

# Having Bodies

## Liveness und Körperlichkeit in der aktuellen Performancepraxis

3 Claudia Georgi, a.a.O., S. 5.

4 Claudia Georgi, a.a.O., S. 249.

5 <http://juliamihaly.net>. Zuletzt konsultiert am 6.04.2016.

6 <http://www.leohofmann.com>. Zuletzt konsultiert am 6.04.2016.

7 [www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4](http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4). konsultiert am 2.04.2016.

8 Ebda.

9 Dass diese »New Discipline«, die Walshe im *Manifesto* formuliert, im kollektiven Unterbewusstsein angekommen ist, davon zeugen die jungen Musikerinnen Xavière Fertin (Klarinette) und Camille Emaillé (Percussion) in den Oxke-Fixu-Konzerten u.a. in Strasbourg; <https://vimeo.com/user22866534>, konsultiert am 6. 4.2016..

10 <https://www.youtube.com/watch?v=U-DGAQZsgIE>. Tomorrowland 2013, konsultiert am 2. 4. 2016.

1 Paul Sanden, *Liveness in Modern Music. Musicians, technology and the perception of performance*, New York 2012.

2 Claudia Georgi, *Liveness on stage. Intermedial challenges in contemporary british theatre and performance*, Berlin/Boston 2014.

Der Begriff *Liveness* wird außer in medientechnisch produzierten, musikalischen Zusammenhängen auch auffallend häufig in Verbindung mit physisch-szenischen Musikpraktiken und musikalischer Performance gebraucht. Die Heterogenität von Formen musikalischer Performance und visuell-körperlichem Handeln ist heute größer denn je. All diese disparaten Musikästhetiken, kollektiven Innovationen und grenzüberschreitenden Musikpraktiken scheinen mit dem Begriff *Liveness* fassbar zu werden. Dabei ist die *Live-Übertragung*, aus der sich der Begriff der *Liveness* herauskristallisierte, eigentlich »old-fashioned« und stammt aus den Zeiten der Phonographie, ihrer massenhaften Verbreitung und erschwinglich gewordenen, audiovisuellen Reproduktionsmöglichkeiten. Geblieben ist die Faszination des »Dabei-Seins«, der »Zeugenschaft« von bedeutenden Aufführungen und die stetige Neudefinition der körperlichen Ko-Präsenz zwischen Performern und Zuschauenden. Die notwendige zeitlich-örtliche Klammer des Dabei-Seins im »Hier und Jetzt« ist im Begriff *Liveness* zugunsten einer sich ständig neu erfindenden Teilhabe der Zuschauenden an der Essenz der Aufführung mit den performenden Musikern erweitert worden. Dabei-Sein und körperliches Miterleben ist nicht mehr an spezielle technische Übertragungen gebunden, sondern zum Kern der entstehenden Kompositionen und Konzepte geworden.

Dieser Artikel untersucht Strategien der neu entstandenen Disziplinen aus Musik, Bühne und Performance, die mit *Liveness* und neuer Körperlichkeit operieren und wagt einen Ausblick auf das, was uns in den nächsten Jahren in der neuen Musik erwartet.

### Having Bodies

In zwei jüngeren Publikationen von Paul Sanden<sup>1</sup> und Claudia Georgi<sup>2</sup> wird das Verständnis zu *Liveness* in musikalischen und szenischen Performances seit Jean Baudrillards *Agonie des Realen* (1972) aufgearbeitet und in die aktuelle Musikpraxis perspektiviert. Georgi schlägt fünf Aspekte für *Liveness* vor: 28 co-presence, ephemerality, unpredictability,

representation of reality.<sup>3</sup> Die Untersuchung der Ko-Präsenz zwischen Performern und Zuschauenden ist ein von der Theaterwissenschaft eingeführtes Kriterium für die Wahrnehmung von Aufführungen. Interessant für unseren Beitrag sind aber vor allem Georgis Aspekte des Ephemeren, der Unvorhersagbarkeit des Ereignisses, welche die Aspekte des Im-Mediaten<sup>4</sup>, des Risikos und des Unperfekten beinhalten. An dieser Stelle sind interessante Überlagerungen der Strategien sowohl von Theaterschaffenden wie Tim Etchells mit *Forced entertainment* oder des britisch-deutschen Kollektivs *Gob Squad* mit performenden KomponistInnen wie Jennifer Walshe, Julia Mihaly<sup>5</sup> oder Leo Hofmann<sup>6</sup> festzustellen. Sowohl Risikobereitschaft in der stilistischen Erweiterung, Verarbeiten von unterbewusst konsumierter Medialität wie YouTube, Vimeo und Internet als auch ein Exponieren von non-virtuosen Spieltechniken, Alltagsmaterial und nicht-musikalischem Handeln kennzeichnen diese KünstlerInnen in ihren Performances.

Jennifer Walshe formulierte anlässlich des *Borealis Festivals* Bergen im März 2016 ein Manifesto mit ihrem Begriff »The new discipline.«<sup>7</sup> Sie sucht in ihren Kompositionen »a wide range of disparate interests, but all share the common concern of being rooted in the physical, theatrical and visual, as well as musical.« Damit erhält eine inzwischen Realität gewordene Musik(theater-)praxis eine Benennung, welche an den *Darmstädter Ferienkursen*, den *Donaueschinger Musiktagen* genauso wie an den *Rotterdammer Operdagen* oder der nun neu ausgerichteten Münchener Biennale 2016 unter der Leitung von Daniel Ott und Manos Tsangaris aktuell zur Debatte gestellt wird. Walshe postuliert »maybe what is a stake for the New Discipline is the fact that these pieces, these modes of thinking about the world, these compositional techniques – they are not ›music theatre‹, they ›are‹ music. Or from a different perspective, maybe what is at stake is the idea that all music is music theatre.«<sup>8</sup>

*Liveness* als Begriff für die Tätigkeit dieser performenden KomponistInnen impliziert aufgrund der disparaten komponierten Materialien und heterogenen Interessen eine Affizierung und Veränderung aller Teilhabenden: Publikum, Performer und Medienkonsumenten. Längst finden die Impulse, in denen leiblich reale oder vorproduzierte Präsenz durch Musiker dargeboten werden, nicht nur in den einschlägigen Festivals und Hochburgen neuer Musik statt, sondern von kleinsten, privaten Performances in Wohnzimmern, Keller-Happenings<sup>9</sup> über Industriebrachen, Urban-Space-Bespielungen und Großkonzerten wie *Tomorrowland* von David Guetta<sup>10</sup> bis hin zu

hunderttausendfach angeklickten virtuellen Hologramm-Konzerten wie *Umm Kulthum*.<sup>11</sup>

Die ephemere körperliche Realität, durch die sich *Liveness* in diesen neuen musikalischen Projekten auszeichnet, ist nicht mehr an die zeitlich-örtliche Gemeinsamkeit auf und vor der Bühne gebunden, sondern ist selbst Teil der Musik geworden. *Liveness* als kompositorische Strategie löst in diesen Projekten Intensität und Affiziertheit und stetige Veränderung der Zuschauenden aus. Darin liegt die Paradoxie von *Liveness* in musikalischen Performances im Jahr 2016: Im aristotelischen Sinne wird »Schauder« und »Schrecken« beim Publikum ausgelöst, wenn zum Beispiel Julia Mihály in Plastikbahnen verfangen am Plastikkonsum zu ersticken scheint und diese Risikosituation musikalisch zurückspulend wieder auflöst. Der Zürcher Medienkünstler Leo Hofmann wiederum, der in Hamburg zusammen mit dem Regisseur Benjamin von Bebbler das *Institut für angewandtes Halbwissen* gründete, schafft es in seinen Performances mit einer geheimnisvoll wirkenden Selbstbeobachtung die Aufmerksamkeit aller Beteiligten, von Publikum und Mit-Performern, auf kleinstem Raum zu bündeln. In seiner Komposition *A wie Albertine* nach Marcel Proust musikalisiert er verstörende Micro-Körperlichkeiten.

Diesen verschiedenen ästhetischen Ausprägungen ist eine dringliche »immediacy« des Ereignisses zwischen Performer und Zuschauer gemein. *Liveness* ist, um Jennifer Walshes Postulat aufzunehmen, »having bodies«<sup>12</sup>, auch imaginierte und handfeste Körperlichkeiten: »And always, always, working against the clock, because the disciplines which are drawn from have the luxury of development and rehearsal periods far longer than those commonly found in new music. Then again, the new Discipline relishes the absence of that luxury, of the opportunity to move fast and break things. In this way, it is a practice more than anything else. And the concomitant: the New Discipline is located in the fact of composers being interested and willing to perform, to get their hands dirty, to do it themselves, do it immediately.«<sup>13</sup>

### *Tree of Codes*

Die Uraufführung der Oper der australischen Komponistin Liza Lim an der Oper Köln<sup>14</sup> zeugt von einer weiteren Infragestellung des *Liveness*-Begriffs, diesmal auf einer subventionierten Musiktheaterbühne. Lim komponiert auf Basis von Jonathan Safran Foers *Cut-Out*-Buch *Tree of Codes* ein Musiktheater, das sich weder zeitlich noch örtlich vor allem aber nicht an konkreten Figuren festmachen lässt.



Szenen aus Liza Lims *Tree of Codes* in der Inszenierung von Massimo Furlan mit Yael Rion (Vater), Christian Miedl (Sohn/Doktor) und Emily Hindrichs (Adela), Uraufführung am 9. 4. 2016 im Staatenhaus der Oper Köln. (Foto/©: Paul Leclaire)

Die körperlich real anwesenden Musikerinnen und Musiker des Ensembles *MusikFabrik* sowie Sängerinnen und Sänger der Compagnie *Numéro23Prod* aus Lausanne befinden sich an einem eigentlich nicht existierenden Lebens-Extratag in einem sonderlichen Laboratorium. Die Instrumente werden zum Musizieren gebraucht, erscheinen aber auch wie Prothesen einer erweiterten Körperlichkeit. Der abstrakte Kosmos, in dem sich diese Oper abspielt, ist mit menschlichen Figuren bevölkert, die in hybride Tierfiguren oder selbst Pflanzen transformiert werden. Die mit Löchern verschnittene Buchvorlage von Jonathan Safran Foer inspirierte die Komponistin, das Konzept von durchlöchernten, versteckten Stories musikalisch zu verdichten: »My idea for the opera was also to make a work in which are holes in the world, perforations in the ordinary through which one might encounter other realities.«<sup>15</sup> Die Figur des Sohnes (Christian Miedl) mit seinem Double (Carl Rosmann) weiß nicht, ob der gezeigte Vater sein wirklicher ist oder ob er einen Mutanten vor sich hat. Auch die stumme Rolle des Vaters bleibt in dieser Zwischenwelt. Es ist nicht auszumachen, ob er weiß, dass er tot oder zu den Lebenden in diesen Kosmos der MusikerInnen im Opernlaboratorium zurückgekehrt ist. So wandelt sich die Vaterfigur (Yael Rion) im Laufe des Musiktheaters zu einem mutierten Vogel und später zu einer Küchenschabe. Eine weibliche Erscheinung (Emily Hinrichs) und ihr Double – halb Pflan-

11 <https://www.youtube.com/watch?v=s2-ZsB4Va9A>. *Umm Kulthum Hologramm*, konsultiert am 2. 4. 2016.

12 <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-a-compositional-manifesto-by-jennifer-walsh/>

15 <https://lizalimcomposer.wordpress.com>. Background note, konsultiert am 9. 4. 2016.

13 Ebda. konsultiert am 16. 3. 2016.

14 Premiere *Tree of Codes*, Oper Köln: 9. 4. 2016. Komposition: Liza Lim, Musikalische Leitung: Clement Power, Regie: Massimo Furlan, Dramaturgie: Claire de Ribaupierre, mit dem Ensemble *MusikFabrik* und der Compagnie *No.23 Prod*.

18 Vgl. Michael Harenberg, *Sound-Körper-Stimme. Von der Ablösung der Stimme*, in: Daniel Fetzner, Martin Dornberg (Hrsg.), *Intercorporeal Splits. Künstlerische Forschung zur Medialität von Stimme. Haut. Rhythmus*, Leipzig 2015, S. 82-91.

19 Vgl. Paul Sanden, a.a.O., S. 11.

16 Ebd.

ze, halb Mensch (Anne Delahaye) – öffnet Denkräume und bringt Veränderungen auf den Weg. Das Ereignis an diesem Musiktheater ist, dass ein Spiel mit den Körpergrenzen, aber auch mit den Grenzen zwischen Leben und Tod in der Schwebelage gehalten wird. Die Objektivität der Körpermenschen verwandelt sie zu verstörten Klangträgern. Liza Lim belebt diesen mit unsicheren Codes aufgeladenen musikalischen Kosmos mit Dissoziierung und Auslagerung von Konkretem: »Displacement and dissociation of time, space and identity create effects of menace and wonder. What is authentic? What is fake? The opera *Tree of Codes* asks: ›how do the inheritances of our genes, our stories and the unconscious beliefs passed down through generations, shape who we are, our desires, our curses? Do the living and dead exist in a relationship of ventriloquism?‹ As Bruno Schulz says: ›What is a Spring dusk? A multitude of unfinished stories. Here are the great breeding grounds of history. The tree roots want to speak...memories awake...‹<sup>16</sup>

Im aktuellen Kontext ist an so disparaten Beispielen wie *Tree of Codes* eine neue Eigenschaft von *Liveness* zu benennen: Komponistinnen und Performer inszenieren Ko-Präsenz, Affiziertheit und Intensität durch die irritierende Verwischung und Vermischung von Körpergrenzen.

## Virtualisierung

1998 gründen Damon Albarn, Sänger der britischen Gruppe Blur, und Jamie Hewlett, Zeichner und Co-Autor des Comics *Tank Girl*, die Band Gorillaz, die aus projizierten Comicfiguren im japanischen Underground-Style besteht. Die Band spielt live Konzerte und tritt zusammen mit Stars wie Madonna auf.

Zugespitzt finden wir das Phänomen virtueller Stars in der japanischen Vocaloid Pop-Kunstfigur Hatsune Miku. Ihre Entwicklung beginnt 2003 mit der von dem Mangaka KEI aufgrund von Fan-Zeichnungen realisierten Visualisierung einer jugendlichen Sängerin zu einer körperlosen softwaregenerierten Stimme.<sup>17</sup> Sie dient in einem ganz altmodischen Sinn als audiovisuelles Medium und wird von der Firma *Crypton Future Media* folgerichtig auch nicht als Popstar, sondern lediglich als virtuelle Interpretin der kollaborativen Werke einer weltweiten Fangemeinde inszeniert. Die im Internet wie in den Performances permanent wechselnden Erscheinungsformen der Zeichen und Symbole im Symbolischen der Stimme und Figur selbst sind die Spiel- und Projektionsfläche dieser kollektiv imaginierten Kunstfigur.<sup>18</sup> Hatsune tritt vor tausenden Fans

30 als dreidimensionale Projektion mit einer rea-

len männlichen Band auf, was aber überwiegend über Videoplattformen konsumiert wird.

Dies sind nur zwei Beispiele für eine virtuelle Liveness, die auch Konzerte längst verstorbener Personen wie der bereits erwähnten, klassischen ägyptischen Sängerin Umm Kulthum oder mit dem Rapper Tupac Shakur beinhaltet, der auf dem Coachella Festival 2012 in Kalifornien sowohl mit dem Publikum, als auch mit den beiden anderen Hip-Hop-Künstlern Snoop Dogg und Dr. Dre sang und interagierte, obwohl er bereits 1996 erschossen wurde. Holographische Konzerte von Michael Jackson sind für die kommenden Jahre ebenso geplant wie von Elvis Presley und anderen Größen. Werden das dann Live-Konzerte?

Wir können diesen Modellen einer erweiterten medialen Körperlichkeit Aspekte einer illusionierten »Liveness of Spontaneity« sowie Strategien von »interactive Liveness«<sup>19</sup> unterstellen, die ihre Risikohaftigkeit genauso selbst inszenieren müssen wie ihre Imperfektion – allerdings vor dem alles entscheidenden und in allen medialen Formen erfahrbaren Aspekt eines Liveness konstituierenden Publikums. Indem das Publikum in der dreidimensionalen Projektion von Hatsune Miku, Umm Kulthum oder Tupac Shakur mehr sieht als einen technischen Medientrick, realisiert sich die live-Situation, die daher im Ansatz alle diskursiven Ebenen dieses Verhandeln in Videos, Foren und Social Media Plattformen bereits beinhaltet. »Thus the value of liveness is not located in what is actually happening but in what we perceive as happening.«<sup>20</sup>

So kann jede medial inszenierte Szenerie entsprechend aufgeladen und liveness-fähig gemacht werden. Hatsune ist das erste Produkt einer solchen kollektiv imaginierten und inszenierten *Liveness*. Ohne eine eigene Identität wird sie zur idealen Projektionsfläche, die alle vorstellbaren Beziehungen und Identitäten beinhalten kann.

## Future-Live?

All das verändert unsere Vorstellung davon, was Körperlichkeit angesichts verwischender Grenzziehungen bedeutet – sowohl in Bezug auf den Körper der Performer als auch des Publikums/der Konsumenten. Strategien von Liveness waren seit der konzeptionellen Unterscheidung von Ereignissen und ihren medialen Repräsentationen in der Phonographie darauf angewiesen, dass reale Körper das Ereignis er- und vor allem bezeugen. Beides kann im Zusammenhang mit »virtueller Liveness« (Sanden) nicht mehr garantiert werden. Was sich bereits etabliert hat, war die mediale Präsentation von Ereignissen in komplexen

17 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=zME3qvHsN9c>

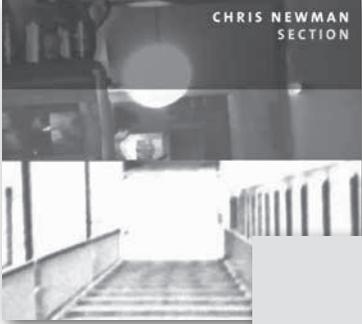
Medienverbänden, die selbst zum Ereignis wurden und ihre eigene mediale Liveness behaupteten. Jetzt lernen wir, dass sich in den medialen Repräsentationen mehr verändert hat als unsere Vorstellung von zeitlich wie räumlich verschobenen Ereignissen. Erweitert haben sich damit auch unsere Konzepte des Status der Körperlichkeit der agierenden Personen.

Die Erweiterung des medial inszenierten Verwirrspiels (Saxer) um Liveness zwischen den Modellgegensätzen von instrumentaler und akusmatischer Musik und ihren aktuellen, vielfach überlagerten, medialen Erscheinungsformen, sind neue Konzepte verallgemeinert-

modellhafter Körperlichkeit, die keine Persona noch menschliche Körper beinhalten müssen. Die aktualisierte Form von Liveness entsteht zwischen dem bewussten, wie zugestoßenen Verfügen über Modell-Körper und Körper-Modelle – Objektkörper, Klangkörper, Bildkörper, Raumkörper, Medienkörper, etc. – als erweiterte Disziplinen musikalischen Handelns. ■

(Die Autorin und der Autor führten 2014 ein mit sechs Hochschul-Institutionen angelegtes Online-Seminar zu Liveness in the arts an der HKB Bern im Master Contemporary Arts practice durch.)

## NEUERSCHEINUNGEN



WE 0026  
**Chris Newman**  
*Section*



WE 0027  
**José Igés**  
*Dedicatorias*  
*Widmungen*



MARIA DE ALVEAR    **WORLD EDITION**

[www.world-edition.com](http://www.world-edition.com)