

Embodiment ...

Elektroakustische Musik und Expressivität

1 Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt a.M. 1993, S. 302.

2 Zum gehörten Körper siehe auch Roland Barthes, *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?*, Berlin 1979.

3 Siehe dazu das Heft *Expressivität*, *Positionen* 73 (2007), insb. S. 16ff.

4 Thomas Csordas (Hrsg.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge 1994, Vorwort; s. auch S. 12 f.

5 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Rudolf Boehm (Übers.), Berlin 1966.

6 Francisco Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge Mass. 1991, insb. S. 172-174.

7 Alva Noë, *Action in Perception*, Cambridge Mass. 2004.

8 Vittorio Gallese, *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4 (2005), S. 23-48, insb. S. 33 u. 42.

9 Sybille Krämer, *Does The Body Disappear? A Comment on Computer Generated Spaces*, in: *Paradoxes of Interactivity*, Uwe Seifert u.a. (Hrsg.), Bielefeld 2008, S. 34/35.

Der Begriff Embodiment, längst etabliert in englischsprachigen Diskursen, gerät in deutschsprachigen derzeit zum Modewort. Im inflationären Gebrauch verwischt sich leicht, was mit ihm gesagt sein will. Eine wichtige, mit ihm verbundene Idee ist *phänomenologisch*: Im musikalischen Kontext ist seine Verwendung verknüpft mit einer Greifbarkeit in der musikalischen Erfahrung und einem leiblichen Zugang zur Klangkomposition. Er erscheint wie das Schlüsselwort zur Lösung der Frage nach der »Entkörperung«, die sich im Zusammenhang mit digitaler Medienkunst, speziell der elektroakustischen Musik, stellt. Im Dunkel jüngerer, vielleicht noch allzu unfassbarer Ästhetiken verortet er den Körper und damit einen wesentlichen Teil von uns. »Wo sind wir, wenn wir Musik hören?« – fragt Peter Sloterdijk, und spricht von einer »Verkörperung im Körperlosen«.¹ Embodiment gilt solcher Verkörperung, die uns im vermeintlichen Wirrwarr all der neuen Klanggestalten den *anderen* Menschen erkennen und *uns selbst* präsent werden lassen kann.² Was sich bei der folgenden kurzen Auseinandersetzung mit dem vielfältigen Gebrauch des Begriffs andeutet ist, dass im Umfeld der ästhetischen Verwendung von Embodiment eine neue Relevanz von Konzepten wie Einfühlung, Ausdruck und Gefühl bemerkbar wird; benannt wird somit, zumal in neuen Tendenzen der elektroakustischen Musik, vielleicht der Wunsch nach einer solchen, die berührt.³

Begriffsbetrachtung

Wie ist Embodiment zu übersetzen? Thomas Csordas setzt das Wort ein, um eine Anthropologie zu bezeichnen und zu betreiben, die »nicht nur über den Körper ist, sondern vom Körper ausgeht«: »An anthropology that is not merely about the body, but from the body«.⁴ Hierin zeichnet sich ein phänomenologisches Verständnis des Körpers ab, das nicht cartesianisch zwischen Körper und Geist trennt, sondern deren gegenseitige Durchdringung als vor aller begrifflichen und konzeptuellen Spaltung gegeben glaubt. Jenes Verständnis übernimmt Csordas vorwiegend von Maurice Merleau-Ponty und greift damit indirekt eine Begriffsverwendung auf, die auf Ed-

mund Husserl und damit ein deutsches Wort zurückgeht: den Leib. Eine wesentliche Tönung in dieser Variante des Gebrauchs von Embodiment ist demnach philosophisch. Zugrunde liegt die Auffassung vom lebendigen Leib, im Unterschied zum bloß physischen, materiellen Körper als getrennt von einer belebenden Metaphysik. (Das Wort Leib geht dem englischen life voraus; ein guter Abriss zum Stand der Leibphilosophie findet sich bei Gernot Böhme, *Leibsein als Aufgabe*; Böhme versteht den Ausdruck Embodiment, leicht abgewandelt, als »Einleibung«.) Wer von »Einverleibung« spricht, meint damit, neben dem buchstäblichen, einen anderen Verzehr der Welt: ein In-sich-Vorfinden des in anderen Sichtweisen nur außen Geglauten. Ort dieses »Verzehrs« ist, wie Merleau-Ponty umfassend nahelegt, die Wahrnehmung des Menschen. Jene bildet sich erst nach und nach an der Welt und prägt dabei das Sein *als Leib* erst aus, anstatt bloß *abzubilden*.⁵

Auf phänomenologische Auffassungen gehen ähnliche Verwendungen des Begriffs in anderen Diskursen zurück: Embodiment ist Teil der »Enaction«, die nach Varela, Thompson und Rosch⁶ die ökologische Situiertheit des Menschen und seine Denkfähigkeit *reziprok* bestimmt. Alva Noë hat diesen Gedankenengang konsequent geistesphilosophisch fortgeführt und eine klare Vorstellung der aktiven Wahrnehmung entwickelt, die von einem lernenden und wissenden Körper ausgeht, der in den Akt des Wahrnehmens hineinspielt. Er versteht alle Wahrnehmung nicht als ein passives Gewahrwerden von Bildern und Eindrücken, sondern als ein aktives »Tasten«.⁷

Indes taucht der Begriff auch in den Neurowissenschaften auf, wo zum Beispiel Vittorio Gallese, ein Hauptvertreter der Spiegelneuronentheorie, von »embodied simulation« spricht, womit er den Einbezug eines mentalen Körpermodells bei der Wahrnehmung von Handlungen anderer bezeichnet.⁸ Medientheorien setzen den Begriff unter anderem dort ein, wo »Interaktivität« so weit getrieben wird, dass in virtueller Realität »semiotisierte« Datenkörper, wie Sybille Krämer schreibt, vom »rein physikalischen Körper« bewegt werden, ihn doppel⁹; spätestens hier zeichnet sich der Einfluss eines nichtphänomenologischen Begriffsverständnisses ab. Der Körper wird als Medium gesehen; manchmal wird bereits in dem Moment, wo mittels des Körpers in einer etwas vielfältigeren Form agiert wird, als dies in frühen Schnittstellen zu digitalen Rechnern möglich war, von Embodiment gesprochen. Gemeint ist in diesem Fall das ganzkörperliche und räumliche Eintauchen – im Vergleich zum lokalen und eingeschränkt nuancierten

Editorial

Embodiment – Verkörperung, Verleiblichung, Einleibung, Musik bewohnen, Verklanglichung des Körpers, leibliches Hören ... Das Nachdenken darüber, welche Folgen medien-, computertechnische und digitale Entwicklungen, also entscheidende Innovationen der letzten rund zwanzig Jahre, auf die künstlerische Produktion zeitgenössischer Musik und deren Präsentation haben, steckt noch in den Anfängen. Besonders partizipieren von jenen Innovationen die elektroakustische und elektronische Musik, audio-visuelle Formen, auch Improvisation in ihren klangforscherischen Aspekten und Klangkunst. Um neuartige, künstlerische Konsequenzen kenntlich zu machen, hat sich in letzter Zeit im englischsprachigen Diskurs der Begriff – oder besser das Forschungsfeld – Embodiment etabliert. Helga de la Motte-Haber spricht in ihrem Aufsatz, der auf Voraussetzungen eines Embodiment im 20. Jahrhundert zurückblickt und Ausblicke auf deren Folgen für das 21. Jahrhundert skizziert, von einem »neuen Thema der Musikwissenschaft«.

Dieses Thema, *Embodiment*, möchten wir hier zur Diskussion stellen. Im Kern kreist es darum, wie in der körperfreien, scheinbar entsinnlichten Welt der Medientechnik künstlerische Strategien entwickelt werden, Körperlichkeit, Sinnlichkeit, Expressivität unter neuen Vorzeichen in der Musik wieder in kraft zu setzen. Der österreichische Musikwissenschaftler Deniz Peters, der zusammen mit dem Komponisten und Wissenschaftler Gerhard Eckel dazu ein wichtiges Forschungsprojekt in Graz initiiert hat, spricht in seinem die Terminologie durchleuchtenden Text von einer »Annäherung musikalischer Ästhetik und körperlicher Präsenz«. Beide konnten wir für dieses Heft als Autoren gewinnen. Das Thema spielt aber auch in der Medizin eine Rolle, wie Thilo Hinterberger anhand des Forschungsprojekts *Braindance* an der Tübinger Universität darlegt. Vorstellen möchten wir ihnen zudem neue Strategien im Zusammenwirken von Musik und Tanz (Bernhard Lang, Claudia Jeschke) wie auch kompositorische Konzepte, die sich durch Merkmale eines Embodiment auszeichnen, vom Circuit Bending eines Nicolas Collins, das längst zu einer Bewegung geworden ist, über das von Rafael Toral (Portugal) entwickelte *Space Program* als Grundlagenforschung elektronischer Musik bis zu den intermedialen Raumerkundungen des Japaners Shintaro Imao. Im Internet-Forum (<http://forum.positionen.net>) gibt es erneut Gelegenheit zum Weiterdiskutieren. (Gisela Nauck)

Gebrauch des Körpers, wie zum Beispiel bei der Maushandhabung – in eine interaktive multimediale Umgebung, die einer Ökologie ähnelt. Die Rede ist hier schlicht von einer größeren Bewegungsfreiheit (und interaktiven Relevanz) des Körpers der Interagierenden. Dass hierbei im größeren Maß als bisher ein körperliches Spüren in der multimedialen Erfahrung erscheint, wird, in nichtphänomenologischer Auffassung, nicht dem aktiveren Leib, sondern der technologisch anspruchsvoller implementierten Virtualität zugeschrieben. Ein solcher Blick verfällt einer Dinglichkeit oft dort, wo Robotik menschliches Handeln – und ambitionierter Weise künstlerisches – zu simulieren sucht. Jenes Embodiment ist eines, bei dem eine Apparatur menschliche Fähigkeiten verkörpert (beispielsweise in Nachbildung der Klavier spielenden Hand); einher geht oft eine entsprechend umgekehrte Vorstellung des Körpers als Apparatur. Diese Begriffsverwendung, besonders dort, wo in futuristischer Manier das Maschinelle zelebriert wird, ist betont physisch und mechanistisch; sie interessiert *nicht* eine implizite Annahme über das Bewusstsein und die Belebtheit des Menschen, sondern sucht, den Menschen anatomisch nachzubilden, gar zu überwinden. Von der Auffassung, dass das menschliche Denken im Körper und körperlichen Handeln entspringe,

wie dies Mark Johnson darstellt, reicht die Begriffsverwendung also bis hin zum Bau avancierter kybernetischer Vehikel.¹⁰

Verkörperung ≠ Einleibung

Verkörperung und Einleibung stehen demnach hinter unterschiedlichen Verwendungen des einen Begriffs. Während bei Verkörperung oft an die Konstruktion eines materiellen Objekts, an die Nachbildung des menschlichen Körpers oder seinen physischen Einbezug in eine interaktive Situation gedacht wird, betrifft Einleibung eine *Fähigkeit* der Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung, die im Körper fußt. Dieses den Leib ausmachende körperliche Spüren und Körperbewusstsein kann, muss allerdings nicht, körperlich *sichtbar* sein; es ist nicht mit dem sichtbaren Körper identisch, sondern ist, als *gefühlter und wissender* Körper, in beständiger Veränderung begriffen und fließt in die Wahrnehmung aktiv mit ein. Im künstlerischen Kontext verbindet sich, wie Erika Fischer-Lichte in der *Ästhetik des Performativen* beschreibt, mit dem Begriff im letzteren Sinn eine neue Aufmerksamkeit für die leibliche Präsenz der Aufführenden, im Gegensatz zur Darstellung einer Figur.¹¹ Hieran wird deutlich, dass Embodiment eine Ästhetik impliziert, die der Sinnlichkeit neue Aufmerksamkeit schenkt.

10 Beide genannten Verwendungen von »Embodiment« kombinierend gereicht manchen gegenwärtigen Ansätzen Robotik als Mittel, Intelligenz durch Verkörperungen künstlicher Intelligenz besser zu verstehen; s. z.B. Rolf Pfeifer und Josh Bongard, *How the Body Shapes the Way We Think: A New View of Intelligence*, Cambridge Mass 2007.

11 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, insbes. S. 132ff. Fischer-Lichte zeigt die Ideengeschichte des schauspielerischen »Verkörpers« auf, in der die hier unterschiedenen Begriffe »Verkörperung« und »Einleibung« aufgehen.

Im musikalischen Zusammenhang lässt sich differenzierend weiterfragen: Ist Embodiment ein Aspekt der Gestaltung, des Werks, des Instruments oder Instrumentariums, der Aufführung,¹² der Rezeption? Insbesondere in den mit digitalen Medien operierenden Klangkünsten, seien es Kompositionen, Improvisationen oder Installationen, oft im multimedialen Zusammenspiel mit visuellen oder tänzerischen Aspekten, taucht der Körper – mit gesteigertem Interesse an seiner Rolle in der Produktion und Rezeption – in den vergangenen Jahrzehnten verstärkt wieder auf. Die Aufmerksamkeit liegt einerseits im Einbezug des Publikums (seiner Bewegungen und Geräusche wie zum Beispiel in Natasha Barretts *Adsonore*) in das sich entwickelnde Klanggeschehen von Installationen¹³; andererseits wird eine verfeinerte Performativität durch expressive Interaktion gesucht. Bei letzterer wird der Instrumentalcharakter des digitalen Mediums, das Sensorik mit Klangproduktion verknüpft, oft unter dem Gesichtspunkt der intuitiven oder freien Handhabung mit dem Ziel gesteigerter Expressivität gestaltet. Embodiment heißt in diesem Zusammenhang meist, dass das, was klingt, durch Bewegungen hervorruft, deren Emotionalität im Erklingenden eine (gewisse) Entsprechung findet. Den vielen entwickelten Prototypen neuer digitaler Instrumente, die sich nicht durch Tastendruck oder Joystick, sondern in einem volleren Sinne *gestisch*, beziehungsweise *geräumlich-gestisch*, spielen lassen, steht eine Fülle künstlerisch-performativer Experimente zur Seite.¹⁴ Hierbei beziehen die Konzeptionen und Aufführungen unter anderen von Chris Salter, Wayne Siegel, Shintaro Imai, Bernhard

Lang und Gerhard Eckel ein Maß und Spektrum an körperlicher Bewegung in die Klangsteuerung mit ein, dass Tänzer zu Musikern, das Musikalische am Tanz hörbar, das Tänzerische in der Musik in einer Form sichtbar werden, deren ästhetische Implikationen erst in Anfängen genutzt und reflektiert sind.¹⁵ Was allerdings anhand von Werken wie Salters *Schwelle II* und seines in der Entstehung befindlichen *JND (just noticeable difference)*, oder *VTrike* von Christine Gaigg und Bernhard Lang¹⁶ sich bereits verdeutlicht, ist die hier erkundete Annäherung von musikalischer Ästhetik und körperlicher Präsenz. Diese findet allgemeiner dort statt, wo Komponisten und Choreographen, oder beispielsweise Komponisten und Filmemacher den (nicht nur zufälligen, fragmentarischen) Kontrapunkt, oder zumindest eine Mimesis, zwischen den Ausdrucksmedien suchen; gelingt dies, liegt es nahe, dass musikalisch-tänzerisches Embodiment (hier: die Einleibung des Klanglichen und umgekehrt, die Verklanglichung des Leiblichen) gelang.¹⁷ Chris Harings *Running Sushi* und Xavier Le Roys *Mouvements für Lachenmann* führen dies eindrucksvoll vor. Mit der hierdurch erreichten Aktivierung körperlichen Verstehens á la Noë oder Johnson ist damit ein ästhetischer Wendepunkt erreicht: Die Phantasie widmet sich nicht der Gestaltung abstrakter Texturen und Verläufe oder klingender Stochastik, sondern sucht eine menschliche, oder zumindest menschlich anmutende, Bewegung zu artikulieren, die in der Erfahrung der Aufführung greifbar werden kann. Die Inter-subjektivität des Leibes, durch die das Kollektive schimmert, lässt die Möglichkeit wieder herein, zu intendieren, verstanden zu sein, sich

12 In der *Performance Research* wird z.B. eher die »Verkörperung«, in der *New Musicology* und *Critical Musicology* eher die »Einverleibung« erforscht.

13 Siehe dazu Natasha Barrett, *Adsonore*, in: *Organised Sound* 10 (2005), Nr. 2: S. 111–119.

14 Siehe hierzu Jin Hyun Kim, *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances – unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven*, Osnabrück 2010 (im Druck).

15 Jüngere Symposien mit bevorstehenden Veröffentlichungen zu diesem Themenschwerpunkt waren *Challenging Music, Dance and Performance: the Electronic Media* (Linz 2009) und *Bodily Expression in Electronic Music* (Graz 2009).

16 Mit Veronika Zott [Tanz], sowie Thomas Musil, Winfried Ritsch und Johannes Zmölnig.

17 Siehe dazu auch den Beitrag von Gerhard Eckel im vorliegenden Heft.

Xavier le Roys Choreographie von Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* am 25. September bei PACT Zollverein im Rahmen der RuhrTriennale 2007: zwei musizierende Gitarristen hinter dem Paravent (Gunter Schneider, Barbara Romen), zwei ohne Instrument performend davor (Tom Pauwels & Günther Lebbing) (Foto: Reinhardt Werner).



selbst zum Beispiel in einer Geste wiederzufinden, die Gesten der anderen empathisch zu erleben.

Leibwahrnehmung und Ästhetik

Embodiment wird in so ausgerichteter Kunstpraxis zu einem Lockruf, der, wie in Nietzsches Ausspruch, einem unbekanntem Weisen gilt, diesen aufzuspüren sucht. Was wir wahrnehmen, wenn wir Musik hören, ist, unter vielem anderem, eine körperliche Präsenz, die in tagtäglicher, unwillkürlicher wie willkürlicher Klangerzeugung wurzelt. Aus dem, wie eine Bewegung klingt – und sie klingt nur, indem sie sich an etwas reibt –, tritt das Berührte, wie das Berühren und somit die oder der Berührende zum Vorschein. Die Faszination dieses einfachen Phänomens (wir spüren durchs Hören ein »Wie«, »Woran«, »Wer« des Bewegens, kurz: eine Geste) erstreckt sich bis hinein in die Detailerfahrung von Kompositionen dieser Art. Aller Verabschiedung tonalen Zusammenhalts zum Trotz findet sich ein gehöriges gestisches Gefüge in mancher zeitgenössischer Musik; deren Interesse am Gestischen, und die zunehmende Rede davon, zeugen von einem wiederkehrenden ästhetischen Interesse am leiblichen Hören. Dies tritt klar zutage in der Komposition räumlicher Klangprozesse, ein Tanz der Klanggestalten, dessen Realisierung in der elektroakustischen Musik besonders häufiges Thema ist. Wenn etwa Denis Smalley von »gestural surrogacy« spricht,¹⁸ beinhaltet dies sowohl die Auskomposition (teils fiktiver) Klangerzeugungshandlung, als auch des räumlichen Elements: ein Weg zu ei-

ner geradezu schlagend deutlichen, intersubjektiv erlebbaren körperlichen Präsenz. Diese läßt sich dort, wo sich die Hervorbringung des Klanges ungewöhnlich variabel gestalten lässt – in der elektroakustischen Musik – auf eine bisher nicht dagewesene Weise explorieren.

Dabei ist zwar alles, was irgendwie klangliche Anmutung von Körperlichkeit hat, durch das Mikrophon in zitierende Reichweite gerückt; seine *Anordnung* jedoch entbehrt oft in Ermangelung eines körperlichen Spielens eines Embodiment. Am Mapping – der Zuordnung zwischen erfasster Bewegung und Klanguauswahl – scheiden sich die Geister: Soll es »expressive Interaktion« im Sinne eines Embodiment ermöglichen?¹⁹ Oder verabschiedet es leibliche Präsenz im Performativen?²⁰ Eine beachtliche Schwierigkeit besteht darin, mit ästhetischem Embodiment überhaupt künstlerisch umzugehen; ein klares Verständnis des Hörens als leiblich, eine vertiefte Aufmerksamkeit für die den Klanggestalten innewohnende Taktilität kann hierzu beitragen. Dort, wo Embodiment in diesem Sinn zutage tritt, weist diese Erfahrung selbst auf das Erkenntnispotential, das in künstlerischer, speziell: musikalischer Artikulation besteht. Was per Leib dann im Hören entsteht, ist die Verbundenheit des Bewusstseins mit der Welt, die Alva Noë brillant konstatiert²¹ und die das andere in uns und uns im anderen bedeutet. Ein Sinn des Embodiment wäre somit, vielleicht nicht nur dem Anschein nach, eine neue (alte) Expressivität: das stille Wissen um eine intersubjektive Verbundenheit zur Erfahrung zu bringen. ■

18 Siehe dazu z.B. Denis Smalley, *The Listening Imagination*, in: John Paynter u.a. (Hrsg.), *Companion to Contemporary Musical Thought*, Bd. 1, London 1992, S. 514-554.

19 John Croft, *Theses on Liveness*, in: *Organised Sound* 12 (2007), Nr. 1, S. 59-66.

20 Julio d'Escriván, *To Sing the Body Electric: Instruments and Effort in the Performance of Electronic Music*, in: *Contemporary Music Review* 25 (February/April 2006), Nr. 1/2, S. 183-191.

21 Alva Noë, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, New York 2009; erscheint Ende 2010 in deutschsprachiger Übersetzung.