

Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen*

von Tim Becker, Raphael Woebis und Martin Zenck, Bamberg

I. Thematische Konzeption von ‚Theatralität‘ im Schwerpunktprogramm eines DFG-Projekts¹

Die Alltagssprache kennt bereits Redewendungen wie „mach bloß kein Theater! / keine Szene!“, womit Verhaltensweisen gekennzeichnet werden, die in ihrer Übersteigerung und Verdichtung an theatrale Handlungen auf der Bühne erinnern (nicht im Sinne einer Steigerung, aber als mediale Komplementarität hat Immanuel Kant den Begriff der ‚theatralischen Darstellung‘² auf die Künste bezogen, die etwa bei den zusammengesetzten Künsten des Melodrams und der Oper zusammenwirken). Zugleich benennen diese alltäglich habituellen und vergleichsweise theatralen Verhaltensweisen³ die doppelte Perspektive von der sozialen Normerwartung eines Publikums auf eine besondere ästhetisch ausgezeichnete der Szene (des Theaters, dem Szenarium einer Versammlung, Podiumsdiskussion oder eines Fernsehduells zwischen Politikern), wie umgekehrt bereits in den frühen Theaterkonzeptionen die Szene in ihrer Ausrichtung auf den Rezipienten in die Wirkung einbezogen wurde, so dass gewissermaßen das auf der Bühne gespielt wurde, was die Szene etwa im ‚theatrum mundi‘ vom panoramatischen Blick auf die Wirklichkeit und die Schauspieler von den Zuschauern empfangen hatten. Dieses Spiegelverhältnis von Theater und Wirklichkeit, von noch bis ins 17. Jahrhundert unverdunkeltem Zuschauerraum und Szene hat Jacques Lacan treffend zusammengefasst: „Ich meine, und Merleau-Ponty gibt uns den Hinweis, daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als ‚speculum mundi‘.“⁴

Konstitutiv war also eine Reziprozität des Blickes. Zentral für diesen Austausch von Realität und Fiktionalität ist die Tatsache, dass das barocke Welttheater sich auch immer als Schaubühne auf öffentlichen Plätzen verstand (wie heute noch – allerdings ziemlich depraviert – die obligatorischen *Jedermann*-Aufführungen bei den Salzburger Festspielen, neuerdings sogar besetzt mit Veronica Ferres; vgl. die Kritik in der *F.A.Z.* im Feuilleton vom 30. Juli 2002). In diesem Zusammenhang sind auch die ersten entscheidenden Veröffentlichungen sowohl von Seiten der Theateranthropologie (Richard Schechner, Eugenio Barba, Victor Turner), der Mediensoziologie (Erving Goffman) und der Organisationssoziologie und Gesellschaftsphilosophie (Niklas Luhmann, Hans-Georg Söffner) entstanden, die in ihren Forschungen das interaktive Aushandeln sozialer und individueller Identitäten zumindest teilweise vor dem Hintergrund der theatralen und medialen Selbstinszenierung herausgearbeitet haben. – Von

* Der vorliegende Text stellt lediglich einen Ausschnitt eines umfassenderen DFG-Forschungsberichts mit entsprechender Publikationsliste von 28 Veröffentlichungen dar. Die vollständige Version kann über <http://www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft> abgerufen werden.

¹ Im Jahr 1995 wurde ein durch Erika Fischer-Lichte (Theaterwissenschaftliches Institut FU Berlin), zusammen mit den Initiatoren Hans-Georg Söffner (Soziologie, Universität Konstanz), Klaus-Peter Köpping (Ethnologie, Universität Heidelberg) und Gerhard Neumann (Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität München) gestellter Antrag auf Bewilligung eines Schwerpunktprogramms (SPP) mit dem Thema „Theatralität als Modell der Kulturwissenschaften“ von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) genehmigt. Im gesamten Förderungszeitraum von sechs Jahren haben sich insgesamt ca. 16 Disziplinen an diesem SPP beteiligt, unter ihnen – neben der Bamberger Persönlichkeitspsychologie (Lothar Laux, Karl-Heinz Renner) – die Bamberger Historische Musikwissenschaft als einzige Vertreterin dieses Fachs in der Bundesrepublik über die ganzen sechs Jahre (die Mainzer Musikwissenschaft war für zwei Jahre mit einem Teil-Projekt beteiligt). Das bewilligte Antragsvolumen umfasste zu Beginn des SPP 6 Mio. DM.

² Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 52, Hamburg 1963, S. 182.

³ Vgl. dazu Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* (amerikanische Erstausgabe New York 1959), München 1969; vgl. zum Habitus-Begriff: Pierre Bourdieu, „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“, in: ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1974, Kap. IV, S. 125–158.

⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Paris 1974, S. 71. Deutsch: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1980, S. 81.

diesen Modellen ausgehend, hat die Berliner Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte⁵ ein umfassendes interkulturelles Interpretationsmodell unter dem Begriff der ‚Theatralität‘ (als Modell der Kulturwissenschaften) entwickelt, das sie als inszenierende Selbstdarstellung sozialer Gruppen oder einzelner Personen in öffentlichen oder geschlossenen Räumen versteht (vgl. insbesondere den Inszenierungsbegriff mit Blick auf ‚Authentizität‘⁶), also beispielsweise die mediale Selbstinszenierung von Politikern⁷ oder die theatrale und mediale Inszenierung der Räume in der Transplantationsmedizin,⁸ welche teilweise die Theatralisierung der Anatomie⁹ seit der Renaissance fortsetzte. Obwohl dieser Sachverhalt ‚Theatralität‘ den entscheidenden Ansatz- und Ausgangspunkt des gleichnamigen SPP der DFG darstellt, ist er aus guten Gründen erst nach fünf Jahreskolloquien im Juni 2002 zum ausschließlichen und abschließenden Thema in Berlin gemacht worden. Nachdem also zuvor zentrale Aspekte der Theatralität unter den Begriffen der Inszenierung, der Verkörperung, der Medialität, der Performativität und des Rituals thematisiert worden sind,¹⁰ wurde erst 2002 anhand von Bilanzen über die Forschungsergebnisse, die aus dem SPP „Theatralität“ entstanden sind und einzelnen Workshops (u. a. über den Körper als Thema resp. Anathema der Musikwissenschaften¹¹) der mögliche Facettenreichtum des Generalthemas erfasst (neben den Jahreskolloquien zu den genannten Schwerpunkten fanden Teil-Colloquien zwischen näher verwandten Disziplinen zu einzelnen Themen wie u. a. zum Bewegungsbild¹², zur Figura¹³ und zum thematischen Komplex „Music, the Arts and Ritual“¹⁴ statt). Dies auch mit der positiven Auswirkung, dass einzelne Disziplinen die genannten Forschungsperspektiven weiterhin fruchtbar zu machen haben, und andere Disziplinen, wie beispielsweise die Kunstgeschichte und Romanistik, die Bedeutung dieses performativen Turn, der den des linguistic turn längst überrundet hat, erst noch in seiner möglichen Wirksamkeit erkennen müssen (so ist es nicht gelungen, die Kunstgeschichte grundsätzlich in das DFG-SPP zu integrieren. Lediglich einmal ist diese in einem der Jahreskolloquien mit einem Vortrag von Elisabeth Oy-Marra, Bamberg, vertreten gewesen¹⁵). Es ist bezeichnend, dass der Berliner Kulturanthropologe Hartmut Böhme gerade in der Perspektive einer sich durchsetzenden ‚performativen Wende‘ in seiner Bilanz soweit ging, Theatralität als einen „Modus einer elementaren Performativität“ zu nennen, die sowohl „zu den Grundmechanismen der mythisch-oralen Stammeskulturen“, als auch der „schriftlich-literalen Hochkulturen“¹⁶ gehöre.

⁵ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Tübingen 1983–1999.

⁶ E. Fischer-Lichte, „Theatralität und Inszenierung“, in: *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte u. Isabel Pflug (= *Theatralität*, Bd. 1), Tübingen/Basel 2000, S. 13–23.

⁷ *Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten*, hrsg. v. Christian Schicha u. a., Hamburg 2002.

⁸ Vgl. Anna Bergmann, „Wissenschaftliche Authentizität und das verdeckte Opfer im medizinischen Erkenntnisprozess“, in: *Inszenierung von Authentizität*, S. 323–350; vgl. weiter dies., „Zerstückelter Körper – zerstückelter Tod: Verkörperung und Entleiblichung in der Transplantationsmedizin“, in: *Verkörperung*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte, Christian Horn u. Matthias Warstat (= *Theatralität*, Bd. 2), Tübingen/Basel 2001, S. 143–169; vgl. schließlich Ulrike Baurethel u. Anna Bergmann, *Herzloser Tod. Das Dilemma der Organspende*, Stuttgart 1999.

⁹ Vgl. *Anatomie-Vorlesung in Leiden*, Kupferstich nach Johannes Woudanus, 1609 (Preußischer Kulturbesitz, Berlin).

¹⁰ Vgl. hierzu die bereits erschienenen Bände (I. *Inszenierung von Authentizität*, II. *Verkörperung*, III. *Medialität und Wahrnehmung*, IV. *Performativität und Ereignis*), sowie die vier noch ausstehenden (V. *Ritual und Grenze*, VI./VII. *Theatralität*) der Reihe *Theatralität*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte u. a., Tübingen/Basel 2000 ff.

¹¹ Vgl. Tim Becker u. Raphael Woebs, „Alsdann, soll er uns etwas denken? – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“, erscheint in: *Theatralität*, Bd. VII.

¹² Günther Heeg u. Anno Mungen, *Stillstand und Bewegung. Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, München 2002.

¹³ *De figura*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters, München 2002.

¹⁴ *Music, the Arts and Ritual*, hrsg. v. Max Peter Baumann u. Martin Zenck (= *The World of Music*, Bd. 40.1), Berlin 1998.

¹⁵ Elisabeth Oy-Marra, „Tote Körper und kulturelles Gedächtnis. Humanistengräbmäler und ihre Begräbniszeremonien im Florenz des 15. Jh.“, erscheint in: *Ritual und Grenze*.

¹⁶ Hartmut Böhme, „Kulturgeschichtliche Grundlagen der Theatralität“, erscheint in: *Theatralität*.

II. Musikwissenschaftliche Fragestellung und Konsequenzen

Im oben erwähnten Kontext der Konzeption von Theatralität vollzieht die musikwissenschaftliche Erforschung von Theatralität unter der Teilprojektthematik „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“¹⁷ keine historisch-systematische Trennung von mythisch-oraler und schriftlich-literaler Kultur, sondern akzentuiert vielmehr den Aspekt der vor-artikulatorischen und antezivilisatorischen Form der Kommunikation mittels oral-lautlich-phonetischer, mimisch-gestischer und proxemischer Verkörperung, die einen durchgehend performativen Anteil des Musik-Theaters ausmacht, so wie es vor allem bei der Schriftfrage deutlich wird. Streng genommen ist die musikalische Notation lediglich in metaphorischer Hinsicht eine Schrift, d. h. eine Verschriftlichung von korporal-aktionsmäßigen Vorgängen, die durch das Notieren eben nicht im Sinne einer Schriftsprache denotiert werden können – was sie ausdrückt, geht aus einem System von Konnotationen hervor. Deutlicher als die Schrift macht die Notation und der Theater- bzw. Aufführungstext die Tatsache einsichtig, dass Partituren und Schauspieltexte eingefrorene Handlungen sind, die durch die Aufführung wieder zurück an den Körper der Spieler gerichtet und durch ihn verlebendigt werden (es wird im gewissen Sinne die performative Intention vor ihrer Verschriftlichung wiederhergestellt, auch wenn die Performance dann doch wieder etwas grundsätzlich Neues gegenüber der handlungsmäßig vorgestellten Inszenierung darstellt).¹⁸ In diesem performativen Grundzug der darstellenden Künste (Theater / Musiktheater, bildende Kunst und Skulptur, Choreographie, land- und performance art) werden also ganz alte Formen non-verbaler Kommunikation wirksam, die durch den Abstraktionsprozess der Schrift, welche auch immer präskriptive Aktionsanweisung war, zunehmend verdeckt wurde. Kant hatte in der *Kritik der Urteilkraft*¹⁹ diesen handlungstheoretisch rhetorischen Aspekt der Schrift: des philosophischen Diskurses, der Rede und der Musik festgehalten, dass die Schrift immer von demjenigen inszeniert wird, der sie unter Einbeziehung der Repräsentation,²⁰ der anderen Sinne des Zeigens, des Sich-Zeigens (eventuell in Abweichung von der Intention der Rede,²¹ deiktischer und nicht-deiktischer Gestus) und des Verdeutlichens spricht. Es wird also mit diesem Begriff der Repräsentation zwar etwas gezeigt, was im Augenblick da ist, was aber auf eine Leere zurückdatiert, der die Vergegenwärtigung gilt: der anwesenden Abwesenheit. Damit stellt die klassische Repräsentation (vgl. Leon Battista Alberti²²) nicht nur etwas her, was verschwunden ist, sondern macht über sich hinaus im Rückblick und in der Rückempfindung geradezu schmerzhaft auf das Verlorene aufmerksam.

So stellt das Gedenkstück mit dem Titel *rituel in memoriam Bruno Maderna* (1974/75) von Pierre Boulez²³ zwar eine äußerst komplexe Partitur dar: Eine jede Aufführung ist aber eine gleichsam szenische Wiederherstellung der Begräbniszeremonie zu Ehren seines Freundes Bruno Maderna, dessen er auch in den kompositorischen Verfahrensweisen gedenkt. Dadurch

¹⁷ Vgl. den damals (1994) grundlegenden Beitrag: M. Zenck, „Entgrenzung der Gattungen Kammermusik und Szene in Werken von Michael von Biel, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann und Luigi Nono“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Kristina Pfarr, Tutzing 2002, S. 123–142. Aus diesem Beitrag ist dann der entsprechende Antragstext für das genannte Teilprojekt innerhalb des SPP „Theatralität“ der DFG hervorgegangen.

¹⁸ Vgl. hierzu auch Ludwig Wittgenstein: „Der Vorgang der Übersetzung – etwa des Spielens nach Noten – wird durch die Worte beschrieben: Er, der Übersetzende, richtet sich nach den Noten. Ist das nun die eigentliche, rein sachliche Beschreibung des Vorgangs oder ist in sie schon ein Bild (Gleichnis) hineingetragen (gleichsam ein Anthropomorphismus)? Er richtet sich nach den Noten heißt vor allem nicht, daß er ‚richtig‘ spielt. Wohl aber beschreibt es seine Absicht.“ (L. Wittgenstein, *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen*, Wien 1995 (= *Wiener Ausgabe*, Bd. 3), S. 149).

¹⁹ Kant, §51, S. 176; vgl. hierzu Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 100.

²⁰ Vgl. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte, Stuttgart 2001.

²¹ Vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria* (I, V, 10): „In gestu nunnulli putant idem vicium inesse, quum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur.“ („Manche glauben, daß auch der Geste Unaufrichtigkeit innewohne; und zwar immer dann, wenn man mit einer Bewegung des Kopfes oder der Hand das Gegenteil dessen, was man sagt, zum Ausdruck bringt.“)

²² Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 101.

²³ Vgl. dazu M. Zenck, „Transgressionen von Leben und Werk. Pierre Boulez‘ ‚rituel in memoriam Bruno Maderna‘“, erscheint in: *Ritual und Grenze*.

entsteht zwar ein Tombeau, das die Vergänglichkeit ästhetisch auf Dauer stellt, aber im performativen Vollzug der Aufführung, die mit dem Konzert vorüber ist, wird auf die Ephemeralität sowohl des verstorbenen Freundes, als auch auf den initialen Impuls der Komposition zurückverwiesen. Ironisierend verfährt hingegen Adriana Hölszky in ihrem Bühnenstück *Message für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik* (1990/91)²⁴ zu Texten von Eugène Ionesco, in dem sie – die Hörgewohnheiten des Publikums irritierend – eine gleichsam erwartete Ursprungsintention der Komponistin ins Leere laufen lässt und somit den rituellen Handlungszwang innerhalb der dargestellten Gesellschaft und ihrer sich selbst auferlegten sozialen Norm außer Kraft setzt. Hölszky unterläuft diese Vorstellung in *Message* nach zwei Seiten hin, indem sie die Vergegenwärtigung löscht und dasjenige, was an ihr zurückverweist, als wirklich hohl und nicht als essentiell leer im Sinne einer schmerzlichen Abwesenheit ausweist, womit die Komponistin, indem die Repräsentation auf nichts einmal Gegenwärtiges verweist, zu einer prinzipiellen Form der Ephemeralität gelangt.

III. Der Begriff der szenischen Musik: Zusammenfassung eines Forschungsberichts unter dem systematischen Aspekt der Theatralität

Es wäre allzu einfach und auch zu billig zu behaupten, dass das Thema der Theatralität nicht wenigstens im eingeschränkten Sinn Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung²⁵ gewesen wäre. Dennoch hat sie als Kriterium für Theatralität diese allzu strikt an die geschlossenen Räume des Theaters, genauer der Bühne und der Szene²⁶ gebunden, ohne dabei zu sehen, dass diese Bestimmungen nicht weniger problematisch sind als die der Theatralität selbst. Denn wenn, wie wir sehen werden, mit Theatralität ästhetische und mediale Inszenierungen von Wirklichkeit gemeint sind und damit das weiterreichende Thema der ,Theatrali-

²⁴ Vgl. dazu T. Becker u. R. Woebis, „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft ans Reißbrett...“, erscheint in: *Ritual und Grenze*.

²⁵ Vgl. zum Stand der musikwissenschaftlichen und musiktheaterwissenschaftlichen Erforschung des „Musiktheaters“ exemplarisch fünf neuere Kongressberichte bzw. Publikationen: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Peter Petersen, Laaber 1988; *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment* (1994), Tutzing 2002; *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musiktheaterwissenschaft*, hrsg. v. Hans-Peter Bayerndörfer, Tübingen 1999; vgl. weiter *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Siegfried Mauser (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 14), Laaber 2002; vgl. schließlich *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hrsg. von Hermann Danuser und Matthias Kassel (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 9), Mainz u. a. 2003.

²⁶ Wie problematisch der Begriff der Szene prinzipiell ist, auch der der dramatischen und musikalischen Szene sowie der szenischen Komposition im Musiktheater, dokumentieren etwa *Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag*, hrsg. v. Bernhard R. Appel u. a. (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge*, Bd. 9), Saarbrücken 2001; vgl. weiter zu spezifischen theaterwissenschaftlichen und historischen Aspekten der Kategorie der ‚Szene‘: G. Brandstetter, „Figura: Körper und Szene. Zur Theorie der Darstellung im 18. Jahrhundert“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen 1999, S. 23–38; vgl. weiter zur Rahmung der Szene durch das Bild (Tableau): Günther Heeg, „Der Faden der ‚Ariadne‘. Ursprung und Bedeutung des Malerischen in der theatralen Darstellung des 18. Jahrhunderts“, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, S. 376 f.; vgl. zur musikwissenschaftlichen Diskussion: Erik Fischer, „Die Oper“. Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition“, in: *Musiktheater als Herausforderung*, S. 92–100; Neben dem Problem der „Rahmung“ der Szene, ist auch das des performativen Grundzugs der Musik und der szenischen Musik zu wenig beachtet worden. Dieser wird nicht erst in der Aufführung wirksam, sondern geht als korporale Einschreibung in die Notation der Partitur ein. Wichtige Modelle sind hierfür etwa das *Theater der Dichtung* von Karl Kraus und die Zusammenarbeit zwischen der Schauspielerin Albertine Zehme und Arnold Schönberg in *Pierrot Lunaire* (vgl. M. Zenck u. Gerhard Buhr, „Georg Trakls Gedicht ‚Nachts‘ und die Kompositionen dieses Gedichts von Anton Webern, Theodor W. Adorno und Heinz Holliger – Versuch einer literatur- und musikwissenschaftlichen Doppelinterpretation“, in: *Das Gedicht behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus H. Kiefer u. a., Frankfurt/M. 2001; vgl. auch in diesem Zusammenhang Schönberg und der Sprechgesang, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 112/113), München 2001.

sierung der Realität²⁷ bezeichnet ist, also der Begriff der Theatralität über die geschlossenen Räume des Theaters hinaus weisende Formen der Aneignung von Wirklichkeit umfasst, dann wird deutlich, dass der scheinbar klare Begriff der Szene, genauer der der musikalischen Szene, so entwickelt werden muss, dass er eben nicht nur die musikalisierten Vorgänge auf der Bühne umfasst, sondern ebenso innere Zustände nicht handelnder Personen in einer Dialektik des Stillstands im Tableau.²⁸ Es will also das Klischee der Opposition von dramatischem, die Handlung vorantreibendem Rezitativ und Melodram und statisch, selbstreflexiver und sich verinnerlichender Arie keineswegs bestehen können, vor allem dann, wenn Nietzsches Kritik am äußerlichen Handlungsbegriff des Dramas berücksichtigt wird, das er über das dorische ‚dran‘ als innere Handlung, als ‚Geschehen-Lassen‘²⁹ verstanden haben will. So zeigt die szenische Analyse sogenannter kontemplativer Arien,³⁰ dass die sich in ihr vollziehenden Selbstvergewisserungen einer gleichsam stehenden Figur für die sich dann aus diesem Zustand ergebenden äußeren Handlungen um vieles folgenreicher sind als die Tathandlungen selbst, welche nur Konsequenzen eben aus diesen inneren Zuständen sind. Diese Vorgänge werden noch deutlicher, wenn die entscheidenden dramatischen Gattungen sowohl des *dramma per musica*³¹ als auch die der *azione scenica*³², sowie des Tableau³³ und des instrumentalen Theaters³⁴ (Mauricio Kagel: *Sur Scène* und *Scenario*) in die Diskussion einbezogen werden. Denn diese weisen, vereinfacht und zugespitzt formuliert, darauf hin, dass sich eben das äußere und innere Drama in der Musik, in der durch die Musik bestimmten Szene vollzieht und nicht, wie vielleicht in der Tradition der Operngeschichte aus der Dramaturgie des Libretto, genauer aus der Abfolge und Konstellation der Monologe, Dialoge, Ensembleszenen und ihrer Synthesis zu einzelnen Akten. Versucht man, diese Vorgänge systematisch und auch historisch zusammenzufassen, so kann insgesamt vom Szenisch-Werden der Musik gesprochen werden, die sich wie aus einem geschlossenen Kreis (dem Aufführungsort der fürstlichen Kammer) zur Szene hin emanzipiert, also vom monodisch und implizit theatral konzipierten Madrigal von Gesualdo di Venosa und Claudio Monteverdi zum explizit theatralen *dramma per musica* bei Jacopo Peri,

²⁷ Vgl. unter einem anderen, eigens zu diskutierenden Vorzeichen: Hans-Georg Soeffner, „Die Realität der Theatralität“, erscheint in: *Theatralität*.

²⁸ Vgl. M. Zenck, „Dialektik im Stillstand. Zur Konzeption des ‚Tableaus‘ in der Neuen Musik und in musiktheatralen Werken von Paul-Heinz Dittrich, Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann“, in: *Stillstand und Bewegung*, S. 117–128.

²⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche: „Es ist ein wahres Unglück für die Ästhetik gewesen, daß man das Wort Drama immer mit ‚Handlung‘ übersetzt hat. Nicht Wagner allein irrt hierin, alle Welt ist noch im Irrtum; die Philologen sogar, die es besser wissen sollten. Das antike Drama hatte große *Pathoszenen* im Auge – es schloß gerade die Handlung aus (verlegte sie vor den Anfang oder *hinter* die Szene). Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es ‚Ereignis‘, ‚Geschichte‘, beide Worte in hieratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die ‚heilige Geschichte, auf der die Gründung des Kultus ruhte (– also kein Tun, sondern ein Geschehen: dran heißt im Dorischen gar nicht ‚tun‘).“ F. Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in: *Schriften*, Bd. II, Darmstadt 1966, S. 921.

³⁰ Um nur ein Modell für diese These auszuwählen, sei an Ferrandos Arie *un'aura amorosa* aus Mozarts *Così fan tutte* (I,17) erinnert. Sie formuliert eben über den Transmitter der Luft Ahnungen von einer künftigen Liebe, von welcher der Verstand noch nichts weiß, wohl aber der Körper des Amante. In einem deutlichen Sinn zeichnet sich hier der Schnittpunkt der ‚inneren Handlung‘ ab, durch den sich die Liebenden ihrer neuen Liebe zuwenden, ohne am Schluss des *dramma giocoso* zu den alten Beziehungen zurückzukehren oder der neuen wirklich fähig zu sein (vgl. M. Zenck, „Die Notwendigkeit der Kunst da zu sein“, in: *Buchpersonen, Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten*, hrsg. v. Gudrun Schury u. a., Würzburg 2001, S. 350 f.).

³¹ Vgl. den ausführlichen und vorzüglichen Artikel von Reinhard Strohm „*Dramma per musica*“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Sp. 1452–1493.

³² Vgl. zu diesem Terminus und seiner entsprechenden musiktheatralen Bezeichnung bei Luigi Nono und der Diskussion dieses Begriffs: Jürg Stenzel, „*Azione scenica* und die *Literaturoper*“, in: *Luigi Nono*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* 20), München 1981, S. 45–57; vgl. weiter M. Zenck, „Luigi Nonos ‚Sphären‘ und ‚Atmosphären‘. Die Grenzen der Herstellbarkeit von Szene und ihrer medialen Präsentation in der ‚*azione scenica*‘ „*Al gran sole carico d'amore*“, in: *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*, hrsg. v. Thomas Schäfer, Saarbrücken 1999, S. 114–123.

³³ Vgl. systematisch zu diesem Typus szenischer Rahmung: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 292–294; vgl. dazu den Kgr.-Ber. *Stillstand und Bewegung*.

³⁴ Vgl. H.-K. Metzger, „Instrumentales Theater‘: Begriff und Sache“, Vortrag im Rahmen des Symposiums „Musiktheater heute“, Basel 2001, nicht im Kongressbericht.

Emilio de Cavaleri und Monteverdi, um sich dann wieder mit Richard Wagner³⁵ von ihr zurückzuziehen mit dem Ziel, die Musik selbst zum Drama zu machen, die äußere, handlungsorientierte Szene auf der Bühne durch eine nach innen in die Musik hinein genommene reine ‚musikalische Szene‘ zu ersetzen. Das absolut gesetzte Tableau in Wolfgang Rihms *Théâtre de Séraphin*³⁶ und Adriana Hölszkys *Tragoedia*³⁷, von Werken also, die jeglicher szenographischer oder narrativer Einschreibung entbehren, kann als radikaler Endpunkt der vollkommenen Entliterarisierung und De-Theatralisierung verstanden werden. Ein kritisches, weil sprachloses und bilderloses Gegenbild zur vollkommen medial inszenierten Theatralität der Wirklichkeit: also eine „Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder außerhalb des Theaters.“³⁸ Als These formuliert: Dem Prozess der Theatralisierung durch die Exteriorisierung der absoluten Musik korrespondiert ein Prozess der De-Theatralisierung durch die szenische Reduktion, durch welche die Musik selbst szenisch wird (die äußere Bewegungsform, Gestik, Mimik, Proxemie, Sprache, Ausdruck, Figur³⁹, Double⁴⁰, Figuration und Konfiguration, also alle Parameter der theatralen Szene sind an die Nerven und an die Hautspannungen der Musik übergegangen: an ihre Textur, Struktur und inneren Spannungs- und Aggregatzustände).

Bereits anhand dieser historischen und systematischen Problem-Skizze zur Bestimmung des Begriffs ‚Szene‘ zeigt sich die Schwierigkeit, zureichende Kriterien für die Fixierung einer verbindlichen Rahmung⁴¹ zu gewinnen. Erst wenn eine mehrfache Rahmung aufgesucht wird, die sich zu einer Wirklichkeit hin öffnet, die ihrerseits in ihrer Konstitution als imaginär ausgewiesen werden kann, wird aus dieser dergestalt verfassten Realität rückwirkend eine Bestimmung der Szene möglich sein, die über das Scharnier eines doppelt Imaginären läuft. (Entsprechende Konsequenzen über den Bezug der Wirklichkeit zum Theater im *theatrum mundi* und einer im Sinne von Cornelius Castoriadis gefassten imaginären Gesellschaft zum Musiktheater finden sich an anderer Stelle⁴² ausgeführt).

*

Obwohl sich seit einigen Jahren auch in der Musikwissenschaft ein veränderter Begriff von Theatralität und von musikalischer Szene durchzusetzen beginnt, verstellt die einseitige Orientierung am überkommenen oder neu bestimmten Gattungs-, Werk- und Partitur-Begriff als einer ersten und letzten auktorialen Instanz den umgekehrten Blick von der Bühne/Szene auf die Partitur. Noch die *Enzyklopädie des Musiktheaters* verbannt die Kategorie der Aufführung in den Bereich der Wirkung und gelangt dabei kaum durch Inszenierungsanalysen zu einer

³⁵ Vgl. zum Vorgang, nach dem ‚verdeckten Orchester‘ auch noch die Bühne zumindest weitgehend still zu stellen und sie darin zu de-theatralisieren, vor allem die ingeniöse Inszenierung von *Tristan und Isolde* durch Heiner Müller: M. Zenck, „Orphée, Tristan, Hamlet, Prométhée. Les Configurations musicales d’une figure mythique chez Heiner Müller et Wolfgang Rihm“, in: *Heiner Müller. Généalogie d’une œuvre à venir (=Théâtre/Public 160/161 (2002))*, S. 58–63, S. 59 f.

³⁶ Vgl. M. Zenck, „Die ästhetische Produktivkraft des Phantastischen des Wahnsinns im Werk Wolfgang Rihms. – Spuren von Artaud, Adolf Wölfl und Heiner Müller“, in: *Wolfgang Rihm. Ein Symposiumsbericht*, hrsg. v. Hans Klaus Jungheinrich u. Wolfgang Hofer, Mainz 2003.

³⁷ Vgl. M. Zenck, „wegwerfend die angezettelten Wortopern“. Zum wirklichen und imaginären Musiktheater Adriana Hölszkys“ (Vortragsmanuskript, Druck in Vorbereitung).

³⁸ Vgl. diese Formulierung mit Bezug auf Heiner Müllers *Bildbeschreibung* bei G. Heeg, „Die Provokation der poésie muette. Das zeitgenössische ‚Theater der Bilder‘ und die Tableautheorie des Theaters“, in: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, hrsg. v. G. Brandstetter, Helga Finter u. Markus Weßendorf, Tübingen 1988, S. 155.

³⁹ Vgl. dazu M. Zenck, „Die mehrfache Codierung der Figur: Ihr defigurativer und torsohafter Modus bei Johann Sebastian Bach, Helmut Lachenmann und Auguste Rodin“, in: *de figura*, hrsg. v. G. Brandstetter u. S. Peters.

⁴⁰ Das kompositorische Verfahren Wolfgang Rihms, Akkordblöcke und Klangzustände wie Figuren und Doubles zu behandeln, wie der Komponist es in *Klangbeschreibung I* realisierte, geht auf seine intensive Befassung mit analogen Verfahren in Heiner Müllers *Hamletmaschine* zurück (vgl. M. Zenck, „Die doppelte Übermalung der ‚Alkestis‘ von Euripides und Glück in der Inszenierung von Robert Wilson und in der ‚Klangbeschreibung I–III‘ von Wolfgang Rihm“, erscheint in: *Ende der Vorstellung. Heiner Müller: „Bildbeschreibung“*, hrsg. v. Ulricke Haß, Frankfurt/M. 2002).

⁴¹ Vgl. hierzu prinzipiell H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 289 f. u. S. 292 f.

⁴² Vgl. M. Zenck, „Der Begriff des ‚Imaginären‘ und die Theatralität der Musik. Wirkungen des Theatralitätskonzepts in der Musikwissenschaft“, erscheint in: *Theatralität*.

Konzeption der ‚Aufführung als Text‘, die sich bei aller Problematik in den Theaterwissenschaften längstens durchgesetzt hat. (Nicht die Partitur einer Oper schließt alle Möglichkeiten ihrer Inszenierungen ein, sondern die realisierten Inszenierungen weisen der Partitur diese Potentialitäten als Sinnzuschreibungen zu.) So kann am Paradigma des Gesamtwerks von Pierre Boulez⁴³ umfassend gezeigt werden, was das Theatralitätskonzept nicht nur im Hinblick auf normativ gattungsästhetisch bestimmte Werke des Musiktheaters zu leisten vermag, sondern auch im Hinblick auf scheinbar rein abstrakte, a-korporale und strukturbestimmte Werke von Boulez, die sich durch ihr Prinzip von Intertextualität ohnehin von einem Komponieren in den Gattungen der Kammer-, Ensemble-, Vokal- und Orchester- und Theater-Musik (Oper, Musiktheater) gelöst haben. Dies kann mit literaturwissenschaftlichen Einsichten etwa in die spatial und theatral verfasste Poetik von Stéphane Mallarmé⁴⁴ nicht weniger in Verbindung gebracht werden als mit dem *Theater der Dichtung* von Karl Kraus.⁴⁵ Wird gewöhnlich Lyrik, vor allem die hermetische Dichtung von Mallarmé, gattungsästhetisch klar von der Epik und vor allem dem Drama und seiner verwandten theatralen Gattungen unterschieden, so zeigt sich bei anderer Perspektive der Verräumlichung und der Performanz der explizit theatrale Ansatzpunkt der Lyrik Mallarmés und der Vorträge von Dichtung durch Karl Kraus. Bei diesen genannten und bei der oralen Poesie von Ossip Mandelstam⁴⁶ ist im Zusammenhang mit der Musik vor allem daran zu erinnern, dass Musik nicht erst dann in einen performativen Kontext gerät, wenn sie gespielt und öffentlich in einem konzertanten oder theatralen Raum aufgeführt wird (obwohl der Aufführungsort etwa des Theaters vor allem bei der Uraufführung Beethoven-scher Sinfonien⁴⁷ und Klavierkonzerte beispielsweise im Hofburgtheater oder im Theater an der Wien bereits bezeichnend ist), sondern dass dieser performative Grundzug durch das beim Komponieren relevante Körperwissen und Körpergedächtnis zum integralen Vorgang des Erfindens von Musik gehört (vgl. die Bedeutung des Klavierspielens bei Ludwig van Beethoven⁴⁸ und bei Pierre Boulez⁴⁹ für die Komposition ihrer Klavierwerke).

*

⁴³ Zu diesem Aspekt sind bereits einige Studien erschienen, andere befinden sich noch in Vorbereitung (vgl. M. Zenck, „L’Orestie‘ – ‚Marges‘. Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 15 (April 2002), S. 20–27; vgl. weiter M. Zenck, „Pierre Boulez‘ ‚Orestie‘ (1955! – 1995?). Das unveröffentlichte Manuskript der 158 Seiten umfassenden szenischen Musik zu Jean-Louis Barraults Inszenierung der Trilogie der ‚Orestie‘ im Théâtre Marigny“, erscheint, in: *AfMw* 60 (2003) 2; vgl. weiter M. Zenck, „Pierre Boulez‘ Oper ‚Orestie‘. Die Bühnenmusik von Pierre Boulez zu einer ‚Orestie‘ (1955) und das Opernprojekt einer ‚Orestie‘ (1995) von Heiner Müller und Pierre Boulez“, erscheint in: *Musik & Ästhetik* 2003; weitere Studien zur Korporalität in der Musik von Pierre Boulez und zur Bühnenmusik von Boulez zur von Jean-Louis Barrault dramatisierten Version von Nietzsches *Ainsi parlait Zarathoustra* sind auf Grund von Forschungsaufenthalten an der BNF, Arsenal und in der Paul Sacher Stiftung in Arbeit. (Weitere Einzelheiten hierzu können unter <http://www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft> abgerufen werden).

⁴⁴ Vgl. Dominique D. Fisher, *Staging of Language and Language(s) of the Stage. Mallarmé’s Poème Critique and Artaud’s Poetry-Minustext*, New York 1994; vgl. dazu explizit den Hinweis von Stéphane Mallarmé auf sein Gedicht *Igitur*: „...le lecteur qui met les choses en scène, elle-même.“ (vgl. die Angabe und die Diskussion der Textstelle im Zusammenhang der Interpretation in M. Zenck, „Artaud – Mallarmé – Boulez – Derrida“, in: *Musiktheater heute – eine Standortbestimmung*).

⁴⁵ Vgl. dazu die Ausführungen unter Fußnote 26.

⁴⁶ Vgl. dazu M. Zenck, „Mandelstam – du Bouchet. Celans Übersetzungen in der Musik von Klaus Huber und André Boucourechliov“, in: *Celan-Jb.* 7 (1997/98), S. 145 f.

⁴⁷ Die Theatralität etwa der Gattung der Sinfonie bei Beethoven wäre dabei ein eigenes Thema. Es wäre nicht nur im Hinblick auf die theatralen und szenischen Diskurse und der dramentheoretischen Termini von Bedeutung, sondern ebenso im Bezug auf die Schauspiel- und Ballettmusiken Beethovens, etwa des *Egmont* und der *Geschöpfe des Prometheus*.

⁴⁸ Vgl. hierzu Richard Kramer, „Op. 90 und die Fenster zur Vergangenheit“, in: *Beethoven und die Rezeption der alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, hrsg. v. Hans-Werner Kühlen (= *Schriftenreihe zur Beethoven-Forschung*, Bd. 16), Bonn 2002, S. 93–119; vgl. insbesondere zu diesem thematischen Zusammenhang in op. 110: M. Zenck, „Körperreflex – Körpergedächtnis – Formierter Körper. Körpererfahrungen an Beethovens Klaviersonate op. 110“, erscheint in: *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater*.

⁴⁹ Vgl. Christine Fesefeldt, „Körpergestiken in den Klavierwerken von Pierre Boulez“, erscheint in: *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater*.

Ein anderer entscheidender Aspekt der Theatralität ist neben den im gesamten Forschungsprojekt thematisierten der Inszenierung, der Verkörperung, der Medialität, der Ritualität, derjenige, der das Verhältnis von Performativität und Ereignis betrifft. Exemplarisch kann dieser Bezug an der Transformation zwischen der vom Nô-Theater bestimmten Inszenierung des *King Lear* durch Tadashi Suzuki in die musikalisch-szenische der Oper *Vision of Lear* von Toshio Hosokawa⁵⁰ auch systematisch entwickelt werden: In den Künsten wird wie im lebensgeschichtlichen Zusammenhang mit ‚Ereignis‘ ein ausgezeichneter Augenblick bezeichnet, in dem sich entweder eine Entwicklung zusammenzieht, verdichtet und entlädt oder in dem etwas vollkommen Unvorhersehbares eintritt. Obgleich dieser Moment von reichster Intensität ist, wird er gerade vermöge der Kontraktion von zeitlichen Verläufen oder der Explosivität wesentlich überschritten oder von der mit ihm verbundenen Erfahrung entgrenzt.

Insbesondere im Hinblick auf Hosokawas Oper *Vision of Lear* kann Ereignishaftigkeit gerade auch jenseits jeglicher abendländisch-philosophischer Spekulativität, nämlich innerhalb der nicht-singulären Repetitivität des Rituals (hier am Beispiel der Nô-Theater-Tradition) hervortreten. Einer besonderen Qualität wird diese Feststellung in Hosokawas Komposition überdies durch die Setzung einer gleichsam – vom Premierenpublikum in Shizuoko offensichtlich nicht nachvollzogenen (Zwischenapplaus!) – ‚doppelten Rahmung‘ der entgrenzten Ereignishaftigkeit mit musikalischen Mitteln (Generalpause) zugeführt. Diese kommt somit im Sinne der unabschließbaren Repetitivität zum Ausdruck, weil das Stück von zwei offenen Schlüssen umgeben wird.

In diesem Sinn können die einzelnen Werke und Objekte der Künste als ästhetisches Ereignis⁵¹ bestimmt werden. Die Kunst und die Musik als intensitätsreichste Grenzüberschreitung⁵² weist ihre Ereignishaftigkeit jedoch auf Grund der materialen, medialen, produktiven und performativen Differenz⁵³ auf je unterschiedliche Weise aus. Was in der Kunst nicht allgemein Ereignis ist, denn das wäre nur eine phrasenhafte und allzu generelle Bestimmung, sondern was es ist, das das ästhetische Objekt zu einem Ereignis macht, zeigt sich in der Anordnung ihrer formalen Konstituenten, durch die sie die spezifische Ereignishaftigkeit in Beziehung auf einen besonderen Zeitpunkt hin bestimmt. Diese temporale Zuordnung gilt sowohl für die Zeitkünste (Literatur, Musik, Ballett, performing art usw.) als auch für die nicht-zeitlichen Künste (Architektur, Plastik, Malerei usw.), die diesen Ort zwar im Raum oder auf der Fläche ausweisen, der aber etwa in den Proportionen, Schnittpunkten oder in der Narration zeitlich prozessual interpretierbar ist. – Als Ereignis kann aber nicht nur der konstruktiv ausgewiesene „Itzt-Punkt“ (im hegelschen Sinn der Zeitpunkt des Jetzt)⁵⁴ in einem temporal bestimmten Verlauf bezeichnet werden, sondern zum Ereignis kann auch ein ästhetisches Objekt von ausgezeichneter Ereignislosigkeit werden. Die Absenz von Ereignishaftigkeit im leeren Raum durch einen einzigen, alles beherrschenden Blick innerhalb einer Theorie der im Bild verhandelten Blicke,⁵⁵ im leeren, weil blicklosen Bild *Las Meninas* von Diego Velázquez,⁵⁶ in der leeren musikalischen und doch gerahmten Zeit (John Cage, 4'33") oder in der durch Verräumlichung entleerten musikalischen Zeit (György Ligeti, *Atmosphères*) verweist aber in der Negation auf die im Hintergrund wirksame Folie der intendierten Ereignishaftigkeit.

⁵⁰ Vgl. M. Zenck, T. Becker u. R. Woebis, „Freisetzung des Ereignisses im performativen Ritual? Zu Tadashi Suzukis Nô-Theater-Inszenierung von Shakespeares *King Lear* (1998/99) und zur musik-theatralen Komposition *Vision of Lear* von Toshio Hosokawa (1998/99)“, erscheint in: *Performativität und Ereignis*.

⁵¹ Vgl. Ulrich Schütte, *Kunst als ästhetisches Ereignis* (= *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 24), Marburg 1997.

⁵² Ernst Bloch, „Überschreitung und intensitätsreichste Menschenwelt in der Musik“, in: ders., *Das Prinzip Hoffnung* (= *Gesamtausgabe*, Bd. 5.1–2), Frankfurt/M. 1959, Bd. 1, S. 1243–1296.

⁵³ Vgl. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1985.

⁵⁴ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos von 1842, mit einer Einführung von Georg Lukács, Frankfurt/M., o. J., Bd. II, S. 277.

⁵⁵ Vgl. Jean Paris, „Drei Augen-Blicke“, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1992, S. 60–71 (Originalausgabe: Jean Paris, *L'Espace et le regard*, Paris 1965).

⁵⁶ Vgl. dazu ausführlich: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1971, S. 31–45.

Jede Ereignishaftigkeit, obwohl sie vom ästhetischen Objekt kompositorisch genau ausgewiesen sein mag, wird diesem Gegenstand durch die ästhetische Erfahrung des Subjekts zugesprochen. Die differenziertere Rezeptionsforschung hat hier ein dialogisch-dialektisches Verhältnis angenommen: im „impliziten Leser“,⁵⁷ im einkomponierten Hörer und Publikum⁵⁸ und in der Vorstellung, dass der Betrachter „im Bild“ ist.⁵⁹ In welcher Weise Kunst zum ästhetischen Ereignis wird, wird von dieser doppelten Setzung des Ereignisses im ästhetischen Subjekt der Kunst und im Rezipienten entschieden. Allgemein kann diese nur behauptet, am Modell aber kann sie möglicherweise bestimmt und bewahrheitet werden.

IV. Ausblick: Der Körper in der Musik

Innerhalb des hier skizzierten, langjährig entwickelten und durch interdisziplinäre Vernetzung verfeinerten Forschungsinstrumentariums der Theatralität ergeben sich spezifische Fragestellungen vor allem hinsichtlich einer von der Musikwissenschaft weitgehend unbeachteten Untersuchungsperspektive nach dem essentiellen Verhältnis von Körper und Musik.⁶⁰ Dabei gilt es insbesondere, neben den aufgrund von Choreographien und Libretti von außen an die Musik herangetragenen Zuschreibungen, Körperlichkeit als wesentliches Konstituens der Musik, als eine ihr immanente Kategorie der Produktion, Reproduktion und Rezeption zu erkennen und zu verstehen. Obwohl im Kolloquiumsband *Verkörperung* bereits thematisiert,⁶¹ bleibt neben dem performativen Grundzug sowohl des Komponierens als auch des Aufführens und Hörens von Musik – wobei sich das „embodiment“ des in den Notentext eingeschriebenen Körpers jedesmal neu vollzieht – die genauere Bestimmung des Themas „Der Körper in der Musik“ ein grundlegendes Desiderat musikwissenschaftlicher Forschung. Sie folgt bisher innerhalb des ohnehin überholten Dualismus zwischen der Cartesianischen „res cogitans“ und „res extensa“, sowie der im Anschluss an Hanslick apodiktisch überakzentuierten Geistfähigkeit des musikalischen Materials weitgehend einseitig dem die Komposition konstituierenden Denkkakt (vgl. die musikalischen Analysen, die unentwegt die rationale Leistung des Komponierens unter Beweis zu stellen bemüht sind) und vernachlässigt das mnemotechnische Körpergedächtnis und mimetische Vermögen, sowohl der Komponisten, der Instrumentalisten als auch der durchaus sinnlich wahrnehmenden Hörer. Diese Prozessualität des Körperlichen konstituiert sich nicht nur im Akt des Komponierens, wo sie im Schaffensprozess freigesetzt, durch Spezifika materialer Organisation und instrumentaler Disposition über den Weg der Partitur auf die Interpreten übertragen wird, sondern überdies in einer weit zurückreichenden, oral-mimetisch vermittelten Praxis des Instrumentalspiels und Gesangs, durch welche die Aufführung weit über die im Notentext darstellbaren Anweisungen hinaus auf einem komplexen Körpergedächtnis basiert, welches sowohl Figuren des Spiels zu memorieren vermag, als auch Körper-Techniken – etwa des adäquaten Atmens – für die Interpretation bereitstellt. Inwieweit der Notentext in diesem Sinne eine Körpersprache darstellt, verdeutlicht sich insbesondere in einer Vielzahl von Instrumentalschulen,⁶² in welchen die häufig apostrophierte „Angemessenheit“ des Spiels in

⁵⁷ Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972.

⁵⁸ Vgl. *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hermann Danuser (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 3), Laaber 1991; vgl. weiter M. Zenck, „Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption“, in: *Mf* 33 (1980), S. 253–279.

⁵⁹ Vgl. *Der Betrachter ist im Bild*.

⁶⁰ Vgl. T. Becker u. R. Woebs, „Aldann, soll er uns etwas denken?“.

⁶¹ Vgl. M. Zenck u. a., „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, in: *Verkörperung*, S. 345–368.

⁶² Neben den unzähligen Schulwerken für Gesang, Streich-, Schlag- und Blasinstrumente gibt es auch für Klavier und Tasteninstrumente eine vor allem bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende nahezu ungebrochene Tradition, mittels der das historisch sich verändernde Verhältnis von Körper und Instrument deutlich wird. Vgl. hierzu insbesondere: *Musik und Körper*, hrsg. v. Werner Pütz, Essen 1990; Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/M. 1991; Renate Wieland u. Jürgen Uhde: *Forschendes Üben. Wege instrumentalen Lernens; über den Interpreten und den Körper als Instrument der Musik*, Kassel 2002.

eine Handlungsanweisung des Übens überführt wird. Zu diesem antrainierten und nicht selten konservatorisch dressierten Körpergedächtnis, welches verinnerlicht zu gegebener Situation abgerufen werden kann, gehört zum einen die Reziprozität von eingeschriebenem Gestus und der diesem Gestus entsprechenden Bewegung des Dirigenten oder Interpreten, wie sie Pierre Boulez im Kapitel „Les incidences réciproques du geste et de la partition“⁶³ herausgearbeitet hat, zum anderen die vom Körpergedächtnis zu unterscheidende Erinnerung, welche unwillkürlich, ohne dass sie im Gegensatz zum Körpergedächtnis abgerufen werden kann, vom Bewusstseinsstrom und vom Habitus einer Stelle (ihrem Muskeltonus) ausgelöst, dann nach oben geschwemmt, sich dem Prozess des Komponierens und Spielens mitteilt.⁶⁴

Neben diesem Verhältnis zwischen Körper, Instrument und der Notation der Musik, also der Frage nach der Bedeutung der Körperlichkeit für Produktion, Reproduktion und Interpretation bleiben sowohl die ästhetische Immanenz des Körpers in der Musik durch sein Szenisch-Werden im theatralen – oder gerade auch seine Präsenz im non-theatralen – Raum der Komposition hinsichtlich einer Ästhetik des Performativen,⁶⁵ als auch der instrumentalisierte Körper politischer missbrauchter, resp. totalitärer Musik zentrale Felder für die musikwissenschaftliche Forschung. Denn einerseits wird der in Produktionsästhetiken des frühen 20. Jahrhunderts weitgehend missverstandene Akt der Entleiblichung in einem angenommenen sublimativ-kathartischen Schaffensprozess durch die musiktheatrale Produktion (von Richard Strauss' *Salome* bis Alban Bergs *Lulu*) konsequent unterminiert, andererseits der Körper als verfügbare, vermessbare und exekutierbare Masse im Dritten Reich durch die Musik instrumentalisiert (Olympia-Musiken 1936),⁶⁶ sowie darüber hinaus auch in jugendkulturellen Ritualen der jüngeren Geschichte entweder in seiner Beschränkung durch die Gesellschaft freigesetzt (Rock 'n Roll) oder in neuer Weise durch maschinelle Vermessung (Techno) seiner alltäglichen Fragilität enthoben.⁶⁷

⁶³ Pierre Boulez, *L'écriture du geste*, Paris 2002, S. 109–136.

⁶⁴ Dies wäre, wie Richard Kramer gezeigt hat, ein Vorgang, der deutlich unter dem unter „Angst“ stehenden „Einfluss“ stehen würde. Mit Blick auf Beethovens op. 90 wäre unter der Prämisse von Harold Blooms *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford u. a. 1973) das Einflussverbot gleichsam von der subkutanen Erinnerung unterlaufen, die vom verwandt taktilem Druck auf den Tasten des Klaviers ausgelöst wurde. Vgl. R. Kramer, „Beethovens Opus 90 und die Fenster zur Vergangenheit“, S. 104.

⁶⁵ Vgl. D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2002.

⁶⁶ Vgl. T. Becker u. R. Woebs, „Aldann, soll er uns etwas denken?“.

⁶⁷ Vgl. T. Becker u. R. Woebs, „Back to the Future: Hearing, Rituality and Techno“, in: *Hearing and Listening in Cultural Contexts*, hrsg. v. M. P. Baumann (= *The World of Music*, Bd. 41.1), Berlin 1999, S. 59–71; Vgl. insbesondere das z. Zt. laufende Buchprojekt der Historischen Musikwissenschaft Bamberg mit dem Arbeitstitel: *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater* (weitere Einzelheiten hierzu können nebst Inhaltsverzeichnis unter <http://www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft> abgerufen werden).