

# **Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (ZfKM)**

Herausgegeben von  
Jürgen Vogt

In Verbindung mit  
Anne Niessen, Martina Benz, Lars Oberhaus und Christian Rolle

Kontaktadresse:  
<http://www.zfkm.org>

## **Elektronischer Artikel**

Ivo Ignaz Berg: Brauchen wir einen Körper, um Musik zu verstehen?  
Positionen und Begründungsansätze zum musikalischen Embodiment in Lars Oberhaus &  
Christoph Stange (Hg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erle-  
ben und Verstehen von Musik. Bielefeld: transcript 2017

<http://www.zfkm.org/18-berg.pdf>

© Ivo Ignaz Berg, 2018, all rights reserved

Ivo Ignaz Berg

## Brauchen wir einen Körper, um Musik zu verstehen?

Positionen und Begründungsansätze zum musikalischen Embodiment in  
Lars Oberhaus & Christoph Stange (Hg.): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld:  
transcript 2017



Dass das Erleben von Musik unmittelbar in Bewegungen des Körpers ausagiert werden kann, bedarf wohl kaum einer Begründung. Ebenso evident erscheint die Tatsache, dass beim Musizieren Töne, Klänge und zeitliche Strukturen durch den Körper hervorgebracht werden. Aber ist damit bereits eine substanzielle Verknüpfung von Musik und Körper gegeben? Welche grundlegende Rolle spielt der Körper in Bezug auf das *Erleben* und *Verstehen* von Musik?

Ausgangspunkt für die Konzeption des vorliegenden Sammelbandes von Lars Oberhaus und Christoph Stange ist die Feststellung einer „Körpervergessenheit“ in der Musikpädagogik (Oberhaus & Stange 2017, S. 11). Mit der „Wissenschaftsorientierung“ des Faches sei das „einseitige Bemühen“ einhergegangen, „musikalische Strukturen und Elemente zu erfassen“ (ebd., S. 11). Im Zuge dessen sei „dem Körper [...] in Bezug auf den Umgang mit Musik nur punktuell disziplinäre Aufmerksamkeit gewidmet worden“ (ebd., S. 1). Angesichts des in vielen Wissenschaften zu beobachtenden „body turn“ (ebd., S. 7) eröffnen die Herausgeber nun ein weites interdisziplinäres Spektrum, das jene Wissenschaften zusammenführen soll, die entweder beide oder je einen der beiden Pole Musik und Körper zum Gegenstand haben: die Tanz- und Sportwissenschaft, Musikwissenschaft und Musikethnologie, anthropologische Bildungswissenschaft sowie die allgemeine Musik- und Instrumentalpädagogik.

So einleuchtend dieser umfassende Ansatz erscheint, setzt er sich doch einer grundlegenden Problematik aus: Obwohl die genannten Wissenschaften sich mitunter denselben Gegenständen widmen, teilen sie nicht unbedingt auch ein gemeinsames Erkenntnisinteresse. Während etwa im Ausgang von Überlegungen zum Tanz das mal parallele, mal verknüpfte, mal kontrastierende Verhältnis zweier Künste – Tanz und Musik – als Prozess der *ästhetischen Transformation* thematisiert wird (vgl. den Beitrag von Ursula Brandstätter, Rose Breuss & Julia Mach), zielt die musikpädagogische Perspektive auf das Fruchtbarwerden des Körpers im Dienste einer ganzheitlichen musikalischen Bildung (vgl. die Beiträge von Frauke Heß, Christoph Stange und Jörg Zirfas). Da den Beiträgen mithin kein übereinstimmendes Problembewusstsein zugrunde liegt, lassen sich die gewonnenen Erkenntnisse auch nur schwer zu einer übergreifenden Theorie zusammenfassen.<sup>1</sup> Der kleinste gemeinsame Nenner liegt nach Oberhaus und Stange in der „Überwindung eines funktionalen Körperverständnisses“ (Oberhaus & Stange 2017, S.14). Bereist die Thematik des *Erlebens und Verstehens von Musik* wird jedoch bereits sehr unterschiedlich aufgefasst: Handelt es sich bei Frauke Heß um die Alternative zwischen „kognitiver Durchdringung“ und „unvermittelter direkter Wahrnehmung“ (Heß 2017, S. 53) von Musik, so zielt Christoph Stange mit Jean-Luc Nancys Begriff der „Seele“ (Stange 2017, S. 71) auf eine Verbindung beider Seiten in einer ganzheitlichen, mimetischen Hörweise. Wilfried Gruhn wiederum belegt die lerntheoretische Abfolge vom körperlichen Erleben hin zum mentalen Verstehen von Musik, wohingegen Lars Oberhaus die Aufeinander-Bezogenheit der Begriffe Erleben und Verstehen im Lichte der aktuellen *Embodiment*-Theorie aufzuzeigen versucht.

Diese Unschärfe der Begriffe mag ein Grund dafür sein, dass aus der Einleitung der Herausgeber keine klare diskursive Fragestellung rund um die Thematik von Musik und Körper hervorgeht. So bleibt es weitgehend den Leserinnen und Lesern selbst überlassen, eigene Wege der Lektüre einzuschlagen und im Zuge dieser Bezüge zwischen den Beiträgen herzustellen. Hierin allerdings zeigt sich die Stärke der Konzeption, nämlich ein überaus reichhaltiges interdisziplinäres Material auszubreiten, das zudem künstlerische Interventionen enthält, die in Form von Audio- und Videoaufzeichnungen als Online-Angebot auch einen ästhetischen Zugang eröffnen.<sup>2</sup>

## **Positionen zum musikalischen Embodiment**

Ein solcher Leseweg soll im Folgenden – ohne den Anspruch auf Vollständigkeit – entlang des aktuell viel zitierten und in einigen Beiträgen sehr zentralen Konzepts zum musikalischen *Embodiment* skizziert werden. Dabei handelt es sich um einen aus der Philosophie des Geistes entlehnten Begriff, der – vereinfacht dargestellt – die Rolle des Körpers in kognitiven Verar-

---

<sup>1</sup> Letztlich kann auch die von Oberhaus und Stange konstatierte „Körpervergessenheit“ der Musikpädagogik nicht für alle musikpädagogischen Disziplinen gleichermaßen gelten. Da die Instrumentalpädagogik naturgemäß eine andere Perspektive – die des Musizierens – einnimmt, sind hier durchaus einige Ansätze musikalischer Körperlichkeit erarbeitet worden. Unerwähnt bleibt etwa die an Theodor W. Adorno orientierte Interpretationstheorie Renate Wielands und Jürgen Uhdes, die schon früh den Mimesis-Begriff aufgegriffen und in einer konkreten Körpertheorie am Instrument auch methodisch aufgearbeitet hat (Wieland & Uhde 2002). Darüber hinaus sind auch historisch mittlerweile mehr Bewegungsansätze aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sichtbar, als lediglich die Arbeiten von Jacques Dalcroze.

<sup>2</sup> Die Beiträge des Bandes gehen auf eine Tagung am Hanse-Wissenschaftskolleg in Delmenhorst im März 2016 unter dem Titel *Musik erleben und verstehen mit dem Körper* zurück.

beitungsprozessen hinterfragt. In den durchaus divergierenden Ausprägungen dieser Theorie wird die externe Ausgedehtheit und Situiertheit geistiger Prozesse sowie deren Abhängigkeit von körperlichen Handlungen untersucht (vgl. zusammenfassend Shapiro 2011). Pointiert formuliert lautet die These der *Embodied Cognition*, dass alle geistigen Prozesse vom handelnden und in eine Umwelt eingebetteten Körper abhängen. Auf die Musik bezogen wäre also zu fragen, ob sowohl das sinnliche Erleben als auch die kognitive Verarbeitung von Musik auf den Körper zurückgehen und durch diesen gesteuert sind. Würde sich diese These bestätigen lassen, so wären wohl beide Begriffe kaum voneinander zu trennen. Der Körper wäre dann nicht nur die Grundlage von Verstehensprozessen, sondern auch deren Austragungsort und Medium. Wie bereits angedeutet, lassen sich hierzu in den Beiträgen unterschiedliche Positionen und Begründungsansätze ausmachen. Angelpunkt der folgenden Lektüre ist der Stellenwert und die spezifische Rolle, die jeweils dem Körper in Bezug auf das Verstehen von Musik zuerkannt wird. Im wechselseitigen Beziehen der Ansätze aufeinander deuten sich mögliche Antworten auf die Frage an, ob und in welcher Tiefenschärfe von einem *musikalischen Embodiment* gesprochen werden kann.

### **Embodiment als Bedingung der Möglichkeit musikalischen Lernens**

Wilfried Gruhn beschreibt die Rolle des Körpers beim Erlernen musikalischer Fähigkeiten. Unter diesen Fähigkeiten versteht er auf einer grundlegenden Ebene das Wahrnehmen- und Verstehen-Können rhythmisch-metrischer sowie melodisch-harmonischer Strukturen von Musik. Mit zahlreichen empirisch fundierten Beispielen aus den Bereichen von Entwicklungspsychologie, Neurobiologie und Biomechanik zeigt er die fundamentale Rolle des Körpers beim musikalischen Lernen auf: Körperaktionen zu und mit Musik sind der nicht zu umgehende Ausgangspunkt für den Aufbau mentaler Repräsentationen. Hierfür sprechen einerseits die „neuronalen Verbindungen von Hörarealen (primärer auditorischer Cortex) mit den Bewegungsarealen (prämotorischer Cortex)“ (Gruhn 2017, S. 106), andererseits das Zusammentreffen von „vestibulärem System (Gleichgewichtsorgan)“ mit dem „cochlearen System im Innenohr“ (ebd., S. 108). Somit ist das körperliche Erleben von Musik die Bedingung der Möglichkeit des Aufbaus mentaler Repräsentationen. Diese wiederum sind die Grundlage des Denkens in Musik und insofern – so Gruhn – „stellt Kognition gewissermaßen einen Modus leiblicher Erfahrung dar“ (ebd., S. 117).

In dieser Formulierung bleibt jedoch offen, ob der Körper im Sinne der These der *Embodied Cognition* über die Rolle der Bedingung hinaus zugleich Austragungsort kognitiver Prozesse sein kann. Weiter ließe sich fragen, was genau mit diesem vom Körper ausgehenden, kognitiven Verstehen gemeint ist – Gruhn spricht bekanntlich an anderer Stelle von „genuin musikalischem Wissen“ (Gruhn 2005, S. 206). Die Eingrenzung auf etwas „genuin Musikalisches“ drückt aus, dass hier ein Verstehen innerhalb der Musik intendiert ist, welches auf eine – um mit Jin Yyun Kims Beitrag anzuschließen – „nicht-repräsentationale“ Bedeutung zielt.

### **Musikalischer Sinn als nicht-repräsentationales Embodiment**

Kim stellt sich keine geringere Aufgabe, als im Lichte aktueller Forschung zum musikalischen Embodiment einen neuen Musikbegriff zu formulieren. Ihr Anliegen besteht darin, Musik nicht in Form feststehender Kunstwerke zu begreifen, sondern vielmehr den Akt des Hö-

rens und Aufführens von Musik, also die Performanz der Musik in der Zeit als entscheidenden Bezugspunkt zu legitimieren. In eben dieser Hinsicht kann Musik – so Kim – als „nicht-repräsentationales Embodiment“ (Kim 2017, S. 145ff) verstanden werden. Ihrem Gedankengang liegt folgende Prämisse zugrunde: Nur „ein Sinn, der jenseits der Zeit gilt, lässt sich als repräsentational beschreiben“ (ebd., S. 148). Musikalischer Sinn jedoch ist nicht-repräsentational, weil die Sinnhaftigkeit musikalischer Strukturen in der zeitlichen Bezugnahme aufeinander entsteht. Dieser Sinn wiederum wird für Hörende erst durch die Kopplung der Wahrnehmung mit der Handlung des aktiven Beziehens spürbar. Musikalischer Sinn – zumal auf rhythmisch-metrischer Ebene – kann also nicht abseits dieser körperlichen und verkörpernden Handlung repräsentiert sein. Dieses „nicht-repräsentationale Embodiment“ wiederum fußt auf einem implizit erworbenen Handlungswissen, das nach Merleau-Ponty als „nicht-reflexiv, vor-bewusst und prä-intentional“ (ebd., S. 153) zu charakterisieren ist. Gemeinsames Musizieren beschreibt Kim als einen kommunikativen Prozess, bei dem die wechselseitige körperliche Angleichung der Musizierenden in der Form des „Entrainments“ es ermöglicht, „eine Vielzahl zeitlicher Narrative zu verstehen und zu erschaffen“ (ebd., S. 155). Das Phänomen des „Entrainments“ ist für Kim also Triebfeder und Medium der innermusikalischen Bedeutungskonstitution:

„Bei einer musikalischen Interaktion wird neben metrischem Entrainment ein Prozess interpersonaler Entrainments angenommen, aufgrund dessen mehrere Personen rhythmisch synchron musizieren und miteinander gemeinsame musikalische Spannungen und Entspannungen gestalten können“ (ebd., S. 156).

Ob dieser Ansatz Kims jedoch das Problem einer vermeintlich innermusikalischen Bedeutung wirklich zu lösen im Stande ist, bleibt fraglich. Dass im Akt der „Audiation“ (Edwin Gordon) Beziehungen zwischen Tönen hergestellt werden und dass die zeitliche Abfolge dabei eine sinnstiftende Rolle einnimmt, erscheint einleuchtend. Das Herstellen dieser Beziehungen allerdings fußt auf bereits verinnerlichten, also der Zeit enthobenen mentalen Repräsentationen, die auf das aktuell Gehörte projiziert werden. Pointiert ließe sich sagen: Das Meiste von dem, was den musikalischen Sinn einer Phrase bestimmt, erklingt gar nicht. Auch in einen einzelnen Akkord lassen sich auf diese Weise unterschiedliche Funktionen hineinhören und der Sinn einer Akkordfolge ergibt sich nicht selten über latent mitschwingende Alternativen.<sup>3</sup> Der von Gruhn in die musikpädagogische Diskussion eingeführte Begriff der „formalen Repräsentation“ (Gruhn 2005, S. 67) hebt eben jene überzeitlichen und damit gestalthaften Qualitäten mentaler Repräsentationen hervor. Audiation bezieht sich zwar auf die Zeit, zeichnet sich aber gerade durch zeitlich nichtlineare Prozesse aus.

Ein weiterer möglicher Einwand bezieht sich auf die von Kim postulierte interaktive Dimension der Musik. Worin besteht diese Interaktion? Offensichtlich steht sie in einer gewissen Funktion: Sie lässt die Beteiligten „Belebung spüren“ (Kim 2017, S. 151). Es wird also wechselseitig etwas geteilt, das aber – so die Argumentation – zunächst nur Musik sein soll. Die Einbettung in funktionale Kontexte wie die von Kim geschilderten schamanistischen Rituale in Korea (vgl. Kim 2017, S. 156f) deutet jedoch darauf hin, dass es zumindest auch ein reflexives Potential dieses Tuns gibt. Von Musik geht offenbar eine Wirkung und Erlebnisqualität aus, die intersubjektiv geteilt wird. Kim erklärt diesen Umstand auch nicht mit einer

---

<sup>3</sup> So entsteht der Charakter eines Trugschlusses nicht als zeitgebundenes Überraschungsmoment, sondern eher als ein Schwebezustand zwischen der Fortschreitung in die erste oder sechste Stufe.

gewöhnlichen Symbolisierung in Form einer Denotation, sondern verweist auf die Zeichenrelation der „Exemplifikation“ aus Nelson Goodmans Symboltheorie (vgl. Kim 2017, S. 149). Diese besteht darin, dass anstatt einer codifizierten Symbolisierung lediglich die Zeichen sich selbst in ihrer Materialität vorweisen: Musik zeigt sich selber in Form ihrer Strukturen und Abläufe. Ursula Brandstätter hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Exemplifikationsfunktion die Kunst nicht etwa zur Bedeutungslosigkeit verurteilt, sondern im Gegenteil eine ihrer wesentlichen Symbolisierungsebenen darstellt (vgl. Brandstätter 2004, S. 98-103). Indem Kunst auf einer metaphorischen Ebene Eigenschaften exemplifiziert, kann sie in Umkehrung der Denotationfunktion auf Dinge außerhalb ihrer selbst Bezug nehmen: Sie wird gleichsam von den Dingen denotiert, deren Eigenschaften sie auf metaphorischer Ebene exemplifiziert. In dieser Hinsicht ließe sich also auch die Theorie Kims wiederum für externe Bedeutungskonstitutionen öffnen, indem in der Reflexion auf körperlich erfahrene Erlebnisinhalte die Musik intersubjektiv bedeutsam werden kann. Und dabei scheint im Vergleich zu Gruhns Ansatz dem Körper als Ort der Bedeutungskonstitution eine zentralere Rolle zuzukommen. Offen bleibt allerdings, worin die musikalischen Erlebnisinhalte genau bestehen könnten. Was zum Beispiel ist unter „musikalischen Spannungen und Entspannungen“ (Kim 2017, s.o.) zu verstehen, und wie lässt sich diese Möglichkeit der metaphorischen Exemplifikation aus dem musikalischen Material heraus begründen?

### **Emotionales und soziales Embodiment in musikalischen Strukturen**

Einen expliziten Vorstoß in diese Richtung unternimmt Wolfgang Rüdiger, dessen Beitrag sich als eine Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung seiner Theorie rund um den „Musikalischen Körper“ (Rüdiger 2007) liest. Interessanterweise stützt er sich auf dieselben Erkenntnisse zur frühkindlichen Entwicklung, wie auch Kim und vor allem Gruhn sie anführen. Während Gruhn an anderer Stelle in Hinsicht auf die Lautäußerungen von Säuglingen in Eltern-Kind-Dialogen zurückhaltender von „musikalisch angelegten Kommunikationsmustern“ spricht und Säuglingen eine Prädisposition „für die musikalischen Aspekte der lautlichen Äußerungen“ (Gruhn 2003, S. 37) zuerkennt, deutet Rüdiger diese im Lichte der musikalischen Avantgarde bereits als Musik (vgl. Rüdiger 2017, S. 286): Interaktionen in Form von Ausdruckslauten und Ausdrucksbewegungen, die immer schon emotional grundiert sind und bereits erste explorative Strukturierungen aufweisen, markieren für ihn den Ursprung der Musik im Körper. Expression und Struktur gehen also von Beginn an Hand in Hand. Auf diesem Weg finden elementare Formen der Spannung und Entspannung, des Einatmens und Ausatmens, des regelmäßigen Pulsierens Eingang in musikalisch kommunikative Zusammenhänge (vgl. hierzu auch Rüdiger 2007, S. 88) – Musik besteht in der Verkörperung oder „Einkörperung“ (Rüdiger 2017, S. 274) dieser frühkindlichen Erfahrungen. Wenn der Ursprung der Musik also in den „leibkörperlichen Lautgesten und Verständigungsformen“ liegt und „geformte Musik“ diese „in neuen ‚musikalischen Konfigurationen‘ abbildet“ (Rüdiger 2017, S. 281; Rüdiger bezieht sich hier auf ein Zitat aus Theodor W. Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion*), dann bedingt das Erleben und Verstehen von Musik – so Rüdiger – das körperliche Zurückübersetzen der musikalischen Konfigurationen in Ausdrucksgesten.

Rüdiger verdeutlicht dies anhand von zwei Musizierbeispielen. Im ersten Fall schildert er die Probenarbeit an einem kammermusikalischen Stück der Avantgardeliteratur. Hier zeigt

sich, dass die zeitliche Sukzession der Ereignisse, fasst man sie lediglich als Strukturelemente auf – also als Mehrklang, Tonleiter oder Rhythmus – zunächst keinen musikalischen Sinn ergibt. Erst das Erkennen und Vollziehen als Geste, als Atmosphäre und als Spielhaltung führt die notierten Klangereignisse ihrem eigentlichen Sinn zu. Auf das Beispiel von Kim übertragen hieße das, dass auch der Vollzug einer musikalischen Syntax – mag er auch „chronizitär“ (Kim 2017, S. 148) verlaufen und verkörpert sein – nicht zugleich deren musikalischen Sinn erzeugt. Musikalische Strukturen sind nicht von sich aus sinnhaft. Auf diesen Unterschied zwischen Syntax und einer wie auch immer gearteten innermusikalischen Semantik hat Carl Dahlhaus im Rahmen der Bemühungen um eine musikalische Semiotik im Laufe der 1970er Jahre hingewiesen:

„Dass die Subdominante der Dominante vorausgehen und nicht folgen soll, mag eine syntaktische Regel sein; dass aber aus dem Nebeneinander von Subdominante und Dominante eine Tendenz zur Tonika resultiert, ist ein ‚dynamisches‘ Phänomen, das in Operationsnormen nicht aufgeht“ (Dahlhaus 1975, S. 171).

Mit Rüdiger wäre also zu folgern, dass das „dynamische Phänomen“ Musik erst dadurch entsteht, dass das vorbewusste Körperschema bereits von vielfältigen emotional-interaktiven Bezügen durchdrungen ist, die in der Projektion auf Musik aktualisiert werden. In einem zweiten Beispiel unterstreicht Rüdiger diese Sichtweise, indem er Robert Schumanns *Kind im Einschlummern* als „Atemmusik par excellence“ bezeichnet, in der der regelmäßige Wechsel von Dominante und Tonika das Ein- und Ausatmen darstellt und damit „ein allgemeines körperlich-seelisches Erfahrungsmuster kunstvoll [nachbildet]“ (Rüdiger 2017, S. 274). Er schließt daran den Bericht einer psychoanalytischen Behandlung an, im Zuge derer eine Patientin anhand des körperlich-mimetischen Hineinversetzens in die Musik Schumanns tiefliegende, vorbewusst affekthafte Erfahrungen aus ihrer Kindheit aktualisieren und fortan in ihr emotionales Erleben eingliedern konnte.

Diese unmittelbare Verknüpfung von Musik und emotionalem Erleben allerdings fordert zum Nachdenken auf. Offensichtlich dient das Atemmuster des Stückes der hörenden Patientin zu einer Aktualisierung von etwas, das sich vornehmlich auf ihre Individualität bezieht und darum jenseits der eigentlichen Musik zu liegen scheint. Das weist bereits darauf hin, dass Rüdiger hier eher von einer Deutung der Musik ausgeht, als von intersubjektiv geltenden Erlebnisgehalten. Dafür sprechen weitere Beobachtungen: Dass es sich bei den Interjektionen der Säuglinge bereits um Musik handelt, ist zunächst einmal eine Setzung Rüdigers, die weder zu beweisen noch zu falsifizieren ist. Gruhn hingegen deutet zumindest an, dass auch bei Kleinkindern bereits Unterschiede in der körperlichen Reaktion auf Musik einerseits und Sprache andererseits festzustellen sind (Gruhn 2017, S. 107). Wenn auch einleuchtend ist, dass frühe Lautäußerungen in musikalischen Parametern vor einem emotional gefärbten Hintergrund stattfinden, so muss daraus nicht folgen, dass „musikalische Konfigurationen“ diese emotionalen Muster letztendlich „abbilden“ (Rüdiger, s.o.). Woraus folgt – lässt man den Titel Schumanns einmal unberücksichtigt –, dass das Material des Stückes Ein- und Ausatmungen nach- und abbildet? Wären nicht auch andere leibkörperliche Deutungen möglich, die eine ebenso polare Regelmäßigkeit aufweisen und einer ähnlich gelagerten Energetik folgen? Und muss Musik tatsächlich einem bestimmten Narrativ entsprechen, um verstanden zu werden?

Unverfänglicher erscheint es, hier statt von einer Abbildungsfunktion eher von einer Exemplifikationsfunktion der Musik auszugehen. Musik exemplifiziert auf einer metaphorischen Ebene Eigenschaften, die musikalisch in spezifischer Weise über den Körper nachvollzogen und aktualisiert werden können, sich aber einer narrativen Festlegung entziehen. Schließlich bleibt aber auch bei der Projektion so sinnfälliger Körpermuster wie des Atmens ein entscheidender Einwand bestehen: Zwar sind diese in der Lage, die organische Bezogenheit von Strukturelementen im Sinne einer vegetativen Leiblichkeit erlebbar werden zu lassen – aber ebenso grob können sie auch angesichts der Komplexität und spezifisch musikalischen Nuanciertheit der Formungen etwa in Schumanns Komposition erscheinen. Der Reichtum musikalischer Erfahrung und musikalischen Erlebens, der sich nicht zuletzt anhand von harmonischen, melodischen und klangfarblichen Aspekten eröffnet, weist über das schlichte Ein- und Ausatmen, auch möglicherweise damit verbundener emotionaler Gehalte weit hinaus und äußert sich in einer anderen Form – möglicherweise doch einer eigenständig musikalischen? Der Beitrag von Lars Oberhaus scheint einen Weg in diese Richtung zu weisen.

### **Embodiment als Erleben musikalischer Qualia**

Oberhaus stellt die Frage nach dem musikalischen Erleben in den Kontext des Qualia-Problems in der Philosophie des Geistes. Als Qualia werden qualitative Erlebnisinhalte bezeichnet, die grundsätzlich nur in der Perspektive der ersten Person zugänglich sind. Neben Farbwahrnehmungen zählen hierzu insbesondere Ton- und Klangwahrnehmungen. Der Begriff der Qualia fokussiert also die spezifische Art und Weise, wie und als was Töne und Klänge in das aufnehmende Bewusstsein treten. Oberhaus bringt dazu zwei berühmte Gedankenexperimente ins Spiel, anhand derer er die Rolle des Körpers in Bezug auf die Wahrnehmung von Qualia problematisiert: Kann das qualitative Erleben durch einen reinen, d.h. körperlosen Informationsfluss ersetzt werden (*Brain in a Vat-Experiment*) und gibt es einen Unterschied zwischen dem restlosen Verstehen eines Hörvorgangs und dem tatsächlichen Erleben der Hörinhalte (*Mary-Experiment*)? Oberhaus zielt mit seiner Darstellung darauf, Argumente gegen die Reduktion des Erlebens auf körperliche Zustände zu finden. Sein Ansatzpunkt ist dabei die musikpädagogische Kritik an der von Gruhn initiierten Repräsentationstheorie, die in ihrer Konsequenz als eine Reduktion musikalischer Erfahrung auf neuronale Aktivierungsmuster verstanden werden könnte (Oberhaus 2017, S. 178). Ebenso wie Kim sieht Oberhaus die Lösung in der Anwendung der Embodiment Theorie auf die Musik. Anhand des *Ecological Approach* von James Gibson sowie des *Enactive Approach* von Francesco Varela et al. begründet er die Abhängigkeit kognitiver Verstehensprozesse von Handlungen und körperlichen Voraussetzungen:

„Da der Wahrnehmungsprozess selbst von der Beschaffenheit des Körpers und seiner spezifischen Interaktion mit der Umwelt abhängt, lassen sich mentale Prozesse nicht auf ihre neuronalen Korrelate reduzieren“ (ebd., S. 181).

Mit dieser Feststellung plädiert Oberhaus für ein wechselseitig sich bedingendes Verhältnis von Verstehensleistungen und sinnlichem Erleben. Allerdings scheint hier wiederum nur eine äußere Form dieses Vorgangs skizziert zu sein – die Fragestellung eines eigenständigen und körperbedingten Qualia-Erlebens in der Musik gerät in der zweiten Hälfte des Beitrags zunehmend aus dem Blick. Denn als Begründung verweist Oberhaus u.a. auf eben jene For-

schungen, die Gruhn zur Begründung seiner ja ebenfalls auf Körpererfahrungen aufbauenden Repräsentationstheorie dienten (ebd., S. 181). Der zentrale Ansatz, wonach „Verstehen‘ als innerer Vollzug musikimmanenter Gesten“ (ebd., S. 181) aufgefasst werden könnte, bleibt in seinen Implikationen noch unerörtert. Denn unter welchen Voraussetzungen kann davon ausgegangen werden, dass Musik „musikimmanente Gesten“ beinhaltet, die sowohl körperlich als auch kognitiv-verarbeitend in einem wechselseitigen Sich-Bedingen in Erscheinung treten? Und als was äußern sie sich im Bewusstsein von Hörerinnen und Hörern?

Ein naheliegender Anknüpfungspunkt wäre hier die musikalische Gestenforschung im englischsprachigen Raum, die von Oberhaus nur kurz erwähnt wird (vgl. Gritten & King 2006 und 2016; Godoy & Leman 2010). Diese geht explizit von den Thesen der *embodied cognition* aus (vgl. Godoy & Leman 2010) und kann bereits auf diverse, sowohl empirisch als auch hermeneutisch vorgehende Forschungsansätze zurückgreifen. Eine Rezeption der dabei gewonnenen Erkenntnisse scheint aber insgesamt noch auszustehen. Auch die in historischen Ansätzen durchaus greifbare Phänomenologie der Musik im Konkreten – die auch im Übrigen Verlauf des Sammelbands keine Erwähnung findet – könnte hier in die Diskussion einbezogen werden. Insbesondere Ernst Kurth stellt sich in seiner *Musikpsychologie* (Kurth 1931) der ungemein angreifbaren Frage nach den Kategorien eines inneren Erlebens von Musik in der Perspektive der ersten Person. Kurth bestimmt diese Kategorien als eine innere Vergegenständlichung der Musik, die sich zwar nach physikalischen Maßstäben zu verhalten scheint – als Eindruck von Bewegung, Räumlichkeit, Energie, Materie und Gewicht –, sich jedoch eine spezifisch musikalische Eigenständigkeit behält. Wenn also die innere Vorstellung tatsächlich von körperlichen Kategorien maßgeblich beeinflusst und gesteuert wird, dann liegt die Verbindung zu einem musikalischen Gestenbegriff und einer auch tatsächlich körperlichen Gestik musikalischen Verstehens nahe. Die pointierte Fragestellung von Oberhaus, der das Problem auf den philosophischen Begriff der Qualia fokussiert, liefert hier einen wichtigen Impuls zum vertieften Nachdenken.

## **Brauchen wir einen Körper, um Musik zu verstehen?**

In der Zusammenschau der bis hier rezipierten vier Beiträge deutet sich eine sehr zentrale Rolle des Körpers für das musikalische Verstehen an: als Voraussetzung des Erwerbs musikalischer Fähigkeiten und musikalischen Denkens (Gruhn), als Medium eines performativ erscheinenden musikalischen Sinns in der Kopplung von Wahrnehmung und Handlung (Kim), als Quelle und steter Bezugspunkt musikalischer Ausdrucksgestaltung und musikalischen Ausdrucksverstehens (Rüdiger), schließlich als Bezugspunkt musikalischen Qualia-Erlebens (Oberhaus).<sup>4</sup> Es zeigt sich aber auch, dass die Theorien noch nicht abgeschlossen und für Einwände und Erweiterungen offen sind. Dies mag auch daran liegen, dass die Perspektiven darauf, was als musikalisches Verstehen gelten soll, wohl zu vielfältig sind, um unter eine einzige (Körper-)Theorie subsummiert werden zu können. Die Lektüre der Beiträge lässt zudem vermuten, dass der *Embodiment*-Begriff selber in seiner Anwendung auf Musik noch einer genaueren Fundierung bedarf. Denn das dahinterstehende philosophische Programm

---

<sup>4</sup> Selbstverständlich müsste der hier eingeschlagene Leseweg noch vervollständigt werden. Der Beitrag von Sara Hubrich zum *Creative Embodiment als erweiterte Interpretation von Musik* (Hubrich 2017) würde einen weiteren Aspekt des musikalischen Embodiment-Begriffs eröffnen.

zielt letztlich auf eine Begründung dafür, dass zumindest in gewissen Bereichen die Kognition tatsächlich nicht von körperlichen Prozesse zu trennen ist. In der letzten Konsequenz würde das u.a. bedeuten, dass die Rolle des Körpers nicht allein „kausal“, sondern vielmehr „konstitutiv“ zu bestimmen wäre (vgl. hierzu Shapiro 2011). Als eine kausale Bestimmung, das heißt in einer prinzipiell zeitlich vorgelagerten Position, wird die Rolle des Körpers auch in anderen Theorien des Geistes – selbst im sogenannten Computermodell des Geistes – nicht bestritten. Es wäre also zu zeigen, an welchen Stellen der *Embodiment*-Begriff tatsächlich neue Erkenntnisse etwa gegenüber dem Begriff der Verkörperung in den phänomenologischen Körpertheorien liefert. Angesichts dieser und weiterer offener Fragen bleibt zu hoffen, dass der Körperdiskurs gerade auch in der Musikpädagogik seine Fortsetzung finden wird. Der von Oberhaus und Stange vorgelegte überaus umfassende und ambitionierte Sammelband gibt hierzu einen hervorragenden Anstoß.

### Zitierte Buchbeiträge

- Gruhn, Wilfried (2017): Was der Körper nicht lernt, lernt der Kopf nimmermehr... Lerntheoretische Überlegungen zur Bedeutung der Leiblichkeit des Lernens, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 105-120
- Heß, Frauke (2017): Sichtbares Erleben. Bewegungsaufgaben im Musikunterricht im Lichte der Neuen Phänomenologie, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 53-70
- Hubrich, Sara (2017): Creative Embodiment als erweiterte Interpretation von Musik. Theoretische Rahmung und zwei Beispiele aus einem interdisziplinären Practice-as-Research-Projekt, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 245-268
- Kim, Jin Hyun (2017): Musik als nicht-repräsentationales Embodiment. Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven einer Neukonzeptionalisierung von Musik, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 145-164
- Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (2017): Einleitung, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 7-19
- Oberhaus, Lars (2017): Quälende Qualia. Argumente gegen die Reduktion sinnlicher Erfahrungen auf körperliche Zustände, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 165-186
- Rüdiger, Wolfgang (2017): Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers. Aspekte musikalischen Embodiments von der kommunikativen Musikalität der frühen Kindheit bis zur komplexen musikalischen Körperlichkeit, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 269-294
- Stange, Christoph (2017): Denken mit den Beinen, spüren mit dem Kopf, tanzen mit der Seele. Zum Potential des Körpers für das Verstehen von Musik, in: Oberhaus, Lars & Stange, Christoph (Hg.), S. 71-90

### Literatur

- Brandstätter, Ursula (2004): Musik und bildende Kunst im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung. Augsburg: Wißner
- Dahlhaus, Carl (1975): Fragmente zur musikalischen Hermeneutik, in: Dahlhaus, Carl (Hg.), Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Gustav Bosse, S. 159-172
- Godoy, Rolf Inge & Leman, Marc (Hg.) (2010): Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. New York: Routledge
- Gordon, Edwin (2003): Learning Sequences in Music. Skill, Content and Patterns. A Music Learning Theory. Chicago: GIA Publications
- Gritten, Anthony & King, Elaine (Hg.) (2006): Music and Gesture. Aldershot: Ashgate
- Gritten, Anthony & King, Elaine (Hg.) (2016): New Perspectives on Music and Gesture. New York: Routledge

- Gruhn, Wilfried (2003): Kinder brauchen Musik. Musikalität bei kleinen Kindern entfalten und fördern. Weinheim: Beltz
- Gruhn, Wilfried (2005): Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens. Hildesheim: Olms
- Kurth, Ernst (1931): Musikpsychologie. Berlin: Max Hesses
- Rüdiger, Wolfgang (2007): Der Musikalische Körper. Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer. Mainz: Schott
- Shapiro, Lawrence (2011): Embodied Cognition. New York: Routledge
- Wieland, Renate & Uhde, Jürgen (2002): Forschendes Üben. Wege instrumentalen Lernens. Über den Interpretieren und den Körper als Instrument der Musik. Wiesbaden: Bärenreiter