

The subsequent acoustical processes of phasing, vibrato and tremolo are fundamental to the work, as are the elements of sweat, struggle, fear, and seduction« schreibt Gordon Monahan zu seiner 1987 komponierten Performance *Speaker Swinging*. Diese Performance, in der drei bis vier Performer über einen längeren Zeitraum über ihren Köpfen kraftvoll Lautsprecher rotieren lassen, aus denen elektronische Klänge tönen, ist immer noch ein wichtiges Exempel für die Oszillation zwischen Ent- und Verkörperungsprozessen, die durch den Einsatz von Medien bewirkt wurde. Darüber hinaus fokussiert sie auf den hinter der physischen Hervorbringung von Klang stehenden Menschen, der nur durch das Ausreizen seiner individuellen physischen Grenzen diese Performance aufführen kann und dessen körperliche Konstitution durch eine spezielle Inszenierung (Licht und Podeste) exponiert wird. Sowohl die Schwankungen im Klangbild als auch die psychophysischen Prozesse sind für Monahan fundamental. Der Mensch wird als schwitzender verführerischer Körper, als Rotor für Musik aufgeführt.

Das von Gordon Monahan entworfene Körperbild ist eines der vielen defragmentierten Körperbilder, die kennzeichnend sind für die aktuelle musikalische Praxis¹ und die die Frage nach dem ihnen zugrunde liegenden Menschenbild aufwerfen. Die Auffassung, dass sich in jedem aktiven Körperbild ein Menschenbild ausdrücke, drängte sich mir unmittelbar auf. Die völlig konventionalisierten chirurgischen Transformationen des Körpers beispielsweise, die das äußerlich Sichtbare, insbesondere das Antlitz, manipulieren, greifen weitreichend in die Identitätskonstruktion ein. Diese medizinischen Eingriffe verkörpern die zunehmend Wirklichkeit werdende (Wunsch-)Vorstellung, die Begrenzung des Lebens durch den Tod könne aufge(sc)hoben werden. Nun ist es zwar nicht konkret die erwähnte chirurgische Manipulation, die in einer musikalischen Praxis reflektiert wird – wie etwa in den bekannten Arbeiten der bildenden Künstlerin Orlan, die in den 90er Jahren Gesicht-OPs ausführte –, aber das Durchstoßen oder die Auflösung von Körpergrenzen und der damit verbundene enthemmte Austausch zwischen Innen und Außen sowie Heerscharen individuierter Körper-Maschine-Verbindungen und neuen Identitätskonstruktionen finden in zahlreichen Musikprojekten ihren Niederschlag und scheinen mir Ausdruck dieses Strebens nach Transformation und Expansion zu sein. Annette Barkhaus und Anne Fleig deuten die Gegenwart als eine Zeit des Übergangs, »in der fundamentale Orientierungen unserer Kultur zunehmend verwischen.«² Der Gegen-

Julia Gerlach

Körperbilder = Menschenbilder?

Praktiken in zeitgenössischer Musik*

entwurf zu diesem expansiven, grenzüberschreitenden Ansatz ist der Umgang mit dem Körper als authentischer Einheit, als Ressource für Klänge, kompositorische Strukturen und Resonanzen. Die intensive Erforschung und Erfahrung des Körpers in und durch Musikpraktiken dient dem Streben nach Harmonie von Geist und Körper und – allerdings auf einer spirituellen Ebene – ebenfalls nach Transformation. Dieses Körperbild ist in der Gesellschaft ebenso virulent wie das expansive und manifestiert sich im Lebens-Alltag in Bewusstseinsschulen wie Yoga oder Feldenkrais.

Die Transformationen (technisch und spirituell) zeigen sich in der Regel weniger als isolierbares, tatsächlich »bildhaftes« Körperbild, wie in dem erwähnten Beispiel von Orlan oder beim Ausnahme-Performer und Cyborg Stelarc³, als vielmehr in der Art und Weise, wie die Hervorbringung und das Hören von Musik im Detail ausgestaltet sind. Hier möchte ich eine konventionelle Voraussetzung für Musik in Erinnerung rufen, vor deren Hintergrund meines Erachtens jede Betrachtung von Körper und Körperlichkeit in der Musik und ihrer Neuentwürfe stattfinden muss: Die physische Hervorbringung von Musik als *conditio sine qua non*. Daher plädiere ich auch dafür, den Körper als Schnittstelle zu betrachten, an der sich das Verhältnis von Mensch und Musik und das Verständnis von diesem Verhältnis – hier denke ich zum Beispiel an die Leib-Seele-Thematik – darstellen.

Instrument und menschliche Stimme sind zunächst die beiden zentralen, voneinander zu unterscheidenden Modalitäten dieser physischen Hervorbringung von Musik. Dem Instrument haftet bereits eine klar bestimmbare mediale Qualität an. An dieser immer schon vorhandenen medialen Schnittstelle zwischen Instrument und Musiker vollzieht sich unter dem Einfluss technologischer Produktions- und Reproduktionsmittel eine differenzierte Interface-Kreativität sowie eine produktive Oszillation zwischen Entkörperungs- und Verkörperungsprozessen. Diese Entwicklungen gründen auf dem Moment des physischen Kontaktes, der (physischen) Bewegung und Gestik – betreffen also Taktilität, Motorik und

* Meine gegenwärtige Forschung zu *Körper – Musik – Gender* wird unterstützt durch ein Stipendium der Mariann Steegmann Stiftung, Hannover.

1 Vgl. Julia Gerlach, *Körper und Musik*, multimediale Präsentation im Rahmen des Forschungsprojektes *Musik und Gender im Internet* der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2007, <http://www.mugi-hfimt-hamburg.de/koerpermusik/index2.html>.

3 Vgl. Kerstin Evert, *Bodysounds. Zur akustischen Ebene in den Performances von Stelarc*, in: *Positionen* 40 *Körper*, 1999. Vgl. auch Pauline Oliveros in: Robert Ashley, *Music with roots in the aether. Opera for television. Landscape with Pauline Oliveros*, New York 1976.

2 Annette Barkhaus, Anne Fleig, *Kult und Konstruktion. Körperkonjunkturen zwischen Virtualität und Realität*, in: *Positionen* 40 *Körper*, 1999.



Foto-Essay *Bildbühnen*
von Arne Reinhardt,
Foto 7

4 Vgl. Pauline Oliveros in: Robert Ashley, *Music with roots in the aether. Opera for television. Landscape with Pauline Oliveros*, New York 1976.

Kinetik. Die Stimme hingegen wird direkt, also ohne externen, körperfremden medialen Zwischenschritt, aus dem Inneren des Körpers hervorgebracht: Ihr Movens ist der zwischen Innen- und Außenraum des menschlichen Körpers vermittelnde Atem, ihr Resonanzraum das Körperinnere, der in den Außenraum projiziert wird. Die musikalischen Entwicklungen betreffen insbesondere die Ausdifferenzierung von Lauterzeugung und Körperresonanzen (z.B. Multiphonics) und finden in Aufführungskontexten nicht allein im Klanglichen, sondern auch in ganzkörperlicher Präsenz und insbesondere Mimik ihren Niederschlag.

Sieht man die Qualität der Stimme darin, zwischen dem Innen und Außen zu vermitteln, dann kommt dem Atem als realem Vorgang und metaphorisch wesentliche Bedeutung zu, die auch auf Instrumentalperformances übertragen wurde (z.B. Globokar, Hespos). Dabei wird der physische Vorgang als authentisch und für das Leben wesentlich aufgefasst und steht für einen intakten Menschen. Daraus er-

schließt sich in der Praxis von Vokalisten wie

Meredith Monk, Ute Wassermann oder Michiko Hirayama die bereits erwähnte Auffassung des Körpers als Ressource, als Ausgangs- oder Zielpunkt für Klang und im übertragenen Sinne Harmonie. Die amerikanische Komponistin Meredith Monk spricht von der Einheit des singenden Körpers und der tanzenden Stimme – eine Vorstellung, die sich in ihren eigenen Vokalperformances und auch in ihrer kollektiven Erarbeitungspraxis komplexer Opernprojekte widerspiegelt, in denen der Körper eines jeden Interpreten zum Gedächtnis der gesamten Komposition wird. In Pauline Oliveros' *Sonic Meditations*, die vom Atem ausgehen, oder ihren rituell angelegten Kompositionen (z.B. *Rose Moon*), die konzeptionelle Raum-Zeit-Konstellationen darstellen und bei Mitwirkenden und Publikum das Hören und Körperbewusstsein schulen, wird die Trennung zwischen spiritueller und ästhetischer Erfahrung schließlich aufgelöst und das Hören zur zentralen Quelle für Change⁴, für spirituelle Transformation.

Biologische Rätsel

Die intentionale Durchschreitung von Körpergrenzen und der eingangs formulierte Austausch zwischen Innen und Außen – der Blick in oder durch den gläsernen Menschen mit dem Ziel, das Innere zu kontrollieren oder zu modifizieren – zeigen sich in zahlreichen nicht-vokalen Kompositionen. Diese haben nicht mehr Kinetik und Gestik, also die äußerlich sichtbare Bewegung als Kennzeichen für die Körperlichkeit zum Gegenstand, wie in bekannten Ansätzen von Helmut Lachenmann (*musique concrète instrumentale*), Mauricio Kagel (»Instrumentales Theater«) oder Dieter Schnebel (»Sichtbare Musik«), sondern innere, biologische Prozesse wie Herzschlag, Gehirn, Hautwiderstand, Muskeltonus. Interessanterweise sind viele dieser biologischen Vorgänge wie insbesondere die des Gehirns keine automatisierten Körperfunktionen, sondern bilden geistige, emotionale und psychische Prozesse ab und sind daher bis zu einem gewissen Grad beeinflussbar, was sie im Speziellen kompositorisch interessant macht. Künstlerisch vollzieht sich ein Wechsel von einem kinetischen zu einem neurologischen Körperbild, von sichtbaren zu unsichtbaren Vorgängen, von Materialität zu Immaterialität. In Alvin Luciers *Solo Performer* von 1968 sind Neurologie und Kinetik noch auf interessante Weise verknüpft, da Lucier durch einen geistigen Ruhezustand des Gehirns und deren Übersetzung in elektronische Signale die Membranen von Schlaginstrumenten in Schwingung versetzt und – gewissermaßen paradox –

Positionen achtzig

durch die geistige Negation physischer Hervorbringung analoge Klänge hervorbringt. Jüngere Komponisten und Medienkünstler (wie Julian Klein, Sodomka & Breindl, Atau Tanaka, Ulrike Gabriel) schließen das elektronisch-neurologische System. Das durch Ultraschall oder EEG als Schwingungsmuster messbare und visuell abbildbare Innere des Körpers wird in Form von Biofeedback-Systemen oder anhand linearer Transformationslogiken in elektronische Klänge und Strukturen überführt. Auf diese Weise werden nur indirekt steuerbare Kenndaten für musikalische Prozesse verfügbar und in installativen oder konzertanten Situationen in Echtzeit aufgeführt. Statt nachvollziehbarer körperlicher Bewegungen oder Atem entsteht hier der Eindruck einer rätselhaften, kontrollierten medizinischen Versuchsanordnung am Körper und eines virtuellen Menschenbilds.

Wird bei diesen Projekten das Innere von Akteuren performativ oder installativ veräußert, so interessiert umgekehrt andere Komponisten das Überschreiten der Körpergrenzen der Hörer. Das Hören vermittelt, ähnlich wie das Atmen, zwischen Innen und Außen und zwar einerseits über das komplexe Organ des Ohres und andererseits über die Haut. Entsprechend setzt eine kompositorische Befragung der Hör-Wahrnehmung und ihrer körperlichen Erfahrungskomponente an Ohr und Haut an. Die Komponistin Marianne Amacher hat die Wahrnehmung von Klängen präzise erforscht und daraus grenzüberschreitende, auf physiologisch transformatorische Prozesse ausgerichtete Kompositionen entwickelt, die unter anderem im Ohr Klänge erzeugen, die physikalisch nicht vorhanden sind. In der Aufführungssituationen steht Amacher selbst am Mischpult und nutzt das Potential körperlicher Macht aus, die elektronische Musik durch die Möglichkeit der Bewegung von Klang im Raum, Lautstärkekapazität und die genaue Kontrollierbarkeit der Tonhöhen per se besitzt: nämlich über die genannten Membrane das Körperinnere der Hörer bis zur Grenzerfahrung von Schmerz und Phantomklängen in Schwingung zu versetzen. Diese Machtposition wird in den Hör-Szenarien des spanischen Komponisten Francisco Lopez durch das Verbinden der Augen der Zuhörer verstärkt. Umgekehrt zielen andere elektronische Set-Ups wie das *Dream House* von La Monte Young oder die Kompositionen der französischen Komponistin Eliane Radigue auf eine meditative Wirkung, eine körperlich-spirituelle Transformation. Radigues Interesse gilt beispielsweise der Verlangsamung des Bio-rhythmus der Zuhörer durch langgezogene prozessuale Klangverwebungen. Einen weite-

ren Schritt geht, in Anlehnung an die *Tonliege* von Bernhard Leitner, die junge Komponistin Lynn Pook, indem sie mit kleinen Lautsprechern die liegenden Körper von Zuhörern bespielt, um über diese besondere taktile Hörerfahrung einen vergessenen Körperraum wiederzuentdecken. An die Stelle der physischen Hervorbringung von Klang tritt eine physische Wahrnehmung.

Lebendigkeit

Sowohl in der instrumentalen wie vokalen Praxis ist der Begriff »Expanded« in den 70er Jahre eingeführt worden, um künstlerische Praktiken zu beschreiben, die über die gegebenen Limitierungen der Hervorbringung hinausführen sollen, insbesondere durch die Verbindung des Instruments und der Stimme mit elektronischen und digitalen Mitteln (vgl. zum Beispiel Nicholas Collins oder Joan La Barbara). Die Expansion reicht von Hybridisierungen aus Technik und Mensch bis hin zum vollständigen Verzicht auf den limitierten Menschenkörper in der elektronischen Musik. Lap-Top-Konzerte, in denen Musiker zwar anwesend sind, jedoch vollständig mit ihrer Leibhaftigkeit hinter einem auf der Bühne stehenden Bildschirm verschwinden, stellen eine jüngere Praxis einer entkörperlichten und nach wie vor männlichen Domäne dar (vgl. Kirsten Reese⁵), die Elektronikerinnen wie Kaffe Matthews und Antye Greye-Fuchs durch bewusst inszenierte Körperlichkeit und Gender aufmischen.

Wo physische Unvollkommenheiten des Menschen, gepaart mit kompositorischem Komplexitäts- und Kontrollwillen auf der instrumentalen Seite zu technischer Expansion oder sogar Substitution führen, werden auf der anderen Seite in medialen Kontexten wie der elektronischen Musik künstlerische Strategien erfunden, um Lebendigkeit als Kennzeichen des Menschlichen wieder einzuführen.⁶ Tatjana Böhme-Mehner reflektiert die Zuschreibung von Menschlichkeit in der Präsenz eines Interpreten auf der Bühne und weist in den Klangidealen Pierre Schaeffers die Intention einer »Loslösung von einer spezifischen Individuation von Aufführung und Aufführendem« also eine Entsubjektivierung nach, worin sie ein (nicht erfülltes) Potential genderneutraler Musik sieht.⁷ Zahlreiche und sehr verschiedenartige künstlerische Strategien wie etwa das Acousmonium, live-elektronische Konstellationen, das weit verbreitete, genderrelevante Theremin oder einfach auch »menschliches« Ausgangsmaterial (zum Beispiel in Stockhausens *Gesang der Jünglinge*) sowie Raumklangbewegungen⁸ und Interaktivität mit den Zuhörern sind

5 Kirsten Reese, *Geschlechtslose elektronische Musik?* In: Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hrsg.), *Performativität und Performance*, Hamburg 2008.

6 Vgl. Elena Ungeheuer, *Elektroakustische Musik: Ansätze zu einer Klassifikation*, in: Elena Ungeheuer (Hrsg.), *Elektroakustische Musik. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber 2002.

7 Tatjana Böhme-Mehner, *Negation und Wiedereinführung der Interpretation – Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht*, in: Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hrsg.), *Performativität und Performance*, a.a.O.

8 Vgl. Ludger Brümmer in einer Einführung zum Klangdom am 12.6.2009 am ZKM Karlsruhe.

darauf ausgerichtet, den »toten« elektronischen Klang oder die entsubjektivierte Ausführungssituation wiederzubeleben. Das heißt, dass mit der Entkörperung oder Reproduktion durch elektronische Medien eine Entmenschlichung assoziiert wird, die durch neue Verkörperungstechniken und performative Szenarien umgekehrt wird.

Bei den neuen Verkörperungen haben sich allerdings die Voraussetzungen verändert, denn mit den medialen Entkörperungen wurde nicht nur die physische Hervorbringung im Instrumentalspiel abgeschafft, sondern auch die Figur der instrumentalen Geste und geschlechtlichen Determination. Die neuen Körper-Interfaces sind also von der traditionellen instrumentalen Gestik im Konkreten unabhängig und meist individuell gestaltet: Die Gestik der US-Amerikanerin Laetitia Sonami in *Ladies Glove* ist an die Handbewegungen eines von Frauen praktizierten indischen Tanzes angelehnt und die des Medienkünstlers Atau Tanaka an Tai Chi. Die Individualität körperlicher Gesten ist besonders augenfällig in dieser Personalunion von Composer/Performer. Die neu entwickelten Interfaces verkörpern die (Geschlechts-)Identität des Performers sowie die musikalische Figur, die er aufführen möchte. Da in diesem Fall der Performer nicht nur tradierte regelhafte Instrumental- und Gendergesten wiederaufführt, sondern sichtbar bricht, ist es folgerichtig, von Selbstinszenierung zu sprechen und von der Konstruktion einer neuen körperlichen Identität, die eine musikalische, gestische und auch geschlechtliche Identität impliziert und ein verändertes Menschenbild expliziert.

»Code Impensé«

Viele der in der Musikgeschichte von Musiktheoretikern und Musiklehrern aufgestellten Normen haben sich bis heute in der Instrumentalpraxis unmerklich oder, wie die Komponistin und Musikerin Andrea Neumann es formuliert, als »Code impensé« – also unhinterfragt – tradiert.⁹ Sie transportieren als Verhaltenscluster (Regeln für Körperhaltung und Kontakt zum Publikum) ein Körper-Geist-Modell, das über die letzten dreihundert Jahre zwar einem Wandel unterworfen war¹⁰ – zum Beispiel beim expressiven Virtuosenbild – und das heute verändert und nicht mehr so rigide formuliert ist. Dennoch: Die Neutralität des Gesichtsausdrucks ist – als ein Beispiel – bis in die heutige Zeit als Ideal überliefert und das Grimassieren beim Musizieren immer noch ein Sonderfall. Es kann Ausdruck einer besonderen Künstlerpersönlichkeit und Identität sein (zum Beispiel bei der Schlagzeugin

Robyn Schulkowsky) oder ist bewusst komponiert, etwa in Dieter Schnebels experimenteller Komposition von 1968 *Maulwerke*, in der er das »Maulwerk« in all seinen klanglichen und mimisch-kommunikativen Ausdrucksmöglichkeiten sichtbar macht, oder wird in Gerhard Stäblers Komposition *drüber* für acht aktive Schreier und Instrumente den Ausführenden als existenzielle und gebärdenreiche Schreie abverlangt¹¹.

Eine weitgehende Übereinstimmung von Künstlerpersönlichkeit und Inszenierung vermeint man in Antonia Baehrs mitreißenden Lachperformances mitzuerleben¹², in denen sie ihr eigenes Lachen, das sie für sich selbst als identitätsstiftend erklärt hat, kompositorisch verwirklicht, in den Vokalperformances von Jaap Blonk, dessen grimassierendes Mienenspiel an einen Komiker erinnert, oder in Phil Mintons ganzkörperlichen Vokal-Verrenkungen, die ein vollkommenes Im-Körper-Sein enthalten. »Die enge Verbindung von Körper und Stimme zeigt sich vor allem im Schrei, im Seufzen, Stöhnen, Schluchzen und im Lachen.«¹³ Dabei lässt sich feststellen, dass Performances oder Inszenierungen von Kompositionen, bei denen Mimik, kombiniert mit Lautäußerungen, als Ausdruck emotionaler und körperlicher Zustände zentral werden, den Zuhörer in besonderer Weise (körperlich) zu affizieren vermögen beziehungsweise als Ausdruck motorischer Intelligenz verkörpertes Hören¹⁴ ermöglichen.

Gestik und Mimik sind in diesen neu erfundenen Verkörperungen in besonderem Maße an die Identität der Composer/Performer gebunden, in der Präsenz dieser Performances ist das dichotome Paar von Körper und Geist aufgelöst.¹⁵ ■

11 Vgl. auch instrumentales Schreien bei Samir Odeh-Tamimi und Dror Feiler.

12 Vgl. ihren Text *Lachen* in diesem Heft, S. 22.

13 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004.

14 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Klangmotorik und verkörpertes Hören in der Musik Helmut Lachenmanns*, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Der Atem des Wanders*, Mainz 2006.

15 Vgl. Erika Fischer-Lichte, a.a.O., S.302.

9 Vgl. Andrea Neumanns Komposition *Legs* oder die Performance zusammen mit Antonia Baehr und Sabine Ercklentz *Larry Peacock*.

10 Vgl. Konrad Meister, *Zum Wandel des Interpreten-Ideals in drei Jahrhunderten*, in: Peter Becker (Hrsg.), *Zum Wandel des Menschenbildes in Musik und Theater*, Hannover 2002.