschen, letztlich als Kampf zwischen Form und Inhalt niederschlägt. In dieser organisch bedingten Steigerung des sinnlichen Empfindens mittels „neuer Nerven“ zeichnet sich in der Verbindung von Klang und Farbe die Entwicklung einer neuen Kunst ab, welche zuerst im höfischen Ballett Frankreichs ihren Ausdruck als das Sich-selbst-Ausspielen des Menschen in seiner „erhöhten Körperlichkeit“ erlangt und schließlich über Berlioz und Liszt bei Wagner ihre Erfüllung findet (ebd.: 5). Wagners „Tristan“ deutet Weißmann hierbei als die Grenze des Romantischen, welche in der klangfarbenshöpferischen Verbindung von „Rausch der Farbe“ und „ethisch-metaphysischer Idee“ als „formvollendete Reizsamkeit“ zugleich den Gipfel markiert (ebd.: 6 und 21). Als musikimmanente Ausdruck dieser Entwicklung versteht er die sich zwischen körperlichem Rhythmus und der Erregung des Akkords bewegende Sequenz:

„Die ins Unbegrenzte schweifende Erotik macht sie [die Sequenz] zur Sprecherin psycho-physiologischer Vorgänge. Sie zeigt, im Vorspiel und im Liebestod, durch immer sich steigernde Bewegung auf höchster Stufe, der alle Kräfte der Dynamik und des Klanges zu Hilfe kommen, das Zusammenklingen aller seelischen und körperlichen Kräfte im Dienste ekstatischer Sehnsucht bis zur Erfüllung“ (ebd.: 22).

Weißmanns Denken orientiert sich im weiteren Verlauf an jener Rhetorik des Kampfes, welche in ihrer Verbindung eines von Darwin abgelösten Diskurses und einer sich alltagsästhetisch perpetuierenden Vorstellung psychologischer respektive pathologischer Steigerung des Empfindens aufgrund einer Sensibilisierung des vegetativen, das heißt dem Willen nicht unterliegenden Nervensystems Körperlichkeit als Sinnbild des tragischen Kampfes zwischen Kraft und Erregung deutet. Die Krisis der Musik offenbart sich somit in der zunehmenden Restriktion dieses Ausdrucksempfindens durch die modernen Formen der „Musikverwertung“, welche als niederziehende Kräfte der Entwicklung einer neuen Tonkunst widerstreben (ebd.: 29). Als Ursache dieses Niedergangs kritisiert der Autor die im Rahmen der Gründung der Weimarer Republik gescheiterte Revolution des Künstlers gegen die Bürgerlichkeit, wodurch aufgrund von Bequemlichkeit nunmehr das „Artistentum“ hervorgeht, welches dem Menschen durch kunsthandwerkliche Steigerung der Ausdrucksmittel und der damit einhergehenden Massenproduktion von Kitsch den Weg zu leichtem Genuss ebnet (vgl. ebd.: 49f.). Weißmanns weiteres Vorgehen markiert den Versuch, innerhalb zeitgenössischer Komponisten diejenigen Neuerer auszumachen, welche gleichsam als „Führer“ gegen die bürgerliche Musikkultur aufbegehen (ebd.: 62). Über das Epigonentum der Wagnerianer, der Ideologiemusik Pfitzners sowie der Auseinandersetzungen mit dem Schaffen Mahlers, Regers, Strauss', Debussys und deren Auswirkungen auf die Gegenwart gelangt der Kritiker von Schönberg, dem „stärksten Anreger dieser Zeit in ihrer schwersten Krise“ (ebd.: 191), zu Strawinsky, welcher nach dem Wiener Komponisten die Musik wieder auf ihren „Mutterboden“ zurückführt (ebd.: 192). Das Wirken Schönbergs deutet Weißmann als den Willen nach „absolutester Ausdruckskunst“ und als bedeutsame Neuerung, wenngleich er deren Grenzen in der Natur des Ohrs sieht, dem solche Musik sich nicht mehr fügen wolle (ebd.: 191). Durch das Fehlen der für den Kritiker zentralen Begriffen „Reizsamkeit“ oder „Nerven“ offenbart sich zudem die Vorstellung einer prinzipiellen Unkörperlichkeit der Musik des Wiener Komponisten:

„Denn keiner hat wie dieser die Freiheit der Musik als sich selbst erfüllender, nicht darstellender Unkörperlichkeit und ihre Uneingeschränktheit im Gebrauch der Mittel, wenn sie einem Wesentlichen dienen, verkündet“ (ebd.: 203).

In Strawinskys „Sacre du Printemps“ hingegen bemerkt Weißmann ein „sinnliches Aufbegehen“ aufgrund der spannungsreichen Schichtung von Rhythmen und Klängen (ebd.: 200f.). Die Bestimmung der spezifi-

schen Bedeutung des Begriffs „Sinnlichkeit“, wie er insgesamt in „Die Musik in der Weltkrise“ Verwendung findet, bleibt indessen weitgehend offen. Körperlichkeit konstituiert sich in ihrem Kontext als Argument der durch Nervenreizung bedingten Sensibilisierung des Geistes für genuine Veränderungen in der sogenannten modernen Gesellschaft und stellt sich somit als Indiz einer zeitdiagnostisch verifizierbaren Veränderung in den Dienst einer musikästhetischen Reflexion. Kraft und Erregung scheinen nunmehr sinnliches Abbild einer am Physischen orientierten Vorstellung als direkter Entäußerung eines leiblichen Wirkens zu sein. Korrespondenzen zwischen Körper und Geist, die Forderung nach ihrer Vereinigung im Sinne einer „Synthese von Geist und Sinnlichkeit“ respektive „Eros und Geist“ zielen in ihrer rhetorischen Funktion letztlich auf die Implementierung einer neuen Genieästhetik, die nach jener genuinen Gestalt ruft, welche die verschiedensten zeitlichen Strömungen und Wandlungen gleichsam antizipatorisch in sich vereinigt (vgl. ebd.: 265-267).

Bekkers „Klang und Eros“ hingegen charakterisiert die Beziehung zwischen Körper und Sinnlichkeit in der Musik erstmals in aller Deutlichkeit. In dem gleichlautenden letzten Aufsatz der Sammlung wendet sich der Autor an einen in der Ferne sich befindenden, imaginären Freund, der als seelenverwandter Leser den Argumentationen des inneren Monologs folgt, um – in Anlehnung an Schreckers Oper „Der ferne Klang“ – mit den Mitteln der Phantasie die traumwandlerische Suche nach dem innerlich empfundenen Zusammenhang der Musik nachzuführen. Darüber hinaus intendiert die veränderte sprachliche Stilistik die Distanzierung von den ansonsten stets in Nähe zum tagesaktuellen Geschehen verfassten Kritiken und Essays und schafft durch die Exterritorialisierung des Gegenstands den Sprung in eine ästhetische Reflexion, welche der modellhaften Gemeinsamkeit musikalischen Schaffens auf der Spur ist. Bekkers leitendes Paradigma fokussiert hierbei die Körperlichkeit der Stimme, welche durch ihren Klang eine unmittelbare, begrifflose, sinnliche Erscheinung im Akt des Hörens evoziert und im „Menschenlaut, als weich vibrierende, schwelende, entfliehende und wieder nahende, unsichtbare und doch fast körperlich fühlbare Schwingung der Seele“ (Bekker 1922: 338) den menschlichen Eros als Urkraft der musikalischen Kunst offeriert (vgl. ebd.: 339). Die Wirkmächtigkeit des alles Schaffende Durchdringenden wird somit zum energetischen Konzept eines stets die Geschlechtlichkeit repräsentierenden Prinzips der Musik, welche nicht den Sexualtrieb, sondern die „Blutwärme des Klanges“ als „Zauber des Lebendigen“ von Mensch zu Mensch strömen lässt (ebd.: 340). Von dem Eros der Stimme scheidet Bekker den Eros des Instrumentalklangs, welcher in seiner geschichtlichen Entwicklung

zunehmend als Spiegelung, als Täuschung, als Illusion den „Naturton des Leibes“ (ebd.: 342) nachzuahmen sich anschickt und somit eine organische Wandlung vollzieht: als unkörperliches Weiterleben des Geschlechts der Menschenstimme im Klang des singenden Instruments (vgl. ebd.: 339-342). Durch das Heranwachsen des „Urtrieb(s) der Natur zu neuer Formung“ (ebd.: 341f.) wird der Atem des Gesangstons, der den „körperlichen Mechanismus der Stimmbänder“ durchströmt, durch die Veränderung der Sinneskräfte und der Menschenpsyche mittels der „Rivalin der Stimme“ (ebd.: 342), der Violine, als vollkommenstem Instrument vom einst naturalistischen zum nunmehr illusionistischen Eros (vgl. ebd.: 342 und 346f.):

„An die Stelle des Atemzuges tritt der Bogenstrich, an Stelle des Stimmbandes die Darmsaite, die Tonerzeugung aber bewirkt der aufgesetzte, die sinnliche Emotion aus dem Körper auf die Saite übertragende Finger. Es ist ein ganz anderer Mitteilungsprozeß als beim Singen, es ist ein ganz anderes, neues Sinnesorgan, das sich hier äußert. Diese Kunst des Streichinstrumentes empfängt die Gesetze ihrer Klangbildung und demnach auch ihres Gefühlsablaufes von bisher unbekannten psycho-physischen Erregungskräften, die mit der Stimme keine Verbindung finden konnten: der Violinton ist schwingender Nerv“ (ebd.: 342f.).

Körperlichkeit wird zum unmittelbar wirksamen Konstituens der Musik sowie ihrer historischen Entwicklung und somit zu einem Modell, welches nicht mehr die Sinnlichkeit des Geistes fokussiert, sondern das Hören und Erzeugen von Musik als organische, leibliche Einheit begreift, in welcher der Geist ein lebendiger Teil ist. Die genuine Neuerung dieser Vorstellung liegt in dem paradigmatischen Wandel des Verstehens und Denkens des Körpers, welcher aus seiner Transmitterfunktion heraustritt und *selbst* zur Ursache und Wirkung von Empfindung und Ausdruck wird. Seine haptische, gestische und geschlechtliche Natur wird *selbst* zum geschichtlichen Gegenstand, wodurch die Art seiner Veränderung diejenige der Musik bedingt. Hierin spiegelt sich Bekkers Auffassung der Musik als „soziologische[r] Form“ (Bekker 1916), welche nunmehr die Dimension des Körperlichen integriert, um diese in der Wechselwirkung zwischen Musiker, Gesellschaft und Kritiker als gleichsam soziogenetisches Merkmal des Wandels und der repressiven Beziehung sowohl im Prozess von Perzeption und Apperzeption als auch Reflexion in ihrer bislang „kaum bemerkten“, „elementaren Bedeutung“ (Bekker 1922: 353) zu einer zentralen Fragestellung der Musik zu erheben. Diesbezüglich steht diese Perspektive in enger Verbindung mit den zeitgenössischen Diskursen um eine Vibration der Seele (vgl. Kan-

dinsky 1912) oder des geschichtlich inneren Tons (vgl. Bloch 1918), welcher den Menschen gleichsam in eine neue Oszillation zwischen der scheinhaften Wirklichkeit einerseits und der Notwendigkeit eines innerlich bedingten Sich-Ausdrückens (vgl. Schönberg 1922) andererseits bringt sowie dem Wunsch nach schwebender Unkörperlichkeit, wie es im Denken Busonis aufscheint (vgl. Busoni 1916), eine neue Bedeutung verleiht.

Bemerkenswert erscheint überdies Bekkers argumentativer Zugang zur Sublimation im künstlerischen Schaffensprozess. Zum einen reflektiert er diese, indem er von den Bedingungen des musikalischen Materials und seiner Hervorbringung ausgeht, zum anderen sieht er im Schöpferischen nicht die Vermeidung des Sexualaktes zugunsten eines Höheren, sondern versteht jenen Vorgang als dem Geschlechtlichen äquivalent. In seinem unmittelbaren Entstehen begreift Bekker künstlerisches Schaffen als Zeugungsakt – und dies „nicht nur im bildlichen, übertragenen Sinne – sondern als naturgesetzliche Handlung“ (Bekker 1922: 347). Die Triebkraft des Menschen wird somit nicht überwunden, um im geistigen Prozess des Schaffens sich an einem Objekt zu verlieren, sondern Kunst bleibt im Verstehen Bekkers stets körperlich. Der Geschlechtsakt muss demnach auch im Kompositionssprozess bewusst durchlebt werden, wodurch das Körperliche im Werk erhalten bleibt und als solches wiederum vom Rezipienten wahrgenommen werden kann:

„Schaffen und Zeugen sind ein Einziges, Untrennbares, und wie in der Klang- und Farbenvorstellung der Zeiten sich der Erosbegriff dieser Zeiten darstellt, so fließt beim einzelnen Künstler Natur und Kraft seines persönlichen Eros in das Geschaffene über und aus diesem wieder zu uns“ (ebd.: 348).

Die Bekkersche Ästhetik inauguriert die menschliche Stimme kraft ihrer performativ wirksamen Sinnlichkeit, welche den Eros im Akt des Hörens unmittelbar zur Erscheinung bringt, als das Paradigma des Musiktheaters. Darüber hinaus wird Körperlichkeit zum Konstituens von Musik sowohl im Schöpferischen des Komponierens oder Aufführens als auch im Rezipieren. Der im Verschwinden begriffene Körper reklamiert somit das Lebendige und überführt im Vollzug eines Sich-selbst-zur-Darstellung-Bringens das vermeintlich Mechanische des emittierenden Reflexes empfangener Geschichte in die Reflexivität des künstlerischen Prozesses. Der Körper tritt durch die Musik selbst in die Geschichte ein.

Literaturverzeichnis

- Becker, Tim (2004): Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit als Konstituens der Musik und des Musikdenkens im frühen 20. Jahrhundert, Bamberg: Diss. Phil.
- Becker, Tim/Woobs, Raphael (2005): „„Alsdann, soll er uns etwas denken?“ – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), Diskurse des Theatralen, Bd. 7, Tübingen und Basel: Francke Verlag, S. 49-64.
- Bekker, Paul (1916): Das deutsche Musikleben, Berlin: Schuster & Loeffler.
- Bekker, Paul (1922): Klang und Eros, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Bekker, Paul (1923): „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“. In: Ludwig Pallat/Franz Hilker, Künstlerische Körperschulung, Breslau: Hirt, S. 81-93.
- Bloch, Ernst (1918): Geist der Utopie, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2003): Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht, Zug: Die Graue Edition.
- Busoni, Ferruccio (1916): Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M. 1974: Insel.
- Duncan, Isodora (1903): Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung, Leipzig: Diederichs.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hilker, Franz (1923): „Was uns not tut“. In: Ludwig Pallat/Franz Hilker (Hg.), Künstlerische Körperschulung, Breslau: Schuster & Loeffler, S. 9-13.
- Kamper, Dietmar (1997): „Körper“. In: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel: Beltz, S. 407-416.
- Kandinsky, Wassily (1912): Über das Geistige in der Kunst, dritte Auflage, München 1912: Piper (Erstausgabe: München 1911).
- Klages, Ludwig (1944): Vom Wesen des Rhythmus, zweite Auflage, Zürich und Leipzig: Gropengiesser.
- Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Merz, Max (1923): „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“. In: Ludwig Pallat/Franz Hilker (Hg.), Künstlerische Körperschulung, Breslau: Schuster & Loeffler, S. 14-27.
- Schönberg, Arnold (1922): Harmonielehre, Wien 1997: Universal Edition (Nachdruck der Ausgabe von 1922).
- Stuckenschmidt, Hanz Heinz (1981): Neue Musik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Erstausgabe: Neue Musik zwischen den beiden Kriegen, Frankfurt a.M. 1951).
- Tadday, Ulrich (2004): „Musikalische Körper – Körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der populären Musik“. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Musikästhetik, Laaber: Laaber-Verlag, S. 395-407.
- Weißmann, Adolf (1925): Die Musik in der Weltkrise, zweite, erweiterte Auflage, Stuttgart u.a.: Deutsche Verlagsanstalt.