

Aus: Hoffmann, Freia; Bowers, Jane; Heckmann, Ruth (Hrsg.):
*Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger
zum 60. Geburtstag.* Oldenburg (BIS) 2000

Musik und Körper

Performative Problemlösungsstrategien

Jan Hemming

Man könnte sich ja immerhin vorstellen, daß Beethoven taub werden *wollte* – weil er schon an der sinnlichen Seite der Musik jene Erfahrungen machte, die heut aus den Lautsprechern quellen.¹

Musik wird fast ausnahmslos über Sinnesorgane aufgenommen, findet also über den Körper Eingang in die Wahrnehmung. *Fast* ausnahmslos? Nun, es ist immerhin bekannt, daß musikalisch geschulte Menschen allein beim Imaginieren einer niemals zuvor gehörten Musik zur Vergegenwärtigung dieser Musik fähig sind, ohne daß diese den Weg über einen Sinnesreiz nähme. Der Musikpsychologe Erwin Gordon hat für dieses vor allem in der westlichen Kunstmusik wichtige Vorstellungsvermögen den Begriff „Audiation“ in die Diskussion eingebracht und ihn in das Zentrum seiner Begabungstheorie gestellt.² Doch es ist weit verbreitet, die Rolle des Körpers und sein besonderes Verhältnis zur Musik in der einen oder anderen Weise direkt oder indirekt anzuerkennen, vor allem im Bereich der populären Musik. Dort ist der Mythos vom Herzschlag der Mutter, den bereits der Embryo wahrnimmt und der seine Fortsetzung im regelmäßigen Beat ganz gleich welchen Musikstils findet, allgegenwärtig. In “The Beatles with Lacan” drückt es Henry Sullivan folgendermaßen aus:

„Ich glaube, daß die Anziehungskraft von Rock-Rhythmen zum Teil in ihrer kontinuierlichen Mimesis des menschlichen Herzschlags begründet ist. Der besondere Effekt des Rock-Schlagzeugs liegt in der Imitation des Herzens in regelmäßigen Patterns, im Zusammenspiel mit einer ausgeprägten Betonung des Off-Beat (entsprechend der Entspannung des Herzmuskels während der Diastole).“³

Im Anschluß wird eine recht ausgefeilte Theoriekonstruktion zur Herzschlag-Interferenz zwischen dem ungeborenen Kind und der Mutter präsentiert, um insbesondere zu erklären, warum der Beat der Rockmusik meistens ungefähr doppelt so schnell wie der Herzschlag ist. Es ist kaum noch nötig zu erwähnen,

daß es dem Autor um eine möglichst unanfechtbare ästhetische Legitimation der Rockmusik geht.

Einen etwas anders gelagerten Aspekt von Musik und Körpererfahrung dokumentiert folgendes Zitat von Ian Anderson, dem Querflötisten der Rockgruppe „Jethro Tull“:

„Gitaristen gehen auf die Bühne und zupfen nur einmal kurz und schon entsteht ein erregender, unheimlicher Lärm . . . Gitarrespielen ist eine Verbindung zwischen Gehirn und Verstärker. Es ist wahnsinnig direkt.“⁴

Aber auch andere Musikauffassungen, etwa von Freunden der Oper oder des Balletts, heben die Rolle der Stimme bzw. der Körperbeherrschung der Tänzer – zumindest auf Seiten der Interpreten – ohne Einschränkungen hervor. Allerdings funktioniert der Körperbezug in der Kunstmusik und vor allem der E-Musik des 20. Jahrhunderts zumeist nicht ohne entsprechende Distanzierungen. In MusikTexte zitiert und kommentiert Thomas Meyer den Komponisten Brian Ferneyhough folgendermaßen:

„Musik erreicht ihre Verbindlichkeit, wenn sie im Leib gespürt wird (womit Ferneyhough freilich kaum den vielgepriesenen Bauch der Jazzer meint); eine Binnenspannung soll wahrnehmbar sein, die nicht unbedingt mit einem Wort zu identifizieren ist.“⁵

Hier deutet sich bereits an, daß trotz einer unmittelbaren Bezugnahme auf „Musik und Körper“ offenbar verschiedene Arten von „Körper“ differenziert werden müssen. In der kritischen Theorie geschieht dies z. B. in der Denkfigur einer Dialektik von Mythos und Aufklärung, auf deren Basis zwischen „wahrer“ und „falscher“ Körperlichkeit unterschieden wird. So formulieren Horkheimer und Adorno im Exkurs „Interesse am Körper“ in der „Dialektik der Aufklärung“:

„Unter der bekannten Geschichte Europas verläuft eine unterirdische. Sie besteht im Schicksal der durch Zivilisation verdrängten und entstellten menschlichen Instinkte und Leidenschaften [. . .] Von der Verstümmelung betroffen ist vor allem das Verhältnis zum Körper.“⁶

Allerdings bezieht sich diese Äußerung primär auf die Situation der industriellen Arbeitswelt und auf den Körperkult des Faschismus. In der „Philosophie der neuen Musik“ hat es Adorno rigoros abgelehnt, die Musik Strawinskys, deren körperliche Wirkung vom Komponisten beabsichtigt ist, ästhetisch anzuerkennen.⁷ Nur beim genauen Hinsehen bleibt ein positiver Rest erhalten, indirekt ausgesprochen durch Einbeziehung eines Zitats von Frank Wedekind:

„Die Spur des Besseren bewahrt Kulturindustrie in den Zügen, die sie dem Zirkus annähern, in der eigensinnig-sinnverlassenen Könnerschaft

von Reitern, Akrobaten und Clowns, der ‚Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst‘.“⁸

Die Rede von „Musik und Körper“ ist oftmals subjektiv geprägt, während Versuche der Objektivierung schnell in allgemeine Abhandlungen zur „Natur der Musik“ münden. Diese lassen deutlich den Versuch erkennen, aus vermeintlichen Naturkonstanten auch musikalische Konstanten abzuleiten, die in den Dienst einer normativen Ästhetik gestellt werden können. Aus der Analyse des Faschismus durch die kritische Theorie oder aus der Gender-Forschung ist bekannt, daß vermeintliche „objektive“ Wahrheiten die Unterdrückung oder Ausmerzungen alles „Anderen“ implizieren können. So entsteht das sehr weitreichende (und dabei zum Teil unbewußte) Gebot einer „Political Correctness“, sich vom Themenkomplex „Körper“ und „Natur“ möglichst zu distanzieren. Dadurch wird der „Körper“ selbst zu dem „Anderen“; er bleibt unsichtbar, weil er in den etablierten (musik-)wissenschaftlichen Wahrnehmungsrastern nicht vorgesehen ist.

Als Reaktion auf dieses „Verbannen des Körpers“ existiert am Rande der Disziplin eine eher intuitiv gewonnene oder auf Erfahrung verweisende Position, die zum Beispiel unter Musikethnologen, vor allem aber unter Musikpädagogen und Musiktherapeuten anzutreffen ist. Es wird versucht, anhand von Beispielen aus der Praxis die Relevanz des Körpers beim Musizieren besonders hervorzuheben. Dies kann z. B. am Sammelband „Musik und Körper“⁹ nachvollzogen werden, der eine Tagung des „Arbeitskreises musikpädagogische Forschung“ (AMPF) mit dem gleichen Titel dokumentiert. Typisch für an der Musikpraxis entwickelte Thesen ist fast durchweg eine verkürzte Rezeption kritischer Theorien, die durchaus so weit reicht, die oben genannte „Political Correctness“ unbeabsichtigt oder unbewußt zu verletzen. Dabei gehen die Kritiker einer körperlichen Musik implizit zumeist von einem ebenso starren Modell von „Körper“ aus, wie es auch von der entgegengesetzten Ansicht angewendet wird. „Körper“ gilt in beiden Fällen als Moment der Unmittelbarkeit und letzten Wahrheit, das – wenn wir uns erst einmal darauf einlassen – keine Relativierung mehr erlaubt. In der Kulturwissenschaft ist es üblich, derartige Positionen als „Essentialismus“ zu bezeichnen. In ästhetischer Hinsicht würde dies bedeuten, daß eine Musik – gemäß den jeweiligen Präferenzen positiv oder negativ gewendet – die körperliche Dimension in jedem Fall in Form einer Konstante zu berücksichtigen hätte. Sehr deutlich kann so etwas an den jeweiligen Gemeinplätzen abgelesen werden, die etwa folgendermaßen paraphrasiert werden können – in der Popmusik „ist es nicht geil, wenn es nicht groovt“, in

der E-Musik „ist es keine Kunst, wenn man dadurch angeregt wird, mit dem Fuß zu wippen.“

Encultured bodies: Körper als Konstruktion

In solcher Weise scheinbar feststehende Grundannahmen waren u. a. Gegenstand der Auseinandersetzung im Kontext der Dekonstruktion. Als wichtige Impulsgeber werden hier die französischen Autoren Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard oder Michel Foucault gerne in einem Atemzug genannt, auch wenn deren Bild von Musik häufig subjektiv geprägt war und sie eine soziologische Perspektive bevorzugten. An dieser Stelle sei vor allem auf Foucault hingewiesen, der in seinen Studien zu „Sexualität und Wahrheit“¹⁰ dargelegt hat, in welchem hohem Maße unser eigenes Verhältnis zu Sexualität und Körper vom historisch-kulturellen Kontext konstruiert und damit zugleich wandelbar ist. Foucault lenkt den Blick besonders auf die zentrale Bedeutung der Machtverhältnisse in Diskursen. In der Foucault-Rezeption wurden die Schwerpunkte jedoch sehr verschieden gesetzt. Während einige Autoren es für sein Verdienst halten, die Denkfigur der somit diskursiven Konstruiertheit des Körpers überhaupt erst eingeführt zu haben, heben andere Autoren hervor, daß Foucault vor allem zur Dekonstruktion der z. B. im Begriff des „gelehrigen Körpers“ bereits existierenden sozialen Vorstellungen beigetragen hat.¹¹

Folgendes Beispiel soll illustrieren, daß eine diskursive Verfaßtheit des Körpers auch in musikalischen Zusammenhängen existieren kann: Eine Gruppe von Studierenden sitzt in der Bibliothek eines musikwissenschaftlichen Instituts, um sich auf ein Seminar vorzubereiten. In der nächsten Sitzung soll das Streichquartett von Witold Lutoslawski aus dem Jahr 1964 behandelt werden. Alle Teilnehmenden verfügen hierzu bereits über Hintergrundwissen und haben die Partitur vorliegen. Mitlesend verfolgen sie das akustische Geschehen, während das Stück von CD vorgespielt wird. In diesem Moment betritt ein verspäteter Teilnehmer den Raum, hört kurz hin und bemerkt spontan „das hört sich ja an wie beim Zahnarzt“, womit er offenbar eine unmittelbare Körpererfahrung in Analogie zu seinem aktuellen Musikerleben setzt. Die bisher anwesenden Teilnehmenden nehmen die Bemerkung jedoch eher verständnislos auf, denn sie sind in diesem Moment weder körperlich beeinträchtigt, noch denken sie an einen Zahnarzt. Sie haben sich auf das strukturelle Geschehen im Stück konzentriert und dieses anhand der Partitur nachvollzogen. Schon die

Binnenrelativität der Situation ermöglicht in diesem Moment also eine völlig unterschiedliche Interpretation auch der körperlichen Komponente von Musik. Im vorliegenden Fall wurden auch die diskursiven „Kontexte“ deutlich, die zu der jeweils unterschiedlichen Konstruktion von Körpererfahrungen geführt haben. In anderen Forschungsrichtungen wurden die Ideen der Dekonstruktion auf zum Teil sehr verschiedenartige Weise adaptiert, z. B. im Zusammenhang der sogenannten „Critical Musicology“ des angloamerikanischen Raums. In historischer Hinsicht wird der „Kanon der Meisterwerke“ dekonstruiert, aus dem sich unser Bild von „Kunstmusik“ spätestens seit dem letzten Jahrhundert zusammensetzt. Von gesellschaftskritischem und politischem Interesse sind Untersuchungen, die aufzeigen konnten, daß unsere Auffassungen von Musik eine bestimmte Kultur (die westliche), eine bestimmte „Rasse“ (die weiße) und ein bestimmtes Geschlecht (männlich) eindeutig favorisieren. Aus ihnen resultiert eine neue Bereitschaft, sich mit „Selbstverständlichkeiten“, die ihren Status als solche heutzutage nicht mehr aufrechterhalten können, kritisch auseinanderzusetzen. Von Anfang an beschäftigte sich auch die Gender-Forschung mit den Dimensionen dieser Problematik, bezogen vor allem auf Geschlechtsidentitäten. Die Grundprämisse dieses Ansatzes liegt in der Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht (engl. „Sex“) und der Form des Geschlechts, wie wir es real als sozial konstruiertes vorfinden („Genus“, engl. „Gender“). Demzufolge kann sich zwar niemand von dem konkreten biologischen Faktum lösen, eben als „Frau“ oder „Mann“ geboren zu sein. Welche Eigenschaften, Befugnisse, Fähigkeiten, Machtattribute im Folgenden jedoch dem Subjekt zugesprochen werden, wird als vollständig sozial konstruiert und nicht biologisch gegeben angesehen.

Allerdings ist das Verhältnis von „Musik und Körper“ auch in der Gender-Forschung nicht klar definiert. Aus der Beobachtung, daß die Rolle von Körper und Sexualität in der bisherigen Musikwissenschaft kaum anerkannt und von einem „Mantel der wissenschaftlichen Objektivität“ überdeckt wurde, resultiert die Ambition, diese Rolle offenzulegen und zu neuer Geltung zu bringen¹². Susan McClary hat dies z. B. folgendermaßen formuliert:

„Musik nach der Renaissance spricht sehr häufig libidinöse Wünsche an: In dem historischen Augenblick, wo die Legitimation der Kultur vom sakralen auf den weltlichen Bereich übergang, wurde die ‚Wahrheit‘, die die musikalische Kultur autorisierte, ausdrücklich mit männlich definierten Modellen von Sexualität verbunden [. . .] Für fast die ganze Geschichte der Musik seit der Renaissance und so gut wie alle begleitende Kritik

gilt, daß die sexuellen Dimensionen ihrer Mechanismen zwar schamlos ausgenutzt und zugleich jedoch durchgängig verleugnet wurden. Das Prinzip, über drei Viertel eines Stückes auf einen Höhepunkt hinarbeiten, wird in Metaphern verhandelt, die fast immer die zugrundeliegenden erotischen Annahmen verraten, und zugleich wird dieses ‚Prinzip des Höhepunktes‘ in den Status einer wertfreien, universellen Form transzendiert (ähnlich wie der Phallus einer klassischen griechischen Säule). Dieses Prinzip wird nun nicht mehr als sexuelles (geschweige denn männliches!) erkannt – es ist ganz einfach die Art und Weise, nach der Musik zu funktionieren hat.“¹³

Was hier auf den ersten Blick als berechtigte und wertvolle Kritik an vorherrschenden Ideologien erscheint, ist nicht ganz unproblematisch. In einem vor allem bei Gegnern der Gender-Forschung prominent gewordenen Einwand demonstriert Leo Treitler unter Hinzunahme eines weiteren Essays von McClary über Beethoven, wie schnell deren Bemühungen um eine Hermeneutik, die die Rolle des Körpers nicht vernachlässigt, selbst ins Ideologische zu kippen drohen:

„Als ob der energische Impuls, der für die Tonalität charakteristisch ist, und die für die ersten Themen typische Aggression noch nicht genug wäre, fügen Beethovens Symphonien zwei weitere Dimensionen der Stilgeschichte hinzu: stürmisches ‚Stampfen aus der Beckengegend‘ (zum Beispiel im letzten Satz der fünften Symphonie und in allen außer dem ‚passiven‘ dritten Satz der neunten Symphonie) und sexuelle Gewalt. Das Einsetzen der Reprise im ersten Satz der Neunten ist einer der schreckenerregendsten Momente in der Musik, die sorgfältig vorbereitete Kadenz bleibt in frustrierender Weise unerfüllt, was Energie aufstaut, die schließlich in der erstickenden, mörderischen Wut eines Triebtäters explodiert, der nicht in der Lage ist, Befriedigung zu erlangen.“¹⁴

Es ist nur zu offensichtlich, daß hier nun mit körperlichen Metaphern selbst im Sinne einer Unmittelbarkeit und Direktheit argumentiert wird, die um so bedenklicher stimmt, als sie unter dem emanzipatorischen Deckmantel der feministischen Musikwissenschaft stattfindet. Der Vorwurf, der hier erhoben wird, lautet folglich, daß auf diese Weise eine neue und ebenso subtile Form des Essentialismus durch die Hintertür wieder eingeführt wird. McClarys Untersuchungen zur Körperproblematik sind damit gewissermaßen über das Ziel hinausgeschossen und bleiben – wie jede Hermeneutik – nach streng wissenschaftlichen Kriterien stark angreifbar. In Diskussionen und Seminaren habe ich jedoch mehrfach erlebt, daß gerade die Beschreibungen und drastischen Asso-

ziationen aus dem letzten Zitat vor allem von Frauen geteilt werden und damit sicherlich einen Nerv getroffen haben.

Codierte Körper

In der fortgeführten Auseinandersetzung um Essentialismus und soziale Einflußnahme ist die Konstruktion von „Körperlichkeit“ differenzierter und aus verschiedenen Perspektiven untersucht worden. Dies geschah vor allem unter Rückgriff auf die Theorie der Semiotik und das zeichentheoretische Vokabular, das im Umkreis des französischen Poststrukturalismus entwickelt wurde und mit dessen Hilfe Codierungen von Körperlichkeit in kulturellen Verhaltensweisen und Objekten beschrieben und analysiert werden können. Hinzu kommt die strukturalistisch-linguistische Adaption der Psychoanalyse durch Lacan¹⁵. Ihre Kernaussage besteht darin, daß auch die Prozesse in unserem Unbewußten in einer Art und Weise strukturiert sind, die der Sprache ähnelt, und daß dennoch Kräfte und Dispositionen existieren, die diese Struktur überwinden können. In einer Weiterentwicklung der schon durch Freud erfolgten Thematisierung lustvoller, triebhafter und unbewußter Vorgänge verwendet Lacan den Begriff „jouissance“ zur Charakterisierung solcher Zustände jenseits des Diskursiven. Auf diese Ansätze hat z. B. John Shepherd¹⁶ zurückgegriffen, um Bedeutungsstrukturen am Beispiel der populären Musik zu untersuchen. Der entscheidende theoretische Schritt besteht in der Einführung einer Ebene symbolischer Repräsentation: Indem ein gehörter Klang immer auf seine Klangquelle und diese auf die dahinterliegende Kraft verweist, enthält Klang eine elementare symbolische Qualität, auf der jede weitere kulturelle Logik aufbaut:

„Ich bin der Auffassung, daß ‚Musik‘, die sich diskursiv innerhalb spezifischer sozialer, kultureller und historischer Umstände konstituiert, als signifizierende Praxis einzigartige und besondere Qualitäten besitzt, die – zumindest partiell – auch solche signifizierenden Praktiken prägt, in die sie als ‚nichtlinguistischer Klang‘ eingebunden ist. Diese Einzigartigkeit und Besonderheit beruht nicht auf einer einzelnen ihrer Qualitäten, sondern vielmehr auf einer Kombination von drei Faktoren. *Erstens*: Musik bezieht sich nicht direkt auf die Welt der Objekte und Konzepte. Sie ist nicht-denotativ. Sie liegt jenseits von Kristevas ‚symbolischer Ordnung‘. Dafür evoziert sie *direkt* die Texturen, Prozesse und Strukturen der sozialen Welt als der Welt, die in der externen, öffentlichen Sphäre der sozialen Interaktion *und* dem inneren privaten Reich der individuellen

Subjektivität manifest ist. Damit unterscheidet sich Musik radikal von Sprache als der anderen auf Klang beruhenden Form menschlicher Kommunikation. *Zweitens*: Die Wirkung von Musik ist signifikant ikonisch. Das heißt, es besteht ein dominantes, *jedoch kein determinierendes* Element der Entsprechung zwischen Musik und Klangerlebnis und den besonderen Bedeutungen, die sich in diesem Klangerlebnis vermitteln. Dieses Prinzip der Ikonizität unterscheidet Musik radikal von der Sprache. *Drittens*: Die Wirkung von Musik ist primär und ursprünglich somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv. Musik wirkt tief und direkt auf den menschlichen Körper als dem individuellen Ort jeder Äußerung [...] und dem individuellen Ort der politischen Auseinandersetzung.“¹⁷

Um es noch einmal anders zu formulieren: Die in Musik enthaltenen Bedeutungen sind gemäß dieser Konzeption nicht in gleicher Weise eindeutig wie im Bereich der Sprache. Primär bewirkt Musik demnach keine Kognitionsleistung, sondern erzeugt ein „Gewebe aus physiologischen und affektiven Stimulationen, das anschließend in die symbolhafte Ordnung der Sprache eingebunden wird“¹⁸. Die Besonderheit von Shepherds Theorie besteht folglich darin, nicht einfach Analogien zwischen körperlichen Prozessen einerseits und Musik bzw. Sprache andererseits zu bilden, was deren weitgehende Identität voraussetzen würde. Vergleichbar sind nur die Strukturen der jeweiligen Prozesse, was diese Theorie als homologisches Modell kennzeichnet. Zugleich distanziert sich Shepherd so von radikaleren Theorieansätzen, die im Begriff „Musik als leeres Zeichen“ einforderten, daß „Musik“ *jede* ihr verliehene Bedeutung annehmen könne. Im Zusammenhang der populären Musik hilft dies zu erklären, warum einzelnen Stücken, die offenkundig von dürftiger musikalischer Struktur sind, doch eine große individuelle wie auch intersubjektive Bedeutung zukommen kann. Keiner braucht eigentlich 1000 Liebeslieder. Trotzdem ist jedes von ihnen irgendwie bedeutsam, für irgend jemanden zumindest. Und dennoch sind diese Bedeutungen nicht beliebig und losgelöst von den klanglichen Ereignissen.

In seinem berühmt gewordenen Aufsatz „Le grain de la voix“, zu deutsch „Die Rauheit der Stimme“¹⁹, hat Roland Barthes in ganz ähnlicher Weise auf die Semiotik zurückgegriffen, um Interpretationen von Schumanns *Dichterliebe* durch zwei verschiedene Sänger miteinander zu vergleichen. Gleichzeitig ist dieser Aufsatz der Versuch, die Ebenen der kulturell anerkannten Werte einerseits und der körperlichen (Lust-)Empfindungen andererseits, die beide Teil des Musikerlebens sind, in angemessener Weise zur Geltung zu bringen. Hier-

zu bedient sich Barthes unter Bezugnahme auf Julia Kristeva der theoretischen Unterscheidung von „Phäno-Text“ und „Geno-Text“:

„Der *Phäno-Gesang* (wenn man diese Übertragung akzeptieren will) umfaßt alle Phänomene, alle Merkmale, die in den Bereich der gesungenen Sprache, der Gesetze des Genres, der codierten Form der Koloratur, des Idiolekts des Komponisten, des Stils der Interpretation fallen: kurz alles, was in der Ausführung im Dienste der Kommunikation, der Repräsentation, des Ausdrucks steht: das wovon man gewöhnlich spricht, was das Gewebe der kulturellen Werte bildet (der Stoff der eingestandenen Vorlieben, der Moden, der kritischen Diskurse), was sich direkt mit den ideologischen Alibis einer Epoche verknüpft (die ‚Subjektivität‘, die ‚Expressivität‘, die ‚Dramatik‘, die ‚Persönlichkeit‘ eines Künstlers). Der *Geno-Gesang* ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen ‚aus dem Inneren der Sprache und ihrer Materialität selbst‘ hervorkeimen; es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit Kommunikation, Repräsentation (der Gefühle) und Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet – nicht das, was sie sagt, sondern die Wollust ihrer Ton-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert. Es ist mit einem sehr einfachen Wort, das jedoch ernst genommen werden muß: die *Diktion* der Sprache.“²⁰

Dieser auf den ersten Blick sehr komplexe Ansatz ist durch Richard Middleton folgendermaßen präzisiert worden:

„Barthes‘ Theorie hat sich als ein höchst einflußreicher Hinweis darauf erwiesen, die musikalische (Woll-)Lust in einem semiologischen (und nicht in einem instinktualistischen oder soziologischen) Zusammenhang darzustellen.“²¹

Das in englischen Texten gebräuchliche Vokabular für die unmittelbare Bezugnahme auf „Körper“ schwankt übersetzt zwischen „instinktualistisch“, „essentialistisch“ oder „substantialistisch“, wobei Ruth Solie²² auf eine weitgehende Gleichbedeutung dieser Begriffe hingewiesen hat. Mit dem „soziologischen Zusammenhang“ bezieht sich Middleton hingegen auf die erwähnten sozialen und kulturellen Konstruktionen des Körpers. Middleton sieht in Barthes‘ Rückgriff auf die Semiotik zunächst eine Möglichkeit der Überwindung des Gegensatzes zwischen Natur und Konstruktion. In der Folge werden insbesondere die oben bereits angesprochenen Bereiche jenseits des Diskursiven untersucht:

„Sein [Barthes] Aufsatz zur ‚Rauheit der Stimme‘ verbindet eine Typologie der Lüste mit einer semiologischen Theorie, die auf einer Unterscheidung zwischen einer ‚Signifizierung (Bedeutung)‘ einerseits, und andererseits dem, was er ‚signifiance‘ (Diktion) nennt, basiert. Diese Unterscheidung kann als analog zu dem Kontrast angesehen werden, den Lefèbvre differenzierte: eine ‚logogenische Semantik‘ und eine ‚pathogene Lust‘, in deren Zustand die Macht der ‚Bedeutung‘ zerbrochen wird. Dies erinnert an den immer wiederkehrenden Verdacht, daß hinter dem ‚Deckmantel der Bedeutung‘ die Möglichkeit eines Fensters zu einem Zustand steht, in dem ‚Dinge‘ ‚sie selbst‘ sein könnten. In der Tat könnte die ästhetische Herangehensweise selbst als Formalisierung angesehen werden, als systemischer Annäherungsversuch an die ‚Anarchie‘ solcher Zustände: ein kulturell legitimer flüchtiger Blick auf eine verbotene Ökologie.“²³

John Shepherd und Peter Wicke haben diese Gedanken in „Music and Cultural Theory“ aufgegriffen²⁴ und in den letzten beiden Kapiteln ihres Buches thematisiert:

„Wenn uns Musik von der Welt der Zeichen wegführt und uns statt dessen die Welt der Handlungen näher bringt – scheint Middleton zu bemerken – führt uns dies notwendigerweise auch weg von der Welt der Bedeutungen und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Prozesse an sich.“²⁵

An dieser Stelle kann die Diskussion nicht im Detail nachgezeichnet werden, in der weiteren Argumentation möchte mich jedoch vor allem der verstärkten Betonung des Handlungsaspektes anschließen. Dazu greife ich erneut auf die Gender-Forschung zurück und beziehe mich auf die jüngere theoretische Entwicklung.

Körper als kulturelle Performanz

In ihren beiden Büchern „Das Unbehagen der Geschlechter“²⁶ und „Körper von Gewicht“²⁷ wendet sich Judith Butler von der bisher dominanten Diskussion der sozialen Kategorie des Geschlechts ab, um auch die Dimensionen des biologischen Geschlechts genauer zu differenzieren. Die „Materialität des Körpers“ wird demzufolge nicht weiter als starr angenommen, sondern im Beziehungsgefüge zwischen biologisch gegebenen Fakten und tatsächlich frei bestimmten Lebensformen der Geschlechter angesiedelt. Der Rekurs auf Lacan ist auch hier wichtig, da ein Großteil der Prozesse der „Materialisierung“ indi-

viduell wie gesellschaftlich unbewußt abläuft. Ein zentrales theoretisches Element ist eine Auffassung von Sprache, die den Handlungsaspekt im Begriff des „Sprechaktes“²⁸ miteinbezieht. Auf diese Art und Weise werden neue Diskurse konstituiert, die Realitäten nicht nur verändern, sondern auch neu erschaffen. Zu diesem Ansatz gehört das Postulat multipler Geschlechtsidentitäten als Reaktion auf die Kritik schwarzer und nicht-westlicher Feministinnen an Konzeptionen des sozialen Geschlechts, die sich als einseitig liberal oder bürgerlich erweisen. Dem Feminismus der alten Schule wird Essentialismus, Dualismus und Identitätsdenken vorgeworfen. Differenzen zwischen zwei Geschlechtern wurden in dualistischer Weise fixiert, was zu einer vorschnellen Identifikation von Geschlechterkategorien geführt hat, ohne daß dabei ihre Komplexität, ihre historischen Veränderungen oder ihre Ausdifferenzierung in der postmodernen Vielfalt des Lebens berücksichtigt worden wäre.

Somit verfolgt Butler ein sehr weitreichendes emanzipatorisches Interesse. Es wird vorgeführt, wie die Konstruiertheit von „Körper“ zwar anerkannt werden kann, daß die Rolle des „Körpers“ aber dennoch nicht als beliebig angesehen werden muß. Die zentrale Frage nach der Legitimation des in einer solchen Weise „materialisierten Körpers“ wird mit Hilfe der Denkfigur der kulturellen Performanz beantwortet. Durch die Inszenierung der eigenen Sexualität in allen Lebenszusammenhängen wird in beständigem Handeln eine performative Identität geschaffen.²⁹

„Performativität [darf] nicht als ein einzelner oder absichtsvoller ‚Akt‘ verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt. [. . .] Das ‚soziale Geschlecht‘ [gender] läßt sich danach keineswegs weiterhin als kulturelles Konstrukt verstehen, das der Oberfläche der Materie, und zwar aufgefaßt als ‚der Körper‘ oder als dessen gegebenes biologisches Geschlecht, auferlegt wird. Vielmehr läßt sich, sobald das ‚biologische Geschlecht‘ [sex] selbst in seiner Normativität verstanden wird, die Materialität des Körpers nicht länger unabhängig von der Materialisierung jener regulierenden Norm denken.“³⁰

„Körper“ als notwendiges Referenzobjekt?

In seinem Aufsatz „Ein wenig „Sex“ muß sein. Zum Problem der Referenz auf die Geschlechter“ hat sich Wolfgang Detel auf der Basis des theoretischen Fundus der analytischen Sprachphilosophie mit der Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht beschäftigt, die in übertragener Form auch

für das Problemfeld „Musik und Körper“ von Interesse sein könnte. Aus diesem Blickwinkel ergeben sich für Detel zwei alternative Konsequenzen der essentialistischen Auffassung von Geschlecht (am Beispiel des Begriffs „Frau“):

„entweder (1) die Reduktion der Kategorie ‚Frauen‘ auf rein biologische Attribute, die dann aber ohne jede soziale Bedeutung seien, oder (2) die Festlegung essentieller sozialer Attribute, die jedoch an der Vielfalt und Mannigfaltigkeit des realen Lebens von Frauen in unterschiedlichen sozialen Kontexten scheitern muß.“³¹

Wie im letzten Abschnitt angedeutet wurde, reagiert Judith Butler auf dieses Problem mit dem Versuch, auch das biologische Geschlecht bzw. die Materialität des Körpers weitgehend in den Prozeß der Konstruktion einzubeziehen. Dem setzt Detel nun entgegen, daß auf diese Weise dem Feminismus das einheitliche Referenzobjekt „Frau“ verloren gehen könnte und damit die ursprüngliche emanzipatorische Intention gefährdet sei. Die Radikalität der Dekonstruktion von „Frauen“ äußert sich bei Butler folgendermaßen:

„Wenn der Feminismus davon ausgeht, daß die Kategorie ‚Frauen‘ ein unbezeichnenbares Feld von Differenzen bezeichnet, das keine Identitätskategorie lokalisieren oder zusammenfassen kann, verwandelt sich dieser Terminus gerade in einen Schauplatz ständiger Offenheit und Umdeutung.“³²

In einer bedeutungstheoretischen Argumentation plädiert Detel dafür, daß die zunächst rein sprachlich vorgenommene Unterscheidung biologisch / sozial durchaus einen Sinn hat und beibehalten werden sollte. Wir benötigen sie, um in der Sprache auf die verschiedenen Dimensionen des „Geschlechts“ referieren zu können. Dabei neigt Detel ausdrücklich zur erstgenannten Auffassung bezüglich des Essentialismusproblems, die eine Reduktion unserer Begrifflichkeit einfordert und diese in charakteristischer Weise modifiziert:

„Ein hinreichend *dünn*er Begriff des biologischen Geschlechts kann aber möglicherweise dem Verdikt des Essentialismus entgehen, und es könnte sich als bemerkenswerter theoretischer Vorzug erweisen, daß dieser Begriff keinerlei soziale Bedeutung hat.“³³

„Je breiter daher die Referenz bestimmter Wörter oder Sätze über verschiedene spezifische Vokabulare variieren soll, und je interkultureller das Verstehen angelegt sein soll, und je verschiedenartiger die Ausdrücke und Sprachen sind, die wir in *unsere* Sprache übersetzen wollen, desto dünner wird die gemeinsame Basis für ihr simultanes Verstehen“³⁴ [kursiv: J.H.].

Als Konsequenz ergibt sich für Detel eine Reduktion der Bedeutungspostulate dieser Ausdrücke und Sätze auf basale Fakten, die sich zwar nur physikalistisch beschreiben lassen, die aber anders als manche Resultate naturwissenschaftlicher Untersuchungen primär deskriptiven Charakter besitzen und daher nicht normativ angewendet werden können. Ihre Notwendigkeit erhalten sie nur in bedeutungstheoretischer Hinsicht.³⁵ Praktisch würde das so aussehen:

„Dieser Vorschlag zielt auf eine weitgehende semantische Entleerung unserer Begriffe von ‚Frau‘ und ‚Mann‘. Wenn wir unser Selbstverständnis daraufhin prüfen, was es für uns heißt, eine Frau oder ein Mann zu sein oder vielleicht zu einem anderen dünnen biologischen Geschlecht zu gehören, sollte uns dieser Utopie zufolge *fast nichts* einfallen, ähnlich wie uns anlässlich der Frage, was es für uns heißt, eine Deutsche oder ein Deutscher, eine Französin oder ein Franzose zu sein, *fast nichts* einfallen sollte; dagegen sollte uns sehr vieles in den Kopf *und in den Körper* [kursiv: J.H.] kommen, wenn wir uns etwa fragen, was es für uns heißt, eine Frau oder einen Mann zu lieben, eine Mutter oder ein Vater zu sein, in der Krankenpflege, im Büro oder in der akademischen Lehre tätig zu sein, bestimmte sexuelle Präferenzen zu haben, bestimmte Arten der Kunst zu schätzen, gewisse Essensgewohnheiten zu haben, am religiösen Leben teilzunehmen oder unter einer bestimmten Verfassung zu leben.“³⁶

Nun läßt sich diese Argumentation nicht in der gleichen Stringenz auch auf musikalische Sachverhalte bzw. das Problemfeld „Musik und Körper“ übertragen. Schließlich soll und kann ein semantisch weitgehend entleerter Begriff von „Körper“ weder für eine normative Ästhetik gebraucht werden, noch läßt sich überhaupt postulieren, daß ein einheitlicher Begriff von Körper Bedingung für unser Sprechen über Musik ist. Die Motivation, Detels Überlegungen zur Entwicklung einer adäquaten Konzeption von „Körper“ heranzuziehen, entspringt vielmehr der kulturellen Praxis. Hier wird, positiv oder negativ gewendet, offen oder implizit, *fast immer* auf eine Art der Körperlichkeit Bezug genommen. Diese kann nun in einer Weise theoretisiert werden, die die Beschränkung auf eine essentialistische, an der Konstruktion orientierte oder eine symbolische Argumentation überwindet. Der „dünne Begriff“ des Körpers würde sich so erst in den jeweiligen konkreten Situationen mit Gehalt füllen, dann aber den theoretischen Rahmen liefern, um sich über diese angemessen auseinanderzusetzen zu können. In paraphrasierter Weise ließe sich sagen:

Wenn wir unser Selbstverständnis daraufhin prüfen, was es heißt, daß unser „Körper“ für die Musik eine wie auch immer geartete Rolle spielt, sollte uns dieser Utopie zufolge fast nichts einfallen; dagegen sollte uns sehr vieles in den

Kopf und in den Körper kommen, wenn wir uns etwa fragen, was es für uns heißt, ein bestimmtes Musikstück zu lieben, ein Instrument zu spielen, von Musik belästigt zu werden, zu tanzen oder auch nur an eine Musik zu denken. Weit entfernt von einer universalistischen oder normativen Argumentation bildet diese Konzeption von „Körper“ das Substrat des vorliegenden Textes. Die eingangs erwähnte „unmittelbare Wirkung von Rock-Rhythmen“ oder die „direkte Verbindung zwischen Gehirn und Verstärker“ müssen somit auch unter (ideologie-)kritischen Gesichtspunkten nicht länger als unzulässige Analogiebildungen abgelehnt werden. Vielmehr wird es mit dieser Konzeption möglich, die beschriebenen Körpererfahrungen als real anzuerkennen, was entscheidend z. B. zum Verständnis intuitiv gewonnener Positionen aus der Musiktherapie oder etwa von McClarys Beethoven-Hermeneutik beitragen kann. „Körper“ bleibe zuletzt als gemeinsames Referenzobjekt bestehen, was jedoch keine bestimmten Musikrichtungen ausschließt oder bevorzugt, sondern statt dessen den Aspekt des Handelns, der „musikalischen Performanz“ in das Zentrum des Interesses stellt.

Ausblick

Wie eingangs angedeutet, finde ich die Idee interessant, derartige „performative Problemlösungsstrategien“ unter Umständen auch auf andere (musik-)wissenschaftliche Fragestellungen anzuwenden. Dies bietet sich für Bereiche an, die entweder durch eine essentialistische Begrifflichkeit ähnlich vorbelastet sind wie das Thema „Musik und Körper“, oder für Bereiche, deren theoretische Reflexion noch in der Entwicklung begriffen ist.

Letzteres kann im Bereich der neuen Medien beobachtet werden. Wem ist etwa damit gedient, die „Multimedia-CD-Rom“ unter den Stichworten „Hypertext“ oder „Nicht-Linearität“ zu preisen und darin Umsetzungen gar nicht so junger Medientheorien (wie z. B. des „Radikalen Konstruktivismus“ oder der „Systemtheorie“³⁷) zu erblicken? Vielversprechender erscheint es mir, ausgehend von einem „learning-by-doing“, Probleme und Chancen dieses Mediums mit Sachverstand, aber „as-we-go-along“ kennenzulernen. Dabei könnte zum Beispiel die Entdeckung gemacht werden, daß eine „Multimedia-CD-Rom“ das traditionelle Problem des Sprechens über Musik zwar nicht auflösen kann, es durch die Verbindung von Schrift und Bild mit dem akustischen Geschehen aber vorübergehend in den Hintergrund treten läßt. Erst auf der Basis derart performativ gewonnener Erfahrungen könnte sich unser Begriff von „Multimedia“ mit Ge-

halt füllen, der ein differenziertes Erschließen des wissenschaftlichen Potentials neuer Medien ermöglicht.

Ein Beispiel für den erstgenannten Fall ist die Rede von „musikalischer Begabung“: Ungeachtet anderslautender wissenschaftlicher Definitionen hat der Begriff stets eine essentialistische Komponente, indem auch auf zugrundeliegende (naturegegebene, angeborene) „Anlagen“ Bezug genommen wird. Die Verwendung des Begriffs – z. B. durch Musiker und Pädagogen – orientiert sich primär an einem derartigen Verständnis. Für einen wissenschaftlichen Umgang mit „Begabung“ könnte erneut eine vorübergehende semantische Entleerung des Begriffs hilfreich sein, die mit einer verstärkten Aufmerksamkeit dafür einhergeht, inwiefern sich „Begabung“ im Laufe eines Lebens manifestiert – „Performanz“ im Sinne einer sich ständig wiederholenden und zitierenden Praxis. Dies korrespondiert mit dem forschungspraktischen Problem, daß sich sowieso nur Leistungen bzw. Lernfortschritte und niemals Anlagen bestimmen lassen. Auf die Erforschung der zugrundeliegenden Biologie³⁸, die vermeintlich objektive Aussagen verspricht, könnte als Konsequenz getrost verzichtet werden.

Anmerkungen in eckigen Klammern und die Übersetzung aller fremdsprachigen Zitate stammen vom Autor. Wenn nicht anders gekennzeichnet, stimmen kursive Hervorhebungen in Zitaten mit dem Original überein.

Bezogen auf die Feminist Theory and Music-Konferenzen hat Eva Rieger angemerkt, daß sich die beteiligten Männer „nur selten mit den Werken oder den Problemen von Frauen befassen“ (Musik und Gender Studies: Sechs Fragen, in: Gender Studies & Musik (wie Anm. 29). Diese Beobachtung könnte in gleicher Weise auf den vorliegenden Text bezogen sein, der insofern auch die Schwierigkeit illustriert, der jeweiligen Geschlechterrolle zu entkommen. Die (typisch männlich) abstrakt theoretische Position werde ich also mit einem ironischen Zwinkern übernehmen.

- 1 Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte (= Nachgelassene Schriften I), Frankfurt am Main 1993 [1940], S. 57.
- 2 Edwin Gordon, Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung, Mainz 1986, S. 22.
- 3 Henry W. Sullivan, The Beatles with Lacan. Rock'n'Roll as Requiem for the Modern Age, New York, Washington, Baltimore u. a. 1995, S. 116.
- 4 Zit. n. Peter Wicke, Anatomie des Rock, Leipzig 1987, S. 138.
- 5 Thomas Meyer, „Ein Geflecht einander widerstrebender Kraftlinien“, in: Musik-Texte 18 (1987), S. 33.
- 6 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1990 [1947], S. 246.

- 7 Vgl. z. B. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1989 [1949], S. 145.
- 8 Horkheimer, Adorno, S. 151.
- 9 Werner Pütz (Hrsg.), *Musik und Körper*, Essen 1990.
- 10 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*. 2 Bde. Bd. 1 *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1992, Bd. 2 *Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt am Main 1995.
- 11 Wolfgang Detel, Ein wenig „Sex“ muß sein. Zum Problem der Referenz auf die Geschlechter, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 45 (1997), H. 1, S. 63-98, hier S. 71.
- 12 Vgl. z. B. Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, Oxford 1991, S. 23.
- 13 Susan McClary, *Getting down off the Beanstalk. The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's Genesis II*, in: *Minnesota Composers Forum Newsletter* (Febr. 1987), ohne Seitenangabe; zit. n. Leo Treitler, *Gender and other Dualities of Music History*, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. v. Ruth Solie, Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 35f.
- 14 Zit. n. Treitler, S. 36.
- 15 Vgl. Jacques Lacan, *Schriften I-III*, Olten 1973-77.
- 16 John Shepherd, *Warum Popmusikforschung?*, in: *PopScriptum 1. Beiträge zur populären Musik*, hrsg. v. Forschungszentrum Populäre Musik, Berlin 1992, S. 43-67.
- 17 Ebd., S. 54f.
- 18 Ebd., S. 55.
- 19 Roland Barthes, *Le grain de la voix* [1972], dt.: *Die Rauheit der Stimme*, in: *Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied?* Berlin 1979, S. 19-36.
- 20 Ebd. S. 24f.
- 21 Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes 1990, S. 261.
- 22 Ruth Solie, *Introduction: On "Difference"*, in: *Musicology and Difference* (wie Anm. 13), S. 4.
- 23 Middleton, S. 261.
- 24 John Shepherd und Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge 1997.
- 25 Ebd., S. 182.
- 26 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.
- 27 Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.
- 28 Vgl. John Searle, *Sprechakte*, Frankfurt am Main 1971, sowie John Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart 1972.
- 29 In den Kulturwissenschaften finden sich bereits eine Reihe von Beispielen der Anwendung dieser Theorie, vgl. z. B. Susan Cusick, *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem*, in: *Perspectives of New Music* 32 (1994), S. 8-24, sowie Monika Bloss, *Geschlecht als (musik-)kulturelle Performanz – Transformationen der „sexuellen Differenz“ durch androgyne Images von PopmusikerInnen?*, in: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, hrsg. v. Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke (= *Forum Musik Wissenschaft* 5), Regensburg 1998, S. 189-203.
- 30 Butler, *Körper von Gewicht*, S. 22.
- 31 Detel, Ein wenig „Sex“ muß sein, S. 66.
- 32 Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 49f.

- 33 Detel, Ein wenig „Sex“ muß sein, S. 66.
- 34 Ebd., S. 81.
- 35 Vgl. Saul Kripke, *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt am Main 1981, sowie Donald Davidson, *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt am Main 1990.
- 36 Detel, Ein wenig „Sex“ muß sein, S. 74.
- 37 Norbert Schläbitz, *Medien-Musik-Mensch*, in: *Medien-Musik-Mensch*, Hrsg. v. Thomas Hemker und Daniel Müllensiefen, Hamburg 1997, S. 11-37.
- 38 Marianne Hassler, *Musikalische Begabung in der Pubertät. Biologische und psychologische Einflüsse*, Augsburg 1998, S. 12.