

# Körper und Klänge in Bewegung – Körperliche Dimensionen von Musik zwischen Embodiment und Enaction

*Stephanie Schroedter*

Im Folgenden nähere ich mich musikspezifischen Körperkonzepten aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich durchaus überschneiden können, d. h. trotz divergierender Ansatzpunkte zu vergleichbaren Ergebnissen kommen. Es handelt sich dabei um theoretische Voraussetzungen, die letztlich dazu dienen, Zusammen- und Wechselspiele von Musik/Klang<sup>1</sup> und Bewegung im (Musik- oder Tanz-)Theater, in Performances, im Film oder in der Medienkunst inszenierungs- und aufführungsanalytisch, also hinsichtlich ihres strukturellen Aufbaus, aber auch ihrer möglichen Wirkung und Wahrnehmung, aufzuschlüsseln.<sup>2</sup> Meine fachliche Provenienz als Musik- und Tanzwissenschaftlerin, die diesen interdisziplinären Zugang auch gerade in Hinblick auf die zwischen Musik/Klang, Körper und Bewegung changierenden Untersuchungsgegenstände als sinnvoll erachtet, kann ich dabei nicht verbergen. Dennoch möchte ich an dieser Stelle vergleichsweise abstrakte Sachverhalte ansprechen, die Bezugspunkte zwischen den betreffenden Künsten bzw. Disziplinen herstellen und dementsprechend Verständnisgrundlagen bieten.

- 1 Da Musik auch Klänge umfasst, aber nicht alle Klänge bzw. Klangkompositionen als Musik zu bezeichnen sind, verwende ich die Begriffsdoppelung von ›Musik/Klang‹, um eigens darauf hinzuweisen, dass ich auch elektroakustische Musik und Klangkunst in meine Überlegungen miteinbeziehe, vgl. hierzu weiter Bayreuther, *Was sind Sounds?*, 2019.
- 2 Dieser Beitrag entstand im Rahmen meines Forschungsprojekts »Körper und Klänge in Bewegung – Modelle einer musikchoreographischen Inszenierungs- und klangperformativen Aufführungsanalyse«, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), in dem Kriterien entsprechender Analysen am Beispiel konkreter Produktionen erarbeitet werden.

## Klangkörper und Körperklänge

Bereits der Begriff des Klangkörpers als Bezeichnung für den Resonanzkörper von Musikinstrumenten oder auch für größere Instrumental- und Vokalensembles verweist auf einen spezifisch musikalischen Körperbegriff, der einerseits impliziert, dass auch Musikinstrumente über einen Körper verfügen bzw. auch ›klingenden Dingen‹ ein körperlicher Charakter anhaften kann, und der andererseits suggeriert, dass mehrere Menschen, die sich weitgehend im Gleichklang befinden, einen einzigen ›(Klang-)Körper‹ bilden können.<sup>3</sup> Ebenso verweist der Begriff der Körperklänge auf ein enges Verhältnis von Körpern und Klängen, insbesondere auf die Möglichkeit, auch ohne Zuhilfenahme eines (Musik-)Instruments oder digitaler Klangerzeuger direkt mit einem (zumeist menschlichen) Körper Klänge erzeugen zu können. Gerade hierin hat die Neue Musik seit den 1950er Jahren mit ihren Wurzeln in den historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ein bislang ungeahntes Tonmaterial und Klangpotenzial entdeckt<sup>4</sup> – neue Techniken und Praktiken zu deren Hervorbringung eingeschlossen.<sup>5</sup> In der zeitgenössischen musikbasierten Performance Art und Medienkunst setzt sich diese Tendenz fort.<sup>6</sup>

- 3 Ein ähnliches Phänomen lässt sich im Bereich des Bühnentanzes nachweisen: Noch heute wird der Auftritt eines größeren Ensembles, das überwiegend gleiche Bewegungen ausführt, d. h. quasi im unisono tanzt, als ›Corps de ballet‹ bezeichnet und somit als ein (einzig)er Körper betrachtet. Dabei ist weitgehend in Vergessenheit geraten, dass sich dieses choreographische Gestaltungsmittel ursprünglich auf Militärmanöver (›Corps de troupe‹ bzw. ›Corps d'armée‹) bezog, die wiederum auf seinerzeit beliebte Quadrillen-Formationen rekurrierten. Dieses Wechselspiel von Tanz und Militär erlaubt interessante Rückschlüsse auf ein insbesondere im 19. Jahrhundert virulentes Körperkonzept, das eine (Bewegungs-)Disziplinierung und Uniformierung von Menschenmassen (großstädtischen Zuschnitts) intendierte. Es liegt auf der Hand, dass sich dieses Körperkonzept auch auf die zeitgleiche Musikästhetik und Musikpraxis auswirkte, wie sich beispielsweise auch an Grand opéra-Inszenierungen sehr anschaulich aufzeigen lässt, vgl. hierzu Schroedter, *Paris qui danse*, 2018, S. 338 f.
- 4 Vgl. hierzu u. a. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 2013; dies., Art. »Körper«, 2016; Hiekel (Hrsg.), *Body Sounds*, 2017, dort insb. die Einleitung von Hiekel, »Über die ›Wiederkehr des Körpers‹«. Zu musikbezogenen Körperdiskursen in den historischen Avantgarden vgl. u. a. Becker, *Plastizität und Bewegung*, 2005 sowie Meine u. Hottmann (Hrsg.), *Puppen – Huren – Roboter*, 2005.
- 5 Zu dem hier verwendeten Technik-Begriff vgl. Lessing, »Versuch über Technik«, 2014.
- 6 Vgl. hierzu u. a. Dyson, *Sounding New Media*, 2009; Harenberg u. Weissberg (Hrsg.), *Klang (ohne) Körper*, 2010; Drees, *Körper – Medien*, 2011; Kim, *Embodiment in*

Alle diese musikalischen Körperkonzepte sind an materielle Bedingungen geknüpft, die ihrer Materialität entsprechend ein spezifisches Klangpotenzial eröffnen. Analog zu der allgemein geläufigen Unterscheidung zwischen einem biologischen Körper<sup>7</sup> und einem phänomenologischen Leib<sup>8</sup> erscheint es mir daher nur konsequent, ebenso zwischen dem (ding-/körperhaften) Material zur Klangerzeugung und dem Klangpotenzial zu unterscheiden, das auf eine Körperlichkeit<sup>9</sup> der Klänge selbst verweist. Diese Differenzierung ist umso dringlicher, als es neben der Körperlichkeit von Klängen ebenso gilt, die (Leib-)Körperlichkeit<sup>10</sup> der Musiker\*innen/Musik-Praktizierenden und der Zuhörer\*innen/Musik-Perzipierenden, letztlich den durch ihre Verkörperung bzw. Einverleibung von Musik an der Musik Partizipierenden (Musiker\*innen wie Zuhörer\*innen),<sup>11</sup> zu berücksichtigen.

*interaktiven Musik- und Medienperformances*, 2012; Peters [u. a.] (Hrsg.), *Bodily Expression in Electronic Music*, 2012.

7 Engl. body, frz. corps.

8 Engl. lived body, feeled body, frz. corps propre, corps vivant, corps sujet.

9 Engl. corporeality, frz. corporéité.

10 Zur Unterscheidung einer Körperlichkeit von Musik bzw. Klängen von der Körperlichkeit lebender Wesen muss bei Lebewesen sinnvollerweise von einer (Leib-) Körperlichkeit gesprochen werden. Zum Begriff der Leiblichkeit vgl. Alloa [u. a.], *Leiblichkeit*, 2012, sowie speziell auf Musik bezogen: Waldenfels, »Leibliches Musizieren«, 2017, bzw. ausführlich in: ders., *Das leibliche Selbst*, 2000. Um jedoch diesen sperrigen Begriff so weit wie möglich zu vermeiden, werde ich im Folgenden stattdessen von einer musikalischen Verkörperung (Embodiment) bzw. Einverleibung (Enaction) sprechen. Wichtig ist mir dabei vor allem die Unterscheidung zwischen Körper-Konzepten und Konzepten von Körperlichkeit, da auf diese Weise die Differenz zwischen Klangkörpern bzw. Körperklängen einerseits und andererseits der Körperlichkeit von Klängen bzw. der (Leib-)Körperlichkeit derer, die sie produzieren bzw. perzipieren, deutlich akzentuiert wird. Zu dem Unterschied zwischen einer Verkörperung und einer Einverleibung vgl. weiter unten sowie Anm. 12 und 14.

11 Den Begriff des Rezipierenden vermeide ich aufgrund seiner Nähe zu Kommunikationstheorien, die von einseitigen Sender-Empfänger Modellen ausgehen und dabei dem Rezipienten eine vornehmlich passive Rolle zuweisen. Zudem wird mit der Musikrezeption zumeist eine medial vermittelte Musikpraxis bezeichnet (z. B. über Berichte unterschiedlichster Art sowie Reproduktionsmechanismen vom Notendruck bis zu CD-/DVD-Produktion etc.), während die Musikperzeption auf die unmittelbare Wahrnehmung eines vorzugsweise live dargebotenen (auditiven) Ereignisses abzielt. Aber auch der Begriff des Perzipierenden ist für mich an dieser Stelle nur eine Hilfskonstruktion, da mit ihm die aktive Beteiligung der Zuhörer\*innen/Zuschauer\*innen

Ungeachtet der durchaus fragwürdigen Übersetzung des Embodiment-Begriffs<sup>12</sup> als Verkörperung<sup>13</sup> übernehme ich diesen Terminus, um auf diese Weise eine Unterscheidung zum Enaktivismus bzw. einer Enaction<sup>14</sup> als Einverleibung vornehmen zu können. Denn obgleich die Embodiment-Forschung häufig dem Enaktivismus übergeordnet wird, ist sie nur ein Teilgebiet davon. Eine Einverleibung ist letztlich wesentlich tiefgreifender als eine Verkörperung, die sich auf eine Darstellung bzw. Darbietung (z. B. einer Rolle/eines Instrumentalparts) bezieht, von der sich die/der Darsteller\*in in ihrer/seiner phänomenalen Leiblichkeit, aber nicht in seiner biologischen Körperlichkeit, durchaus distanzieren kann. Dagegen umfasst eine Einverleibung auch die phänomenale Leiblichkeit der/des (Musik-)Praktizierenden bzw. (Musik-)Perzipierenden und macht sie somit zu unmittelbar an der Musik Teilhabenden.

## Zur Körperlichkeit von Musik und Klängen

Physikalisch besehen gehen Klänge auf Schallwellen zurück, setzen sich somit aus Schwingungen zusammen. Diese Bewegungen können wir jedoch nicht unmittelbar hören bzw. als solche erkennen, bestimmen und differenzieren. Dennoch verstehen

am (auditiven) Geschehen weiterhin nivelliert, wenngleich nicht negiert wird. Eben jenen aktiven Anteil möchte ich unterstreichen, indem ich von am musikalischen Geschehen Partizipierenden spreche, die nicht unmittelbar in die musikalische Klangproduktion eingebunden sein müssen, aber können, insofern Musiker\*innen wie Zuhörer\*innen umfasst. Vgl. hierzu auch Smalls Konzept des »Musicking«, dargestellt in: *Musicking*, 1998, bzw. zu zeitgenössischen Konzerten bzw. Performances, die explizit auf eine aktive auditive Partizipation setzen: Schröder, *Zur Position der Musikhörenden*, 2014; Rost, *Sounds that Matter*, 2017.

12 Vgl. hierzu als Einstieg in ein weitreichendes Feld: Di Stefano, Art. »Embodiment«, 2019 bzw. mit einem kulturwissenschaftlichen Zugang auch Csordas, *Embodiment and Experience*, 1994 sowie aus einer philosophischen Perspektive: Fingerhut [u. a.] (Hrsg.), *Philosophie der Verkörperung*, 2013.

13 Zu der durchaus berechtigten Kritik an der gängigen Übersetzung von Embodiment als »Verkörperung« vgl. Koch, *Embodiment*, 2011, dort insb. S. 18 f.

14 Vgl. hierzu Kyselo, »Enaktivismus«, 2013, insb. S. 200 mit der Unterscheidung zwischen einer »enaktiven Sicht auf den Körper« und dem Konzept des Embodiments sowie als Standardwerke zu diesem Forschungsgebiet Varela [u. a.], *The Embodied Mind*, 1991; Stewart [u. a.], *Enaction*, 2010.

bzw. verarbeiten wir Musik (intuitiv und kognitiv) zunächst als eine Bewegung, die uns daher auch physisch und psychisch, d. h. unmittelbar körperlich, emotional und/oder imaginär bewegt – wobei eine strikte Trennung dieser Bereiche (vergleichbar dem Körper/Geist-Dualismus) ein theoretisches bzw. kulturell tradiertes Konstrukt darstellt.<sup>15</sup> Dieser Sachverhalt lässt sich sehr anschaulich und in vielfältigsten Ausprägungen an ethnischen Musikpraktiken und populären Musikkulturen nachvollziehen, in denen das Musikhören zumeist unmittelbar mit (physischen) Bewegungen verbunden ist – Motionen werden somit zu einem äußerlich sichtbaren Ausdruck von Imaginationen (Vorstellungen zumeist bildlich/visueller Natur) und Emotionen (ein Bewegtsein durch eine Affizierung), die sich gleichsam aus dem Körper hinausbewegen (e-movere). Aber auch (Klein-)Kinder, die noch nicht mit einer umfassenden Musiksozialisation nach westlichen Maßstäben in Berührung gekommen sind, bewegen sich spontan zu Musik, die sie unmittelbar als Bewegung wahrnehmen bzw. kognitiv verarbeiten.<sup>16</sup> Dagegen leitet uns unsere Konzertkultur, die sich in den Kulturmetropolen des 19. Jahrhunderts als (groß-)bürgerliche Musikpraxis nachhaltig herausbildete,<sup>17</sup> dazu an, physisch weitgehend unbewegt zu bleiben, um den »tönend bewegten Formen«<sup>18</sup> einer sogenannten »autonomen« bzw. »absoluten«

15 Vgl. hierzu u. a. Fischer, *Denken in Körpern*, 2010, dort insb. das Kapitel »Die Ausdehnung der Seele – Zum Leib-Seele-Problem bei Descartes«, S. 28–89.

16 Hierzu aus der Perspektive des Enaktivismus: Krueger, »Empathy, Enaction, and Shared Musical Experience«, 2013, vgl. insb. S. 187: »What the body feels are sensorimotor contingencies – possibilities for interaction, movement, and coordination that determine the character and content of musical experience. Sensitive music listening is thus a kind of skilled coping with a sonic world, a kind of listening with our muscles.«

17 Vgl. hierzu u. a. Johnson, *Listening in Paris*, 1995; Thorau u. Ziemer (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, 2019.

18 Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, 1854, dort insbesondere S. 69 mit der folgenreichen Proklamation: »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.« Bemerkenswert ist, dass Hanslick seine Bewegungsmetaphorik sehr absichtsvoll wählte und daher auch nachdrücklich betont: »Welches Moment dieser Ideen ist's denn also, dessen die Musik sich in der Tat so wirksam zu bemächtigen weiß? Es ist die Bewegung (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anschwellen und Abschwächen des einzelnen Tones oder Akkordes als ›Bewegung‹ auffaßt). Sie bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag. Der Begriff der Bewegung ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden, er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste.« Ebd., S. 27.

Musik<sup>19</sup> möglichst konzentriert zuhören und vor allem strukturanalytisch folgen zu können. Dieser Umstand schließt jedoch keineswegs aus, dass auch dieses Hören körperlich grundiert ist und wir auch unter diesen Rahmenbedingungen Musik in ihrer (bewegten) Körperlichkeit bzw. als Bewegung wahrnehmen können. Zudem schließt ein derart körperlich grundiertes bzw. kinästhetisches Hören (vgl. hierzu weiter unten, insb. Anm. 71) keineswegs ein strukturanalytisches Hören aus – vielmehr kann es ihm neue Impulse verleihen.

Entgegen allgemein kursierender, aber nur teilweise berechtigter (Vor-)Urteile hat sich innerhalb dieser westlich geprägten Konzertkultur, von der ich bei meinen folgenden Überlegungen nicht aus inhaltlichen oder gar ästhetischen Erwägungen, sondern vor allem aus methodischen Gründen ausgehe, gerade die Neue Musik dezidiert einer musikalischen Gestaltung von Körperlichkeit angenommen.<sup>20</sup> Gemeint ist hiermit in erster Linie eine Körperlichkeit von Klängen, die einen reflektierten Umgang der Musik-Praktizierenden mit ihrer eigenen (Leib-)Körperlichkeit bedingt. Dieser Reflexionshorizont erstreckt sich ebenso auf die Komponist\*innen und Zuhörer\*innen, so dass unter diesen Voraussetzungen durchaus von einer »Wiederkehr des Körpers«<sup>21</sup> im Konzertsaal gesprochen werden kann – soweit er denn tatsächlich einmal verlorengegangen sein sollte.<sup>22</sup> Um die enge Verflechtung der Körperlichkeit von Klängen und jener, die sie erfinden, ausführen und/oder wahrnehmen, zu unterstreichen, fasse ich alle diese Phänomene unter dem Begriff eines musikalischen Körperwissens zusammen, das uns jedoch nicht immer direkt zugänglich ist – vor allem nicht in dem Moment der Ausführung, bei dem es auch gilt, spontan und intuitiv zu handeln. Ich möchte dieses musikalische Körperwissen von dem diffusen Begriff der Musikalität insofern unterscheiden, als Letzterer zwar ebenso auf ein implizites Wissen (tacit knowledge) zurückgreift und insofern auch eng mit der Musikpraxis verbunden ist, aber nicht unbedingt eigens reflektiert werden muss – vielleicht auch gar nicht werden soll. Sie stützt sich primär auf ein (musikalisches)

19 Vgl. Massow, Art. »Absolute Musik«, 1994; ders., Art. »Autonome Musik«, 1994; Seidel, Art. »Absolute Musik«, 1994.

20 Vgl. hierzu auch Hilberg, »Dialektisches Komponieren«, 2000, sowie die in Anm. 4 genannten Literaturhinweise.

21 Vgl. hierzu Kamper u. Wulf (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, 1982.

22 Zu einer Skizzierung historiographischer Entwicklungen des Verhältnisses von Klangkörpern, Körperklängen und Körperlichkeit in der Musik vgl. Roch, »Seele – Körper – Klangkörper«, 2014.

Gespür, das von dem Nimbus umgeben ist, nicht näher bestimmt werden zu können – wenn es nicht sogar dezidiert mystifiziert wird, um Legendenbildungen Vorschub zu leisten.

Doch wie lässt sich eine Körperlichkeit von Musik bzw. Klängen – jenseits der Messung physikalischer Schwingungen bzw. ohne Zuhilfenahme eines naturwissenschaftlichen (Methoden-)Instrumentariums – aus einer geistes- und kulturwissenschaftlichen Perspektive mit musikwissenschaftlichen Kriterien näher bestimmen?

### Exkurs I: Der Körper der Musik in der poststrukturalistischen Semiotik

Frühe aufschlussreiche Impulse hierzu lieferte Roland Barthes mit mehreren, seinerzeit durchaus provokant verfassten Essays, die er im Zuge seiner Konturierung einer Semiologie als postrukturalistische Semiotik verfasste.<sup>23</sup> Ungeachtet des literarischen Anspruchs jenseits musiktheoretischer oder auch aufführungspraktischer Präzision, aber auch gewisser Widersprüche innerhalb dieses Text-›Corpus‹, ist bemerkenswert, dass Barthes zunächst (am Beispiel von Beethovens Musik) eine »muskuläre Musik«<sup>24</sup>, die von einem Körper »kommandiert, [ge]führt und koordiniert«<sup>25</sup> und dabei von einem »phantasmatische[n] (das heißt körperlichen) Bild«<sup>26</sup> gelenkt wird, von einer Musik unterscheidet, der etwas »Unhörbares« innewohne, das sich allein durch eine »Lektüre« erschließen lasse. Bei dieser Lektüre gehe es darum, in diese Musik »einzugreifen , sie in eine unbekannte Praxis hinüberzuziehen.«<sup>27</sup>

Dieses »Unhörbare« konturiert Barthes in seinen Ausführungen zum Gesang weiter, indem er nun »den Körper des Künstlers« aus der »Rauheit der Stimme« hört.<sup>28</sup> Während der »Phänogeesang«, der »alle Phänomene, alle Merkmale« umfasst, »die

23 Diese kurzen Aufsätze sind in dem Kapitel »Der Körper der Musik« des zweiten Teils des Sammelbandes *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 1990, zusammengefasst. Um eine rasche Zugänglichkeit zu diesen Texten zu gewährleisten, beziehe ich mich im Folgenden ausschließlich auf diese Ausgabe/Übersetzung.

24 Aus: »Musica Practica« (1970), in: ebd. S. 264.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 266, vgl. dort weiter zu dessen Erklärung: »[B]esteht das musikalische Phantasma nicht darin, sich selbst als Subjekt in das Szenario der Ausführung einzusetzen? [...] Der Leib will total sein [...]«

27 Ebd., S. 267 f. Hervorhebungen im Original.

28 Vgl. hierzu und dem Folgenden: »Die Rauheit der Stimme« (1972), in: ebd., S. 269 ff.

zur Struktur der gesungenen Sprache gehören« und dabei »den Gesetzen des Genres, der kodierten Form der Koloratur, dem Idiolekt des Komponisten und dem Stil der Interpretation« folgt,<sup>29</sup> lasse die »Rauheit der Stimme« auf einen »*Genogesang*« schließen:

Der *Genogesang* ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen keimen, und zwar »aus der Sprache und ihrer Materialität heraus«; es ist kein signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet – nicht, was diese sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert. Es ist, mit einem sehr einfachen, aber ernst zu nehmenden Wort: die *Diktion* der Sprache.<sup>30</sup>

Wurde also mit Bezug auf Beethovens Musik zwischen einem mit wuchtiger Körperlichkeit Interpretierenden, der dabei einem (an Jacques Lacan geschulten) Phantasma folgt, und einem »Unhörbarem« in der Musik als »sinnlich wahrnehmbare[s] Intelligible[s], dem Intelligiblen als Sinneswahrnehmung«<sup>31</sup> differenziert, so fällt nun in der Person des Sängers (Barthes führt das am Beispiel seines Gesangslehrers Charles Pandeza aus) Musik und Körper zusammen, mit der Konsequenz, dass das »Unhörbare« der Musik nicht von dem Körper des Interpreten zu trennen ist, mehr noch: Dessen Körper geht in die Musik ein, um ihr eine »geno-spezifische« Körperlichkeit zu verleihen.<sup>32</sup> Anders gewendet: Galt das Interesse zunächst einer Musik, in der sich ein »unhörbarer« Körper verbirgt, der durch die Physis eines Interpretierenden geradezu erdrückt werden kann, so richtet sich die Aufmerksamkeit nun auf den (Leib-)Körper<sup>33</sup> des Interpreten, der der Musik eine spezifische Körperlichkeit

29 Ebd., S. 272. Hervorhebung im Original.

30 Ebd. Hervorhebungen und Auszeichnungen im Original.

31 Aus: »*Musica Practica*« (1970), in: ebd. S. 267.

32 Durchaus vergleichbar mit der Rhetorik Adornos, der am Beispiel von Strawinsky und Schönberg zwei diametral gegenüberstehende Pole seines Musikverständnisses aufzeigt bzw. sie entsprechend stilisiert, statuiert auch Barthes mit den Sängerpersönlichkeiten Dietrich Fischer-Dieskau und Charles Panzeras ein Gegensatzpaar, das seinen Erörterungen vor allem Anschaulichkeit verleihen soll.

33 Vgl. hierzu weiter unten bzw. Waldenfels, der von einem »Leibkörper als Urmedium« ausgeht, besonders ausführlich dargelegt in seiner *Phänomenologie der*



verleiht – und im Fall des Gesangs geschehe das vor allem durch die »Diktion der Sprache«,<sup>34</sup> betont Barthes.

Eine Körperlichkeit nicht nur der Musik, sondern auch desjenigen, der sie komponierte, beschreibt Barthes schließlich in seinem Essay »Rasch« am Beispiel von Schumanns *Kreiseriana*. Erstaunlicherweise hört Barthes hier nun – nachdem er in der Literatur bereits »La mort de l'auteur« (1968)<sup>35</sup> ausgerufen hatte – Schumanns Körper aus seinen Kompositionen. Und dieser Körper ist bemerkenswerterweise auch – im Gegensatz zu dem von Barthes proklamierten (post-)modernen »Scrip-teur« – ein betont leidenschaftlicher:

Aus der *Kreiseriana* von Schumann [Op. 16 (1838)] höre ich eigentlich keine Note, kein Motiv, keine Zeichnung, keine Grammatik und keinen Sinn heraus, nichts anhand dessen sich irgendeine intelligible Struktur des Werks rekonstruieren ließe. Nein, was ich höre, sind Schläge: Ich höre das im Körper Schlagende, das den Körper Schlagende oder besser: diesen schlagenden Körper. [...] Der Schumannsche Körper hält nicht still (ein großer rhetorischer Fehler). Es ist kein nachdenklicher Körper. Mitunter übernimmt er die Geste des Nachdenkens, nicht die Haltung, die endlose Ausdauer, die leichte Gebeugtheit. Es ist ein triebhafter Körper, ein umtriebiger, der zu etwas anderem übergeht – an etwas anderes denkt; es ist ein gedankenloser Körper (berauscht, zerstreut und inbrüstig in einem).<sup>36</sup>

Selbst wenn Barthes nachdrücklich hervorhebt, dass »[d]er – körperliche und musikalische – Schlag [...] nie das Zeichen eines Zeichens sein [darf, Erg. d. Verf.]«, denn, »[d]ie Betonung ist nicht expressiv«,<sup>37</sup> so geht es dennoch darum, die ›Signifikanz‹ der Musik vor der Folie ihrer ›Urheber‹ alias ›Autoren‹ zu eruieren, die vorzugsweise über eine markante (und das heißt letztlich ›expressive‹) Körperlichkeit verfügen.

*Aufmerksamkeit*, 2004, S. 194 ff.

34 Vgl. »Die Rauheit der Stimme« (1972), in: Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 272. Hervorhebung im Original.

35 Vgl. »Der Tod des Autors« (1968); vgl. hierzu ebs. Foucaults Reaktion mit »Qu'est-ce qu'un auteur?« bzw. »Was ist ein Autor« (1969); und wiederum Barthes Antwort darauf mit *Le plaisir du texte* (1973) bzw. *Die Lust am Text* (1974).

36 Ebd.

37 Ebd., S. 302.

Die Interpretation ist somit nur das Vermögen, die Anagramme des Schumannschen Textes lesen zu können, unter der tonalen, rhythmischen und melodischen Rhetorik das Netz der Akzente auftauchen zu lassen. Die Betonung ist die Wahrheit der Musik, ihr gegenüber bezieht jede Interpretation Stellung. Bei Schumann werden (nach meinem Geschmack) die Schläge zu zaghaft gespielt; [...]. Auf der Ebene der Schläge (des anagrammatischen Netzes) führt jeder Zuhörer aus, was er hört. Es gibt folglich einen Ort des musikalischen Textes, an dem jede Unterscheidung zwischen dem Komponisten, dem Interpreten und dem Zuhörer aufgehoben wird.<sup>38</sup>

Die Körperlichkeit des Komponisten (Schumann), die sich somit unmittelbar in einer Körperlichkeit der Musik widerspiegelt, hallt ebenso in den Interpretierenden wider, um schließlich auch in den Zuhörenden nachzuklingen. Im »musikalischen Text« sind diese Ebenen (gleichsam als ›fourth space‹ frei nach Homi Bhabha) »aufgehoben«.

Was hier als literarischer Essay im Kontext einer poststrukturalistischen Debatte zur Autorschaft von Texten im weitesten Sinne formuliert wird, ist auch Gegenstand der Phänomenologie und wird ebenfalls in kognitionswissenschaftlichen Untersuchungen aufgegriffen, derer sich mittlerweile auch die Musiktheorie (insbesondere jene angloamerikanischer Provenienz) angenommen hat (vgl. hierzu weiter unten). Dabei sind Barthes Hinweise zu »Figuren des Körpers, die musikalische Figuren sind« besonders aufschlussreich – selbst wenn die hierin enthaltenen Spitzen gegen herkömmliche musikwissenschaftliche Strukturanalysen nicht zu übersehen sind und auf die Zeitgebundenheit dieses Essays verweisen:

Das sind nun die *Figuren des Körpers* (die »Somateme«), deren Gewebe die musikalische Signifikanz bildet (ab hier keine Grammatik mehr, Schluß mit der musikalischen Semio-logie: Als Produkt der professionellen Analyse – Ortung und Verkettung der »Motive«, »Zellen« und »Phrasen« – würde sie Gefahr laufen, am Körper vorbeizuziehen; Abhandlungen über Kompositionstechnik sind ideologische Gegenstände, die den Sinn verfolgen, den Körper zunichte zu machen). Es gelingt mir nicht immer, diese Figuren des Körpers, die musikalischen Figuren sind, zu benennen. Denn für dieses Unternehmen ist ein meta-phorisches Vermögen erforderlich (wie könnte ich meinen Körper anders ausdrücken als in Bildern?) [...] Wenn das Schreiben triumphiert, löst es die Wissenschaft ab, die

unfähig ist, den Körper wiederherzustellen: Nur die Metapher ist genau; und wir bräuchten nur Schriftsteller zu sein, und schon könnten wir von diesen musikalischen Wesen, diesen körperlichen Schimären, auf vollkommen wissenschaftliche Weise berichten. [...] Die klassische Semiologie hat sich kaum für den Referenten interessiert; das war möglich (und vermutlich notwendig), weil im artikulierten Text das Signifikat immer abschirmend wirkt. In der Musik hingegen, einem Signifikanzfeld und keinem Zeichensystem, ist der Referent unübersehbar, da er hier der Körper ist. Der Körper geht in die Musik ein ohne andere Vermittlung als den Signifikanten.<sup>39</sup>

Folgt man Barthes, so spannt sich die »Signifikanz« von Musik als Gewebe musikalischer Körperlichkeit jenseits struktureller Bestimmbarkeit zwischen den Komponist\*innen, Interpret\*innen und Zuhörer\*innen auf. Und ebenso wie sich die Musik als hörbares Ereignis (Unhörbares eingeschlossen) nicht willkürlich gesetzter Zeichen zu ihrer Vermittlung bedient, sich stattdessen direkt an den Körper richtet, entzieht sie sich dem Medium des Verbalsprachlichen zu ihrer Beschreibung. Dementsprechend könne man sich ihr auch am besten über (bildliche) Metaphern nähern, empfiehlt Barthes – und noch mehr: Die Musik selbst avanciert bei ihm zu einer Metapher: »[V]ielleicht liegt der Wert der Musik darin: eine gute Metapher zu sein.«<sup>40</sup>

Eben dieser Sachverhalt sollte bei der Lektüre von Barthes Texten zum »Körper der Musik« nicht übersehen werden, um seine Erörterungen nicht nur als ›Herzensergießungen eines musikliebenden Literaten‹ (frei nach Wackenroder und Tieck) misszuverstehen – zumal gerade hierin ihre andauernde Aktualität liegt: An diesem Punkt setzen ebenso die derzeit virulenten metapherntheoretischen Forschungen zur ›embodied music cognition‹ an, wenngleich nun von der (kognitiven) Linguistik kommend und insofern wieder um strukturelle Analysierbarkeit bemüht. Sie bezieht explizit jenen Körper ein, dessen Verlust in ›konventionellen‹ Aufführungen bzw. entsprechenden Musikanalysen Barthes beklagt.

Bemerkenswert erscheinen mir zudem die latenten Sublimierungsstrategien in Barthes Erörterungen, um einer allzu kraftvoll bzw. plakativ ausagierten (»muskulären«) musikalischen Körperlichkeit entgegenzuwirken. Denn obgleich die von

39 Ebd. S. 305 ff. Hervorhebung im Original.

40 Aus: »Die Musik, die Stimme, die Sprache« (1977), in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 285.

Barthes beschriebenen Phänomene musikalischer Körperlichkeit ebenso am Tanz und insbesondere tänzerischen Interpretationen von Musik bzw. Interaktionen mit Musik exemplifiziert werden könnten, bleibt diese Kunstform in Barthes Überlegungen ausgespart<sup>41</sup> – vermutlich aufgrund der Gefahr eines ›physischen‹ Übergewichts gegenüber dem »sinnlich wahrnehmbaren Intelligiblen, dem Intelligiblen als Sinneswahrnehmung« (s. o.), das er in dem ›Körper versus Sinne‹-Antagonismus, der seine Ausführungen latent grundiert, unverkennbar präferiert. Und so bedauerlich diese weitergehende Ausklammerung physischer Bewegung auch sein mag (zumindest aus einer tanzwissenschaftlichen Perspektive), so liegt der Gewinn dieser Argumentationsstrategie darin, hierdurch jenen zeitgenössischen Tanzkonzepten theoretisches Reflexionspotenzial zu bieten, die sich vor allem auf somatische Praktiken bzw. Körpersensibilisierungstechniken<sup>42</sup> jenseits stilistischer Festlegungen oder stereotyper Ausdrucksroutinen verlassen. Dementsprechend muten auch Barthes' Erörterungen vor allem dann eindimensional an, wenn er sich auf bestimmte Musikstile bzw. Interpretationsstile festlegt. Subsummiert man jedoch diese Fixierung auf Musik des 19. Jahrhunderts unter die Prämisse eines »körperarchäologischen Blicks«, <sup>43</sup> so

- 41 Vgl. hierzu Schmidt: »KörperHören«, 2008, und seine hieran anknüpfende Monographie *Musik der Schwerkraft*, 2012, in der dieses – an Barthes geschulte – »KörperHören« (u. a.) als Modell für das Verstehen (post-)moderner/zeitgenössischer Wechselspiele von Musik/Klang und Tanz/Bewegung vorgestellt wird. In einem jüngeren Text setzt Schmidt Barthes »Körperkonstruktionen in der Musik« mit Julia Kristevas Begriff der »Chora« sowie mit dem antiken »Choros« als Tanzplatz in Verbindung und schlägt von hier aus den Bogen zu Alain Platels Produktion *C(h)œurs*, die 2012 mit *les ballets C de la B* im Teatro Real Madrid zur Aufführung kam. Dabei wurden Chorszenen (»chœurs«) aus Opern von Wagner und Verdi performativ auf ihre Körperlichkeit überprüft, um gleichsam zum »Herzen« (»cœur«) der Musik vorzudringen. Vgl. Schmidt: »Chora/Choros«, 2019.
- 42 Vgl. hierzu als Einführung in ein weites Feld, das derzeit von der Tanzwissenschaft sehr intensiv bearbeitet wird: Johnson (Hrsg.), *Klassiker der Körperwahrnehmung*, 2012; Batson mit Wilson, *Body and Mind in Motion*, 2014. Zur Rezeption somatischer Praktiken in der Musikpädagogik/-didaktik, vgl. Anm. 51.
- 43 Gemeint ist damit ein Blick »auf alle Musik, deren musikalischer Leib durch den Blitz der Körpererkenntnis Auferstehung feiert und ein Fest neuer Aufführungen, Programmkonzepte und Konzertveranstaltungen begründet, bei denen die Körper der Musiker in all ihrer Präsenz, musikalischen Aktion (›act the affect‹) und Interaktion in die Atmosphäre des Raumes expandieren, eine spezifische Gestimmtheit erwirken und Garanten musikalischer Intensität werden, die als gesteigerte Sensibilität und Energie auf alle Hörer ausstrahlt, die Grenzen zwischen Podium und Publikum verwischt und

behalten Barthes Ausführungen zum »Körper der Musik« auch in Bezug auf das zeitgenössischen Musikgeschehen Aktualität – Medientechnologien zur Erweiterung musikalischer Körperlichkeit eingeschlossen (s. o. Anm. 4 und 6).

### Zum Embodiment der Musik-Praktizierenden

Ungeachtet des bereits eingangs betonten Sachverhalts, dass sich eine Körperlichkeit von Musik kaum von einer (Leib-)Körperlichkeit der Musik-Praktizierenden trennen lässt, soll im Folgenden dennoch der Versuch unternommen werden zu bestimmen, worin die spezifische Körperlichkeit der Musiker\*innen – als Komponist\*innen, Interpret\*innen oder auch Improvisierende – besteht. Dabei kommt eine Komponente ins Spiel, die auch Erörterungen zur Körperlichkeit von Musik zumeist grundiert, dort jedoch tendenziell einer (nur hörbaren, aber nicht sichtbaren) Bewegung *in* der Musik bzw. unserem Hörerlebnis von Musik *als* (körperliche) Bewegung nachgeordnet wird (wie sich auch an Barthes Essays aufzeigen ließ): Gemeint sind die physisch sichtbaren Bewegungen und Gesten der Musiker\*innen, die erforderlich sind, um Klänge zu erzeugen. Erörterungen hierzu sind häufig pädagogisch, didaktisch und/oder ästhetisch<sup>44</sup> ausgerichtet und empfehlen dabei eine allgemeine »künstlerische Körperschulung«<sup>45</sup> (wie es noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts heißt) bzw.

Musik, Spieler und Hörer zu *einem* vielgestaltigen musikalischen Ensemble-Körper verbindet«, vgl. Rüdiger, »Organische Identität?«, 2006, S. 39. Vgl. hierzu ebs. Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 2007; ders., *Der musikalische Atem*, 1999. Hervorhebung im Original.

44 Vgl. hierzu z. B. Lohwasser u. Zirfas (Hrsg.), *Der Körper des Künstlers*, 2014; Rora u. Sichardt (Hrsg.), *Gesten gestalten*, 2018.

45 Vgl. hierzu den wegweisenden Vortrag von Paul Bekker: »Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung«, 1923. Die von Bekker skizzierten Ideale sind in den Kontext der musikalisch-tänzerischen Reformbewegungen der historischen Avantgarde einzuordnen, die in der von Emile Jaques-Dalcroze begründeten »Rhythmik« einen besonders pointierten Ausdruck fanden – neben anderen, nicht minder aufschlussreichen Ansätzen wie beispielsweise jenen des Klavierpädagogen Alexander Truslit, der den Zusammenhang zwischen körperlicher und musikalischer Bewegung erforschte und dabei eine eigene Methode zur Schulung kinästhetischer Musikalität entwickelte. Hierzu weiter: Gobbert, *Zur Methode Jaques-Dalcroze*, 1998; Zwiener, *Als Bewegung sichtbare Musik*, 2008; Brandner, *Bewegungslinien der Musik*, 2012; ders., »Alexander Truslits Bewegungsspuren«, 2017.

Körpersensibilisierung<sup>46</sup> (im aktuellen Sprachgebrauch) als Voraussetzung zum Instrumentalspiel ebenso wie zur Gesangspraxis. In den entsprechenden Ausführungen finden sich zunehmend phänomenologische Ansätze<sup>47</sup>, die von ›leibkörperlichen‹ Erfahrungen bzw. direkt von somatischen Praktiken<sup>48</sup> ausgehen.

Aber auch die historische<sup>49</sup> und systematische<sup>50</sup> Musikwissenschaft bzw. die Musical Performance Studies angloamerikanischer Provenienz<sup>51</sup> nehmen sich zunehmend der beim Instrumentalspiel bzw. in der Gesangspraxis zu beobachtenden Bewegungen und Gesten an. Letztlich kreisen diese Studien immer wieder um das Verhältnis zwischen (hörbaren) Bewegungen *in* der Musik und den (sichtbaren) Bewegungen der Instrumentalist\*innen oder Sänger\*innen und ihrer emotionalen Bewegtheit, die wiederum auf ihre (individuell und kulturell vorgeprägte) Wahrnehmung von Musik *als* (imaginierte/imaginäre) Bewegung zurückzuführen ist.<sup>52</sup> Da an dieser Stelle auf

- 46 Vgl. hierzu die aktuellen Entwicklungen in der Rhythmik (als Unterrichtsfach an Musikhochschulen): Weise, »Das Bildungskonzept der Rhythmik«, 2015/2013; Steffen-Wittek [u. a.] (Hrsg.), *Rhythmik – Musik und Bewegung*, 2019; aus einer instrumentalpädagogischen Perspektive: Wieland u. Uhde, *Forschendes Üben*, 2002; Meyer-Denkman, *Körper – Gesten – Klänge*, 1998; Pierce, *Deepening Musical Performance through Movement*, 2007.
- 47 Vgl. Oberhaus, *Musik als Vollzug von Leiblichkeit*, 2006; ders. u. Stange (Hrsg.), *Musik und Körper*, 2017.
- 48 Vgl. z. B. Rennschuh, *Klavierspielen, Alexander-Technik und Zen*, 2011.
- 49 Vgl. hierzu u. a. zu einem Überblick, jedoch mit Überschneidungen zu dem folgenden Abschnitt, in dem Musik *als* Bewegung bzw. Gestik aus der Perspektive der Wahrnehmung erörtert wird: Frobenius, Art. »Gestische Musik«, 2005; Peters, »Zum Konzept musikalischer Gestik«, 2010; Eggers u. Grüny (Hrsg.), *Musik und Geste*, 2018; am Beispiel des Dirigats aus einer historischen Perspektive: Stollberg [u. a.] (Hrsg.), *Dirigentenbilder*, 2015; in Bezug auf Neue Musik und auch mit performativen Ansätzen verbunden: Meyer-Denkman, *Mehr als Töne*, 2003; Nonnenmann, »Das Klingeln der Stimmen«, 2018; zudem der Sammelband von Rora u. Sichardt (Hrsg.), *Gesten gestalten*, 2018.
- 50 Vgl. hierzu u. a. Gruhn, *Musikalische Gestik*, 2014; Godøy u. Leman (Hrsg.), *Musical Gestures*, 2010; Wöllner u. Hohagen, »Gestural qualities in music and outward bodily responses«, 2017.
- 51 Vgl. hierzu u. a. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 2004; ders., *A Theory of Virtual Agency*, 2018; Gritten u. King (Hrsg.), *Musik und Gestures*, 2006; dies. (Hrsg.), *New Perspectives on Musical Gesture*, 2011.
- 52 Vgl. hierzu neben dem umfangreichen *Handbook of Music and Emotion*, hrsg. von Juslin u. Sloboda, 2010, sowie als jüngere deutschsprachige Publikationen Seibert, *Musik und Affektivität*, 2016; Herzfeld-Schild (Hrsg.), *Musik und Emotionen*, 2020.

diese unterschiedlichen Ansätze nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, soll im Folgenden wieder durch einen Exkurs Grundsätzliches zu dieser Thematik exemplarisch herausgearbeitet werden.

## Exkurs II: Leibliches Musizieren in der Phänomenologie

In jüngerer Zeit hat sich Bernhard Waldenfels sehr eingehend mit Musik bzw. dem Hören aus einer phänomenologischen Perspektive befasst.<sup>53</sup> In diesem Zusammenhang äußerte er sich zu einem »Leibkörper als Urmedium, als Urinstrument« sowie zur »Zwischenleiblichkeit« (in der Nachfolge von Edmund Husserl, Max Scheler, Helmuth Plessner und Maurice Merleau-Ponty) als Zusammenschluss des »gelebten Leib[es]« und des »materiellen Körperding[s]« in Form einer »alterierenden Selbstverdoppelung«. Letztere entspricht einem »leiblichen Selbst«, in dem »Selbstheit und Fremdheit, Selbstbezug und Fremdbezug«<sup>54</sup> ineinander übergehen. Für sein Verständnis eines »leiblichen Musizierens« ist die »auditive Epoché« (nach Husserl) maßgeblich, die beim Hören zwischen Bekanntem und Vertrauten sowie Ungewohntem und Fremdem changiert, um »Unerhörtes hörbar zu machen«<sup>55</sup>:

Wir hören niemals schlicht ein hohes C, einen Dreiklang, einen Flötenton, einen Blues, ein Echo, eine Pause, einen Schrei, ein Motorengeräusch, sondern wir hören jeweils etwas als solches. Dieses Als resultiert aus einem wiederholten Hören, in dem das hier und jetzt Gehörte eine wiederholbare Gestalt annimmt; es bedarf der Gehörschulung und unterliegt einer kulturabhängigen Deutung. Das Als fungiert als Drehscheibe zwischen Gegebenem und Erfundenem, zwischen dem, was uns entgegenkommt, und dem, was von uns selbst ausgeht.

Ebenso changiere »leibliches Musizieren« zwischen einem »musizierenden Leib« und einer »Musikalität der Dinge«, so dass jeder Versuch, eine Trennung zwischen dem »Leibkörper als Urinstrument« und einem (Musik-)Instrument vorzunehmen, letztlich zum Scheitern verurteilt sei.

53 Zu einem weiteren phänomenologischen Ansatz vgl. Schmicking, *Hören und Klang*, 2003.

54 Vgl. hierzu Waldenfels, »Leibliches Musizieren«, 2017; ders., *Das leibliche Selbst*, 2000.

55 Ebd., insb. den so betitelten letzten Abschnitt, S. 41.

Bleiben wir zunächst bei der Verschränkung von Leib und Instrument. Wie ist diese zu verstehen? Einerseits kann der Leib nur deshalb als Ur-Instrument fungieren, weil hinter ihm kein reines, über sich selbst verfügendes und sich selbst durchsichtiges Leibbewusstsein steht, sondern er selbst als Leibkörper mit dinghaften und materiellen Zügen ausgestattet ist. Entscheidend ist dabei, dass der Körper nicht zu einem Geist oder einer Seele hinzutritt als deren physische Außenseite, sondern dass der Körper mitklingt und mitschwingt, dass er in all seiner Materialität als gelebtes Phänomen miterfahren wird, mitsamt jener Fremdheit, die dem leiblichen Selbst innewohnt. Man denke an die Schwungkraft des Leibes, der nicht bloß von außen bewegt wird, sondern sich bewegt, indem er seine eigene Schwerkraft ausspielt. Dies gilt nicht nur für die tänzerische oder akrobatische Beweglichkeit. [...] Es gilt [auch, Erg. d. Verf. ] für die Stärke und Behutsamkeit des Anschlags beim Tasteninstrument und die Festigkeit beim Zupfen der Saite, wo Berühren und Berührtwerden ineinandergreifen wie auch schon beim Händedruck oder der Umarmung. [...] Der Leib wirkt schließlich mit, indem er das gewonnene Know-how in sich verkörpert.<sup>56</sup>

Hiermit wird nicht nur ein wesentlicher Aspekt musikalischen Embodiments als Verkörperung von Musik durch den Praktizierenden angesprochen, sondern in diesem Zusammenhang kommt auch das – schon eingangs im Kontext einer spezifisch musikalischen Körperlichkeit angesprochene – implizite musikalische (Körper-)Wissen zur Sprache, bei dem das »Knowing how« als praktisches und gleichzeitig verkörpertes (embodied), nicht zwangsläufig reflektiertes bzw. rationalisiertes Wissen (»Know-how«) bedeutender ist als das »Knowing that« im Sinne eines theoretischen bzw. expliziten/explizierbaren, d. h. rational verbalisierbaren Wissens (vgl. hierzu Anm. 23). Dieses implizite musikalische »Knowing how« umfasst auch elaborierte, gleichwohl verkörperte Spieltechniken, die der »Forcierung exekutorischer Ansprüche an Virtuosität«<sup>57</sup> dienen, jedoch bei Barthes unter das Verdikt bloßer »Phäno-Praxis« (vgl. oben sein Begriff eines »Phänogesanges«) fallen würden. Der Begriff des Embodiments hat somit den Vorteil, Praktiken musikalischer Verkörperung bzw. musikalische Körperpraktiken vergleichsweise wertneutral zu umschreiben.<sup>58</sup> Und dennoch kann mit dem Begriff der Enaction dieses Phänomen insofern noch weiter und gleichzeitig präziser gefasst werden, als hier noch weitere Komponenten zum

56 Ebd., S. 37

57 Vgl. Hilberg, »Dialektisches Komponieren«, 2000, hier insb. S. 198.

58 Vgl. hierzu Hiekel u. Lessing, *Verkörperungen der Musik*, 2014.



Tragen kommen, die das zuvor beschriebene Embodiment ergänzen: Autonomie bzw. Autopoiese, »sense-making«, Erfahrung und Emergenz (vgl. oben Anm. 12). Vor diesem Hintergrund avancieren die Hörenden – ebenso wie die Musik-Praktizierenden, die nicht minder Hörende sind – zu an dem musikalischen Geschehen aktiv Teilnehmenden, d. h. unmittelbar an der Musik Partizipierenden.

### Zur Enaction der Musik-Perzipierenden bzw. an der Musik Partizipierenden

Während im Vorangegangenen sichtbare (Körper-)Bewegungen besprochen wurden, die *zu* Musik ausgeführt bzw. durch sie initiiert werden, stellt sich jetzt die Frage, inwiefern die Musik selbst (soweit sie sich als ein autonomes Phänomen begreifen lässt) *als* eine wenngleich unsichtbare, so doch hörbare Bewegung verstanden werden kann – und vor allem: wie sich die diesem Verständnis zugrundeliegende Wahrnehmung erklären lässt. Dieser Aspekt wurde bereits unterschwellig von Barthes angesprochen (an Schumann exemplifiziert) – er soll jedoch nun unabhängig von Epochen, Stilen und Genres, d. h. vergleichsweise übergreifend behandelt werden. Argumentationsansätze hierzu bieten die historische Musik- wie Tanzwissenschaft: Überspitzt formuliert ließe sich Tanz als künstlerische Gestaltung oder auch kulturelle Überformung dieser ›Wahrnehmungstäuschung‹ interpretieren, die sich nicht nur in Tanzmusik, sondern auch Stilisierungen von Tanzmusik zum ausschließlichen Hören niederschlägt.<sup>59</sup> Aber auch die Systematische Musikwissenschaft mit ihren Teilgebieten der Akustik und (Gestalt-)Psychologie<sup>60</sup> sowie die kulturwissenschaftlich orientierte Klanganthropologie<sup>61</sup> liefern zu dem Konzept einer Musik *als* Bewegung weitere Aufschlüsse. In jüngerer Zeit hat sich zudem die Musiktheorie angloamerikanischer Provenienz, die unter dem Einfluss kognitionswissenschaftlicher Studien,

59 Bedenkt man, dass sich die Instrumentalmusik nicht zuletzt durch die Tanzmusik von der Vokalmusik emanzipieren konnte, so lässt sich dieses Phänomen weit zurückverfolgen, erreicht jedoch im 17. und frühen 18. Jahrhundert durch Komponisten wie J. S. Bach und G. F. Händel zweifellos einen besonderen Höhepunkt (vgl. hierzu u. a. Rentsch, *Die Höflichkeit musikalischer Form*, 2012; Grimm, »Töne und Gesten«, 2011).

60 Vgl. hierzu Auhagen, »Theorien zu Bewegung in der Musik«, 2004; Wöllner (Hrsg.), *Body, Sound and Space in Music and Beyond*, 2017.

61 Vgl. hierzu z. B. Schulze, »Bewegung Berührung Übertragung«, 2008; ders., »Der Raumkörperklang«, 2012; Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, 2014.

insbesondere der metaphortheoretisch ausgerichteten Linguistik steht, verstärkt dieser Thematik angenommen.<sup>62</sup> Da mir diese Untersuchungen gerade in Hinblick auf die Entwicklung musikchoreographischer bzw. klangperformativer Analysemethoden, die im Zentrum meines Interesses liegen (vgl. oben Anm. 2), als wegweisend erscheinen, soll an dieser Stelle und gleichzeitig diesen Beitrag abrundend wiederum mit einem Exkurs ein kleiner Einblick in dieses Feld gegeben werden.

### Exkurs III: Musik als Bewegung hören bzw. kinästhetisches Hören aus der Perspektive der kognitionswissenschaftlich orientierten Musiktheorie

*Music and Embodied Cognition* überschreibt Cox seine jüngste, kognitionswissenschaftlich informierte Studie und macht sogleich auf die Redundanz des Titels aufmerksam: »There is no disembodied cognition.«<sup>63</sup> Unter dieser Voraussetzung geht er in seinen Analysen von einer körperlich grundierten und ›situieren‹ (›embodied‹ und ›embedded‹)<sup>64</sup> alltäglichen Wahrnehmung aus, die er auf spezifisch musikalische Phänomene überträgt. Hören als eine aktive (›enacted‹) Wahrnehmungsleistung wird bei ihm vor allem durch unsere Neigung zu »mimetic comprehensions« begründet, die er detailliert ausdifferenziert.

By imitation I mean not only the overt behavior of »monkey see, monkey do« but also covert imitation that occurs only in imagination. These forms of imitation occur whenever we attend to the behavior of others, whether in the performing arts or athletics, or in learning a particular skill from someone else's demonstration, or in merely taking an interest in

62 Vgl. hierzu insb. Zbikowski, *Conceptualizing Music*, 2002; Larson, *Musical Forces*, 2012; und die im Folgenden knapp skizzierte Publikation von Cox, *Music and Embodied Cognition*, 2016.

63 Cox, *Music and Embodied Cognition*, 2016, S. 2. In einem anderen Zusammenhang definiert er sein Verständnis des Begriffs der »cognition«: »I am taking *cognition* to be the sum of the process of coming-to-know and coming-to-understand and to thus subsume all forms of perception, comprehension, and conceptualization.« Ebd., S. 15. Hervorhebung im Original.

64 Zu dem Begriff der Situierung, mit dem in einem kognitionswissenschaftlichen Kontext die Einbettung des Perzipierenden in seine Umgebung gemeint ist, vgl. Lyre u. Walter, »Situierete Kognition (situated cognition)«, 2013, S. 184 f.; Lyre, »Verkörperlichung und situative Einbettung (embodied/embedded cognition)«, 2013.

what others are doing. When we imitate overtly or covertly, in effect we are responding to two implicit questions: *What's it like to do that?* And its twin question, *What's it like to be that?* We answer these questions in part by overtly and covertly imitating the behaviors of others.<sup>65</sup>

Somit wäre unser Musikerleben und Musikverstehen grundsätzlich mimetisch motiviert und daher auch immer bewegungsbasiert – selbst wenn es sich dabei größtenteils um Bewegungsempfindungen und Bewegungsvorstellungen (Emotionen und Imaginationen) handelt, die wir uns durch (leib-)körperliche Erfahrungen aneignen und die in einem permanenten Austausch mit mentalen Abstraktionsprozessen stehen.

Dieser Sachverhalt lässt sich auch aus der Perspektive der Kinästhesie<sup>66</sup> erklären, die für die Wahrnehmung der Positionierung und Bewegungen unseres Körpers im Raum zuständig ist, dabei auf »Informationen« zurückgreift, die von über den gesamten Körper verteilten Propriozeptoren eingeholt werden. Da diese Rezeptorzellen über das Gleichgewichtsorgan im Innenohr, das sogenannte vestibuläre System, mit dem Hörsinn eng verbunden sind, können Hören und Bewegen als unmittelbar miteinander korrespondierend wahrgenommen werden, um schließlich Musik *als* Bewegung zu erleben und zu verstehen.<sup>67</sup> Dementsprechend spreche ich von einem

65 Cox, *Music and Embodied Cognition*, 2016, S. 11 f., Hervorhebungen im Original. Es ist hier nicht der Ort, um auf die Systematik weiter einzugehen, die Cox von dieser »mimetic hypothesis« ausgehend entwickelt. Da sie jedoch einen zentralen Ansatzpunkt zu meinen musikchoreographischen bzw. klangperformativen Analysen bildet, werde ich sie an anderer Stelle noch eingehender besprechen.

66 Vgl. zur Kinästhesie aus der Perspektive der Phänomenologie: Husserl, *Ding und Raum*, 1991, S. 154–203; aus der Perspektive des Enaktivismus: Gapenne, »Kinesthesia and the Construction of Perceptual Objects«, 2010 sowie zu entsprechenden Ansätzen in der Tanzwissenschaft: Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, 1980; dies., *The Primacy of Movement*, 2011; dies., *The Corporeal Turn*, 2009; Brandstetter [u. a.], *Touching and Being Touched*, 2013; Brandstetter, »Senses of Movement«, 2014; Egert, *Berührungen*, 2016.

67 Vgl. hierzu aus der Perspektive der systematischen Musikwissenschaft: Gruhn, *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, 2014, S. 59–67 sowie aus der Perspektive der Neurophysiologie: Handwerker, »Somatosensorik«, <sup>5</sup>2006, S. 203–228, insb. S. 215 f., und S. 312–327.

kinästhetischen Hören, wenn es gilt, diese (leib-)körperlich ›grundierte‹ Bewegungskomponente unseres Hörens zu akzentuieren.<sup>68</sup>

Auch vor diesem Hintergrund kann schon lange nicht mehr von einem passiven und (vermeintlich) unbewegten Rezipienten oder Perzipierenden gesprochen werden: Vielmehr gilt es, die Zuhörer- bzw. Zuschauer\*innen als aktiv am musikalischen/theatralischen oder performativen Geschehen Partizipierende zu verstehen.<sup>69</sup> Anders gewendet und damit nochmals an einen Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurückkommend: Selbst wenn wir im Konzertsaal still und scheinbar unbewegt sitzen (müssen), sind wir permanent in Bewegung, um die Bewegungen der Musik (durchaus auch strukturanalytisch) nachvollziehen zu können.

## Bibliographie

- Alloa, Emmanuel [u. a.] (Hrsg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012
- Auhagen, Wolfgang, »Theorien zu Bewegung in der Musik«, in: *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hrsg. von Christa Brüstle u. Albrecht Riethmüller, Aachen 2004, S. 61–72
- Bayreuther, Rainer, *Was sind Sounds? Eine Ontologie des Klanges*, Bielefeld 2019
- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990
- Barthes, Roland, »La mort de l'auteur« bzw. »Der Tod des Autors«, aus dem Französischen von Dieter Hornig, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2005, S. 57–63

68 Es ließe sich auch von einem »embodied music listening« oder (leib-)körperlich situierten Hören sprechen, dennoch erscheinen mir diese Begriffe sperriger als der eines kinästhetischen Hörens. Vgl. hierzu auch Schroedter, »Musik erleben und verstehen durch Bewegung«, 2017.

69 Dieses Phänomen wurde in jüngerer Zeit auch aus der Perspektive der Systematischen Musikwissenschaft mehrfach untersucht, vgl. hierzu u. a. Wöllner u. Hohagen, »Gestural qualities in music and outward bodily responses«, 2017; Bishop u. Goebel, »Performers and an Active Audience«, 2018 bzw. zu einem in Bezug auf den Enaktivismus kritischen Ansatz: Seibert [u. a.] »Nonverbale Synchronie und Musik-Erleben im klassischen Konzert«, 2018.

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte* (1973) bzw. *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt a. M. 1974
- Batson, Glenna mit Margaret Wilson, *Body and Mind in Motion. Dance and Neuroscience in Conversation*, Bristol 2014
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Abingdon u. New York 1994
- Becker, Tim, *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikleben des frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005
- Bekker, Paul, »Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung«, in: *Künstlerische Körperschulung*, hrsg. von Ludwig Pallat u. Franz Hilker, Breslau 1923, S. 81–93
- Bishop, Laura u. Werner Goebel, »Performers and an Active Audience: Movement in Music Production and Perception«, in: *Jahrbuch Musikpsychologie* 28 (2018) (*Musikpsychologie – Musik und Bewegung*), doi: 10.5964/jbdmp.2018v28.19
- Brandner, Hans, *Bewegungslinien der Musik. Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik* (= Forum Musikpädagogik, Halle-sche Schriften 106), Augsburg 2012
- Brandner, Hans, »Alexander Truslits Bewegungsspuren«, in: *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Choreografie und Performance* (= TanzForschung 27), hrsg. von Sabine Karoß u. Stephanie Schroedter, Bielefeld 2017, S. 85–94
- Brandstetter, Gabriele, »Senses of Movement: Kinesthetics and Synesthetics in Contemporary Dance Practices«, in: *Exploring the Senses*, hrsg. von Axel Michaels u. Christoph Wulf, London [u. a.] 2014, S. 221–233
- Brandstetter, Gabriele [u. a.] (Hrsg.), *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin u. Boston 2013
- Brüstle, Christa, Art. »Körper«, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel u. Christian Utz, Stuttgart u. Kassel 2016, S. 352–354
- Brüstle, Christa, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (= Beihefte zum AfMw 73), Stuttgart 2013
- Cox, Arnie, *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*, Bloomington 2016
- Csordas, Thomas (Hrsg.), *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge 1994 (Nachdruck 2003)
- Di Stefano, Nicola, Art. »Embodiment«, in: *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2019 Edition, doi: 10.7413/18258630052

- Drees, Stefan, *Körper – Medien – Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Hofheim 2011
- Dyson, Frances, *Sounding New Media*, Berkeley u. Los Angeles 2009
- Egert, Gerko, *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz* (= TanzScripte 43), Bielefeld 2016
- Eggers, Katrin u. Christian Grüny (Hrsg.), *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018
- Fingerhut, Joerg [u. a.] (Hrsg.), *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*, Berlin 2013
- Fischer, Miriam, *Denken in Körpern. Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Freiburg im Breisgau 2010
- Foucault, Michel, »Qu'est-ce qu'un auteur?« bzw. »Was ist ein Autor«, aus dem Französischen von Karin von Hofer, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31
- Frobenius, Wolf, Art. »Gestische Musik«, in: *HmT*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht u. Albrecht Riethmüller, Wiesbaden 2005 (40. Auslieferung)
- Gapenne, Olivier, »Kinesthesia and the Construction of Perceptual Objects«, in: *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, hrsg. von John Stewart [u. a.], Cambridge (Mass.) 2010, S. 165–218
- Gobbert, Joachim, *Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die Rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. Wege und Möglichkeiten der plastischen Darstellung von Musik durch den menschlichen Körper* (= Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft, hrsg. von Deutschen Tanzarchiv Köln), Frankfurt a. M. [u. a.] 1998
- Godøy, Rolf Inge u. Marc Leman (Hrsg.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York u. London 2010
- Grimm, Hartmut, »Töne und Gesten. Die Grundlegung einer Theorie musikalischer Universalien im 18. und 19. Jahrhundert«, in: *MusikTheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26, 4 (2011), (Themenheft: Hörbare Gebärden – Musik und Körperausdruck, hrsg. von Arne Stollberg), S. 357–368
- Gritten, Anthony u. Elaine King (Hrsg.), *Music and Gestures*, Aldershot u. Burlington 2006
- Gritten, Anthony u. Elaine King (Hrsg.), *New Perspectives on Musical Gesture*, Farnham u. Burlington 2011
- Gruhn, Wilfried, *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim [u. a.] 2014

- Hanslick, Eduard, *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854
- Handwerker, Hermann, »Somatosensorik«, in: *Neuro- und Sinnesphysiologie*, hrsg. von Robert F. Schmidt und Hans-Georg Schaible, Heidelberg <sup>5</sup>2006, S. 203–228 und S. 312–327
- Harenberg, Michael u. Daniel Weissberg (Hrsg.), *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik* (= Medienanalysen 5), Bielefeld 2010
- Hatten, Robert, *Interpreting Musical Gestures Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington u. Indianapolis 2004
- Hatten, Robert, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington u. Indianapolis 2018
- Herzfeld-Schild, Marie Louise (Hrsg.), *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*, Berlin 2020
- Hiekel, Jörn Peter, »Über die ›Wiederkehr des Körpers‹«, in: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart*, hrsg. von dems. (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 57), Mainz 2017, S. 10–27
- Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.), *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 57), Mainz 2017
- Hiekel, Jörn Peter u. Wolfgang Lessing (Hrsg.), *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, Bielefeld 2014
- Hilberg, Frank, »Dialektisches Komponieren: Neue Klanglichkeit. Körperlichkeit«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 4), hrsg. von Helga de la Motte, Laaber 2000, S. 171–206
- Husserl, Edmund, *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, hrsg. von Karl-Heinz Hahnen-gress u. Smail Rasic (Text nach Husserliana, Bd. XVI), Hamburg 1991
- Johnson, Don Hanlon (Hrsg.), *Klassiker der Körperwahrnehmung. Erfahrungen und Methoden des Embodiment*. Deutschsprachige Ausgabe hrsg. von Thea Rytz, Bern 2012
- Johnson, James H., *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley u. Los Angeles, 1995
- Juslin, Patrik N. u. John A. Sloboda (Hrsg.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford 2010

- Kamper, Dietmar u. Christoph Wulf (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1982
- Kim, Jin Hyun, *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven* (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 21), Osnabrück 2012. Als e-book vgl. <<https://www.epos.uni-osnabrueck.de/buch.html?id=84>>, 25.3.2020
- Koch, Sabine C., *Embodiment. Der Einfluss von Eigenbewegung auf Affekt, Einstellung und Kognition*, Berlin 2011
- Krueger, Joel, »Empathy, Enaction, and Shared Musical Experience. Evidence from Infant Cognition«, in: *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, hrsg. von Tom Cochrane [u. a.], Oxford 2013, S. 177–196
- Kyselö, Miriam, »Enaktivismus«, in: *Handbuch Kognitionswissenschaft*, hrsg. von Achim Stephan u. Sven Walter, Stuttgart 2013, S. 197–202
- Larson, Steven, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington 2012
- Leonhardmair, Teresa, *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*, Bielefeld 2014
- Lessing, Wolfgang, »Versuch über Technik«, in: *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel u. Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 13–60
- Ligeti, György u. Gerhard Neuweiler, *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, hrsg. von Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2007
- Lohwasser, Diana u. Jörg Zirfas (Hrsg.), *Der Körper des Künstlers. Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, (= Kulturelle Bildung 43), München 2014
- Lyre, Holger u. Sven Walter, »Situierete Kognition (situated cognition)«, in: *Handbuch Kognitionswissenschaft*, hrsg. von Achim Stephan u. Sven Walter, Stuttgart u. Weimar 2013, S. 184–185
- Lyre, Holger, »Verkörperlichung und situative Einbettung (embodied/embedded cognition)«, in: *Handbuch Kognitionswissenschaft*, hrsg. von Achim Stephan u. Sven Walter, Stuttgart u. Weimar 2013, S. 186–192
- Massow, Albrecht von, Art. »Absolute Musik«, in: *HmT*, 22. Auslieferung, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1994, S. 1–17
- Massow, Albrecht von, Art. »Autonome Musik«, in: ebd., S. 1–11



- Meine, Sabine u. Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen – Huren – Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen 2005
- Meyer-Denkman, Gertrud, *Körper – Gesten – Klänge. Improvisation, Interpretation und Komposition Neuer Musik am Klavier*, Saarbrücken 1998
- Meyer-Denkman, Gertrud, *Mehr als Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken 2003
- Neuweg, Georg Hans, *Das Schweigen der Könner. Gesammelte Schriften zum impliziten Wissen*, Münster [u. a.] 2015
- Neuweg, Georg Hans, *Könnerschaft und Implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster [u. a.] 2004
- Nonnenmann, Rainer, »Das Klingen der Stummen – Überformungen von Sehen und Hören am Beispiel auskomponierter Soli für Dirigenten«, in: *Mf* 71, 1 (2018), S. 43–66
- Oberhaus, Lars u. Christoph Stange (Hrsg.), *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, Bielefeld 2017
- Oberhaus, Lars, *Musik als Vollzug von Leiblichkeit. Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Absicht* (= Detmolder Hochschulschriften 5), Essen 2006
- Peters, Deniz, »Zum Konzept musikalischer Gestik«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010, S. 243–251
- Peters, Deniz [u. a.] (Hrsg.), *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, New York 2012
- Pierce, Alexandra, *Deepening Musical Performance through Movement. The Theory and Practice of Embodied Interpretation*, Bloomington u. Indianapolis 2007
- Polanyi, Michael, *The Tacit Dimension*, New York 1966 (dt. *Implizites Wissen*, aus dem Amerikanischen von Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2016)
- Rennschuh, Helmuth, *Klavierspielen, Alexander-Technik und Zen. Frei von störenden Mustern die Musik geschehen lassen*, Augsburg 2011
- Rentsch, Ivana, *Die Höflichkeit musikalischer Form: Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*, Kassel [u. a.] 2012
- Roch, Eckhard, »Seele – Körper – Klangkörper. Versuch über die Körperlichkeit in der Musik«, in: *Der Körper des Künstlers. Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, hrsg. von Diana Lohwasser u. Jörg Zirfas (= Kulturelle Bildung 43), München 2014, S. 63–92

- Rora, Constanze u. Martina Sichardt (Hrsg.), *Gesten gestalten. Spielräume zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit* (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig 15), Hildesheim 2018
- Rost, Katharina, *Sounds that Matter. Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*, Bielefeld 2017
- Rüdiger, Wolfgang, »Organische Identität? Versuch über den Musiker-Körper und die Körperlichkeit der Musik«, in: *NZfM* 4 (2006) (Themenheft: *Körper*), S. 30–39
- Rüdiger, Wolfgang, *Der musikalische Körper. Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer*, Mainz 2007
- Rüdiger, Wolfgang, *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik* (= Wege. Musikpädagogische Schriftenreihe 7), Arau 21999
- Schmidt, Steffen A., »KörperHören«, in: *Die Tonkunst. Magazin für Klassische Musik und Musikwissenschaft* 2, 1 (Jan. 2008), S. 67–73
- Schmidt, Steffen A., *Musik der Schwerkraft*, Berlin 2012
- Schmidt, Steffen A., »Chora/Choros. Körperkonstruktionen in der Musik – Roland Barthes' ›Rasch««, in: *Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse*, hrsg. von Sigrid Adorf und Kathrin Heinz, Bielefeld 2019, S. 233–244
- Schmicking, Daniel, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003
- Schroedter, Stephanie, »Musik erleben und verstehen durch Bewegung. Zur Körperlichkeit des Klanglichen in Choreographie und Performance«, in: *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hrsg. von Lars Oberhaus u. Christoph Stange, Bielefeld 2017, S. 221–243
- Schroedter, Stephanie, *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*, Würzburg 2018
- Schröder, Julia H., *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim 2014
- Schulze, Holger, »Bewegung Berührung Übertragung«, in: *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hrsg. von dems., Bielefeld 2008, S. 143–165
- Schulze, Holger, »Der Raumkörperklang«, in: *Gespür – Empfindung – Kleine Wahrnehmungen: Klanganthropologische Studien*, hrsg. von dems., Bielefeld 2012, S. 227–241
- Seibert, Christoph, *Musik und Affektivität. Systemtheoretische Perspektiven für eine transdisziplinäre Musikforschung*, Weilerswist 2016

- Seibert, Christoph [u. a.], »Nonverbale Synchronie und Musik-Erleben im klassischen Konzert«, in: *Jahrbuch Musikpsychologie* 28 (2018) (Musikpsychologie – Musik und Bewegung), doi: 10.5964/jbdgm.2018v28.18
- Seidel, Wilhem, Art. »Absolute Musik«, in: *MGG<sup>2</sup>*, Kassel 1994, Sp. 15–24
- Sheets-Johnstone, Maxine, *The Phenomenology of Dance*, New York <sup>3</sup>1980
- Sheets-Johnstone, Maxine, *The Primacy of Movement*, Amsterdam <sup>2</sup>2011
- Sheets-Johnstone, Maxine, *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Exeter 2009
- Small, Christopher, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998
- Steffen-Wittek, Marianne [u. a.] (Hrsg.), *Rhythmik – Musik und Bewegung. Transdisziplinäre Perspektiven* (= Musik und Klangkultur 29), Bielefeld 2019
- Stewart, John[u. a.], *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge (Mass.) 2010
- Stollberg, Arne [u. a.] (Hrsg.) *Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Basel 2015
- Thorau, Christian u. Hansjakob Ziemer, *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford 2019
- Varela, Francisco J. [u. a.], *Embodied Mind*, Cambridge (Mass.) 1991 (dt. *Der mittlere Weg der Erkenntnis. Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung*, aus dem Amerikanischen von Hans Günter Holl, München 1992)
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797
- Waldenfels, Bernhard, »Leibliches Musizieren«, in: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 57), Mainz 2017, S. 28–43
- Waldenfels, Bernhard, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M. 2004
- Waldenfels, Bernhard, *Das leibliche Selbst*, Frankfurt a. M. 2000
- Weise, Dorothea, »Das Bildungskonzept der Rhythmik: Musik ist Bewegung ist Musik«, in: *Kulturelle Bildung online* (2015/2013), <<https://www.kubi-online.de/artikel/bildungskonzept-rhythmik-musik-bewegung-musik>>, 27.3.2020
- Wieland, Renate u. Jürgen Uhde, *Forschendes Üben. Wege instrumentalen Lernens. Über den Interpreten und den Körper als Instrument der Musik*, Kassel 2002

- Wöllner, Clemens (Hrsg.), *Body, Sound and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations*, London u. New York 2017
- Wöllner, Clemens u. Jesper Hohagen, »Gestural qualities in music and outward bodily responses«, in: *Body, Sound and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations*, hrsg. von Clemens Wöllner, London u. New York 2017, S. 69–88
- Zbikowski, Lawrence, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002
- Zwiener, Daniel, *Als Bewegung sichtbare Musik. Zur Entwicklung und Ästhetik der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland als musikpädagogisches Konzept* (= Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 83), Essen 2008