

Nicht einem physikalischen Gegenstand, sondern eher einem Kunstwerk ist der Leib zu vergleichen. Die Idee eines Bildes oder Musikstücks kann sich auf keine andere Weise mitteilen als durch die Entfaltung der Farben und Töne selbst.« (Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, 1974)

Körper oder Leib? Das wäre die erste Frage die uns begegnet, wo liegt der Unterschied zwischen beiden Begriffen? Um dies besser zu untersuchen, brauchen wir die Ethymologie des Wortes. Das Wort Leib stammt von dem alten mitteldeutschen Wort *Lîp* ab und bedeutet Leben; Leib kommt also von Leben, diese Bedeutung besteht, seitdem sich das Substantiv Leben an die Stelle vom alten *Lîp* festgesetzt hat. Für die Philosophie ist Leib der beseelte Körper des Menschen und der Tiere. Der menschliche Leib ist in weitem Umfang die Grundlage des Seelenlebens.

Das Wort Körper ist von dem lateinischen *Corpus* übernommen worden und besitzt einen wissenschaftlichen, gelehrten Anstrich, während Leib eine gewisse sinnliche Bedeutung besitzt. Denn Leib beinhaltet meist Leben und Fühlen. Der Körper ist aber mit dem germanischen Leib bis heute noch nicht eins geworden, und dabei hat sich jener mehr zum Geist, dieser mehr zur Seele gesellt; denn die geläufige Zusammenstellung lautet Geist und Körper, Leib und Seele.

Ob wir aber vom Körper oder Leib sprechen, so meinen wir damit ein Vehikel oder Instrument der Erfahrung. Der Körper ist der einzige Ort, den niemand je verlassen kann. Seine Formänderungen, seine Ängste, Ekstasen und Beschwerden beeinflussen die Interaktion eines Menschen mit einem anderen bzw. mit einem zweiten Körper. Der Körper besitzt in sich einen Widerspruch: Auf der einen Seite ist der Körper ein Übergangsmedium zur Außenwelt im Sinne eines Erkenntnisobjekts, auf der anderen Seite ein Gefängnis, in dem man für immer in seiner Haut gefangen ist.

Dieser Widerspruch wiederholt sich ständig in der Geschichte: ein tendenziell körperfeindliches Christentum hat den Leib verteufelt oder vergeistigt und somit das ganze Körperdenken bis heute beeinflusst. Im Laufe des 20. Jahrhunderts sind wir Zeugen einer Neubewertung des Körpers und seiner Funktion in der realen wie auch virtuellen Welt geworden.

»Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und

Ein Körper sind zwei Körper

Überlegungen zur neuen Rolle des Körper in den Klangkünsten*

andererseits wird in der (durch soziale Kategorien modifizierten) physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest. Zwischen dem sozialen und dem physischen Körpererlebnis findet ein ständiger Austausch von Bedeutungsgehalten statt, bei dem sich die Kategorien beider wechselseitig stärken.¹ Der Körper verwandelte sich vom Thema der Kunst in den Ort der Kunst, in diesem Sinne ist unser Leib dem Kunstwerk vergleichbar. Auch Romane, Gedichte, Bilder und Musikstücke sind Individuen, in denen Ausdruck und Ausgedrücktes nicht zu unterscheiden sind, ihr Sinn ist nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich und ihre Bedeutung strahlen sie aus, ohne ihren zeitlich-räumlichen Ort zu verlassen. Infolge dessen hat sich die Beziehung zwischen den beiden Körpern verändert: neue Wege werden erprobt und als Resultat wird eine Aktivierung des Zuschauers provoziert. Das Publikum wird direkt angesprochen, berührt und herausgefordert.

Körper und Kunst ist das Thema eines Gespräches mit drei Künstlern aus verschiedenen Bereichen und mit ganz unterschiedlichen Erfahrungen, zu dem Rilo Chmielorz, bildende Künstlerin und Komponistin in den Bereichen Malerei, Klanginstallation, Neue Musik und Performance, eingeladen hatte: die Sängerin und Komponistin Renate Meyer-Wiel, den Komponisten, Dichter und Performancekünstler Harold Barreiro und als Gesprächsleiterin die Kunsthistorikerin Marina Gallastegui.

Chmielorz arbeitet sowohl in den Bereichen Malerei, Klanginstallation, neue Musik, Performance und beschäftigt sich seit mehr als zehn Jahren mit dem Phänomen des Kratzens von Zeichen und Tönen. Sie arbeitet dabei mit zeitgenössischen Komponisten und experimentellen Musikern zusammen und nutzt für ihre Arbeiten auch elektronische Instrumente und Computersysteme. In ihren Performances reagiert sie auf einen vorgefundenen Raum und seine tektonischen Grundzüge. Geräusche und Musik manifestieren eine zeitliche Gegenwart und hinterlassen physische Spuren ei-

* Die Gesprächsteilnehmer waren Rilo Chmielorz, Marina Gallastegui, Renate Meyer-Wiel und Harold Barreiro.

1 Mary Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, Frankfurt am Main 1986.

ner absurden Kommunikation, in der Leib und Seele, aber auch Geist und Körper mitschwingen.

Renate Meyer-Wiel ist im eigentlichen Sinne eine Stimmakrobatin mit einem enormen Stimmumfang. Sie kann bruchlos von hohen Koloraturen zu percussiven Mundgeräuschen wechseln, beherrscht die unterschiedlichsten Vibratotechniken und schlüpft mühelos in unterschiedlichste ethnische Musikstile. Sie singt mit Leib und Seele.

Harold Barreiro wiederum versucht in seinen Kompositionen die Wahrnehmung von Musik und Akustik durch Vereinfachung zu intensivieren. Durch minimale körperliche Gesten stellt er Klang dar und spiegelt geradezu seismographisch existentielle Grundbefindlichkeiten seines Daseins. Es geht ihm um Geist und Körper.

Marina Gallastegui ist als Kunsthistorikerin vor allem im Zwischenbereich von bildender Kunst und Performance zu Hause. In ihrem Gespräch versuchen die Künstler der Rolle des Körpers innerhalb des künstlerisch-ästhetischen Ausdrucks näher zu kommen.

Rilo Chmielorz: Körper war ja ehemals eher ein abstraktes Thema in der Musik und auch in der Tradition der Philosophie. Es ging ja allenfalls um den Leib, nicht zuletzt deshalb, weil in der christlichen Lehre alles Körperliche im Bereich des Sündhaften angesiedelt war. Und das hat sich auch deswegen in den Experimentierbereichen am Rande der Neuen Musik stark gewandelt, wo wir uns mit unseren Arbeiten bewegen, weil wir nicht nur die Interpreten unserer eigenen Stücke sind, sondern zumindest in Teilen von der »sexuellen Revolution« und von Popmusikern wie Jimi Hendrix oder Mick Jagger sozialisiert wurden. Das ist für mich ganz eng mit Performance verbunden: daß wir unseren eigenen Körper brauchen, um das auszudrücken, was unser Anliegen ist.

Marina Gallastegui: Würdest du sagen, daß der Körper für dich ein Instrument ist?

R.Ch.: Ja, das kann ich so sagen. Ich komme ja ursprünglich nicht von der Musik, sondern vom Bild, und da ist das Zeichnen für mich immer ganz wichtig gewesen, denn die zeichnerische Geste ist eine körperliche Geste. Und im Laufe meiner künstlerischen Entwicklung habe ich das ja auch dergestalt umgesetzt, daß die Zeichen, die ich kratze, Musik werden.

M.G.: Rena, wie ist das bei dir – ist Körper für dich ein Instrument?

Renate Meyer-Wiel: Für mich ist der Körper insofern Instrument, weil in der Stimmarbeit die Verkörperung des Instruments per se passiert. Die Stimme ist Teil des Körpers und während der Performance wird sie die Verlängerung meines Körpers. Für mich ist das Singen eine Ausdrucksform, durch die der Körper auch beim Hören spürbar wird; das finde ich sehr spannend.

R.Ch.: Für dich selbst oder für das Publikum?

R. M.-W.: Ich meine auch das, was für das Publikum beim Hören am eigenen Körper spürbar wird, ist ein körperlicher Vorgang. Natürlich ist das auch für mein eigenes Erleben sehr schön. Da klingt mein Körper. Das ist Klangkörper im wörtlichen Sinn. Da lasse ich Berührung entstehen. Dabei arbeite ich sehr gern mit der Vorstellung, daß die Stimme eine Verlängerung des Körpers ist. Es gibt Momente in der Performance, die Stimme als Verlängerung des Körpers bewußt in den Raum zu legen, um von beiden Seiten Berührung, Begegnung zu schaffen.

R.CH.: Für mich ist das nicht nur Berührung, sondern das hat auch etwas mit Rührung zu tun: indem man sich künstlerisch äußert, will man ja auch jemanden anrühren. Das geht, glaube ich, über den Einsatz des Körpers viel unmittelbarer.

R. M.-W.: Das ist für mich auch die besondere Fähigkeit von Klang, von Stimme, von Körperlichkeit beim Singen: indem man mit Resonanzen arbeitet und als Resonanzkörper anderen Resonanzkörpern begegnet, gerät da etwas in Berührung bzw. in Rührung.

M.G.: Und wie ist das bei dir, Harold?

Harold Barreiro: Ja, ich bin ein bißchen hin und her gerissen, was man bzw. was wir mit Körper meinen. In meiner Arbeit sieht man die Präsenz meines Körpers sehr deutlich. Ich mache zum Beispiel Stücke oder Performances, wo ich atme und zeige, was passiert, wenn ich atme. Das ist ganz deutlich Körper – Fleisch, Knochen. Aber dann interessiert mich Körper auch im philosophischen Sinne: mein Sein, mich wahrzunehmen – nicht nur körperlich. Und das hat sich so geändert in den letzten Jahren, wie du schon gesagt hast, weil die Performance-

künstler sich in einer ganz anderen Form präsentieren. Wenn ein Geiger etwas spielt, in der Regel denke ich dann nicht an Körper – selbst bei Nigel Kennedy oder Vanessa May nicht. Da interessiert mich zum Beispiel Flamenco-Musik viel mehr. Ich bin zweimal bei Paco-de-Lucia-Konzerten gewesen. Da habe ich gesehen, wie sein Tänzer tanzt und sich ständig dreht und mit diesen Schlägen jedes Mal seinen Kopf dreht und dann spritzt sein Schweiß ins Publikum. Als das Konzert zu Ende war, haben alle geklatscht, und neben mir sagte ein Mann zu einer Frau: »Schönes Konzert, nicht wahr.« Ich meine dieser Mann hat den Körperaspekt überhaupt nicht wahrgenommen. Es war ein Orgasmus. Und das ist für mich Körper. So nehme ich gerne Musik war.

R.Ch.: Ich glaube, das hat in letzter Instanz etwas mit der Fähigkeit zur Hingabe zu tun. Bei diesem Beispiel erzählt uns jener Mensch durch seine Bemerkung vielleicht etwas über seine Fähigkeit bzw. Unfähigkeit zur Hingabe. Ich weiß nicht, ob ihm diese abhanden gekommen ist, oder ob er sie nie hat erlernen können.

H.B.: Man kann da etwas entwickeln...

M.G.: Ja, aber man kann nicht lernen, so zu singen, wie du singst, Rena, denn Deine Stimme ist ja das eigentlich agierende Element, wenn Du beispielsweise arabisch oder japanisch singst und immer wieder andere musikalische Ethnien anstimmst?

R. M.-W.: Mein Singen hat etwas mit einem Urerlebnis zu tun. Und Urerlebnis ist für mich etwas sehr Körperliches und steht für mich im Gegensatz zu klassischer Form und klassischer Musik.

H.B.: Urerlebnis – das ist es, was man nicht erlernen kann. Wenn ich zum Beispiel an asiatische Pianisten denke, dann höre ich Perfektion, aber nicht Körper bzw. Blut und Schweiß. Es kann nicht sein, daß man zum Schluß klatscht und sagt: »Sehr schönes Konzert«. Ich selbst spiele seit über fünfzehn Jahren nur meine Musik, wenn ich auftrete, auch wenn ich übe – nur meine Musik. Wenn ich komponiere und dann mit dieser Komposition spiele, erlebe ich etwas, was kein anderer erleben kann. Weil ich ich bin, und diese Musik ist meine Sprache – mein Statement. Aber die meisten Musiker sollen interpretieren, was der Komponist geschrieben hat und dementsprechend ist

die eigene physische Präsenz nicht so erlebbar.

R. M.-W.: Eine Frage ist ja auch, ob allein dadurch, daß jemand Interpret ist, er weniger Möglichkeiten hat, als Körper anwesend zu sein. Ich erlebe da einen unwahrscheinlichen Unterschied in der Möglichkeit, mit Präsenz von Körper umzugehen, wenn man selbst der Schöpfer ist, oder ob man interpretiert und eine Form wiedergibt, eine Komposition singt oder spielt und sich einfach entlang der Strukturen bewegt. Das ist die Frage für mich, ob all dies durch die Interpretation nahezu unmöglich ist. Ich denke, es ist eine große Schwierigkeit, eine Komposition so ursprünglich zu interpretieren, wie man sie in dem Moment erlebt, in dem sie erschaffen wurde.

H.G.: Ursprünglich – das geht sowieso nicht. Das geht einfach deswegen nicht, weil der Komponist oft nicht diesem Sänger oder Instrumentalisten die Musik zeigen kann – er kann nur die Noten zeigen. Das kann sich schon ändern, wenn man zum Beispiel improvisiert.

R.Ch.: Ich überlege jetzt gerade, wie sich das so für meine eigene Arbeit darstellt, denn im Gegensatz zu euch beiden benutze ich ja auch Technik. Wenn ich auf den Schiefertafeln kratze oder schreibe oder auf das Schlagzeugbecken, das ich mir auf den Kopf setze, dann verlängere ich meinen Körper nicht nur durch diese archaischen Möglichkeiten des Einritzens, des Töne-Produzierens, sondern da gibt es ja dann immer auch ein Kontaktmikrofon, welches die Töne abnimmt und auf elektroakustische Weise kommen noch Räume dazu. Das ist ja auch noch mal eine Verlängerung von Körper, die ich dann aber gar nicht mehr alleine kontrollieren kann. Denn da gibt es ja dann einen live-Elektroniker, der am Mischpult sitzt. Um diese Verlängerung herzustellen, brauche ich einen zweiten Körper.

Aber wenn man gut aufeinander eingeschwungen ist, dann kann es ja auch schon während des Entstehungsprozesses einer gemeinsamen Arbeit zu einer grandiosen, körperlichen, geradezu ekstatischen Erfahrung kommen. Ich denke jetzt ganz konkret an das Projekt *Zwischen der Kugel*, an dem Rena und ich gerade arbeiten: das ist Knochenarbeit, bereitet uns aber auch jede Menge Spaß. Hinzu kommt, daß gesprochene Sprache für uns nicht wichtig ist, in unserer Kommunikation geht es immer um körper-

liche Gesten – als Monolog oder Dialog, wie auch immer. Aber für dich, Harold, ist ja Sprache ein ganz wichtiges Moment. Welche Bedeutung hat der sprachliche Ausdruck für dich ?

H.B.: Ich denke, das Atmen oder wie ich Klavier spiele, wie ich Akustik in einer Kirche benutze, aber auch worüber ich schreibe und wie ich das auch zum Ausdruck bringe, haben alle mit demselben zu tun und werden sich alle gemeinsam mit Körper in Bezug auf Dasein beschäftigen. Worte sind aber immer wichtig. Z.B. war der Titel für eine Installation: *Diese Einheit ist Schizophrenie*. Das habe ich auf die Wand geschrieben. Die Titel, die ich für Konzerte, für Performances, für Installationen benutze, aber auch meine Gedichte haben hauptsächlich mit zwei Themen zu tun: das Sterben als Prozeß, was mit einem Erlebnis meines Körpers zu tun hat, und Wahrnehmung. Das ist einer der Gründe, warum ich mit so vielen Ausdrucksformen arbeite; d.h. mit dem Hören, dem Haptischen und mit dem Sehen – also dieses Wahrnehmen so intensiv als möglich zu gestalten bzw. um meinen Körper, um mein Dasein so intensiv und so vollständig als möglich zu erleben. Das Schreiben auf Papier hinterläßt Zeichen, aber auch Zeichnungen. Das Atmen zum Beispiel wird hör- und sichtbar gemacht, wenn in ein Papiergefäß ein- und ausgeatmet wird.

R. M.-W.: Für mich sind Körper/Stimme Ausgangspunkt meines Seins und beinhalten deshalb auch Verantwortung: sich bewußt zu sein, daß man es mit einer Körperlichkeit zu tun hat, weil das, was man aussendet, eine körperliche Auswirkung hat. Es hinterläßt immer Spuren an anderen ... möglicherweise ja auch Verletzungen.

M.G.: Mir scheint, wir sprechen durchaus über zwei verschiedene Konzepte von Körperlichkeit: nämlich einer Körperlichkeit, die sich stark auf der physischen Ebene darstellt und den Bereich Körper und Geist umfaßt, sowie einer eher geistigen Körperlichkeit, die sich auf der Ebene von Leib und Seele bewegt.

R.Ch.: Im Grunde sprechen wir immer von mindestens zwei Körpern, wenn wir von Körper sprechen. Der Körper des Künstlers und der Körper des anderen. Ich schließe diese potentiellen körperlichen Reaktionen, von denen Harold gesprochen hat, wie Blut, Schweiß und Tränen, Orgasmus da ein und

zwar in unterschiedlichen Zusammenhängen: nicht nur notwendigerweise in der Ausführung einer Performance und wir in unserer Rolle als Künstler, sondern auch in der Rolle als Rezipient. Es scheint mir immer um die Beziehungen, die Resonanzen, die Berührungen zwischen mindestens zwei Körpern zu gehen. Vielleicht braucht man das auch zur Abgrenzung – zur Begrenzung, um Wahrnehmung überhaupt zu strukturieren. Ein Körper allein reicht nicht. ■

(aufgezeichnet von Marina Gallastegui und Rilo Chmielorz)