

lerdings waren Abweichungen von vorkonzipierten Verläufen bei Stockhausen damals bereits üblich, nicht nur aus pragmatischen Gründen, sondern auch deshalb, weil er bereits eine „statistische Zeitwahrnehmung“ in seine Überlegungen einbezogen hat (vgl. Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 129).

Die beiden einander ergänzenden Arbeiten (Diplomarbeit und Dissertation) von Mowitz können mit Gewinn gelesen werden, obwohl sie beide einen Hang zur Immanenz zeigen. Wer Studien erwartet, in denen sich die internationale Beschäftigung und Reflexion bzw. ein internationaler Stand der Forschung zu Form und Zeit in der Neuen Musik, zu elektronischer Musik und Stockhausen spiegeln, wird daher enttäuscht (zu nennen wären beispielsweise Publikationen von Jonathan D. Kramer oder diverse Studien von Richard Toop). Stattdessen folgt Mowitz überwiegend Stockhausens eigenen, immer überlegt auf sich selbst zulaufenden Spuren, einer eingeschränkten Auswahl von Sekundärliteratur sowie persönlichen Interessen, die sich vor allem auf einen analytischen Nachvollzug des Klangmaterials und der Werkstruktur von *Kontakte* beziehen. Sieht man also ab von solchen selbstverständlichen Erwartungen an eine aktuelle musikwissenschaftliche Dissertation, so ist die Arbeit trotzdem sehr informativ, denn gründliche Einlassungen auf die kompositorischen Ideen und die entsprechenden Resultate in Stockhausens Werken sind, insgesamt gesehen, noch immer unterrepräsentiert.

(Juni 2012)

Christa Brüstle

STEFAN DREES: *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 168 S., Abb., Nbsp.

In den vergangenen zehn Jahren sind die von einer neuen Historischen Anthropologie (Christoph Wulf/Dietmar Kamper) und von theaterwissenschaftlicher Performativitätsforschung (Erika Fischer-Lichte) angestoßenen Körperdiskurse auch in den Musikwissenschaften angekommen. So kann allmählich

auch hier von „Konjunkturen des Körpers“ die Rede sein, von denen Hartmut Böhme bereits 2002 in einem gleichnamigen Aufsatz sprach, mit dem er bereits so etwas wie einen Rückblick auf einen Höhepunkt entsprechender Forschungsperspektiven markierte.

Dabei sind noch einige Herausforderungen zu lösen, die insbesondere die innermusikalischen Wirksamkeiten des Körpers betreffen. Denn für die Musikwissenschaften stellt sich, stärker als in den Theater- und Tanztheaterwissenschaften, zugleich die Frage nach einer Präsenz oder Immanenz des Körpers im nicht Sichtbaren und nicht Begreifbaren des Mediums Musik selbst. Der szenisch sichtbare bewegte Körper *zur* Musik ist noch allzu häufig alleiniger Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen, ohne dass aber die Bedingungen seiner Gegenwart oder Materialität *in* der Musik näher bestimmt werden. Von solchen Ansätzen hebt sich Stefan Drees' Buch wohlthuend differenziert ab, wodurch es diesbezüglich eine Ausnahme darstellt.

Der Autor möchte sein Buch als einen „Versuch einer systematischen Bestandsaufnahme unterschiedlicher, teils aufeinander verweisender, teils aber auch einander ausschließender Körperkonzeptionen“ verstanden wissen. (S. 10) Angesichts einer Fülle von entsprechenden musikalischen, literarischen und ästhetischen Entwürfen der jüngeren Musikgeschichte gelingt ihm dies außerordentlich gut. Sein treffsicherer Blick für sorgsam ausgewählte exemplarische Werke und Diskurse führt zu einer ausgewogenen Darstellung der durchaus komplexen Materie. Sehr gut fügt sich der umfangreiche Fußnotenapparat in die Untersuchungen ein, der aufgrund seiner ausführlichen Verweisstruktur ein gleichsam eigenes Kompendium zum gegenwärtigen Stand der Forschung bildet – auch wenn hier noch die ein oder andere essentielle Lücke zu schließen wäre.

Insgesamt gliedert Drees seine Studie in fünf Themenbereiche, denen er nicht zuletzt durch die Bezeichnung „Problembereiche“ (S. 13) den Charakter eines offenen und un abgeschlossenen Projekts gibt und die dargestellten Diskurse zugleich in ihrer Diskursivität

bewahrt. Das erste Kapitel „Leiblichkeit und Stimme“ widmet sich den wohl körperlichsten Aspekten einer nicht durch Instrumente hervorgebrachten Klanglichkeit, dargestellt u. a. anhand der Entwürfe von Dieter Schnebel, Meredith Monk oder Laurie Anderson. Hierbei fällt Drees’ Augenmerk nicht nur auf stimmtechnische Voraussetzungen und physiologische Dispositionen des Singens (Atmen, Schreien, Hauchen etc.), sondern auch auf Momente einer Emotionalisierung des Ausdrucks (S. 23), etwa auf ein „affektiv aufgeladenes Leibbewusstsein“. (S. 26) Im zweiten Problembereich „Der Körper im Spannungsfeld von Befreiung und intermedialem Einsatz“ werden u. a. bedeutsame Schritte der Enttabuisierung des Sexuellen beleuchtet, etwa in Arbeiten Nam June Paiks; darüber geht Drees aber auch den Bedingungen einer „Mediatisierung des Körperlichen“ (S. 63) sowie dessen Veränderung, Transformation und Überschreibung durch technische Medien nach. Folgerichtig widmet sich Drees in einem dritten Kapitel dem „hybridisierte[n] Körper im Spannungsfeld künstlerischer Fragestellungen“. Hier entwickelt er diskursive Zugänge zu Interfaces, Biofeedbacks und Sensoren etc. im Zusammenhang des philosophischen Topos der Mensch-Maschine, aufgezeigt u. a. an Performance-Konzeptionen von Stelarc und kompositorischen Strategien Heinz Holligers. Als besondere Leistung des Buches kann das darauf folgende Kapitel gewürdigt werden, in dem der Autor eine differenzierte Auseinandersetzung mit Fragestellungen von Musik, Körperlichkeit und körperlicher Behinderung führt. Dass eine körperliche Behinderung – der Autor verwendet explizit die Bezeichnung „beschädigte Körper“ – einerseits als Herausforderung für körperlich-motorisch eingeschränkte Instrumentalisten als auch für deren Komponisten gesehen wird, ist in der Forschungsgeschichte bereits mehrfach eingehender beleuchtet worden. Drees geht jedoch über die bisherige Forschungsdiskussion hinaus, indem er sich verstärkt genuin ästhetischen Fragestellungen widmet, etwa der Beziehung künstlerischer Darstellung und körperlich-sinnlicher Wahr-

nehmung, indem er u. a. die kompositorische Integration der Gebärdensprache untersucht oder gar die Simulation von Behinderung „als Form künstlerischen Handelns“ (S. 112) in den Blick nimmt. Somit bilden die exemplifizierenden Verweise auf innermusikalische Darstellungsformen in Werken von György Kurtág, Helmut Oehring oder Hans-Joachim Hespos einen gut geeigneten Einstieg, um zu den Kernpunkten der Körperdiskurse der vergangenen 60 Jahre vorzudringen, nicht zuletzt, da der Autor in diesem Kapitel auch eine stärkere historische Anbindung an kompositorische Entwicklungen über den Untersuchungszeitraum hinaus leistet – was man sich auch in den anderen Kapiteln zuweilen gewünscht hätte. Im letzten Kapitel steht „Der Körper als Instrument und performative Resource“ im Vordergrund. Ein wenig drängt sich der Eindruck auf, hier sei all das noch verarbeitet, was aus den anderen Kapiteln herausgefallen oder noch übrig sei: Das Gestische, der Körper des Rezipienten und letztlich die Auswirkungen der mp3-Technologie. So könnte vor allem die Materialität des Körpers des Rezipienten, ebenso die Geste im Akt des Komponierens noch fundierter dargestellt und im Sinne einer innermusikalischen Verortung herausgearbeitet werden. Andererseits geben diese angerissenen Aspekte wiederum Anregungen zur weitergehenden Forschung.

Insgesamt bildet das wissenschaftlich wie sprachlich exzellent ausgearbeitete und zugleich diskursiv offene Buch von Stefan Drees eine hervorragende Grundlage sowohl für den Einstieg als auch die Vertiefung in substanzielle Fragestellungen der Erforschung von Körperlichkeit in der jüngeren Musikgeschichte. Es sei all jenen ans Herz gelegt, die sich mit dieser Thematik wissenschaftlich auseinandersetzen wollen.

(Juli 2012)

Tim Becker