

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	3
2.	Definitionen.....	5
2.1.	Erotik.....	5
2.2.	Emotion.....	6
2.2.1.	<i>Sexualität assoziierende Emotionen.....</i>	<i>7</i>
2.3.	Erregung.....	7
3.	Musik als „Parafunktion“ von Erregung.....	8
3.1.	Das Prinzip der Spannung und Lösung.....	8
3.2.	Ästhetische Theorien aus Wahrnehmung und Erregung.....	10
3.2.1.	<i>Die Abhängigkeit lustvoller Wahrnehmung von der Intensität des Reizes.....</i>	<i>10</i>
3.2.2.	<i>Der Zusammenhang von Komplexität und hedonischem Empfinden.....</i>	<i>11</i>
3.3.	Die ursprüngliche Körperlichkeit der Musik.....	13
3.3.1.	<i>Der emotionsbegleitete Ausdruckslaut als Beginn der musikalischen Kultur.....</i>	<i>14</i>
3.3.2.	<i>Das Ausdrucksverhalten als Grundlage für kulturelle Entwicklung.....</i>	<i>16</i>
3.3.3.	<i>Die empirische Messbarkeit von allgemeinem emotionalen Ausdruck.....</i>	<i>17</i>
4.	Die Entwicklung der Erotik und die damit einhergehende kulturelle Überformung von Erregung und Sexualität.....	19
4.1.	Erotik als kulturelle Überformung von Erregung und Sexualität in der abendländischen Kultur.....	19
4.1.1.	<i>Unterschiede der weiblichen und männlichen Erotik.....</i>	<i>20</i>
4.1.2.	<i>Geschlechtsidentität.....</i>	<i>22</i>
5.	Erotischer Ausdruck von Musik und Gesang.....	25
5.1.	Erotik in der Geschichte der Kunst.....	25
5.2.	Emotionen als Elemente des erotischen Ausdrucks.....	26
5.3.	Empirische Belegbarkeit von Erregung, Emotion und Erotik in und durch Musik.....	27
5.4.	Zurück zur Körperlichkeit.....	29
5.4.1.	<i>Der Umbruch um die Jahrhundertwende.....</i>	<i>30</i>
5.4.2.	<i>Die Stimme als ureigenstes Instrument des Menschen.....</i>	<i>31</i>
5.4.3.	<i>Körper und Instrument.....</i>	<i>33</i>

5.4.4.	<i>Die Veränderungen des körperlichen Ausdrucks in der Musik durch die Technologisierung</i>	36
5.4.4.1.	<i>Die Hinwendung zur Körperlichkeit</i>	36
6.	Das Sexualität assoziierte Ausdrucksverhalten in avantgardistischer Klangkunst	40
6.1.	Intentionen und Ziele avantgardistischer Bewegungen	40
6.2.	Die Erweiterung des Begriffes Komposition	41
6.3.	Die Pioniere avantgardistischer Klangkunst in Komposition, Stimme und Tanz	42
6.3.1.	<i>Komposition in völlig neuen Tönen</i>	42
6.3.2.	<i>Die verführerische Stimme</i>	43
6.3.3.	<i>Vom Gesellschaftstanz zum individuellen Ausdruckstanz</i>	44
6.4.	Von der Sprache zum emotionalen Laut und zurück	45
6.4.1.	<i>Lautpoesie und emotionsbegleiteter Laut</i>	45
6.4.2.	<i>Sprachinhalt als erregendes Element</i>	46
6.5.	Erregung und Provokation im körperlichen Ausdrucksverhalten avantgardistischer Klangkunst	49
6.5.1.	<i>Von der Komplexität zur Einfachheit: Die Entwicklung zu einer multimedialen „Körpermusik“</i>	50
6.5.2.	<i>Inszenierung des weiblichen Körpers als Provokation in der Performance-Art</i>	52
6.5.3.	<i>„Integrales Musiktheater“ als erregende Bühnenshow</i>	55
	EXKURS I: Avantgardistische Rockgruppen, Multimedialität und körperliche Inszenierung	59
6.6.	Interaktion von Körper und Technologie	63
6.6.1.	<i>Der Einsatz technologischer Entwicklungen in der Musikperformance</i>	63
6.6.2.	<i>Musik und Videokunst</i>	66
6.6.3.	<i>Die Universalität im Werk Laurie Andersons</i>	67
	EXKURS II: Techno: Eine Entwicklung zum hedonischen Körper	69
7.	Schlussfolgerungen	71
	Literaturverzeichnis	73
	Bild- und Tonträger	85
	Internetquellen	86

1. Einleitung

„Musik: das Erotikon ohne Gegenstand, ohne etwas zum Angreifen, zum musternden Anschauen, zum Vergleichen mit Gestalten, Formen, Naturabbildungen, etwas ohne sichtbaren Körperreiz, etwas, das weder die Iris noch die vielen verschiedenen Schleimhäute erregt, nass werden lässt, mit pochendem Blut voll macht, und doch etwas, das verpflichtend in einen Zeitablauf eingebettet ist. Musik: das Erotikon der Dauer.“ (Brusatti 1990: 82).

Als „Erotikon der Dauer“ vermochte Musik über Epochen hinweg immer wieder mit Sexualität assoziierte körperliche Zustände und Emotionen hervorzurufen, die es für den Menschen erstrebenswert machen, Musik zu hören. Diese Vermittlung und Assoziation von Emotionen durch und mit Musik hinsichtlich der sexuellen Erregung sollen in dieser Arbeit betrachtet werden.

Im ersten Teil der Arbeit soll eine kulturell konstruierte Erotik in Bezug auf Musik gezeigt werden, die zunehmend eine Hinwendung zu einer körperlich sexuellen Erregung erfährt. Diese körperlichen Erregungen werden nicht nur durch das in der Musik vorhandene Prinzip der Spannung und Lösung (vgl. Schenker, 1978) hervorgerufen, sondern auch durch die Intensität (vgl. Wundt 1874) und die Materialqualität des Reizes (vgl. Berlyne, zit. nach Jauk 1982: 29-30).

Stehen am Beginn der musikalischen Kultur der emotionale Ausdruckslaut (vgl. Knepler 1982) und das Ausdrucksverhalten (vgl. Blacking 1973) in direktem Zusammenhang mit dem Körper, kommt es in der Entwicklung der Musik zu einem Mediatisierungsprozess (vgl. Jauk 2005: 95), der zu einer kulturellen Überformung und damit zu einer Entfernung von der Körperlichkeit führt. In dieser Hinsicht kommt es auch zu einer Überformung der sexuellen Erregung hin zu einer kulturell geformten Erotik. Nach Susan McClary wurde auch die Musikwissenschaft von einer ursprünglich körperlichen Kunst zu einem kognitiven Ereignis gemacht (vgl.1999).

Erst am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Motto „Zurück zur Körperlichkeit“ von neu entstandenen avantgardistischen Kunstrichtungen und von der in dieser Zeit entstehenden populären Musik wieder aufgegriffen. Vor allem durch die schwierige politische Lage dieser Zeit und durch eine allgemeine Umbruchstimmung wollte man mit bisher geltende Regeln und Tabuthemen brechen. Zu diesen Themen gehörten vordergründig Sexualität und alle damit zusammenhängenden Assoziationen, die von ihrer kulturellen Überformung befreit und ihre ursprüngliche Natürlichkeit wiedererlangen sollten. Dabei spielte auch die fortschreitende Technologisierung des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle, die eine völlig neue Hinwendung zur Körperlichkeit hervorrief.

Eine Kategorisierung des mit Sexualität assoziierten Ausdruckverhaltens soll im zweiten Teil der Arbeit Aufschluss darüber geben, wie avantgardistische Künstler sich im zwanzigsten Jahrhundert dem Thema nähern. Als Ausdrucksmöglichkeiten benutzen die Künstler vorrangig die Stimme, den Körper und den Körper in Zusammenhang mit Technologie.

Die Entwicklung führt zu einer „multimedialen Körperkunst“, in der die ständig voranschreitende Technologisierung miteinbezogen wird. Bilder, Klänge, Stimmen, Filme und Instrumente werden in Performances oder Musiktheatern zu „*multisensorischen*“ (Jauk 2005: 101) Shows verarbeitet, die vor allem „*körperliche ,Kommunikation’*“ (ebd. 102) als Ziel haben.

Das Thema Sexualität wird darin sehr provokant, durch pornografisch anmutende Ausdrucksweisen, hauptsächlich von Frauen dargestellt. Der weibliche Körper sollte in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts eine wichtige Rolle einnehmen. Einerseits durch die feministische Bewegung und andererseits, um das kulturelle Konstrukt „Frau“ aus den Fesseln der Gesellschaft zu befreien.

Während in der folgenden Arbeit vorrangig die avantgardistische Klangkunst betrachtet wird, soll in zwei Exkursen auch die Entwicklung in der populären Musik miteinbezogen werden, da beide nicht völlig voneinander getrennt werden können und in der populären Musik Sexualität eine wesentliche Rolle spielt.

2. Definitionen

2.1. Erotik

Das vom griechischen Wort „eros“ abstammende Wort Erotik bedeutet die „den geistig seelischen Bereich einbeziehende sinnliche Liebe“ (Duden 2007: 287). Diese Definition weist bereits darauf hin, dass sich Erotik auf einer intellektuellen Ebene befindet, welche mit der physiologischen Sexualität und der Liebe zusammenhängt, aber diese nicht unbedingt benötigt oder mit einbezieht. Erotik „als Ergebnis der Kultivierung der Sexualität“ (Starke 2005: 119) ist „von der ursprünglichen Funktion der Sexualität – der Fortpflanzung“ – (Starke 2005: 119) entkoppelt. „Erotik liegt nicht zwischen Sexualität und Liebe, sondern ist ein drittes Element darüber“ (Starke 2005: 119). Erotik als eigenes Element kann folglich auch als verhüllender Überbegriff für Sexualität und Erregung verwendet werden. Erotik soll als eine *innere Erfahrung* (Bataille 1994: 31) verstanden werden, die, im Gegensatz zur Fortpflanzung, sehr subjektiv ist (vgl. Bataille 1994: 98 - 99).

Häufig findet man in Zusammenhang mit Erotik auch Vokabular, welches mit Krieg verbunden ist: Kampf, Leiden, Verzehren, Gefahr,... Dies hängt mit der Herkunft des Wortes aus der griechischen Mythologie zusammen. Eros, der Gott der Liebe, wurde von Aphrodite, der Göttin der Liebe, der Schönheit und der sinnlichen Begierde bei einem Ehebruch mit Ares, dem Gott des Krieges, gezeugt. Somit vereinten sich Liebe und Krieg in der Person des Eros, was dazu führte, dass Liebe immer zwei Seiten hat. Einerseits das Schöne, mit einem Menschen zusammen zu sein, andererseits ständig um diesen Menschen kämpfen zu müssen (vgl. Girtler 1990: 42 - 43). Dieser Zusammenhang von Krieg und Liebe, Leiden

und Leidenschaft, scheint paradox zu sein, ist aber dennoch in der Entwicklung der Erotik immer wieder zu finden.

Besonders in den Ausführungen von Georges Bataille wird Erotik regelmäßig in Zusammenhang mit dem Tod gebracht (vgl. Bataille 1994: 15). Der Mensch als ein diskontinuierliches Wesen auf der Suche nach Kontinuität, die im Tod und ebenso in der Erotik gefunden werden kann. Das erotische Verlangen besteht darin, die individuelle Trennung aufzuheben und mit einer anderen Person zu verschmelzen (vgl. Bergfleth 1994: 361). *„Erotik ist nicht totales Verschwinden, Selbstverlust, grenzenlose Zersplitterung. Sie ist ein dialektischer Prozess zwischen Kontinuität und Diskontinuität“* (Alberoni 1987: 25).

2.2. Emotion

Den Begriff Emotion genau zu definieren ist aufgrund seiner vielfältigen Verwendung nicht eindeutig möglich. Die Möglichkeit der Abgrenzung des Begriffes Emotion von Stimmung, Affekt und Gefühl ist jedoch möglich und unbedingt notwendig. Emotionale Zustände sind von Personen, die sie erleben, genau beschreibbar (Rötter 2005: 285), während Stimmungen (Entspanntheit, Verärgerung,...) und Gefühle nicht genau eingeordnet werden können.

Besonders musikbedingte, emotionale Reaktionen, die extrinsisch oder intrinsisch auftreten können, stehen hier im Vordergrund. Intrinsische Emotionen entstehen *"auf der Basis der internen Struktur der Musik"* (Sloboda, Juslin 2005: 783), während extrinsische Emotionen *"von Merkmalen der Musik herrühren, die Ähnlichkeiten mit Elementen der außermusikalischen Welt aufweisen [...]."* (ebd.)

In dieser Arbeit sollen Emotionen immer in Bezug mit körperlichen Veränderungen gesehen werden, da sexuelle Erregung vorrangig auf körperlicher Ebene funktioniert, und sehr eng in Zusammenhang mit Emotionen gebracht werden kann.

2.2.1. Sexualität assoziierende Emotionen

Der Begriff Sexualität soll hier nicht nur als biologisch bedingter Fortpflanzungstrieb für die Erhaltung der Art dienen, sondern auch als ritualisiertes und stereotypisiertes Verhalten (vgl. Zimbardo, Gerrig 1999: 327) angesehen werden. Sexualität als Begriff, der sämtliche Interaktionen von Lebewesen in Bezug auf Geschlecht beinhaltet und ebenso kulturelles Verhalten mit einschließt. *"Die verschiedenen Kulturen stellen Normen dafür auf, was akzeptables bzw. erwünschtes Sexualverhalten ist."* (Zimbardo, Gerrig 1999: 327).

Es soll hier angemerkt werden, dass Sexualität in dieser Form in der Musik nicht vorkommt, sondern Sexualität assoziierte Begriffe (Erregung, Emotion, Erotik) verwendet werden, um sexuelle Erregung oder Sexualität zu artikulieren.

2.3. Erregung

Erregung ist in dieser Arbeit als körperliche Aktivierung auf einen äußeren oder inneren Reiz zu verstehen, die mitunter auch von sexueller Art sein kann. Durch den gegebenen Reiz kann eine Aktivierung von bis zu vierzig Veränderungen bestimmter körperlicher Funktionen, wie etwa erhöhte Atem- und Herzfrequenz, erhöhter phasischer, elektrischer Hautwiderstand oder ansteigende Hauttemperatur erfolgen (vgl. Rötter 2005: 271).

Die Erregung ist ein unmittelbar körperlicher Ausdruck, der nicht von kulturellen oder sozialen Komponenten beeinflusst ist, sondern auf der Ebene des Signals zu verstehen ist.

3. Musik als „Parafunktion“ von Erregung

3.1. Das Prinzip der Spannung und Lösung

Als ein durch Triebe gesteuertes Wesen reagiert der Mensch auf Reize, die Spannung oder Erregung auslösen beziehungsweise verstärken. Dadurch wird ein Verhalten freigesetzt, das eine Handlung nach sich ziehen, um die aufgebaute Spannung zu reduzieren (vgl. Zimbardo, Gerrig 1999: 321). Verantwortlich für diese Reaktionen ist das autonome Nervensystem. Als Teil des autonomen Nervensystem reagiert das sympathische Nervensystem bei emotionaler Erregung durch Veränderungen bestimmter körperlicher Funktionen (erhöhte Herzfrequenz, erweiterte Arterien der Skelettmuskulatur und des Herzens, Ausscheidung von Hormonen,...), die für ein Ansteigen der Erregung (vgl. Rötter 2005: 269-270) verantwortlich sind. Das parasympathische Nervensystem wirkt gegensätzlich (stärkere Durchblutung der Eingeweidemuskulatur, Erhaltung der körperlichen Ressourcen,...) und ist für den Entspannungszustand verantwortlich (vgl. ebd.).

Nach diesem Prinzip der Spannung und Lösung versteht Heinrich Schenker die Musik und deren grundsätzliche Aussage (vgl. 1978). Der Mensch ist in seinen Erhaltungstrieben von Lust und Unlust und von Spannungs- und Lösungszuständen getrieben, die, laut Schenker, auch in der Musik zum Ausdruck gebracht werden. Die musikalische Logik beschreibt er „*as the product of 'procreative urges'*“ (McClary 1999: 12).

„Man gewöhne sich endlich, den Tönen wie Kreaturen ins Auge zu sehen; man gewöhne sich, in ihnen biologische Triebe anzunehmen, wie sie den Lebewesen innewohnen. Haben wir doch schon hier vor uns eine Gleichung: In der Natur: Fortpflanzungstrieb – Wiederholung – individuelle Art; in der Tonwelt ganz so: Fortpflanzungstrieb – Wiederholung – individuelles Motiv.“ (Schenker 1978: 6).

Es entwickelte sich in der Musikgeschichte eine musikalische Form, Spannung aufzubauen, sie zu halten und erst am Ende aufzulösen, die der Entstehung sexueller Erregung des Menschen sehr nahe kommt. Mit der Begründung der „Urlinie“ und später des „Ursatzes“ (vgl. Schwab-Felisch 2004: 347) kommt Schenker auf das Prinzip der Spannung und Lösung zurück, welches er in weiterem Sinne auch auf die Sprache zurückführte (vgl. Aiello 1994: 12-17).

Schenkers Prinzip der Spannung und Lösung sieht Susan McClary als einen Beweis, dass die Musik unter dem Blickpunkt dieses Prinzips als Ausdruck des männlichen Sexualtriebs gesehen werden kann. McClary sieht das gesamte Gebiet der Musikwissenschaft als männliches Phänomen, welches erst in den letzten Jahrzehnten langsam von Frauen besiedelt wird. Auch die Musiktheorie als Teilgebiet der Musikwissenschaft ist von einem Dualismus besetzt, der die Weiblichkeit als das schwache, natürliche Geschlecht (weiblicher Schluss, Moll) und die Männlichkeit als das starke, kulturelle, heroische Geschlecht (männlicher Schluss, Dur) darstellt (vgl. McClary 1999: 125).

Allgemein ist die Interpretation von Musikstücken der Tribut, den Musiker der Musik zollen, damit sie als Kunst gehaltvoll wird (vgl. Mahnkopf 2003: 58). Die Interpretation jeglicher Musik und die von Spannung und Lösung ist jedoch kulturell als auch subjektiv sehr unterschiedlich. Ein Beispiel dafür wäre die Aufführungspraxis des Walzers. Während in der österreichischen Aufführungspraxis die Spannung im Walzer bis auf das Äußerste ausgereizt wird (die dritte Viertel jedes Takts wird stark verzögert), ist dies in anderen Ländern nicht so üblich.

3.2. Ästhetische Theorien aus Wahrnehmung und Erregung

3.2.1. Die Abhängigkeit lustvoller Wahrnehmung von der Intensität des Reizes

Als Begründer der experimentellen Psychologie beschäftigte sich Wilhelm Wundt als erster Vertreter mit der „dimensionalen“ Theorie von Gefühlen (vgl. Kochinka 2004: 147 – 148). Diese Theorie der Dimensionalität der Gefühle hat sich im Laufe der Jahre weiterentwickelt und ist um Dimensionen erweitert worden. Doch der erste Schritt in eine experimentelle Richtung der Psychologie wurde damit von Wilhelm Wundt gelegt, der noch hundert Jahre später seine Gültigkeit haben sollte. Auf diesen Forschungen beruht auch die „Intensitätskurve“ von Wilhelm Wundt, die die Erregung eines Menschen beispielsweise durch ein Musikstück messen kann. In der folgenden Abbildung wird durch die schwarze Linie der „Gang der Empfindungsstärken“ (Wundt 1874: 431) dargestellt. Ein Reiz wird bei a wahrgenommen und steigert sich dann bis m , wo er sein Maximum erreicht. Die punktierte Linie zeigt die „Abhängigkeit des Gefühlstones von der Reizstärke“ (ebd.). Im Bereich y bedeuten die Werte positive Lust, im Bereich y' bedeuten die Werte negative Lust oder Unlust. Die Kurve beginnt bei a mit sehr kleinen Lustgrößen und steigt bei c zur größten Empfindungsstärke an. Der Reiz (schwarze Linie) wird kontinuierlich größer und die Lust beginnt bei e in den negativen Bereich überzugehen, was bedeutet, dass Unlust empfunden wird. Je stärker der Reiz wird, desto größer wird der Unlustwert.

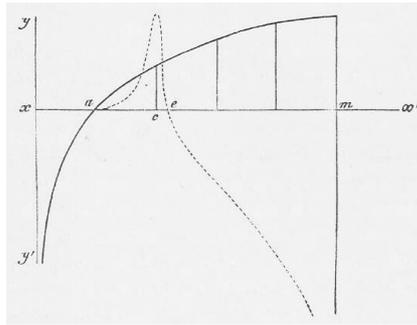


Abbildung 1 Intensitätskurve nach Wilhelm Wundt (Wundt 1874: 431)

Mit dieser Intensitätskurve belegte Wundt, „*dass in allen Sinnesgebieten vorzugsweise Empfindungen von mässiger Stärke von Lustgefühl begleitet sind.*“ (Wundt 1874: 431). Es ist somit möglich, mit einem Reiz, in diesem Fall Klang, Erregung auszulösen.

3.2.2. Der Zusammenhang von Komplexität und hedonischem Empfinden

Daniel E. Berlyne „[...] *führt das Zustandekommen ästhetischer Erlebnisse auf Änderungen des physiologischen Aktivierungsniveaus, hervorgerufen durch bestimmte Reizeigenschaften, zurück.*“ (Jauk 1982: 23). Ein mittlerer Grad an Aktivierung ist für das Individuum optimal. Jede Abweichung veranlasst den Menschen dazu, diesen optimalen Level wieder zu erreichen und zu halten. Abweichungen erfolgen dann, wenn eine zu niedrige Aktivierung durch bekannte, einfache Reize oder eine zu hohe Aktivierung durch komplexe, neuartige Reize (vgl. Jauk 1994: 30) erfolgt. Diese Reize sind von negativen, unangenehmen Gefühlen begleitet.

Reizeigenschaften, die eine solche Veränderung des Aktivierungspotentials bewirken, sind physikalische, ökologische oder collative Eigenschaften (vgl. Jauk 1982: 29-30). Bei collativen Variablen werden bekannte Reize mit neuen Reizen

verglichen und auf ihre überraschende oder komplexe Wirkung hin geprüft (vgl. Berlyne 1974: 68). Zu den collativen Eigenschaften zählen Komplexität, Neuartigkeit, Konflikt und Ungewissheit. Berlyne bringt Komplexität in Zusammenhang mit hedonischem Empfinden, da der Mensch sich sein optimales Aktivierungsniveau sucht und dies auch eng mit dem ästhetischen Verhalten (vgl. Jauk: 1982) in Verbindung steht. Empfindet man ein Musikstück als „schön“, hat man sein größtmögliches Aktivierungsniveau erreicht.

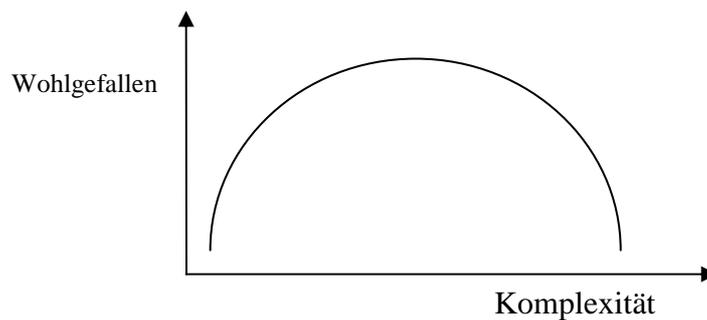


Abbildung 2 Aktivierung und hedonisches Empfinden nach Berlyne

In der umgekehrt u-förmigen Kurve ist am Beginn eine Steigerung des Wohlgefallens und somit auch die Erregung zu sehen. Während die Erregung immer weiter ansteigt wird beim Menschen ein Punkt erreicht, an dem das Erregungsniveau den höchsten, angenehmsten Level erreicht hat. In weiterer Folge wird Erregung negativ wahrgenommen und schlägt mit der steigenden Komplexität in Unlustgefühl um. Der Zusammenhang von Ästhetik und Komplexität wird hier deutlich. Je komplexer ein Musikstück wird, desto niedriger wird der Wohlgefallen.

3.3. Die ursprüngliche Körperlichkeit der Musik

Als eine der ersten Frauen, die feministische Musikkritik thematisierte, zeigt Susan McClary in ihren Aufsätzen auf, wie weit die Musikwissenschaft auch heute noch von einem „normalen“ Umgang mit Geschlecht und Sexualität entfernt ist. Grundsätzliche Problemfelder der Musikwissenschaft, hier vor allem *„die Angst vor der Frau oder dem Femininen und das Verschweigen der Körperlichkeit“* (Bloss 1992: 42) werden dargestellt und analysiert. Insbesondere das „Verschweigen der Körperlichkeit“ ist für McClary vor allem auch ein politisches Thema, welches von der Musikwissenschaft schon seit Jahrzehnten erfolgreich zu übergehen versucht wird. *„Doch all unsere Musiktheorien und Notationssysteme sind so angelegt, dass sie auf bestmögliche Weise jene Dimensionen der Musik verdecken, bei denen es um körperliches Erleben geht; sie konzentrieren sich vielmehr auf das Geordnete, das Rationale, das Zerebrale.“* (zit. nach Shepherd 1992: 47). Die Musikwissenschaft macht aus einer ursprünglich körperlichen Kunst ein kognitives Ereignis, welches die physische Wirkung von Musik übergeht. Eine ähnliche Theorie vertritt auch Rudolf zur Lippe, der von einer Teilung der Musik in eine entkörperte Hochkultur und einer minderwertigen körperlichen Folklore (vgl. zur Lippe 1997: 46) spricht. *„Grundlegend für eine Musikalität aus dem Leibe heraus scheint mir, in der Tat, das rhythmische Geschehen im Leib vom Puls über die „Organuhr“ bis zur Atmung [...]“* (ebd. 51).

Musik ist eine Form von Kunst, die laut McClary in erster Linie durch und mit dem Körper erfahrbar ist (vgl. 1999: 23), egal ob in aktivem oder passivem Zustand. Dabei geht sie auch auf die Theorie von John Shepherd ein, der ebenfalls, wie Rudolf zur Lippe, von einer ursprünglichen Körperlichkeit der Musik überzeugt ist. *„Das Funktionieren von Musik ist in gewissem Sinne [...] in körperlichen Vorgängen begründet.“* (Shepherd 1992: 53). Diese Vorgänge sind innere Erregungen des Körpers, die nach außen projiziert werden, in Musik eingefügt werden und somit einer Sozialisation unterzogen sind. Musik selbst trägt keinen Sinn in sich (McClary 1999: 21) sondern ist von einem sozialen Sinn abhängig, der weitgehend durch überformtes, körperliches Ausdrucksverhalten indiziert wird. Sexualität vereint das biologische, leibliche des Menschen mit kulturellem

Körperausdruck (vgl. McClary 1999: 53) und kann als ein Beispiel für in Musik indiziertes körperliches Verhalten gesehen werden.

3.3.1. Der emotionsbegleitete Ausdruckslaut als Beginn der musikalischen Kultur

Bevor es zu einer sprachlichen oder musikalischen Verständigung kam, hat der Mensch ein Kommunikationssystem entwickelt, welches auf akustischen Äußerungen, musikalischen Elementen sowie gestischen und mimischen Äußerungen basierte, die vorwiegend emotionaler Natur waren. Die Emotionen spielten von Beginn der Lautäußerungen bis in die heutige Zeit eine wesentliche Rolle in den Kommunikationsprozessen der Menschen. *„Musik hätte keine wesentliche Funktion, wenn es nur um Erregung und Entspannung unbestimmter, nicht auf die Umwelt zu beziehender Emotionen ginge.“* (Knepler 1982: 37).

Mit diesem kulturanthropologischen Ansatz Georg Kneplers, dass Klang ein emotionsbegleiteter Laut sei, wird ein wichtiger Themenbereich der Emotionalität in der Musik angesprochen. Musik kann nicht ohne Grund erregend oder entspannend wirken, Emotionen oder Körperreaktionen hervorrufen. Emotionale und kognitive Prozesse werden nach Knepler in Zusammenhang gebracht und finden gleichzeitig statt. Es kann somit keinem dieser Prozesse eine Vormachtstellung eingeräumt werden, aber es kann ein kognitiver Prozess stärker emotional begleitet werden als ein anderer. Die *„emotionale Aneignung der Welt“* (Knepler 1982: 32) ist ein wichtiger psychischer Prozess und erfolgt in Zusammenhang mit der kognitiven Aneignung. Besonders im Hinblick auf die Gesellschaft, die sich im Laufe der Zeit sehr komplex entwickelt hat und noch weiterentwickelt, ist es von großer Bedeutung, dass die emotionalen und kognitiven Aneignungen einer Sache (vgl. Knepler 1982: 33) nur im sozialen Verband geleistet werden können. Rituale und Zeremonien lassen den Menschen von Außen auf seine Arbeitsverrichtungen blicken und ihn dadurch erkennen, dass das Nützliche auch

Schön sein kann. Damit der Mensch diese Erkenntnisse erreichen konnte, waren einige Entwicklungsstufen notwendig. Zuerst entstanden „*interne kognitive Strukturen*“ (Knepler 1982: 36), die neue Situationen besser bewältigen ließen. Dadurch benötigte der Mensch „*interne emotionale Strukturen*“ (ebd.), durch die es ihm möglich wurde, die neuen Anforderungen der internen kognitiven Strukturen besser zu verarbeiten. Damit die neuen kognitiven Prozesse auch adäquat mitgeteilt werden konnten, entwickelte sich die Sprache als akustisches Kommunikationssystem, welches „*relativ frei von emotionaler Bewichtung*“ (ebd.) war. Als emotionales Kommunikationssystem bildete sich die Musik aus (vgl. Knepler 1982: 37), die imstande war, Gefühle auszudrücken und auch weiterzuentwickeln.

So wie Knepler die Sprache als kognitives Medium sieht, stellt Marshall McLuhan die Sprache als „kaltes“ Medium dar. Sprache als ein „kühles“ Medium, weil vom Empfänger sehr viel ergänzt werden muss und wenig Emotion übertragen wird. Musik, wenn auch nicht generell gesehen, gilt als ein „heißes“ Medium, weil es sich meist auf einen Sinn konzentriert und diesen erweitert, bis ein großer Detailreichtum erreicht ist (vgl. McLuhan 1964: 45).

Knepler erforschte vier Entwicklungsstufen des Menschen, die besonders hinsichtlich der musikalischen Entwicklung von großer Bedeutung sind. In der Musik werden Emotionen klanglich codiert, die in der Sprache, die eher kognitiv besetzt ist, oft keinen Platz haben oder vom Sender so codiert werden, dass sie vom Empfänger nicht entschlüsselt oder falsch interpretiert werden können. Bevor sich Kommunikationssysteme entwickelten, gab der Mensch Lautäußerungen von sich, die direkt vom Körper erzeugt wurden (Herzschlag, Atmen, Keuchen,...). Veränderte sich der emotionale Zustand eines Menschen, veränderten sich auch die Lautäußerungen. „*Ein biologisch determiniertes Geräusch, das einen Lebensvorgang unvermeidlich begleitet, also als Anzeichen dienen kann, kann in der phylogenetischen Entwicklung weiterentwickelt, zum Zeichen werden, das anderen Lebewesen Informationen über den Zustand eines Sender übermittelt.*“ (Knepler 1982: 74). Durch diese „*Transcodierungsvorgänge*“ (Knepler 1982: 75), die bewirken, dass innere Zustände eines Menschen nach außen gebracht und

akustisch dargestellt werden können, ist es der Musik möglich, Emotionen darzustellen. Erregung und Entspannung in einem Musikstück können dadurch einer biologischen Grundlage zugeschrieben werden, die von der emotionalen Lautäußerung bis hin zum musikalischen Ausdruck beibehalten wurde. Musik als emotionales Kommunikationsmittel, welches auf einer abstrakten Ebene agiert, aber auf menschliche Äußerungen zurückgeführt werden kann.

3.3.2. Das Ausdrucksverhalten als Grundlage für kulturelle Entwicklung

Während Georg Knepler den kulturellen Ursprung von Musik im Emotionslaut sieht, verbindet John Blacking Klang und Rhythmus mit den Bewegungen der Menschen und mit deren kulturellen Zugehörigkeit.

Als Ethnomusikologe untersuchte Blacking einige Stämme in Afrika, in denen sich keine Notenschrift entwickelt hatte. In diesen Kulturen ist es besonders wichtig Musik auditiv wahrzunehmen, körperlich auszudrücken und mit sozialen Prozessen zu verbinden (vgl. 1973: 9). Musik als Produkt des Verhaltens von Menschen, in sehr enger Verbindung mit sozialen Handlungen, die für den Menschen von Bedeutung sind, hat eine bestimmte Struktur. Diese Struktur leitet sich von den gesellschaftlichen Ritualen ab, die sich in einer Kultur entwickeln. Der Prozess, musikalische Klänge zu produzieren, ist eine Extension des generellen Prinzips, dass Aspekte der menschlichen Organisation durch Musik ausgedrückt werden sollen (vgl. Blacking 1973: 12). Um Musik erklären zu können, müssen soziale, kulturelle und biologische Zusammenhänge miteinbezogen werden.

Musik selbst ist also nicht natürlich (vgl. Blacking 1979: 6), sondern sie beruht auf sozialen Fakten. Klänge werden von Menschen geschaffen und haben diese Grammatik in sich, die auch Emotionen auslösen können.

„The point is that human feelings are also structured and in the transformation of feelings into patterns of sound and vice versa the innate structures of the body play a part in creation and interpretation, as well as the musical conventions of different societies and the different musical experiences of individuals.“ (Blacking 1979: 7).

Der Zusammenhang von Musik und Gesellschaft kann laut Blacking auf zwei Ebenen stattfinden. Einerseits auf der Ebene der Ideen und andererseits auf der Ebene der Interaktion, wo Ideen aufgerufen werden können (vgl. 1979: 7). Auch Erotik kann durch den körperlichen Ausdruck und Musik vermittelt werden, wobei dies von den Ausdrucksmöglichkeiten der jeweiligen Kulturen abhängig ist. Erotik als kulturelle Größe wird möglicherweise in afrikanischen Stämmen anders ausgedrückt als in europäischen Ländern.

3.3.3. Die empirische Messbarkeit von allgemeinem emotionalen Ausdruck

Die Theorie von Manfred Clynes, *„die expressive Erfahrungen an einer zeitlichen Gestalt definiert“* (de la Motte-Haber 1982: 201), lässt darauf schließen, dass gerade Musik, die ebenfalls an zeitliche Abläufe gebunden ist, besonders gut geeignet ist, Gefühle darzustellen. Das Individuum bringt seine Emotionen sprachlich oder motorisch nach Außen. *„ Die Emotion und ihr Ausdruck bilden eine existenzielle Einheit, ein System.“* (Clynes 1996: 55). Dieses System ist speziell in der Interaktion mit der sozialen Umwelt wie auch bei der musikalischen Erfahrung sehr bedeutungsvoll.

Clynes verwendet in seinen Forschungen den Begriff *„Sentik“* (1996: 58), der hier *„zur Beschreibung derjenigen Gehirntätigkeiten und der ihr entsprechenden Erfahrung, die im allgemeinen mit dem Wort „Emotion“ verbunden werden“* (ebd.), eingesetzt wird. Durch das Messen von Emotionen mittels des

„Sentographen“ ist es möglich geworden, „sentische Zustände“ grafisch darzustellen.

Klang kann Emotionen sehr gut und sehr direkt ausdrücken und auch den emotionalen Zustand des Zuhörers verändern. In einem Experiment wurde festgestellt, dass am Klang einer Stimme die dadurch ausgedrückten Emotionen erkannt und von allen Versuchspersonen ähnlich „sentisch“ dargestellt wurden (vgl. Clynes, Nettheim 1982: 61-69). Die „sentische Form“ für sexuelle Anziehung, die durch einen anhaltenden Spannungszustand gekennzeichnet ist, ist in der folgenden Abbildung ersichtlich.

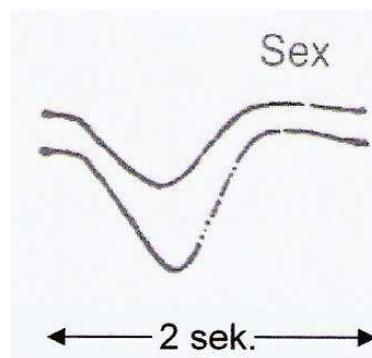


Abbildung 3 „sentische“ Form für sexuelle Anziehung nach Clynes (vgl. 1996: 76)

Vom Klang der Stimme kann auch auf musikalische Klänge geschlossen werden, die ebenfalls Erregung hervorrufen und Emotionen auslösen oder übertragen können. Musik als die Sprache „sentischer Formen“ (vgl. Clynes 1996: 131), die innerliche Gebärden des Menschen nach Außen bringt. So wie „Tonhöhe, Tonstärke, Tonfarbe, Tondauer und das Fortschreiten der Harmonie“ (Clynes 1996: 134) eingesetzt werden, um „sentische Formen“ bei Zuhörern hervorzurufen, ist auch der immer wiederkehrende Rhythmus relevant. Jedes Musikstück hat einen „inneren Puls“ (Clynes 1996: 135), der vom jeweiligen Komponisten beigesteuert wird. Dass diese zeitlichen Darstellungen von „sentischen Zuständen“ auch bei Angehörigen verschiedener Kulturen gleich dargestellt werden, führt Clynes auf einen „biologischen Code“ (de la Motte-Haber 1982: 201) zurück.

4. Die Entwicklung der Erotik und die damit einhergehende kulturelle Überformung von Erregung und Sexualität

4.1. Erotik als kulturelle Überformung von Erregung und Sexualität in der abendländischen Kultur

Die Erotik, wie sie heute erkennbar und erfahrbar ist, hat sich über Jahrtausende entwickelt und von einem dem Menschen innewohnenden animalisch anmutenden Trieb weitgehend abgelöst. Durch die Lösung des Menschen von diesen freien, „animalischen“ Trieben wurde die Sexualität mit Schamhaftigkeit besetzt, woraus sich die Erotik entwickelte (vgl. Bataille 1994: 33). Diese kulturell gebildete, entkörperte Erotik findet sich vorrangig in der abendländischen Kultur

„Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts sei es freimütiger zugegangen, sagt man. Die Praktiken wurden kaum verheimlicht, die Worte wurden ohne übertriebene Zurückhaltung gesagt und die Dinge ohne übermäßige Verhüllung; man lebte in vertrautem und tolerantem Umgang mit dem Unziemlichen“ (Foucault 1997: 11).

Die Sexualität wurde ab dem 17. Jahrhundert immer mehr verhüllt und verschwiegen, bis sie schlussendlich aus dem öffentlichen Leben verschwindet und nur noch in der Familie zu finden ist. Die „Repressionshypothese“ Foucaults stellt diese Unterdrückung des Sexualtriebes des Menschen dar. In der Gesellschaft war es nicht mehr möglich, eine „normale“ Sexualität zu leben oder über Sexualität zu sprechen. Es wurde versucht, das Vokabular zu zensurieren und somit die Begriffe der Sexualität moralisch duldbar zu machen (vgl. Foucault 1997: 27 - 32). Sexualität wurde tabuisiert und mit Metaphern und Codes umschrieben, die zu einer Entwicklung der Erotik führten. Erotik wird zu einer Einstellung des Menschen zu seiner eigenen Sexualität, die kulturelle Praktiken voraussetzt (vgl. Bergfleth 1994:

315). Dadurch, dass der animalische Trieb des Menschen weitgehend überwunden wurde, konnte sich die Erotik als ein Phänomen, das auf intellektueller Ebene angesiedelt ist, herausbilden. Die stetigen Veränderungen, was als erotisch angesehen wurde und was nicht, kam durch neue epochenabhängige Denkweisen zustande.

Die kulturelle Überformung der Erotik bringt diese immer wieder in Zusammenhang mit Zeichen, die mit Erotik nichts zu tun haben. Erotik wird auf eine zeichenhafte Ebene gebracht, auf der Assoziationen mit Ereignissen aller Arten eine wesentliche Rolle spielen und dadurch mit Erotik in Verbindung gebracht werden. Ein Beispiel dafür ist die modische Entwicklung des Bikini und dessen Namensgebung. In den 1940er Jahren gab es bedeutende Weiterentwicklungen der Bademode, besonders durch die modische Schöpfung des Bikini. Die Vereinigten Staaten führten im Juli 1946 auf dem Bikini-Atoll nördlich der Marshall Inseln Atomversuche durch. Durch zahlreiche Berichterstattungen der Medien erfuhr Louis Réard, der Modeschöpfer des Bikinis, davon und benannte auch seine neueste Kreation nach diesem Atoll. Einige Tage nach dem Abwurf der Atombombe präsentierte er den Bikini auf einer Modeschau in Paris und erregte dadurch nahezu mehr Aufsehen und Empörung als die Atomversuche der Amerikaner (vgl. Panati, 1994: 23). Der Bikini als erotisches Symbol steht dadurch in Verbindung mit den Atomversuchen und wird auf eine zeichenhafte Ebene gebracht. Ein weiteres Paradoxon, in dem Erotik mit Krieg, Kampf und Zerstörung in Verbindung steht.

4.1.1. Unterschiede der weiblichen und männlichen Erotik

Es ist unbestritten, dass es in der Erotik unterschiedliche Ausdrucksweisen und Gedanken von Männern und Frauen gibt. Diese Verschiedenheiten sind jedoch nicht nur biologischer, sondern auch historisch – kultureller Natur (vgl. Becker 2001). Viele Verhaltensmuster, die in der Erotik eine Rolle spielen, werden von Menschen erlernt, wie auch Emotionen und der Ausdruck von Emotionen erlernt

werden (vgl. ebd: 139). Dass die Erotik nicht völlig von dem Fortpflanzungstrieb abgelöst ist, zeigt sich im ungleichen, erotischen Verhalten von Frauen und Männern. Die Ungleichheit der Beziehung wird auch als „*Prinzip des Isomorphismus*“ (Foucault 1989: 273) beschrieben. Dabei geht man, gedacht von einer Polarität zwischen Aktivität und Passivität, davon aus, „*dass das sexuelle Verhältnis [...] als etwas Gleichartiges wie das Verhältnis zwischen dem Oberen und Unteren, dem Herrschenden und dem Beherrschten, dem Unterwerfenden und dem Unterworfenen, dem Sieger und dem Besiegten wahrgenommen wird.*“ (Foucault 1989: 273). Mann und Frau stehen sich in der Erotik mit völlig unterschiedlichen sinnlichen Wahrnehmungen gegenüber.

Francesco Alberoni beschreibt den Mann als diskontinuierliches Wesen und die Frau als kontinuierliches Wesen, weshalb es auch eine große Differenz im erotischen Leben beider gibt. Für den Mann als diskontinuierliches Wesen, dessen Erotik sehr aktiv ist, steht die sexuelle Lust im Vordergrund (1987: 25). Die männliche Erotik ist, genau betrachtet, unsozial und unmoralisch, weil für den Mann die Frau nach dem Geschlechtsakt nicht mehr wichtig ist, und sie vom Mann als Mittel betrachtet wird, um sein Erbgut weiterzugeben. „*Die Frau ist in diesem Fall für ihn ein imaginäres, phallisch verkörpertes Objekt, ein Partialobjekt, von dem er im Koitus besitz ergriffen hat*“ (Dolto 2000: 277). Die erogenen Zonen des Mannes sind auf einen Punkt konzentriert, höchstwahrscheinlich um sicher zu gehen, Nachkommen zu zeugen. Der Mann betrachtet seinen Körper mit der Einstellung, dass er einen Körper hat. Diese „*instrumentelle Einstellung*“ (Schwanitz 2001: 212) und die Betrachtung des Körpers von außen hängen ebenfalls mit seiner sexuell orientierten Erotik zusammen.

Die als kontinuierlich beschriebene Frau dagegen möchte erobert werden, mit einem Mann Zärtlichkeiten austauschen und mit diesem Mann eine Beziehung eingehen. Die Erotik der Frau kann als intensiver, komplexer und sensibler beschrieben werden als die männliche Erotik. Das Körpergefühl der Frau ist intensiver als das des Mannes und deshalb „*sind sie eher im Körper, als dass sie ihn haben.*“ (Schwanitz 2001: 213).

Die visuelle Orientierung des Mannes an erotischen Bildern und vor allem am weiblichen Objekt der Begierde ist ein weiterer Unterschied zur Erotik der Frauen, weil diese eher auditive und haptische Wahrnehmungen aufnehmen und sich im erotischen Leben eher passiv verhalten (vgl. Alberoni 1987). Während für Frauen ein Geruch, ein Gefühl, ein Geräusch oder ein Möbelstück erotische Bedeutung haben kann, sind es für Männer fast ausschließlich Bilder, die sie erregen. Häufig sind Männer im sexuellen Leben zuerst auf der Suche nach Frauen, was den Frauen wiederum die Macht gibt, provozierend auf das Verlangen der Männer zu wirken (Bataille 1994: 126).

Nach diesen Ausführungen kann der Fortpflanzungstrieb in der Erotik nicht ganz außer Acht gelassen werden. Indes ist aber auch ersichtlich, dass Verhalten in der Erotik historisch und kulturell bedingt sind. Die Frau, „*als das schwache, schöne, der Natur nähere und damit nährende, aber auch bedrohliche und böse*“ (Drechsler 2002: 112) Geschlecht, die sich einen Partner mit Prestige und Reichtum aussucht, damit sie und eventuell auch aus der Beziehung hervorgehende Kinder versorgt sind. Die Passivität als Rolle der Frau kann also vom kulturellen Leben auch auf das private, erotische Leben übertragen werden. Für den Mann hingegen steht die Sexualität im Vordergrund, um Nachfolger zu zeugen, weshalb er den aktiven Teil im erotischen Leben übernimmt. Diese Aktivität lässt sich auch auf das kulturelle, gesellschaftliche Leben übertragen, in dem der Mann ebenfalls aktiv fungiert.

Diese kulturell generierte eher männliche Sicht der Dinge wird in der Geschlechterforschung zunehmend hinterfragt und kritisch betrachtet, wie dies etwa Judith Butler in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ zum Ausdruck bringt.

4.1.2. Geschlechtsidentität

Judith Butler unterscheidet das biologisch – anatomische Geschlecht und die Geschlechtsidentität, die eine kulturelle Konstruktion darstellt (vgl. 1991: 22). Die Geschlechtsidentität äußert sich durch Gestik, Mimik und Begehren und wird von

den Menschen subjektiv gestaltet. Besonders in den Künsten werden passive Erfahrungen von Geschlechtsidentität aufgezeigt und überformt dargestellt. Seit Beginn der Geschlechterforschung hat sich die Vermutung erhärtet, dass Geschlechtsidentität als etwas „*kulturell Generiertes*“ (Bloss 1998: 190) angesehen werden kann. Diese Konstruktion kann auch im Hinblick auf Musik erkannt werden, beziehungsweise greift die kulturelle Konstruktion von Geschlecht in die musikalische Komposition ein.

„ *Geschlechtsidentität entsteht als Effekt eines ständig in Wandlung begriffenen Prozesses, aber nicht bloß im Sinne einer passiv erfahrenen Sozialisation in ein Geschlecht hinein, sondern vor allem als ein aktives Tun, eine Aneignung in Auseinandersetzung mit Eltern wie Gleichaltrigen, mit Institutionen und schließlich auch mit den Medien*“ (Bechdolf 1999: 34)

In der Gesellschaft haben sich über viele Jahrhunderte Rollenbilder von Mann und Frau herausgebildet und sich immer wieder weiterentwickelt und verändert. Die häufig sehr komplexen Verstrickungen in Beziehung zwischen Mann und Frau führten oftmals zu Problemen. Trotz vieler Probleme hat sich das „*Denksystem der Zweigeschlechtlichkeit*“ (Bechdolf 1999: 28) durchgesetzt und zeigt sich bis heute, trotz heftiger Einwände, sehr stabil. Daraus zeigt sich: „*Geschlecht ist [...] nicht Essenz, sondern Effekt, nicht Natur, sondern Kultur.*“ (Bechdolf 2001: 239). Obwohl diese Konstruktion häufig hinterfragt wird, gelten Homosexualität, Androgynität und Transvestitismus als Randbereiche und werden erst langsam zu öffentlich enttabuisierten Themen.

Schon in Schriften von Platon und Aristoteles wird die Ehe als eine Art von Beziehung beschrieben, die über die Funktionen der Zeugung hinausgeht. Kulturelle und gesellschaftliche Werte sind in einer Ehe wichtig, was zu bestimmten Rollenverteilungen geführt hat (vgl. Foucault 1989: 193). Diese Rollenverteilungen sind in der Geschichte oft zum Nachteil der Frau gewesen. Frauen, die in einer Beziehung mit einem Mann meist eine passive Rolle einnehmen, versuchten aus diesem Schema auszubrechen und sich neuen Strömungen (Feminismus) anzuhängen. „*Die feministische Theorie ist zum größten*

Teil davon ausgegangen, dass eine vorgegebene Identität existiert, die durch die Kategorie „Frau(en)“ bezeichnet wird.“ (Butler 1991: 15).

Die männliche Geschlechtsidentität kann als eine entkörperte Geschlechtsidentität angesehen werden, weil sie mit einer universalen Person in Verbindung gebracht wird. Der Mann wird auf eine geistige Ebene gestellt und projiziert die Körperlichkeit auf die Frau. Die Weiblichkeit wird durch diese Projektion auf ihre Körperlichkeit reduziert, wodurch es zu einer Hierarchie zwischen den Geschlechtern gekommen ist (vgl. Butler 1991: 27-31). Somit soll eine Dekonstruktion des weiblichen Geschlechts erfolgen, damit Frauen den Status eines universalen Geschlechts erreichen können (vgl. Butler 1991: 42).

Die „*kulturelle Performanz*“ (Bechdolf 1999: 32) von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Gesellschaft lernt der Mensch von Geburt an. Die Konstruktion dieser „*kulturellen Performanz*“ wird jedoch erst sichtbar, wenn abnorme Situationen wie Transsexualität oder Homosexualität auftreten. „*Das Geschlecht als etwas kulturell Generiertes, als Bestandteil der sozialen Ordnung*“ (Bloss, 1998: 190) droht nun zu zerfallen. Immer häufiger wird im alltäglichen Leben und auch in der Kunst eine „*Vervielfältigung der Geschlechterrollen betrieben*“ (ebd.), wodurch eine Zerschlagung der Jahrhunderte langen kulturellen Konstruktion der Geschlechtsidentitäten (vgl. Butler, 1991, S. 22) zu erwarten sein wird.

5. Erotischer Ausdruck von Musik und Gesang

5.1. Erotik in der Geschichte der Kunst

Der Begriff Erotik wurde in der Geschichte häufig mit Konnotationen besetzt, die sich schnell veränderten und somit wandelte sich auch der Ausdruck dieser in der Kunst. Um erotische Themen in der Kunst überhaupt darstellen zu können, bedurfte es in der Geschichte häufig einiger Umwege. Es ist festzustellen, dass erotische Kunst bis 1900 und sogar darüber hinaus hauptsächlich in Randbereichen zu finden war, wo sie noch immer einer strengen Zensur unterlag (vgl. Hermand 2000: 14-15).

Vom Klerus oder der Aristokratie und später von hochrangigen politischen Parteien wurde dem Volk in den einzelnen Epochen vorgegeben, wie weit Sexualität in der Öffentlichkeit und der Kunst gehen durfte. Die Einhaltung dieser vorgegebenen Regeln war nicht immer gegeben, da in den einzelnen Schichten der Gesellschaft trotz der Vorgaben unterschiedliche Auffassungen von Sexualität galten.

Im Mittelalter herrschte eine „*Leibfeindlichkeit*“ (Hermand 2000: 13), die vor allem von Priestern und Mönchen vorgelebt wurde. Jegliche öffentliche Sexualität wurde verboten und konnte sogar mit dem Tod bestraft werden. Auch in der Kunst war nur säkulare Erotik erlaubt. Im Minnesang sowie im Volkslied gab es jedoch sehr häufig versteckte Anspielungen auf Sexualität und Erotik. In der Kunst des Humanismus und der Renaissance gab es eine leichte Auflockerung der Darstellungen von Erotik in der Kunst, die aber nur den höheren gesellschaftlichen Schichten vorbehalten war. Sogar im Zeitalter der Aufklärung war es in der bürgerlichen Gesellschaft nicht selbstverständlich, erotische Bilder zu malen oder ein Werk mit Melodien, die erotische Gefühle hervorrufen, zu komponieren. Die tradierten Aversionen gegen Sexualität standen hier noch im Vordergrund (vgl. Hermand 2000: 14).

5.2. Emotionen als Elemente des erotischen Ausdrucks

Musik wird von Menschen als eine ästhetische Kunstform wahrgenommen, die in einigen Fällen auch erotische Wirkung haben kann. Grundlegend für diese erotischen Empfindungen, die durch Musik ausgelöst werden können, sind einerseits die Phantasie und andererseits die Emotionen. In der Phantasie befindet sich die Ästhetik, deren Qualitäten die Wirklichkeit verschwimmen lassen, solange sie eine bestimmte Stimulans von Außen bekommen (vgl. Downes 2006: 13). Diese Stimulans kann ein schönes Lied, eine Oper, ein instrumentales Stück oder auch ein Bild sein, welches ein Mensch geschmackvoll findet. Die Ästhetik dieser Bilder oder dieser Musik kann für den Menschen erotische Phantasien auslösen.

Durch Musik hervorgerufene Emotionen sind subjektiv und lassen Individuen zu einzigartigen Geschöpfen werden. Diese Subjektivität der emotionalen Wahrnehmung ist auch eng mit der Theorie von Leonard B. Meyer vereinbar. *„Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited.“* (1956: 14). Der Mensch reagiert nur dann emotional auf einen Stimulus, wenn er die Tendenz dazu in sich hat. Häufig wird ein Musikstück mit Emotionen oder Assoziationen besetzt, die gerade im Augenblick des Hörens von großer Bedeutung sind und somit in Zusammenhang mit diesem Musikstück gespeichert werden und immer wieder auftreten. Die Einzigartigkeit jedes Menschen und die ständige Veränderung der emotionalen Stimmung führen zu sehr unterschiedlichen Wahrnehmungen ein und desselben Musikstücks. Trotz aller Subjektivität gab es in der Musikgeschichte und gibt es in der Gegenwart Kompositionen, Performances und Gesänge, die bei vielen Menschen ähnliche emotionale Reaktion hervorrufen. Möglicherweise ist dies dadurch erklärbar, dass *„[...] die Kunst [...] zuallererst ein Medium der Sinnlichkeit [...]“* (Döpfner & Garms 1986: 14) ist, welches vom Menschen geschaffen wird und insofern auch ein Abbild seiner Vorstellungen und Emotionen darstellt (vgl. Döpfner & Garms 1986: 14). Emotionen, die von Komponisten in Musikstücke verpackt werden, lösen bei Zuhörern bestimmte Reaktionen aus. Diese emotionalen Reaktionen auf Musik erfolgen nicht spontan, sondern werden durch komplexe Systeme von Gedanken und Assoziationen

hervorgerufen (vgl. Becker 2001: 140), was auf eine kulturelle Aneignung dieser hinweist, da die Gedankensysteme kulturell beeinflusst sind.

Durch diese komplexen Gedankengänge ist es in weiterer Folge möglich, bestimmte kulturell normierte Zeichen eines Musikstückes als erotisch zu dekodieren, egal ob diese von Komponisten verschlüsselt wurden oder nicht. Mittels der Norm entsprechender kultureller Zeichen können musikalische Strukturen als traurig, lustig, weiblich oder männlich (vgl. Hoffmann 1999: 74) erkannt werden. Ferner ist es auch von großer Bedeutung, wie ein Künstler oder Musiker die Erotik eines Musikstückes ausdrückt. Die Erotik kann durch eine besondere Stimme des Sängers, den Körper des Tänzers oder durch die Entschlüsselung der Erotik des Musikstückes durch den Sänger auf den Rezipienten übertragen werden. Für den Zuhörer gilt es nun herauszufinden, ob die Komposition erotisch ist, aber der Performer nicht, ob der Performer über erotische Ausdruckskraft verfügt, das Musikstück aber nicht, ob beides erotisch ist, oder ob weder die Komposition noch der Künstler erotische Ausstrahlung verbreiten (vgl. Scott 2003: 19).

5.3. Empirische Belegbarkeit von Erregung, Emotion und Erotik in und durch Musik

Die erotische Wahrnehmung von Musik ist sehr subjektiv und kann daher nur schwer empirisch belegt werden. Die Grundlagen erotischer Wahrnehmung sind körperliche Erregung, die in engem Zusammenhang mit dem Ausdruck von Emotionen steht. Während körperliche Erregung vor allem auf die biologische Geschlechtlichkeit zurückgeführt werden kann, kann Erotik durch kulturelle Prägung mitbegründet werden (vgl. Bechdorf 1999). Die erotische Empfindung von Musik hängt von diesen Parametern ab und ist nur in Zusammenhang mit diesen grundlegenden Elementen feststellbar. Im Folgenden sollen einige Messmethoden und Experimente aufgezeigt werden, mit denen es möglich ist, körperliche Erregung in Zusammenhang mit emotionalen Zuständen darzustellen.

Die Nachweisbarkeit von physiologischen Reaktionen während des Musikhörens, die mit einer Steigerung der Erregung einhergehen, sollen hier als Ausgangspunkt für weitere Forschung betrachtet werden. Es erfolgen Messungen der Veränderungen des Blutkreislaufes anhand des Hautwiderstandes, des Blutdrucks, der Herzfrequenz und der Respirationsfrequenz (de la Motte-Haber 1982: 185). Durch eine entsprechende vegetative und emotionale Reagibilität (Harrer & Harrer 1985: 79) können Rhythmus, Klang, Lautstärke, Tempo,... zu einer physiologischen Erregung, so genannten "Acoustic driving effects" (vgl. Harrer, zit. nach Jauk 2002: 86), führen. Dieser Zusammenhang von physiologischen Reaktionen und Musik konnte auch in weiteren Experimenten (Martindale & Moore 1989; Husain u. a. 2002, Kreutz u.a. 2002) festgestellt werden. Das Phänomen der Gänsehaut ("chills"), die durch das Hören von Musik hervorgerufen wird und somit eine körperliche Erregung herbeiführt, ist in einer weiteren Studie das Thema der empirischen Untersuchung. Es wurde dabei festgestellt, dass vertraute, traurige Musik eher eine Gänsehaut hervorruft als unbekannte Musik (Panksepp 1995), weil sie höchstwahrscheinlich große emotionale Qualität für die Versuchsperson hat. Der Zusammenhang von Musik und Emotion lässt sich schon durch kurze Tonsequenzen (Lindström 2003) feststellen, wobei jedoch in Untersuchungen dieser Art der Unterschied von Emotionsperzeption und Emotionsinduktion (Gabrielsson 2001-2002) berücksichtigt werden sollte.

Zur Messung inhaltlicher Komponenten von Emotionen entwickelte Charles Osgood in den 1950er Jahren das „Semantische Differential“, welches auch „Polaritätsprofil“ genannt wird. Es ist *„ein Instrument zur Messung begrifflich-semantischer Bedeutungen, die lexikalisch nicht fixierbar sind, sondern als emotionale Qualitäten konnotiert werden.“* (de la Motte-Haber 1982: 195). Ferner können Emotionen, die mit Musik in Verbindung stehen oder durch sie ausgelöst werden, mittels Fragebogen oder Befragung festgestellt werden (Watt & Ash 1998, Scherer u. a. 2001-2002).

Hinsichtlich der experimentellen Erhebung von erotischer Wirkung von Musik ist eine Studie von Kreutz (1999) zu erwähnen, in der Assoziationen, die erotische Stimmungen hervorrufen, von den Versuchspersonen kategorisiert werden sollten.

Im zweiten Teil des Versuchs wurden eine raue Stimme, moderates Tempo, mittlere Lautstärke und eine dezente Klangfarbe als erotische Komponenten von Musik festgestellt.

5.4. Zurück zur Körperlichkeit

Musik kann erregende, gegebenenfalls auch sexuell erregende Funktionen haben, die im Menschen Emotionen hervorrufen und mit Sexualität und in weiterer Folge auch Erotik verbunden sein können. Nachfolgend sollen besonders die Stimme, die den Menschen schon von Geburt an begleitet, und auch die Handhabung von Musikinstrumenten, die eine Instrumentarisierung des Ausdrucksverhaltens des Menschen darstellen, in Zusammenhang mit Erregung genauer betrachtet werden.

Die „*Theorie der musikalischen Ausdrucksmodelle*“ (Rösing 1985: 175) ist in diesem Zusammenhang mit dem allgemeinen Ausdrucksverhalten in der Musik von Bedeutung. Sie geht davon aus, dass Musik Informationen enthält, die dem Rezipienten etwas mitteilen. Der Ausdrucksaspekt kann von allgemeinen Assoziationen bis hin zur Übermittlung von speziellen Emotionen (vgl. ebd.) gehen. Zu den speziellen Emotionen zählen auch mit Sexualität assoziierte Gedanken, die in und durch Musik vermittelt werden können. In der folgenden Abbildung sind musikimmanente Charakteristika bei der Imitation dieser Verhaltensweisen zu sehen.

Typ	Musik					
	Melodik	Rhythmus	Tempo	Harmonik	Klangfarbe/ Lautstärke	Beispiel
Imponier- gehab	Weitgespannt, großer Ambitus	Stark akzentuiert, nachdrückliche Betonungen	Nicht zu schnell, 'schreitend'	Dichte Zusam- menklänge, wohlklingende Harmonien	Volumniös, mas- siv (Blech und Schlagzeug); laut	Marschmusik für Blasorchester
Zärtlichkeits- bekundung	Einfach, begrenz- te Motivskala, kurze Motive in Bogenform	Gleichmäßig, pul- sierend, geschmei- dig, wiegend	Gemäßigt	Wenig Zusam- menklänge, einfa- che Harmonien	Hell und klar kon- turiert; leise	Schlummer- und Wiegenlieder („Barkarole“ von Offenbach)
Passivität	Kreisende Moti- vik; schrittweise fallendes Melos	Schleppend, lang- sam, konturlos, mit Tendenz zum 'Stehen-bleiben'	Langsam, geprägt durch Ritardandi	Komplex, kompli- zierte Akkordver- bindungen	Dunkel, ver- schmelzend (tiefe Streicher); leise	Adagiosätze; Trauermusik (Mahlersche Ada- gios)
Aktivität	Weiter Ambitus, aufwärtsstrebende Motivik mit sprunghaften In- tervallen	Abwechslungs- reich, lebendig, punktiert, synko- pisch	Schnell, mit Acce- lerandi	Klar und durch- hörbar, Betonung der Diskantöne, einfache, wohl- klingende Harmo- nien	Hell, strahlend; laut	Prestosätze; Fest- musik („Fidelio- Jubel“)

Abbildung 4 Imitation der Verhaltensweisen Imponiergehabe, Zärtlichkeitsbekundung, Passivität und Aktivität in Musik (vgl. Rösing 1985: 177)

Die technologischen Erneuerungen des 20. Jahrhunderts (Schallplatte, Mikrophon, Synthesizer,...) zeigen, dass sich dieses musikalische Ausdrucksverhalten verändert hat. Sowohl neue Kunstformen, die erst durch diese Technologisierungen möglich geworden sind, wie auch veränderte Ausdrucksweisen in Tanz und Performance sind Zeugen für diesen Wandel.

5.4.1. Der Umbruch um die Jahrhundertwende

Eine etwas gelockerte Darstellung von Erotik und Sexualität kann erst in den 1880er Jahren festgestellt werden, bis es um 1900 zu einem Umdenken in der Geschichte der Kunst kam, welches auch aus den Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen resultierte. „*Die ästhetische Theorie der Zeit forderte Moderne,*“ (Brusatti 1998: 78) weg von der Tradition zu einer völlig neuen, zukunftsweisenden Musik, Malerei und Literatur. Man wandte sich Tabuthemen wie etwa der Sexualität zu, und versuchte, sie ohne kulturelle überformte Zeichen darzustellen.

Während der Weltkriege flaute die Darstellung von Erotik in der Kunst ab und es dauerte nach 1945 relativ lange, bis dieses Thema von Künstlern wieder aufgegriffen wurde. Erst in den 1960er Jahren wird durch die „sexuelle Revolution“ in der bildenden Kunst sowie in der Musik (vor allem in der Popmusik) Erotik wiederentdeckt und einer breiten Masse zugänglich gemacht (vgl. Hermand 2000: 18-19).

Die Erotik wurde eher von einer körperlichen Erregung, auch in sexueller Hinsicht, abgelöst. Der Körper wird zum Mittelpunkt der Kunst, die Dinge werden beim Namen genannt und die Umschreibung und kulturelle Überformung, wie sie Erotik darstellt, wird nur noch selten gebraucht.

5.4.2. Die Stimme als ureigenstes Instrument des Menschen

Als das dem Menschen eigentümliche und ursprünglichste Instrument darf bei der Erhebung des erotischen Ausdrucks in der Musik die Stimme nicht fehlen. *„Unter dem Begriff ‚Stimme‘ sollen Töne und Geräusche verstanden werden, wie sie von Tieren und Menschen mittels besonderer Organe als ‚Lautäußerungen‘ hervorgebracht und über das Hörorgan zu Kenntnis genommen werden können.“* (Fischer 1993: 61). Während die Stimme einerseits lebensnotwendige Funktionen hat (Warnrufe, Hilfeschreie, ...) (vgl. ebd.), kann sie andererseits emotionale Zustände hervorrufen und verstärken (vgl. Scherer 1995).

So wie sich die Erotik über lange Zeit verändert und entwickelt hat, hat sich auch der stimmliche Ausdruck und dessen emotionale, erotische Wirkung auf den Menschen verändert. Diese Veränderung des stimmlichen und gesanglichen Ausdrucks ist jedoch nicht erkennbar, wenn der Körper als *„materielle Gegebenheit“* (Grotjahn 2005: 35) aufgefasst wird. Die Stimme fungiert dabei als geschichtsloses Instrument, weil sie sich nicht wie andere Instrumente, in ihrer Bauweise seit Jahrtausenden verändert hat. Wird der Körper jedoch als *„kulturelles Konstrukt“* (ebd.) wahrgenommen, ist die Stimme sehr wohl als geschichtliches Phänomen zu betrachten. Einem Signal, wie etwa dem Emotionslaut (Knepler

1977), welches unmittelbar verständlich war, wurde im Laufe der Entwicklung ein ikonisches Zeichen (Notenschrift,...) zugeordnet, dem ein syntaktisches Zeichen folgte, bis hin zu digitalen Codes. Diese Mediatisierungsprozesse führten zu einer Entfernung von der unmittelbaren Körperlichkeit (vgl. Jauk 2005: 95), die besonders in der Popmusik wieder zur Körperlichkeit zurückgeführt werden (vgl. ebd. 105).

Es gab und gibt Kategorisierungen der Stimme, die heute nicht mehr ausnahmslos vertretbar sind. Ein Beispiel dafür wäre, dass Frauen eine hohe und Männern eine tiefe Stimme zugeschrieben wird. Diese Gliederung kann aus heutiger Sicht nicht mehr als richtig angesehen werden, weil Kastraten hohe Stimmen hatten und nicht jede Frau an ihrer Sprechstimme als Frau erkannt wird, da diese häufig sehr tief ist (vgl. Grotjahn 2005).

Um 1900 fand ein Umbruch in der gesamten Musikwelt statt. Alte und neue Stile und Gattungen wurden wiederbelebt beziehungsweise weiterentwickelt, einzelne Strömungen standen in einem Spannungsverhältnis zueinander und ein isoliertes Avantgarde-Phänomen trat auf (vgl. Döhring 2001: 2-5). In der Oper erfolgte um die Jahrhundertwende eine Veränderung des Frauentyps von der Eindimensionalität hin zur „*Mehrdimensionalität*“ (Unsel 2001: 68). Frauentypen bekamen nicht nur mehrere Facetten, sondern es traten auch neue Begriffe für einzelne Weiblichkeitstypen auf (vgl. Unsel 2001). Als „*femme fatale*“ wurden Frauentypen in der Oper bezeichnet, die Männer durch Erotik an sich binden, um von ihren wirklichen Interessen, die meist verhängnisvoll für die Männer waren, abzulenken (vgl. Wurz 2000). Als Gegenstück dazu wurde meist die „*femme fragile*“ dargestellt, die als zerbrechlich und zart galt (vgl. Unsel 2001). Es mussten von nun an auch nicht mehr schwere Koloraturen von Sopranistinnen gesungen werden, sondern es gab den Drang nach tieferen Frauenstimmen, die nun als erotisch galten. Dabei spielte auch die immer stärker hervortretende Exotik in den Opern eine Rolle. Das Verbotene, das Anrühige, die Sexualität, die im realen Leben völlig zurückgedrängt war, wurde hier gezeigt (vgl. ebd.).

Die Stimme ist ein Medium, welches kulturell sehr stark geprägt ist und sich vor allem durch den elektronischen Fortschritt und die damit möglich gewordenen Veränderungen gewandelt hat (vgl. Göttert 1998). Durch Technologisierungen und

die damit einhergehende Entstehung der neuen Medien (Radio, Schallplatte,...) ist es möglich geworden, der Stimme völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten zu verleihen, die mitunter auch erotisch sein können. Mit der Entwicklung des Tonfilms entstand durch die Koppelung von visuellem und auditiven Medium eine „*Dimension der Intimität*“ (Wicke 2001, 28) zwischen Schauspieler beziehungsweise Sänger und Rezipienten. In weiterer Folge schaffte man es, durch das Einsetzen von Mikrofonen musikalisch die „*Illusion der Intimität*“ (Wicke 2001: 29) trotz technischen Fortschritts, räumlichen Veränderungen und steigendem Publikum beizubehalten. Frank Sinatra, Bing Crosby und viele andere wandten diese „*Geste des ‚especially for you‘*“ (ebd.) an.

5.4.3. Körper und Instrument

Während durch die menschliche Stimme Emotionen hervorgerufen werden können, ist dies auch durch das musikalische Ausdruckverhalten in Verbindung mit Instrumenten möglich. Das Spielen von Musikinstrumenten und die damit verbundenen Bewegungen werden von Rezipienten sehr häufig mit Emotionen in Verbindung gebracht, die mit sexuellen Assoziationen in Verbindung stehen.

Wie Freia Hoffmann beschreibt, gab es bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts eine große Freizügigkeit in der Musik, die sich im Volkslied auch später noch fortsetzte. Da die Regeln des bürgerlichen Anstandes ab dem 18. Jahrhundert sehr streng gehalten wurden, hatten es Frauen schwer, Musikinstrumente überhaupt spielen zu dürfen. Nahezu alle Bewegungen die Frauen in Zusammenhang mit Musikinstrumenten machten, ob sie die Geige strichen, die Laute schlugen oder die Flöte bliesen, waren mit sexuellen Konnotationen besetzt. Diese sexuellen, erotischen Assoziationen könnten auch mit der bildenden Kunst zusammenhängen, in der Frauen sehr häufig sinnlich mit Instrumenten dargestellt wurden (Hoffmann 1991: 25-28).

Dem strengen bürgerlichen Reglement zu Folge, provozierten Frauen, die Instrumente spielten, sexuell, und die männlichen Zuhörer in einem Konzertsaal wurden zu sehr von dem Musikstück abgelenkt. Ebenso war der „Stand der Frau Ruhe“, was bedeutete, dass sie bestimmte Instrumente, wie etwa die Violine nicht spielen durfte. Dem „schwachen Geschlecht“ war es auch nicht erlaubt tiefe Instrumente zu spielen, weil dies einen „*Widerspruch zwischen Instrumentalklang und weiblichen Geschlechtscharakter*“ (Hoffmann 1991: 29) hervorrief.

Somit blieben den Frauen nur noch wenige Instrumente, wie beispielsweise das Klavier, die auch gespielt werden durften. In der Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts war Sinnliches und Erotisches auf den Bühnen der Opern, aber nicht in den Konzertsälen erlaubt. Frauen als Solistinnen waren selten zu sehen, weil sie einerseits nur im Rahmen der Familie musizierten und andererseits von Männern als Musikerinnen nicht akzeptiert wurden. Die „*Tabuisierung dieser Musikpraxis*“ (Hoffmann 1991: 66) hob sich erst um 1900 mit gesellschaftlichen Erneuerungen und Umbrüchen auf.

Doch nicht nur musizierende Frauen rufen durch die Bewegungen mit Musikinstrumenten sexuelle und erotische Assoziationen hervor. Auch Männer können bei Frauen erregende Gedankenverknüpfungen durch das Spiel mit einem Musikinstrument hervorrufen. Besonders in der Entwicklung der populären Musik wurden zahlreiche Frauen von den Bewegungen Gitarre spielender Männer erotisch berührt. Es erfolgt eine Übertragung der Gefühle eines Musikers auf ein Musikinstrument, durch dessen Klangfarbe Emotionen auf den Hörer übertragen werden.

Untersuchungen über die nonverbale Kommunikation von Emotionen mittels Musik und Musikinstrumenten führte Patrik N. Juslin durch. Dafür spielten drei professionelle Gitarristen mit elektrischen Gitarren eine Melodie, als würden sie einmal wütend, einmal fröhlich, einmal traurig und einmal ängstlich kommunizieren. Die Emotionen wurden somit durch eine Melodie kodiert. In einem zweiten Experiment wurde die Dekodierung der zuvor aufgenommenen Gitarrenmelodien untersucht. Die Versuchspersonen hörten die mit verschiedenen Emotionen besetzten Melodien und sollten diese ebenfalls nach deren emotionalen

Ausdruck bewerten. Dabei wurde festgestellt, dass der emotionale Ausdruck der Darbietung der mit bestimmten Emotionen behafteten Melodien einen wesentlichen Eindruck auf die Versuchspersonen machte (vgl. Juslin 1997).

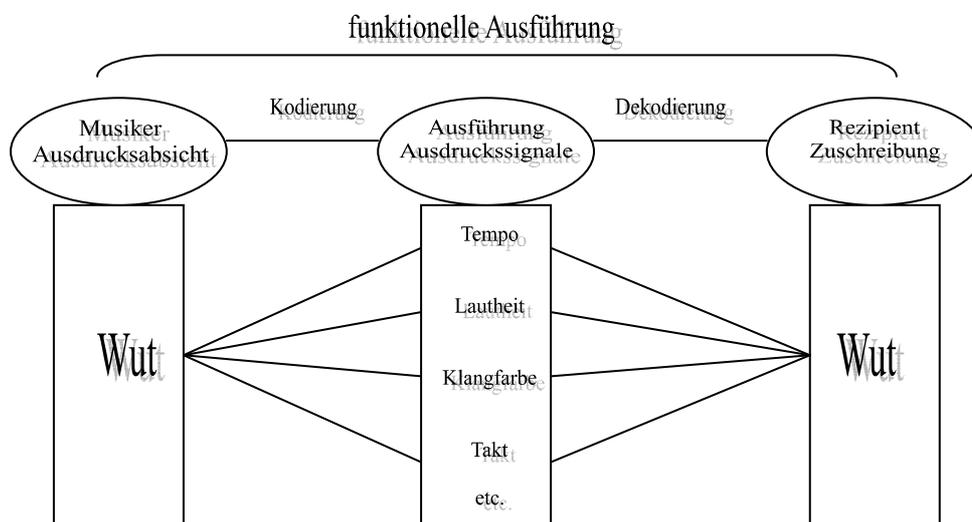


Abbildung 5 Modell für Konzeptualisierung von musikalischen Darbietungen (Juslin 1997: 34)

Der Mensch entwickelt Instrumente jeglicher Art als „*Extensionen des Körpers*“ (McLuhan, zit. nach Jauk 2005:97), um einerseits sein „*Interaktionsfeld*“ (Jauk 2005: 97) zu erweitern und sich andererseits im Bezug auf Musik durch Instrumente multilateral mitteilen zu können. Das Instrument als Ausdruckselement für Emotionen, mit dem körperliche Erregung sowohl visuell als auch auditiv dargestellt werden können. Besonders im Techno findet eine Umbewertung des Körpers statt, indem mechanistische Fertigkeiten von hedonischem Empfinden abgelöst werden (vgl. Jauk 2005: 100). Die Musik selbst wird zum Träger emotionaler Strukturen, die bei den Tänzern bestimmte Bewegungen auslösen. Dies weist darauf hin, dass es in den letzten Jahren eine deutliche Hinwendung zum Körper und dessen unmittelbare Ausdrucksfähigkeit gibt.

5.4.4. Die Veränderungen des körperlichen Ausdrucks in der Musik durch die Technologisierung

Einerseits zeigt der Körper beim Hören von Musik physiologische Reaktionen (vgl. Harrer & Harrer 1985: 78-81), andererseits ist der körperliche Ausdruck von Musikern und Tänzern bei Performances, Bühnenshows und anderen Darbietungen von größter Bedeutung für den Transport von Gefühlen und untrennbar mit Musik und der Musikgeschichte verbunden. Die Körpersprache ist neben verbaler Kommunikation von größter Bedeutung, da durch den körperlichen Ausdruck innerste Bedürfnisse wiedergespiegelt werden, die verbal nicht kommunizierbar sind. Besonders in der Sexualität und der Erotik ist Körpersprache ein wichtiges Kommunikationsmittel. Jedem Körperteil, ob Kopf, Mund, Hals, Brust, Arm, Bauch, Bein oder Fuß (Morris 1986), kann mehr oder weniger erotisches Potential zugeschrieben werden. Der Körper als Medium für erotische Gefühle ist im Zusammenhang mit Musik sehr bedeutungsvoll.

5.4.4.1. Die Hinwendung zur Körperlichkeit

Die Ausdruckshaltung des Körpers erfährt am Beginn des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf Musik eine starke Wendung. War der Körper bis 1900 noch stark an kulturell geformte Normen und Gesetze gebunden, die freie Tanzbewegungen oder Improvisationen nicht zugelassen hätten, so löste er sich nun weitgehend von diesen ab und so wurde „[...] *der Tanz dem modernen Großstädter zur Projektionsfläche unbewusster Sehnsüchte* [...]“ (Meine 2005: 20). Bis 1900 gab es kaum Tänze, bei denen der Tänzer individuelle Schritte oder Bewegungen ausführen durfte. Es war genau vorgegeben, was in den gängigen Gesellschaftstänzen erlaubt war und was nicht. Ab der Jahrhundertwende stand durch die „*Befreiung des Körpers aus den Schranken bürgerlicher Moral*“ (Fleig 2005: 105) der Hedonismus im

Vordergrund, was die Gesellschaft dieser Zeit zu Höchstleistungen beim Tanzen und Musizieren anregte.

Durch die starke Beschleunigung des Alltagslebens und durch die voranschreitende Technologisierung dieser Zeit wurde der Mensch starken Veränderungen und Erneuerungen ausgesetzt. Gleichzeitig wurden Lebensweisen bevorzugt, die zurück zur Natur führten. Die Freikörperkulturbewegung, zwanglose Kleidung, freier Tanz und Gymnastik (Fleig 2005: 103-104) fanden immer stärkeren Anklang in der Gesellschaft.

Der Körper wurde von nun an als eine „*zentrale Konstituente des Musikalischen*“ (Wicke 2001: 42) gesehen und in dieser Hinsicht entwickelt er sich im Laufe des 20. Jahrhunderts auch weiter. „*Körperlicher Selbstaussdruck wird im 20. Jahrhundert sowohl auf dem Tanzboden wie auf der Bühne oder dem Podium zu einer zentralen Instanz der Musikentwicklung*“ (Wicke 2001: 43-44). Der Mensch war von nun an keinen moralischen Normen mehr unterworfen und kann mittels des Körpers Emotionen ausdrücken und auf die Musik reagieren.

Im Gegensatz zum Körperverhalten des 19. Jahrhunderts und auch der Jahrhunderte davor bildet sich immer mehr der Drang heraus, das Individuum in den Mittelpunkt zu stellen und nicht mehr die Gruppe. Von nun an wurde ein Weg zurück zum Natürlichen durch den Modernen Tanz gesucht, der somit eine „*Antithese*“ (Fleischle-Braun 2001: 23) zum Ballett darstellte. Der Körper wurde beobachtet und seine Ausdrucksweisen von Emotionen wurden zum Zentrum. „*Geistige und emotionale Zustände drücken sich also körperlich aus, und andererseits beeinflusst der körperliche Habitus Geist und Gefühl.*“ (Fleischle-Braun 2001: 33). Ein Zusammenspiel von Geist und Körper wurde im 20. Jahrhundert zum zentralen Punkt in der musikalischen Entwicklung. Die Musik und der körperliche Ausdruck als Zustand ständiger Spannung und Entspannung (vgl. Schenker 1978), der erregend auf den Menschen wirkt.

Obwohl es auf den ersten Blick nicht ersichtlich ist, war bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts der Bereich des Tanzes, wenn auch nicht im ausführenden Bereich, von Männern dominiert.

„Zu den männlich geprägten Körperkonzepten und Geschlechtermetaphern der Puppe, der Hure und des Roboters aber entwarf die Tanzkunst der Moderne Gegenbilder und verlieh diesen eine spezifische Ästhetik. Damit bewegte sich der Kunstdanz in der Tradition einer kritischen Aufklärung, die die Frage nach dem Ort des (geschlechtsspezifischen) Subjekts in der Moderne unter der Leitidee der Emanzipation und individuellen Freiheit stellte. Der Kunstdanz der Moderne, so ließe sich als erste These formulieren, fand eine Antwort auf der Ebene des Körpers.“ (Klein 2005: 137).

Besonders hinsichtlich des mit Sexualität assoziierten Ausdrucks ist jedoch eine Wendung hin zu weiblichen Protagonisten im Bereich des modernen Ausdruckstanzes und der Performance Art zu erkennen. Dies hängt einerseits mit der feministischen Strömung zusammen, in der die Frauen ihren Körper in der Kunst selbst als Objekt „präsentieren“ und ihn als Zeichen sexueller Begierde überformt zeigten, um auf die Unterdrückung des weiblichen Geschlechts hinzuweisen. Andererseits ist es für Männer schwierig, Performances oder Tänze mit sexuellem Hintergrund durchzuführen, ohne dabei als sexistisch dargestellt zu werden. Durch die Entwicklungen im letzten Jahrhundert hat sich jedoch eine Zusammenarbeit herausgebildet, die beide Standpunkte besser verstehen lässt.

Die Technologisierung des letzten Jahrhunderts, angefangen bei der Schallplatte bis hin zur Digitalisierung, haben zu einer weiteren Veränderung des Körperverhaltens geführt. *„Aus dem verkörperten Klang ist hier der klanglich kodierte Körper geworden.“* (Wicke 2001: 58). Besonders in der Entwicklung des Tanzes und in der elektronischen Musik (Techno) ist eine Interaktion von Körper und technischen Medien (Evert 2004: 359) zu erkennen. Durch den Einsatz von Computern als Erzeuger von Musik werden keine Musiker mehr benötigt. Die Körperlichkeit wird somit auf die Rezipienten übertragen, die sich zur Musik bewegen und dadurch ihre Emotionen mittels des Körpers zum Ausdruck bringen. Erregung wird

ausschließlich von Musik erzeugt, da es keine Bühne mit Musikern im herkömmlichen Sinne mehr gibt.

Im Folgenden soll durch eine Kategorisierung des erotischen Ausdrucksverhaltens aufgezeigt werden, wie Komponisten, Sänger, Tänzer und Performancekünstler sexuelle Erregung in der avantgardistischen Kunst umsetzen und thematisieren.

6. Das Sexualität assoziierte Ausdrucksverhalten in avantgardistischer Klangkunst

6.1. Intentionen und Ziele avantgardistischer Bewegungen

Um ein avantgardistisches Genre kategorisieren zu können, ist es notwendig vorab zu klären, was Avantgarde ist und welche Intentionen und Ziele avantgardistische Gruppierungen verfolgen. Eine große Anzahl avantgardistischer Bewegungen, die vor allem durch wirtschaftliche, politische und soziale Gründe entstanden sind, finden sich am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Durch die beiden Weltkriege und die damit einhergehende gesellschaftliche Zerstörung erwuchs ein völlig neuer Sinn für Kunst. *„Die alte bürgerliche Kultur zerbrach in zwei Teile – die ästhetische Moderne, die sich „Avantgarde“ nannte, und die Massenkunst, große Verführerin der kleinen Leute.“* (Müller 2006: 42). Auf der einen Seite entstand eine elitäre Form der Kunst (vgl. Schneider 2001), die für eine sehr geringe Anzahl der Menschen in der Gesellschaft interessant war, während man auf der anderen Seite mit der populären Massenkultur versuchte, die Menschen politisch und wirtschaftlich zu beeinflussen.

Seit 1900 entwickelten sich zwei Arten von avantgardistischen Strömungen. Einerseits Revolutionäre, welche durch ihr politisches Engagement die gesamte Gesellschaft verändern wollen.. Andererseits gibt es Avantgardisten, die, häufig in Zusammenhang mit neuen Medien, etwas noch nie da Gewesenes einführen wollen (vgl. Hermand 2002: 2-5). Während die erste Gruppe sich gesellschaftspolitisch engagiert, versucht die zweite Gruppe sich von politischen Themen fern zu halten und sich auf neue, bahn brechende Aufgaben, vor allem im künstlerischen Bereich, zu konzentrieren.

Entwickelte sich die erstere Gruppierung in wirtschaftlich und sozial schlechten Zeiten, um politisch etwas zu verändern und die Gesellschaft aufzurütteln, bildet sich die zweite Gruppe der Avantgardisten häufig in Zeiten der Hochkonjunktur (vgl. ebd. 2002: 6). Es werden neue Medien auf dem wirtschaftlichen Markt eingeführt und diese sind für viele Menschen verfügbar. Somit ist es den Künstlern beziehungsweise Avantgarden möglich, etwas Neues, noch nie da Gewesenes zu schaffen.

Um eine Kunstrichtung als avantgardistisch einstufen zu können, muss sie vor allem zukunftsweisend sein. „*Avantgarde is a concept inseparable from the idea of progress*“ (Cutler 2006: 54). Die Anhänger einer avantgardistischen Gruppierung oder Kunstrichtung sind sehr häufig Menschen, die einen Bruch mit den bisherigen Traditionen begehen (vgl. Grimm 2002: 91) und auf der Suche nach Neuem sind.

6.2. Die Erweiterung des Begriffes Komposition

Der Begriff Komposition soll in diesem Zusammenhang in seiner musikwissenschaftlichen Bedeutung erweitert werden. Das vom lateinischen Wort „*componere*“ (Cahn 1996: 506) abstammende Wort bedeutet das Zusammenstellen oder –setzen vor allem auf die Kunst bezogener Werke. In diesem Fall soll Komposition nicht nur als Prozess des Schaffens eines Kunstwerkes gesehen werden, sondern auch die Aufführung eines Werkes soll als Komposition betrachtet werden. In Hinsicht auf die Entwicklung der avantgardistischen Kunst ist dieser Einbezug notwendig, da oftmals erst durch die Aufführung eines Werkes selbst eine Komposition stattfindet. Speziell in Performances, Happenings oder mancher elektroakustischer Musik, die multimedial gestaltet sind und Stimme, Körper und Musik gleichermaßen mit einbeziehen, findet die Komposition quasi erst während der Aufführung statt.

Folglich werden in dieser Arbeit Kompositionen herkömmlicher Art nicht explizit behandelt, sondern in den Kontext des zu behandelnden Themas miteinbezogen.

6.3. Die Pioniere avantgardistischer Klangkunst in Komposition, Stimme und Tanz

6.3.1. Komposition in völlig neuen Tönen

In der Komposition gab es ein Umdenken, das zu völlig neuen kompositorischen Ausdrucksmitteln führte. Es sollte mit den Traditionen gebrochen werden und vorherrschende Musikstile so weit wie möglich umgangen werden, um Neues zu kreieren. Völlig neue Strukturen in der Musik vermitteln nicht mehr Erotik, sondern direkt körperliche Erregung. Scheinbar ohne jegliche Struktur und Harmonie gelingt es Emotionen zum Ausdruck zu bringen. Neue Strömungen in der musikalischen Kunst erlauben es, unkonventionelle Instrumente einzusetzen und aus Konzerten multimediale Darbietungen zu machen. Dies wurde am Beginn des zwanzigsten Jahrhundert mit atonaler Musik und Zwölftonmusik erreicht. Später wurden mit Weiterentwicklungen dieser Kompositionsstile, wie etwa der seriellen Musik oder der elektroakustischen Musik, technologische Entwicklungen in die Musik mit eingebracht.

Einerseits versuchte man, Erotik nicht mehr zu umschreiben und andererseits, sich über die verpönte Haltung gegenüber Erotik lustig zu machen. Eines der berühmtesten Werke der Jahrhundertwende *Verklärte Nacht* von Arnold Schönberg greift das Thema Erotik auf. Darin werden nicht mehr nur die schönen Seiten der Erotik beleuchtet, wie es im 19. Jahrhundert großteils der Fall war, sondern auch die Kehrseiten der Erotik, Schmerz und Leid, werden zum Ausdruck gebracht.

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin, der als sehr leidenschaftlicher, emotionaler Mensch bekannt war, versuchte in seinem *Le poème de l'extase* oder mit dem Werk *Poème languide* erotische Gefühle durch Musik auszudrücken. In der Zeit um 1909 hinterließ *Le poème de l'extase* nicht bei jedermann positive Eindrücke, weil es vor allem durch neuartige Ausdrucksweisen musikalischer Art (vgl. Belsa 1982: 160) geprägt war. Erotik wurde nicht mehr hinter kompositorische Verschnörkelungen

versteckt, sondern durch die neuen Kompositionsstile dem Publikum auf direktem Wege nahe gebracht.

Im Gegenzug dazu versuchte Erik Satie mit seinen Stücken *Trois Poèmes d'Amour* und *Der Flirt* aus dem Gesamtwerk *Sports et divertissements* (Sport und Vergnügen, 2001) das Tabuthema Erotik mit Humor darzustellen. Der eigentlich aus dem Kabarett stammende Künstler erstellte mit *Sport et divertissements* eines der ersten multimedialen Gesamtkunstwerke, in dem Bilder, Musik und Literatur vereint wurden. Die Ironie dieser Werke untermauert Satie mit seiner Aussage: „*Diese Gedichte sind Liebesgedichte...über die Liebe.*“ (Satie 1988: 26). Den Menschen wurde deutlich gemacht, wie verhalten sie mit einem völlig natürlichen Thema umgingen.

6.3.2. Die verführerische Stimme

Die Jahrhundertwende brachte auch für die in der Musik eingesetzte Stimme Veränderungen mit sich. Vor allem in der Oper gab es stimmliche Veränderungen, die dem neuen Ideal des Frauentyps und der „erotischen“ Stimme entsprachen. Tiefere Stimmlagen von Frauen wurden bevorzugt und fanden auch beim Publikum großen Gefallen, da sie meist mit erotischen Themen wie dem Exotismus in Verbindung gebracht wurden. Mit *Salome* und *Elektra* gelang es Richard Strauss den neuen Typus der Frau in der Oper umzusetzen (vgl. Schreiber 2000: 387-391). Der Exotismus hielt auch durch die aus Amerika immer stärker in Europa auftretenden Jazzbewegung Einzug und übertrug sich auf die Unterhaltungsmusik des frühen 20. Jahrhunderts. Besonders in der Entwicklung der populären Musik ab 1950 entstand eine stimmliche Darbietung, die von jedem nachgeahmt werden konnte. „*Der Sound der Stimme indiziert Gestimmtheit und lädt zur Identifikation ein.*“ (Jauk 2005: 105).

In der avantgardistischen Klangkunst entwickelt sich die Stimme nicht nur bis hin zu gehauchten Tönen zurück, sondern auch die Semantik wird immer häufiger für unnötig angesehen. Durch Laute von Silben und einzelnen Buchstaben werden Emotionen ausgedrückt und dem Publikum dargeboten.

6.3.3. Vom Gesellschaftstanz zum individuellen Ausdruckstanz

Die Einstellung der Menschen gegen Industrialisierung und für Natur ist besonders in den Veränderungen des Ausdruckverhaltens im Tanz zu erkennen. Wurde am Ende des 19. Jahrhunderts noch streng nach Reglement getanzt, so entwickelte sich mit dem Ausdruckstanz eine neue Art der Körperlichkeit. „*Zurück zur Natur*“ (Jeschke 2001: 152) war die neue Devise, die vor allem Tänzerinnen aufgriffen und im Laufe des 20. Jahrhunderts weiterentwickelten.

Der Ausdruckstanz entstand um die Jahrhundertwende aus drei parallel verlaufenden Entwicklungslinien, in denen jeweils die Anliegen der Tänzer eine große Rolle spielten. Einerseits gab es Vertreter, die eine theatralische Aufführung bevorzugten und denen Farben, Licht, Kostüme, Musik und Bewegung in gleicher Weise als wichtig erschienen. Andererseits fand mit Isadora Duncan, Mary Wigman und Gret Palucca, die den Tanz aus seiner klassischen Tradition befreiten, der Körper in seiner ursprünglichen Ausdrucksbewegung Einzug in den Tanz. Musikalischer Rhythmus und Körperbewegung wurden in Beziehung zueinander gesetzt (vgl. Jeschke: 156) und innerste Gefühle wurden zum Ausdruck gebracht. Besonders Mary Wigman versuchte anhand antiker Kunst Eros und Tanz (vgl. Müller 1999: 173) in Beziehung zueinander zu setzen. Der Tanz als eine Vorform der Performance bekam somit eine wichtige Rolle auf dem Weg zu einer körperlich erregenden Kunst. Aufwendige Kostüme wichen der Nacktheit oder sehr spärlicher Bekleidung, was in den ersten Jahren für großes Aufsehen sorgte. In weiterer Folge entwickelte sich aus dem Ausdruckstanz auch noch Moderne Dance und Postmodern Dance.

Ebenfalls neuartig war am Beginn des 20. Jahrhunderts die verführerische Exotik in lateinamerikanischen Tänzen. Im Pariser Stadtbezirk Montmartre hielten der Tango und damit auch der „Latin Lover“ Einzug. Die Grenzen der sozialen Herkunft und der sexuellen Identität (vgl. Wicke 2001a: 102) verschwanden in den leidenschaftlich durchtanzten Nächten der neu entstandenen Tanzclubs. Durch den körperbetonten Tanzstil kam es zu einer „*Transformation im Frauenbild*“ (ebd.), die dazu führte, dass die Frau nicht mehr als zerbrechlich angesehen wurde, sondern als gefährlich und verrucht.

6.4. Von der Sprache zum emotionalen Laut und zurück

Avantgardistische Künstler beschäftigen sich sehr stark mit der Funktion und Wirkung der Stimme. Die Semantik der Sprache wurde im Laufe des 20. Jahrhundert aus Dichtungen und Liedern immer mehr verdrängt und wich oft erfundenen Laut- oder Silbenfolgen, die keinen erkennbaren Sinn in sich hatten, sondern rein emotional wirken sollten.

Dennoch gab es avantgardistische Komponisten und Literaten, die der semantischen Bedeutung von Sätzen große Bedeutung zuschrieben und diese auch beibehielten. Die Stimme wird in all ihren Facetten in der avantgardistischen Klangkunst, von der Performance bis hin zur multimedialen Komposition, eingesetzt.

6.4.1. Lautpoesie und emotionsbegleiteter Laut

Die Performance Künstlerin und Komponistin Meredith Monk sucht in ihrer Arbeit den Weg „*zurück zum Körper, zum Herzschlag oder zum Blut*“ (Gronemeyer 1992: 11). Die Stimme benutzt sie als Ausdruck von Emotionen, wie etwa in *Songs from the Hill* oder in *Our Lady of Late* in denen sie als Solokünstlerin auftritt. In späteren

Werken wie *Dolmen Music* (Greenaway 1983) tritt sie mit Ensembles auf und verwendet erstmals auch Männerstimmen (vgl. ebd.). Die facettenreich eingesetzte Stimme, die Laute ohne semantischen Zusammenhang hervorbringt, ruft beim Zuhörer Emotionen aller Arten hervor und kann in manchen Passagen durchaus mit Sexualität assoziierten Lauten verglichen werden.

Daneben entwickelte sich mit Jana Haimsohn eine der schillerndsten Persönlichkeiten in der Szene der Performance Künstlerinnen. Für ihre Performances benutzt sie nur ihre Stimme und ihren Körper, mit dem sie Geräusche und Klänge erzeugt. Eine selbst entwickelte „*Unsinn-Sprache*“ (Morgan 1983-84: 228) lässt Jana Haimsohn während ihrer Performances zu Höchstformen auflaufen. Während sie auf der Bühne steht, wird der Körper selbst zum Material und die Stimme das Instrument der Vermittlung. Die Stimme dient als „Ventil“, mit dem körperliche Erregungen durch verschiedenste Laute abgebaut werden können.

Verschiedene Lautgruppen werden auch bei Jaap Blonk und Greetje Bijma in den Mittelpunkt des Schaffens gestellt. Während Jaap Blonk sich in der Studie *Rhotic* nur mit den Artikulationsformen des „R“ beschäftigt und diese bis aufs äußerste ausreizt, konzentriert sich Greetje Bijma im Stück *Hot Snakes* auf die Zischlaute (vgl. Barthelmes 2000: 291-292). Der Vortrag einzelner Laute oder Lautgruppen mag auf den ersten Blick nichts mit Erregung zu tun haben. Aber einzelne Laute können sexuell erregende wirken und sind die Basis für sexuell anmutende Äußerungen.

6.4.2. Sprachinhalt als erregendes Element

Das seriell strukturierte *Liebeslied* (1954) von Luigi Nono ist ein Beispiel für die eher seltene lyrische Darstellungsform von „Liebe“ in avantgardistischer Klangkunst. Es erfolgt ein ständiger Aufbau von Spannung und Lösung durch den gemischten Chor, der durch musikalische Elemente, die sehr spärlich eingesetzt werden, verstärkt wird.

*„Erde bist Du
Feuer Himmel
Ich liebe Dich
Mit Dir ist Ruhe
Freude bist Du
Sturm
Mit mir bist Du
Du bist Leben
Liebe bist Du“*

(Linden 1988: 218)

Der relativ schlichte und auch kurze Text wird wiederholt und verzögert, um ihn voll und ganz zur Geltung zu bringen.

Ein weiterer Komponist und Theologe, der sich in seinen Werken sehr stark mit dem Ausdruck von stimmlich erzeugten Lauten beschäftigt, ist Dieter Schnebel. In seinem Werk *Ekstasis*, welches 1998 uraufgeführt wurde, ist eine Rückkehr zur Semantik zu erkennen. Das sechzehnteilige Werk *Ekstasis* beschreibt jegliche Formen der Ekstase in sehr engem Zusammenhang mit religiösen aber auch weltlichen Erfahrungen (vgl. Kalisch 2005: 41). Nicht nur bei Dieter Schnebel sondern auch bei anderen Komponisten und Komponistinnen ist in den letzten Jahren eine Hinwendung zur Stimme als „Soloinstrument“ zu erkennen. Vor allem weibliche Komponistinnen versuchen „Sexualität“ in ihren Kompositionen darzustellen.

Die Komponistin Tsippi Fleischer versucht durch musikalische Elemente Weiblichkeit, Sexualität und Erotik in ihre Arbeit zu integrieren. Große Bedeutung kommt dem Liederzyklus *Girl-Butterfly-Girl* zu, den Tsippi Fleischer 1977 komponierte. Liebe, Halluzination, Erotik und Weiblichkeit (vgl. Elkoshi 1999: 115) spielen in diesem Werk eine große Rolle. Eine Frau wird zu einem Schmetterling und verwandelt sich wieder zurück in eine Frau. Dies alles geschieht auf einer Ebene zwischen Realismus und Surrealismus. Exotische Elemente finden in den Werken von Tsippi Fleischer immer wieder Verwendung und betonen die

Erotik der Stücke. So existieren von diesem Liederzyklus eine Fassung für westliche und eine für orientalische Instrumente (vgl. ebd. 117). Der Gesang der Frau im Liederzyklus *Girl-Butterfly-Girl* ist sehr klangvoll und lässt gemeinsam mit der Musik eine besonders erotische Stimmung entstehen.

Gegenteilige Darstellungen von Sexualität in der Komposition finden sich bei Maria de Alvear. Nicht nur durch die provokative Art der Kompositionen, sondern auch durch die Betonung der Bedeutung der Weiblichkeit (vgl. Mörchen 1999: 7) nimmt Maria de Alvear eine wichtige Stellung in der avantgardistischen Komposition ein. Sehr viele ihrer Werke (*De puro amor, En amor duro, sexo puro*) beschäftigen sich mit Sexualität (vgl. Mörchen 1999: 9-10) aus verschiedenen Blickpunkten.

Sexo: Zeremonie für eine Vokalsolistin, Solovioline und Orchester wurde 1991 komponiert und bricht sämtliche Tabus in Bezug auf Sexualität. Das in drei Teile gegliederte Werk (*La Muerte – Der Tod – The Death, La Rabia – Die Wut – The Anger, La Vida – das Leben – The Life*) (vgl. Büchter-Römer 1999: 98) beschreibt die Schattenseiten der Sexualität in all ihren Facetten. Vom Tod, der die Perversion darstellt über die Wut, die daraus entsteht, bis hin zu einem neuen Leben, das durch die Entkoppelung aus der Gesellschaft und deren Regeln geschieht, stellt diese Komposition besonders durch den Text eine tabulose Darstellung der Sexualität dar. Der Text wird in drei Sprachen, Deutsch, Englisch und Spanisch, vorgetragen (ebd.), damit die Intention der Komponistin möglichst viele Menschen erreicht. „*Sexo*“ ist die dunkle Metamorphose der Liebe und Sexualität“ (Mörchen 1999: 9), was besonders durch die musikalische Begleitung zum Ausdruck gebracht wird.

Im Gegenteil dazu „erzählt“ Maria de Alvear in *Vagina – Zeremonie für Stimme und Ensemble* „die Geschichte einer tief verstandenen und empfundenen Sexualität“ (ebd.).

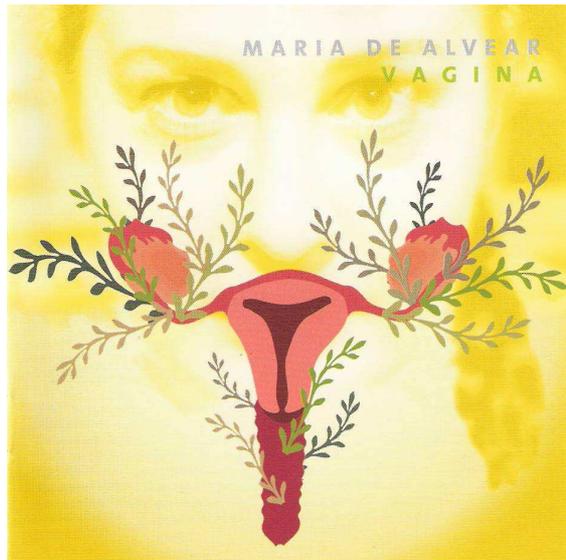


Abbildung 6 Cover der CD „Vagina“ von Maria de Alvear (Maria de Alvear, 1996)

Erregung wird in all ihren Werken in Verbindung mit Natur und Spiritualität gebracht. Die Musik begleitet einerseits die Vokalsolistin, die den Text wiederum in drei Sprachen vorbringt und versucht andererseits, die durch den Text erzeugten Stimmungen zu verstärken. Der Titel soll als Provokation verstanden werden, da er von der Gesellschaft negativ oder pornografisch (vgl. Büchter-Römer 1999: 99) besetzt ist.

6.5. Erregung und Provokation im körperlichen Ausdrucksverhalten avantgardistischer Klangkunst

Das körperliche Ausdrucksverhalten bekommt in der Entwicklung der Kunst immer größere Bedeutung. Körperliche Erregung und unmittelbarer emotionaler Ausdruck von Emotionen gelten zunehmend als Grundprinzipien von Tanz und Performance. Mit neu entstehenden Kunstrichtungen in den 1950er und 1960er Jahren (Fluxus, Minimal Art, Pop Art,...) fließen auch alltägliche Gegenstände und Bewegungsabläufe immer häufiger in die Kunst mit ein. Doch nicht nur im Tanz

und der Performance besinnt man sich auf die Körperlichkeit, auch in der musikalischen Komposition rückt der unmittelbare Ausdruck des Körpers in den Mittelpunkt. War die Neue Musik bis etwa 1950 von Reihentechnik und Serialisierung geprägt, setzte Ende der 1960er Jahre eine Vereinfachung und Reduktion der Kompositionsmittel (vgl. Schmitz-Stevens 2000: 71-72) ein.

6.5.1. Von der Komplexität zur Einfachheit: Die Entwicklung zu einer multimedialen „Körpermusik“

Die Entwicklung von neuen Kompositionsstilen in avantgardistischer Klangkunst führte vorerst zu einer sehr komplexen Klangkunst, die ab den 1950er Jahren zu einer Vereinfachung und damit auch zu einer Rückführung zum Körper führte. Komplex erzeugte, elektroakustische Klänge wichen einfachen, problemlos erzeugbaren Klängen und Kompositionen. Ebenso wurden Instrumente für Experimente mit Klängen verwendet und somit der Körper vermehrt in der Kunst zum Einsatz gebracht.

In avantgardistischen Performances, die explizit mit Musik aufgeführt wurden oder in denen Körper als Musikinstrumente fungierten, war und ist die Provokation nicht ganz so stark ausgeprägt wie in den später folgenden feministischen Performances. Es wird vielmehr Wert auf die Übertragung von Emotionen durch die Stimme und den Klang gelegt, die sexuelle Erregung hervorrufen können. Als eine der wenigen Männer, die sich in ihren Performances mit Sexualität auseinandersetzen, sind Etant Donnés und ihre Performance *L'autre Rive* (Göttemann, Leidenhaimer, Schäfer 1987) zu nennen, in der sie die Gegensätze Schönheit und Hässlichkeit, Gewalt und Liebe aufzeigen.

Einer der ersten Künstler, der sich mit Musik in Zusammenhang mit Kunst und Körper beschäftigte, ist Yves Klein und seine 1960 aufgeführte Performance *Anthropometrien der Blauen Epoche* in Zusammenhang mit der *Symphonie Monoton* zu nennen. Der aus der Minimal Art stammenden Künstler setzt diese

Intentionen auch in die Musik um und „komponiert“ mit der *Symphonie Monoton* ein Werk, das aus einem einzigen Dur – Akkord und Stille besteht. Während des Klanges wird von drei nackten Menschen blaue Farbe durch ihren Körper auf die Leinwand aufgetragen (vgl. Goldberg 1988: 144-146).

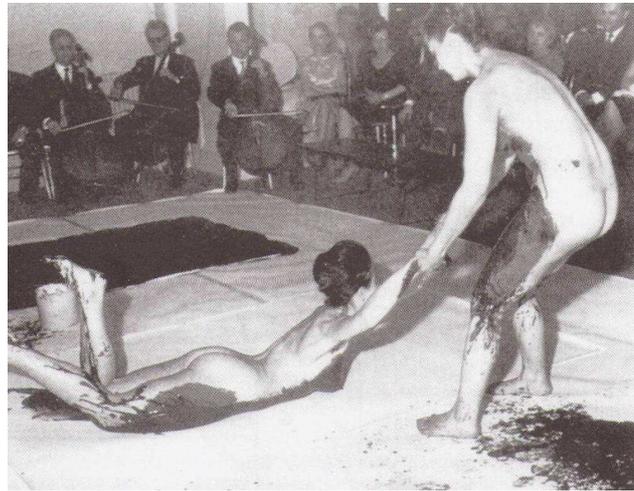


Abbildung 7 *Symphonie Monoton* und Anthropometrien der Blauen Epoche (vgl. ebd.)

Das Zusammenspiel der nackten, malenden Körper und des Dur-Akkords, der, obwohl oder gerade weil er sich nicht verändert, führt zu einer Steigerung der Erregung.

Damit war ein Beginn der Minimal Music gegeben und viele avantgardistische Künstler schlossen sich dieser Bewegung mit ähnlichen Intentionen an. Der tiefere Sinn der Minimal Music war darin zu erkennen, dass die Künstler versuchten, ein auf den grundlegenden Strukturen der Musik basierendes Kunstwerk zu schaffen. Der Körper wurde zunehmend als Klangerzeuger eingesetzt, die Stimme auf Laute reduziert. Zunehmend wurde dem Genre der Minimal Music meditativer Charakter zugeschrieben, der von Künstlern wie La Monte Young und Steve Reich verstärkt wurde. Daneben bekam die Multimedialität immer größere Bedeutung: „*Neben der akustischen Wahrnehmung werden sowohl der Geruchssinn als auch die visuelle Wahrnehmung angesprochen.*“ (Saxer 2000: 256).

Aus diesem künstlerischen Feld stammend setzte Pauline Oliveros mit ihren in den *Sonic Meditations* zusammengefassten meditativen Kompositionen einen Meilenstein in der avantgardistischen Klangkunst. Die „*Intention ihrer Klangmeditationen sind Veränderungen physiologischer und psychologischer Art*“ (Saxer 2000: 264), die zu einem „*natürlichen Umgang mit Klängen führen*“ und „*die Bewußtwerdung von Wahrnehmung*“ (Gronemeyer 1983-84: 280) stärken. Es wurde direkt durch den Klang und durch aktives Zuhören körperliche Veränderung ausgelöst.

Mit „*Organkompositionen*“ (Hilberg 2000: 198) wurden Kompositionen auf die vom Körper erzeugten Geräusche reduziert. *Atemzüge* von Dieter Schnebel, oder *Atem* von Mauricio Kagel (vgl. ebd.) sind Beispiele solcher Kompositionen. Erregung wird durch den natürlichen körperlichen Prozess des Atmens dargestellt. Geräusche, die durch die Atmung erzeugt werden, können bei Menschen sexuelle Assoziationen hervorrufen.

6.5.2. Inszenierung des weiblichen Körpers als Provokation in der Performance-Art

In der Performance-Art, deren Entstehung vor allem auf den Komponisten John Cage und die Fluxus-Bewegung zurückzuführen ist (vgl. Meyer-Denkman 1997: 169), wurde der Körper als Ausdrucksmittel gewählt, um Emotionen unmittelbar zu vermitteln (vgl. Almhofer 1986: 14). Die Intentionen von Performances waren geltende gesellschaftliche Rollenklischees provokant und offensiv zu durchbrechen. Besonders der weibliche Körper sollte zum Inhalt unzähliger Performances werden, in denen die Rolle der Frau in der Gesellschaft und das weibliche Geschlechtsbild kritisch und oftmals von feministischen Standpunkt aus (vgl. Meyer-Denkman 1997: 174) hinterfragt wurde und wird.

„Seit dem Höhepunkt der feministischen Bewegung haben verschiedene Künstlerinnen immer deutlicher den Drang verspürt, sich einer von ihnen als Frauen geforderten geistigen Haltung zu verweigern. Häufig haben sie beschlossen, die eigene sexuelle Identität weder zu verstecken, noch abzulehnen und sind dabei sogar soweit gegangen, ihren Körper exhibitionistisch zur Schau zu stellen und der Logik männlicher Sichtweisen entgegenzusetzen, [...].“ (Spada 1998: 44)

Yoko Ono, die sich im unmittelbaren künstlerischen Umfeld von John Cage bewegte, forderte in ihrer Performance *cut piece* das Publikum auf, Stücke ihrer Kleidung abzuschneiden. Dabei saß sie alleine, bestrahlt von Scheinwerfern, eigentlich schon „nackt“ auf der Bühne und ließ sich durch die Performance noch weiter entblößen.

Frauen machten sich selbst zu Objekten der Begierde und überformten Verhaltensweisen um aufzuzeigen, wie die Weiblichkeit in der Kunst auf den Körper reduziert und in der Gesellschaft zu einem kulturellen Konstrukt vereinheitlicht wurde (vgl. Almhofer 1986: 39).

Valie Export zielt seit den sechziger Jahren darauf ab, *„die den Bildern von „Weiblichkeit“ zugrunde liegenden patriarchalischen Blickregimes und Machtverhältnisse sichtbar zu machen und zu verändern.“* (Hess 2003: 55). In ihrer Performance *Tapp- und Tastkino*, in der sie sich ein „Kino“ vor den nackten Oberkörper schnallte und das Publikum aufforderte das Kino mit den Händen zu besuchen, brach sie die *„voyeuristische Situation des Kinosaals auf“* (ebd.) und machte die „Zuschauer“ zu Schauobjekten. Nicht weniger extrem war die Performance *Aktionshose Genitalpanik* in der Valie Export mit einer Hose, deren Schritt herausgeschnitten war, durch einen Kinosaal ging, woraufhin viele Besucher den Saal verlassen haben (vgl. ebd.).



Abbildung 8 Tapp- und Tastkino von Valie Export (Hess 2003: 54)

Die Performance *The Constant State of Desire* von Karen Finley, in der sie improvisierte Monologe spricht, sich ihrer Kleidung entledigt und nach und nach von einem „nackten Leib“ zu einem sozial geformten Körper wird, indem sie sich bemalt, mit Glitter und Confetti bestreut und sich mit Girlanden behängt (vgl. Schneider 1997: 103), zeigt einen kulturell geformten Körper der Frau. An der Veränderung des Rollenklischees der Frau arbeiten auch Performance Künstlerinnen wie Carolee Schneemann (*Site, Eye/Body*) die hauptsächlich ihren Körper einsetzt (vgl. ebd. 28 -34) und Cindy Sherman (*Untitled # 93*) und Elke Krystufek (*Marilyn speaking*), die mit Bildern und Performances Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Auffällig ist, dass es solche Performances in direkter Verbindung mit Klang oder Musik nur sehr selten gibt. Obwohl Musik Körperlichkeit ursprünglich in sich trägt und auch mit sexueller Erregung zusammenhängt, finden sich Performances solcher Art sehr selten in Verbindung mit Musik. Musik hat, so scheint es, bezüglich Sexualität ihre Körperlichkeit abgelegt und sich auf eine kognitive Ebene begeben. Insofern ist sexuelle Erregung in explizitem Zusammenhang mit Musik in avantgardistischer Performance Art kaum zu finden.

6.5.3. „Integrales Musiktheater“ als erregende Bühnenshow

Das zwanzigste Jahrhundert brachte Bühnenwerke hervor, die soziale Strukturen der Gesellschaft und herkömmliche Geschlechterrollen kritisieren und dies durch die Musik, die Inszenierung und den Text ausdrücken. Beispielsweise werden Mann und Frau auf Bühnen häufig durch zwei Frauen oder zwei Männer dargestellt, die, wie etwa in György Ligetis *Le grand macabre*, auch bezeichnende Namen wie Clitoria und Spermando (vgl. Zech 1998: 151) haben, oder traditionell männliche Rollen werden von Frauenstimmen begleitet, wie etwa in Luca Lombardis *Faust* (vgl. ebd.).

Das „*Integrale Musiktheater*“ (Kager 2002: 339) dekonstruiert traditionelle Werke (Opern, Singspiele, Musiktheater) und versucht sie anschließend aus einem zeitgenössischen Blickwinkel zu rekonstruieren. Dem Publikum werden durch multimediale Bühnenspektakel und tabulose Inszenierungen Themen aufgezeigt, die noch heute tabuisiert werden.

Adriana Hölszky versucht in ihren Bühnenwerken der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Oftmals benutzt sie für diese überformten Darstellungen provokative Maßnahmen. In ihrer Arbeit, „*bei der aber immer das Moment »Lust« oder gar »Schock« im Vordergrund steht*“ (Weissweiler 1999: 418), versucht sie, das Orchester als mitgestaltendes Objekt einzufügen und auf herkömmliche Aufführungsweisen zu verzichten. „*Man muss die Oper überwunden haben*“ (Möller, 2004: 62) um Bühnenwerke von Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts, die mit elektronischer Musik, Geräuschen und unkonventionellen Instrumenten arbeiten, in einer Weise zu verstehen, wie es von den Künstlern intendiert wird.

In *Bremer Freiheit, ein Singwerk auf ein Frauenleben* (1989) wurde von Adriana Hölszky ein historischer Stoff von Rainer Maria Fassbinder (Zech 1998: 152) verarbeitet und zeitgenössisch zur Aufführung gebracht. Eine Frau, Geesche Gottfried, ermordet im Laufe ihres Lebens etwa fünfzehn Menschen und wird am Ende selbst dafür hingerichtet. So paradox es klingen mag geht es in diesem Singwerk auch um Liebe, die in einem Liebeslied zwischen Geesche und Gottfried besungen wird, aber erkennen lässt, dass auch diese Liebe keine Chance hat. Die

parallel geführten Stimmen von Gottfried und Geesche lassen kurz die skrupellosen Gedanken von Geesche vergessen, während am Ende des Liebeslieds die Absichten wiederum sehr deutlich Ausdruck in der Musik und der Stimme finden.

In einem weiteren Bühnenwerk *Die Wände* (1995) nach einem Text von Jean Genet, sind alle Tabuzonen der bisherigen Operngeschichte aufgehoben. Das Stück spielt im Algerienkrieg und erzählt die Geschichte von Said, „*dem ärmsten Sohn des Landes*“ (Borchard 2000: 633) und seiner Frau Leila, „*der hässlichsten Tochter des Landes*“ (ebd.). Obwohl der Inhalt des Stückes weniger an Sexualität erinnert, wird diese impertinent dargestellt:

„Da hangeln Gefangene wie Affen hinter Gittern und fummeln, masturbierend, ihrem Gegenüber im Schritt. Eine Nackte besteigt die hintere Hälfte eines Pferdes, prompt erigiert der halbierte Hengst. Ein knapp geschürzter Knabe lässt offen sein Gemächte baumeln. Der Todesengel hat eine rote Rose im blanken Hintern.“ (Umbach 1995: 206).



Abbildung 9 *Die Wände* 1995 (Umbach 1995: 206).

Musikalisch lässt Adriana Hölszky „aus dem Orchestergraben heraus eine Stunde lang zu einem feststehenden Bühnenbild Geräusche, Klänge, Musikketzen“ erklingen, die durch „Live-Elektronik und ein 8-Kanal-Zuspielband“ (Borchard 2000, 633) ergänzt werden. Das Bühnenwerk wird zu einem multimedialen Gesamtkunstwerk, welches „enorme Klangpotentiale“ (Gienger 1999: 57) beinhaltet.

Am Rande der Konventionen bewegt sich auch die junge Komponistin Jennifer Walshe mit ihrem Musiktheater *XXX:LIVE_NUDE_GIRLS*.

„Zum Gehechel der Vokalistinnen und den hektischen, gebrochenen Klängen der Instrumentalisten spult sich die durchaus banale Handlung um Sex und Gewalt, gewöhnlichen Tratsch und einen Todesfall ab, bis zur finalen Vergewaltigung plötzlich harmonische Dur-Akkorde erschallen, wie um gängige Erwartung durch Bestätigung im ungewohnten und unpassenden Umfeld doppelt zu brechen.“ (Heißenbüttel 2005: 53).

Die Handlungen der als Barbiepuppen verkleideten Darstellerinnen werden während der Aufführung gefilmt und auf Leinwand übertragen. Die Ungleichheit von gesellschaftlichen Erwartungen und unkonventionellen Ausführungen werden im gesamten Stück provokant zum Ausdruck gebracht.

Mit einer Multimedia-Performance der anderen Art, die nahe an integrales Musiktheater herankommt, sorgte 1983 das „K & K Experimentalstudio“ für Aufsehen. *Musik und Erotik. Amor – Psyche – Terror* benennt sich dieses, Erotik als sehr weit reichenden Begriff verstehende Bühnenspektakel. Themenspezifische Einzelteile der Performance, die sich im Wesentlichen um sämtliche Facetten der Erotik drehen, und bis hin zu Sexualität und sexueller Erregung reichen, wurden von Komponisten und Autoren erarbeitet.

„Für diese rund 75 Minuten währende Verbindung von Plastik, Lichtbild, Musik, Elektronentechnik, Oper, Schauspiel und Choreographischem hat Kaufmann zum Thema ein umfangreiches musikalisches Material (Klaus Karlbauer, Einem, Schwertsik, Logothetis und Eigenes) und Texte von Julie Schrader bis Alexander Widner zusammengestellt.“ (Leiler 1983).

Trotz der vielen Komponisten und Autoren und trotz der unterschiedlichen Anschauungsweisen von Erotik entstand ein Gesamtkunstwerk der neuen Musik. Elektroakustische Kompositionen, „Finger-Pantomime für Tasteninstrumente und Texte für Sing und Sprechstimme wurden zusammengefügt und brachten Erotik in unterschiedlichster Weise zum Ausdruck.

EXKURS I: Avantgardistische Rockgruppen, Multimedialität und körperliche Inszenierung

Die populäre Musik entwickelte sich als eine dem Mediatisierungsprozess entgegen gerichtete Musikform, die zu originärem Musizieren und einer körperlichen Klanggestaltung zurückführt (vgl. Jauk 2002a: 131). Ebenfalls kommt es zu einer Gegenhaltung von Subkulturen gegenüber der Gesellschaft oder Politik, in denen sich neue Musikstile bilden und ein Prozess ausgelöst wird, in dem „*Objekte bedeutsam werden und als Stil [...] neue Bedeutung bekommen.*“ (Hebdige 1983: 8). Ein Beispiel für die Umbewertung von Zeichen sind die Bands der „Riot Grrrls“, die im Zuge der Punkbewegung in den 1990er Jahren entstanden. Die gesellschaftlichen Normen für Frauen wurden in dieser Bewegung hinterfragt und provokant geräuschvoll zu Gehör gebracht. Die Frauen verwendeten „Sperrmüllkleidung“, spielten Punkrock und benannten ihre Bands mit Namen wie *Lunachicks* oder *Bikini Kill*. Letztere wählte den Bandnamen in Anlehnung an die Atombombentests am Bikiniatoll. Bikini als Symbol für Sexualität und Kill als Symbol für Krieg, die hier in einem Atemzug genannt und mystifiziert werden.

Spannung und Lösung, körperliche Erregung, die bis zur sexuellen Erregung gesteigert werden kann, und, die laut Diederichsen unmittelbare Vermittlung von Emotionen durch die „*kleine Stimme*“ (zit. nach Jauk 2005: 105) sind Kennzeichen der populären Musik. Die politische „*kleine Stimme*“, die in weiterer Folge jedoch auch mit der in der Populärmusik entstehenden weiblichen Stimme und demzufolge auch mit Sexualität in Verbindung gebracht wird.

Einen nicht unwesentlichen Teil der populären Musikkultur nimmt Sexualität ein, durch die in der Massenkultur für steigende Verkaufszahlen gesorgt wird. Die Jugendlichen beginnen sich zu sozialisieren und dabei sind sie mit ihren Wünschen und Bedürfnissen die Zielgruppe des Marktes. Besonders durch Sexualität assoziierte Verhaltensweisen der Künstler auf der Bühne, in den musikalischen Strukturen und Texten ihrer Lieder kommt es zu provokativen sexuellen Anspielungen, die für Jugendliche anziehend wirken.

Mit der Formierung der Gruppe *The Velvet Underground* unternahm Andy Warhol den Versuch, die Grenzen zwischen „high art“ und „low art“ (vgl. Barber-Kersovan 1996: 63) verschmelzen zu lassen und Pop- und Rockmusik mit Pop-Art zu verbinden. *The Velvet Underground* wurde „die erste avantgardistische Rockgruppe“ (Barber-Kersovan 1996: 73), die nicht nur mit neuen musikalischen Stilen, sondern auch mit multimedialen Bühnenshows Wegbereiter für spätere Gruppen wurden. Lou Reed schrieb provokative Songtexte über Drogen und sexuelle Perversion (vgl. Barber-Kersovan 1996: 66) und der aus der klassisch-avantgardistischen Szene stammende John Cale versuchte bisherige Hörerfahrungen mit einer Mischung aus Rockmusik, Minimal Music und avantgardistischer Geräuschkunst (vgl. ebd) zu sprengen. Die Musik war laut Meltzer eine „orgasmische Monotonie“ (zit. nach Barber-Kersovan 1996: 67), in der die Realität mit einer kühlen Schlichtheit dargestellt wurde.

Mit *Nico*, die das Schönheitsideal der 1960er Jahre verkörperte, holte Andy Warhol eine „femme fatale“ in die „Factory“ und machte sie zur Sängerin von *The Velvet Underground*. Mit ihrer tiefen Stimme und ihrem guten Aussehen zog sie das Publikum in ihren Bann und die Band feierte mit dem Album „The Velvet Underground & Nico“ einen ihrer größten Erfolge. Wesentlich zum Erfolg dieses Albums trug auch das von Andy Warhol gestaltete Schallplattencover bei, auf dem ein Bananenaufkleber zu sehen ist, „unter dem – wenn man ihn abzieht – eine fleischfarbene Banane erscheint.“ (Barber-Kersovan 1996: 71). Der Verkauf der Platte schien durch das von Warhol benutzte Phallus-Symbol der Banane und das geheimnisvoll Verbotene, was denn wohl unter dem Aufkleber stecken mag, zu steigen.

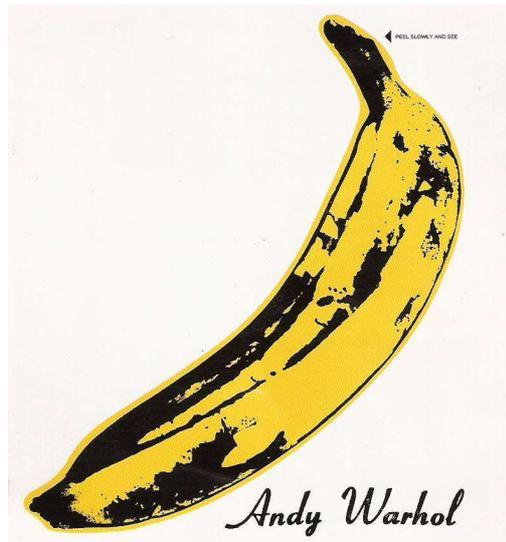


Abbildung 10 CD Cover The Velvet Underround & Nico

Nico, die als Mannequin, Schauspielerin und Sängerin arbeitete, war in den 1960er Jahren das Symbol für erotische Ausstrahlung und Schönheit. Doch schon kurz nach der Zusammenarbeit mit Andy Warhol und *The Velvet Underground* verfiel sie der Droge Heroin und es begann eine vollkommene Umwandlung der einstigen „Mondgöttin“ (Oftringer 1995). Von der einstigen Verkörperung der Schönheit und Erotik der 60er Jahre wurde *Nico* in den 80er Jahren, geprägt durch Heroinabhängigkeit und zahllose Liebschaften, zu einer Ikone, die Düsternis und Todessehnsucht verkörperte.

Als eine weitere Künstlerin, die sich zwischen Avantgarde und Rockmusik bewegt, ist *Lydia Lunch* zu nennen. Sie ist Performance Künstlerin, Literatin, Sängerin, Schauspielerin, Fotografin und Fotomodell und stellt somit eine der vielseitigsten feministischen Künstlerinnen der heutigen Zeit dar. Als Sängerin startete sie in der No Wave Band *Teenage Jesus and the Jerks* und schon einige Jahre danach begann sie ihre Solokarriere. Als Schauspielerin wirkte sie in „erotischen“ Filmen von Richard Kern mit und begann Spoken Word Performances aufzuführen und Bücher zu schreiben. Ihre offen, provokative Haltung gegenüber Sexualität veranlasst die Künstlerin immer wieder provokativ auf diese Thema aufmerksam zu machen, wie etwa mit der Performance *Real Pornography*. Als Pornografie sieht *Lydia Lunch* in

dieser Performance nicht die Darstellung von Sexualität selbst, sondern bezieht den Begriff auf Krieg, Gott, religiösen Fanatismus und Gewalt, in Anlehnung an die amerikanische Regierung mit ein. Eine Umdeutung des Wortes auf eine Ebene, die zwar politisch ist, aber trotzdem das widerspiegelt, was in kulturellem Zusammenhang dem Wort Pornografie zugeschrieben wird. *„Sex is used to sell everything and yet sex itself is still a taboo. We can have as much violence as we want in films, but erotica, forget about it. In other words, it's titillation in the most perverse way.“* (Lydia Lunch, zit nach Truini 2007).

Einen besonderen Bezug zur Körperlichkeit bekommt Pop- und Rockmusik mit der im Mainstream agierenden *Madonna*. In der Rockmusik setzte man sich zwar seit ihrer Entwicklung mit Sexualität auseinander, doch geschah dies immer von einem männlichen Standpunkt aus. *Madonna* beging hier einen „Tabubruch“ (Barber-Kersovan 2000: 274) indem sie in ihren Musikvideos Männer zu ihren Sexsklaven machte und Elemente aus dem Rotlichtmilieu (vgl. ebd.) aufgriff. Auf den Gipfel trieb sie diese objekthafte Selbstdarstellung in ihrem 1992 veröffentlichten Album „*Erotica*“. Als PR-Maßnahme wurde zur Veröffentlichung des Albums ein Buch mit dem Titel „SEX“ herausgegeben. Darin ist *Madonna*, *„kaum verhüllt, unbekleidet oder mit einschlägigen Sex-Utensilien ausgestattet“* (Wicke 2001: 258-259) zu sehen. Doch das als banaler PR-Gag erscheinende Buch „SEX“ ist vielmehr ein Zeichen dafür, *„daß hier mit Sorgfalt ein Prozeß in Szene gesetzt wurde, der als herausragende kulturelle Signatur den Wandel in die postmoderne »Spaßgesellschaft« markiert.“* (Wicke 2001: 260).

6.6. Interaktion von Körper und Technologie

Die Interaktion von Körper und Technologie entstand durch die fortschreitende Technologisierung, die auch in der Musik des 20. Jahrhunderts Einzug gehalten hat. Aus dieser Kombination von Klang, Technik und Körper entstanden neue musikalische Stile und Instrumente und es begann ein Umdenken in Bezug auf den Körper. Er wurde in der Musik zunehmend zu einem hedonisch gesteuerten Objekt.

6.6.1. Der Einsatz technologischer Entwicklungen in der Musikperformance

In der Musikperformance werden neue technologische Entwicklungen eingesetzt, und von ihrem ursprünglichen Zweck entkoppelt. Mit den Möglichkeiten, die sich durch die drahtlose Signalübertragung ergaben, die eigentlich für die Nachrichtentechnik entwickelt wurden, baute man auch erste elektronische Musikinstrumente. Das Theremin oder Ätherophon wurde 1921 von Leon Theremin entwickelt und war ein Kasten, aus dem Musik ertönte, indem der „Musiker“ lediglich die Arme bewegte, als würde er dirigieren (vgl. Ungeheuer 1995: 1732).



Abbildung 11 Das Ätherophon (vgl. Ungeheuer

Diese erste Form eines direkt durch den Körper gesteuerten Klanges in Zusammenhang mit Elektronik sollte in den folgenden Jahren zu neuen, innovativen Formen von elektroakustischer Musik in Zusammenhang mit körperlicher Aktivität führen. *„Die Einbringung des Körpers in eine von Elektronik und Automatisierung gekennzeichneten Kontext und seine Erforschung mit Hilfe technischer Apparaturen“* (Barthelmes, Osterwold 1996: 233) wird zunehmend zu einer eigenen Kunstrichtung.

Bei dem australischen Performancekünstler Stelarc *„dringt die Technik in den Körper ein und verlegt die Schnittstelle Mensch – Maschine in den Körper.“* (Barthelmes 2000: 294). Zur Erweiterung seines Körpers benutzt Stelarc Apparate aus der Intensivmedizin und eine Prothese an seinem rechten Arm, die durch Bauchmuskelkontraktionen gesteuert wird (vgl. ebd). Die Erregung des Körpers kann so vom Publikum durch den steigenden Herzschlag oder die steigende Atemfrequenz „gehört“ werden.

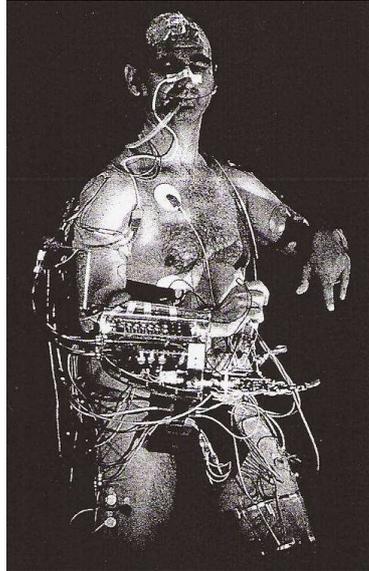


Abbildung 12 Stelarc, *Erasure Zone: Event for Absent Body and Automatic Gestures*
(Barthelmes, Osterwold 1996: 237)

Als „Klangkörper“ oder Instrument wird der Körper in Performances von Harry de Wit eingesetzt. In seiner Klangaktion *Kostrument* werden direkt an seinem Körper und in seinem Mund Mikrofone befestigt (vgl. Barthelmes, Osterwold.: 235), die Schläge auf den Körper aufzeichnen und verstärkt wiedergeben. Die Wiedergabe erfolgt so, als wäre man als Zuhörer direkt im Körper des Künstlers.

In der *Music for Solo Performer* von Alvin Lucier werden über Kopfhautelektroden „die Alphawellen des menschlichen Gehirns gemessen und über einen Wandler hörbar gemacht“ (ebd. 236). Man kann sozusagen direkt in das Gehirn des Performers hören und unmittelbar an seiner geistigen Aktivität teilhaben. Die Gedanken des Künstlers werden quasi offen gelegt und seine innersten Gefühle und Gedanken im übertragenen Sinne dem Publikum zugänglich gemacht.

6.6.2. Musik und Videokunst

Durch die vielseitigen Möglichkeiten, die mit den neuen Medien entstanden sind, ist es für Künstler eine Herausforderung Bild und Ton zu koppeln, oder Bild in Ton umzuwandeln und umgekehrt. Fanden doch schon „*Kandinsky und Schönberg Parallelen in der formalen seriellen Gestaltung visueller und akustischer Ereignisse hinsichtlich ihrer sinnlichen Erregung*“ (Jauk 2005: 99).

Der Videokünstler Nam June Paik kam in den 60er Jahren nach Deutschland und wurde sehr stark von der künstlerischen Arbeit von John Cage geprägt. In seinen Arbeiten griff er Tabuthemen wie Sex, Gewalt und Aggression auf, und verarbeitete sie in Klängen und Bildern. „*Die Hörbarkeit des Lichts und die Verwandlung von Ton in Bild*“ (de la Motte-Haber 1996: 13) waren für Paik zentrale Probleme seiner Arbeit. Aber auch die Dimensionen der Zeit und das Verhältnis zum Betrachter wurden zu wichtigen Themen in seiner Arbeit. In Zusammenarbeit mit der Cellistin Charlotte Moorman erkundete er die unterschiedliche Verwendung von TV-Monitoren. In *TV-Bra for living Sculpture* spielte Moorman Cello, und hatte anstatt eines BHs zwei Monitore direkt am Körper befestigt (vgl. Sanio 2004: 153), wodurch die Humanisierung der Technologie ausgedrückt werden sollte. Die *Opera Sextronique*, in der Charlotte Moorman mit bloßem Oberkörper spielte, fand 1967 ein jähes Ende, da Nam June Paik und Charlotte Moorman verhaftet wurden.



Abbildung 13 Charlotte Moorman *TV-Bra for living Sculpture* (Rajandream, 1986)

Erotik, Sexualität und der weibliche Körper sind auch Bestandteile der Arbeiten von Pipilotti Rist. Mit Filmen, die in enger Interaktion mit Musik stehen, wie *Pickelporno* oder *Selbstlos im Lavabad* (vgl. Lehmann 2003: 167) versucht sie, wenn auch auf provokante Art und Weise, auf die Natürlichkeit der Sexualität zurückzuführen.

6.6.3. Die Universalität im Werk Laurie Andersons

Laurie Anderson verkörpert eine der vielseitigsten Künstlerinnen in der avantgardistischen Kunstszene der letzten Jahre. In ihren Arbeiten werden Musik, Stimme, Sprache und Bild ab den achtziger Jahren gleichwertig eingesetzt und zu einem multimedialen Kunstwerk verbunden. „*Laurie Anderson verkörperte zu jener Zeit Anfang der achtziger Jahre die Schnittstelle zwischen Musik und Videokunst, Literatur und Minimal Music, Performance und Konzertaufführung, Avantgarde und Pop.*“ (Lachner 2002: 409).

In ihrem bisher umfangreichsten Werk *United States* vereint sie sämtliche technischen Möglichkeiten in einem ständigen Rückbezug auf den Körper. Das 1983 uraufgeführte Werk, welches aus achtundsiebzig Abschnitten besteht und eine Gesamtlänge von acht Stunden hat, ist „*eine Beschreibung jeder technologischen Gesellschaft und der Versuch der Menschen, in einer elektronischen Welt zu leben [...].*“ (Gronemeyer 1992: 15). Im vierten und letzten Teil der Performance behandelt Laurie Anderson das Thema Liebe als eine Art Kommunikationsform zwischen Mann und Frau und zwischen den Kulturen. *Hothead* oder *La Langue d'Amour* sind kleine Teile dieser Performance, in der Laurie Anderson „*the physical source of sound*“ (McClary 1999: 136) als wichtiges Grundelement der Musik hervorhebt.

Diese Verbindung von Körper und Technologie wird auch durch die von Max Matthews konstruierte Geige (vgl. Gronemeyer 1992: 13) sicht- und hörbar. Das elektronische Instrument ist mit einem Computer zusammengeschlossen, der jede Fingerposition auf jeder der Saiten in eine Vielfalt von Klängen übersetzen kann (vgl. ebd.). Ferner verfremdet Laurie Anderson ihre Stimme mittels „Harmonizer“ und „Vocoder“ und kann somit sämtliche Facetten der Stimme in ihren Performances verarbeiten.

EXKURS II: Techno: Eine Entwicklung zum hedonischen Körper

Der Begriff Techno bezeichnet eine rhythmusorientierte, synthetisch erzeugte Musikrichtung, die in den achtziger Jahren von Amerika aus die Welt der Jugendlichen eroberte. Die Anfänge des Musikstils sind in den amerikanischen Discotheken zu finden (vgl. Jerrentrup 1992: 48), in denen Mitte der 1980er Jahre begonnen wurde, den Besuchern Tanzmusik der anderen Art vorzuspielen.

Grundlegend für die Entwicklung des Techno waren afroamerikanische Tanzmusik, Experimente aus avantgardistischen Szenen und europäischer elektronischer Pop (vgl. Rietveld 2001: 298). Maßgeblich an der Formung des Detroit Techno beteiligt war die deutsche Gruppe *Kraftwerk*, die sich durch ihre avantgardistische, elektronische Musik schon in den siebziger Jahren etablierte. Das Verhältnis von Mann und Maschine und ihre roboterähnlichen Performances (vgl. Holert 2005: 33), in denen sie mit Laptops und Synthesizern auftraten veränderten die populäre Musikwelt.

Die avantgardistischen Klangexperimente gelangte binnen kürzester Zeit aus den Discotheken von Detroit und Chicago nach Europa und *„trugen das eigentümliche Gemeinschaftsgefühl, das sie auf der Basis eines homoerotischen Körperbewußtseins allein mit Rhythmus und Klang erzeugten, in den heterosexuellen Mainstream der Jugendkultur.“* (Wicke 2001: 276). Im rhythmischen Klanggeflecht kommt es zu einer Aufweichung der Geschlechter und zu einer *„Entgrenzung des Körpers“* (vgl. ebd.). Durch Lichtinstallationen, unermessliche Lautstärken und stundenlange Darbietungen der Musik ohne Pause (vgl. Jerrentrup 1992: 71-73) kommt es zu tranceartigen Zuständen, diese zu erreichen die Musik so erstrebenswert machen.

Körperliche Erregung wird erlebt, ohne dass man dabei im Mittelpunkt steht. In der Masse versucht jeder den gleichen angenehmen Level zu erreichen, egal ob Mann oder Frau. Es geht vorwiegend um ein *„ekstatisches, erregendes Moment“* das im Techno durch den Körper erlebt wird. Der Tanz wird für Männer und Frauen zu einer gleichwertigen Sache, da sich jeder bemüht, auf der Tanzfläche ekstatische Zustände zu erreichen.

Mit der Performance *Para sonic RAVE*, nach einem Konzept von Werner Jauk und der Akteurin Tanja Beer, wurde der Zusammenhang von lustbetonter Musik und dem Körper erfahrbar gemacht.

„Para sonic abstrahiert nun den wirkungsmechanismus von techno und rave und versucht die unmittelbarkeit der physiologischen erregung direkt physikalisch erlebbar zu machen. Dabei werden, gesteuert von einer entsprechenden musik, akteure bloß im duktus der musik elektrisch stimuliert - die musik selbst bleibt für sie unhörbar.“ (Jauk 1998)

Körperliche Erregung ist, neben dem Klang, ein grundlegender Beweggrund Techno zu hören und zu erleben. Der Körper wird zur Ausführung hedonischer Bewegungen gereizt und auf einen lustvollen Level gebracht.

Der optimale Aktivierungsgrad wird erreicht und zeigt, dass *„Erregung [...] Funktion und kein Zeichen von Musik.“* (Jauk 2002a: 144) ist. Die direkte Vermittlung von Erregung durch musikalische Strukturen wirkt als Grundgedanke von Techno. Eine neue Körperkultur entsteht, die auf ursprüngliches Ausdrucksverhalten zurückgreift und dieses zu einem hedonischen Körperverhalten umformt. Ein langsamer Beginn, Geschlechtlichkeit und Sexualität wieder zu ihrem natürlichen Ursprung zurückzuführen und weitgehend von einer kulturellen Überformung abzukoppeln, da direkt durch Klang und körperlichen Ausdruck kommuniziert wird.

7. Schlussfolgerungen

Musik als „Parafunktion“ von Erregung nimmt in dieser Arbeit einen bedeutenden Stellenwert ein. Musik trägt keine Bedeutung in sich, und ist für den Menschen trotzdem ein Phänomen, das sich seit Urzeiten wenig verändert hat und immer wieder fasziniert.

Die Intensität des Reizes, das hedonische Empfinden und der Aufbau der Musik nach dem Spannungs- und Lösungsprinzip tragen wesentlich zu diesem „Erfolg“ der Musik über Jahrhunderte bei. Von ihrer ursprünglichen Körperlichkeit durchlief sie im Laufe der Jahrhunderte, hervorgerufen durch politische als auch religiöse Einstellungen während einzelner Epochen, eine Entwicklung hin zu einer entkörpernten Musik, die hauptsächlich durch semantische Ausführungen verstanden werden konnte.

Auch die sexuelle Erregung erfuhr eine Entkörperlichung und wurde, ebenfalls von Politik und Klerus, überformt. Das Ergebnis war eine kognitive Erotik, die den Körper mehr und mehr in den Hintergrund drängte und versuchte durch Metaphern und Umschreibungen zu erregen.

Die Hinwendung zur Körperlichkeit in der Kunst am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts versucht den Körper als unmittelbares Ausdrucksmittel von Erregung wieder einzusetzen und Tabus zu brechen. Das bis dahin herrschende strenge Reglement wird gelöst und nach dem Motto „Zurück zur Körperlichkeit“ werden in Tanz, Gesang und Komposition neue Wege des körperlichen Ausdruckverhaltens bestritten.

Vor allem in der avantgardistischen Klangkunst kommt der Begriff Erotik nur noch sehr selten zum Einsatz. Komponisten, Tänzer und Performancekünstler wenden sich von der überformten, tabuisierten Erotik ab und versuchen Sexualität in ihrer natürlichen Form zum Ausdruck zu bringen. Der „nackte“ Körper, der durch den Aufbau von Spannung und vor allem durch das Zulassen dieser, auf Menschen sexuell erregend wirkt, Körpermusik, Laute und Silben halten Einzug in der avantgardistischen Kunst.

Das multimediale Gesamtkunstwerk, in dem der Körper eine wesentliche Rolle spielt, wird zu einer zentralen Kunstform. Ebenso werden durch die technischen Errungenschaften des zwanzigsten Jahrhunderts völlig neue Ausdrucksformen ausführbar. In Interaktion mit Technologie erfolgt ein Transfer der Körperlichkeit von den Musikern auf den Rezipienten. Der „*Übergang von der Produktgesellschaft zu einer Erlebnisgesellschaft*“ (Jauk 2005: 103) hat begonnen, in der der Körper in Performances und im Techno zu einem hedonisch gesteuerten Objekt wird, das Erregung und Lust ausdrückt.

Literaturverzeichnis

- Aiello, Rita (1994), Music and Language: Parallels and Contrasts. In Rita Aiello / John Sloboda (Hg.), *Musical Perceptions*. Oxford: Oxford University Press
- Almhofer, Edith (1986), *Performance Art. Die Kunst zu leben*. (Kulturstudien: Sonderband; Bd. 1) Wien, etc.: Böhlau
- Barber-Kersovan, Alenka (1996), "Pop goes Art" – "Art into Pop". Andy Warhol, The Velvet Underground und die Folgen. In: Helmut Rösing (Hg.), *Mainstream, Underground, Avantgarde. Rockmusik und Publikumsverhalten*. Arbeitskreis Studium populärer Musik e. V. (Beiträge zur Popmusikforschung 18), Karben: CODA Musikservice und Verlag. S. 62 - 79
- Barber-Kersovan, Alenka (2000), Madonna – The Material Girl. Eine amerikanische Karriere. In: Alenka Barber-Kersovan / Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hg.), *Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*. (FORUM Jazz Rock Pop, Bd. 4), Karben: CODA. S. 261 – 282.
- Barthelmes, Barbara; Osterwold, Matthias (1996), musik performance kunst. In: Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*. Berlin, etc.: Prestel-Verlag. S. 233 - 239
- Barthelmes, Barbara (2000), Urbane Aboriginale. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4), Laaber: Laaber Verlag. S. 281 - 317.
- Bataille, G. (1994). *Die Erotik*. Matthes & Seitz: München
- Bechdorf, Ute (1999), *Puzzling Gender: Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim: Deutscher Studienverlag
- Bechdorf, Ute (2001), Männlich vs. Weiblich? De- und Rekonstruktionen von Geschlechterdifferenz in Musikvideos. In: Sibylle Gienger / Martina Peter-Bolaender (Hg.), *Frauen, Körper, Kunst: Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst*. (Band 3), Kassel: Furore Verlag. S. 237 – 248.

- Becker, Judtih (2001), Anthropological perspectives on music and emotion. In Patrik N. Juslin / John A. Sloboda (Hg.), *Music and Emotion. Theory and research* Oxford: University Press, S. 135 – 160.
- Belsa, Igor Fjodorowitsch (1982), *Alexander Nikolajewitsch Skrjabin*. Dieter Lehmann (Hg.), Übersetzung aus dem Russischen von Christoph Helmundt. (Reihe Meister der russischen Musik), Berlin: Verlag Neue Musik
- Bergfleth, G. (1994), Leidenschaft und Weltinnigkeit. Zu Batailles Erotik der Entgrenzung. In: G. Bergfleth (Hg.), *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz, S. 315 – 401.
- Berlyne, Daniel E. (1974), *Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation. Mit einer Einführung von Hans Aebli*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Blacking, John (1973), *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, John (1979), The Study of Man as Music-Maker. In: John Blacking / Joann Kealiinohomoku (Hg.), *The Performing Arts. Music and Dance*, Mouton: The Hague. S. 3 – 15.
- Bloss, Monika (1992), »Weibliche Schlüsse« als Anfang femiistischer Musik-Kritik? – Anmerkungen zu einem Konzept. In: *Zwischentöne 13: Musikgeschichte als Kulturgeschichte*, Bericht vom VII. Studentischen Symposium für Musikwissenschaft Freiburg, Freiburg 1993, S. 41 – 44. [Online] <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/bloss1.htm> [6. Oktober 2007]
- Bloss, Monika (1998), Geschlecht als kulturelle Performance? Androgyne Images von PopmusikerInnen und das Spiel mit der >sexuellen Differenz<, In: Stefan Fragner / Jan Hemming / Beate Kutschke (Hg.), *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, Regensburg: ConBrio, S. 189 – 201.
- Borchard, Beatrix (2000), Adriana Hölszky. In: Udo Bermbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 621 – 639.
- Büchter-Römer, Ute (1999), „Ich komponiere Freiheit!“ In: Clara Mayer (Hg.), *Annäherung 10 - an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*. Kassel: Furore Verlag, S. 84 – 107.
- Butler, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Brusatti, Otto (1990), Im Klang der Sinne. In: Otto Brusatti (Hg.), *Erotik. Versuch einer Annäherung*. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, S. 42 - 48.
- Brusatti, Otto (1998), *Verklärte Nacht: Einübung in die Jahrhundertwende*. St. Pölten, Wien: NP – Buchverlag.
- Cahn, Peter (1996), Komposition. In: Finscher Ludwig (Hg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sachteil Bd. 5, Kas - Mein. (2. neubearbeitete Auflage), Kassel, etc.: Bärenreiter Verlag. Sp. 506-507.
- Clynes, Manfred (1996), *Auf den Spuren der Emotionen*. Mit einem Geleitwort von Yehudi Menuhin. Freiburg im Breisgau: Verlag für Angewandte Kinesiologie.
- Clynes, Manfred; Nettheim, Nigel (1982), The living quality of music. Neurobiologic patterns of communicating feeling. In: Clynes Manfred (Hg.), *Music, Mind and Brain: the Neuropsychology of Music*. New York: Plenum, S. 47 – 82.
- Cutler, Chris (2006), Thoughts on Music and Avantgarde – Considerations of a erm and its Public Use. In: Hanns-Werner Heister / Wolfgang Martin Stroh / Peter Wicke (Hg.), Wiebke Alf (redaktionelle Mitarbeit), *Musik-Avantgarde: Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Eine Gedankensammlung für Günter Mayer zum 75. Geburtstag*. Oldenburg: BIS-Verlag, S. 52 – 73.
- de la Motte-Haber, Helga (1982), Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung. In: Carl Dahlhaus / Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft. Mit 7 Notenbeispielen, 88 Abbildungen, 23 Tabellen und 2 Farbtafeln*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Laaber: Laaber-Verlag, S. 171 – 244.
- de la Motte-Haber, Helga (1996), Klangkunst – eine neue Gestaltung? In: Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*. Berlin, etc.: Prestel-Verlag. S. 12 – 17.
- Döhring, Sieghart (2001), Wandlungen des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet. In: Carmen Ottner (Hg.), *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper)*. Symposium 2001. Wien: Döblinger
- Dolto, Françoise (2000), *Weibliche Sexualität. Die Libido und ihr weibliches Schicksal*. Stuttgart: Klett-Cotta
- Döpfner, M. O. C. & Garms, Thomas (1986), *Erotik in der Musik*. Frankfurt am Main: Ullstein

- Downes, Stephen (2006), *The Muse as Eros. Music, Erotic Fantasy and Male Creativity in the Romantic and Modern Imagination*. Padstow: Ashgate
- Drechsler, Nanny (2002), Stimme/Körper/Klang – Zur Korrespondenz von *Gender Studies* und Ästhetik. In: Otto Kolleritsch (Hg.) *Die falsche Wut über den Verlust des Groschens. Über die aktuelle Missachtung des Ästhetischen als Existenzial menschlichen Daseins*, (=Studien zur Wertungsforschung, Bd. 42), Wien, Graz: Universal Edition, S. 111-123.
- Erotik. (2007), In *Duden. Das Fremdwörterbuch* (Bd. 5.), Mannheim: Dudenverlag, S. 287
- Evert, Kerstin (2004) Der Körper als Schnittstelle – Tanz und neue (Medien-) Technologien. In: Frieda Reininghaus / Katja Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7), Laaber: Laaber Verlag, S. 359 – 362.
- Fischer, Peter-Michael (1993), *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung*, Stuttgart: Metzler
- Fleig, Anne (2005), Tanzmaschinen. Die Girls im Revuetheater der Weimarer Republik. In: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hg.), *Puppen-Huren-Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Argus, S. 102 - 117
- Foucault, Michel (1997), *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. 9.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1989), *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Foucault, Michel (1989a), *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Gabrielsson, Alf (2001-2002), Emotion perceived and emotion felt: same or different? In: *Musicae Scientiae, Special Issue 2001-2002*, S. 123 – 147.
- Gienger, Sibylle (1999), „Spielerisch bewusst“: Ein Gespräch mit Adriana Hölszky. In: Martina Peter-Bolaender (Hg.), *Frauen, Körper, Kunst: Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst. Dokumentationen von Gastvorträgen und –kursen 1995-1998*. (Band 2), Kassel: Furore Verlag, S. 51 - 58.
- Girtler, Roland (1990), Eros und Dirne. In: O. Brusatti (Hg.), *Erotik. Versuch einer Annäherung*. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, S. 42 - 48.

- Goldberg, RoseLee (1988), *Performance Art. From Futurism to the Present*. (World of Art), Thames and Hudson.
- Götttert, Karl-Heinz (1998), *Geschichte der Stimme*. München: Fink
- Gronemeyer, Gisela (1983-84), „Hast du jemals den Klang eines schmelzenden Eisbergs gehört?“. Ein Portrait der amerikanischen Komponistin Pauline Oliveros. In: Herbert Henck / Gisela Gronemeyer / Deborah Richards (Hg.) *Neuland* (Bd. 4), Bergisch Gladbach: Neuland Musikverlag Herbert Henck. S. 277 – 283.
- Gronemeyer, Gisela (1992), Kommunikationskraft der Gefühle. Zu Meredith Monk und Laurie Anderson. In: *MusikTexte 44*, S. 5 – 16.
- Grotjahn, Rebecca (2005), „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hg.), *Puppen-Huren-Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Argus, S. 34 – 57.
- Harrer, Gerhart & Harrer, Hildegard (1985), Physiologische Auswirkungen der Musikrezeption. In: Herbert Bruhn / Rolf Oerter / Helmut Rösing (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg, S. 78 - 86.
- Hebdige, Dick (1983), SUBCULTURE – Die Bedeutung von Stil. In: Diederichsen / Hebdige / Marx. *Schocker - Stile und Moden der Subkultur*. Hamburg: Rororo, S. 8 – 120
[Online] <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/subcult.htm>
[30.Oktober 2007]
- Heißenbüttel, Dietrich (2005), An den Rändern der Konvention. Die Komponistin Jennifer Walshe. In: *Neue Zeitschrift für Musik 1/2005*, S. 52-53.
- Hermant, Jost (2000), *Formen des Eros in der Kunst*. Wien: Böhlau
- Hermant, Jost (2002), Können Sezessionen Avantgarden sein? In: Hartmut Kirchner / Maria Klanska / Erich Kleinschmidt (Hg.), *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 1 -12
- Hess, Barbara (2003), Valie Export. In: Uta Grosenick (Hg.), *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*. Köln etc: Taschen. S. 52 – 55.
- Hoffmann, Freia (1991), *Instrument und Körper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Hoffmann, Freia (1999), Geschlechterkampf in Tönen? Zur Diskussion über die Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Musik. In: Martina Peter-Bolaender (Hg.), *Frauen, Körper, Kunst: Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst. Dokumentationen von Gastvorträgen und -kursen 1995-1998*. (Band 2), Kassel: Furore Verlag, S. 73 – 92.
- Holert, Tom (2005), Star-Schnittstelle. Glamour und elektronische Popkultur. In: club transmediale und Meike Jansen (Hg.), *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 20 – 44.
- Husain, Gabriela u. a. (2002), Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood and Spatial Abilities. In: *Music Perception 20 (2)*, S. 151 – 171
- Jauk, Werner (1982), *Komplexität und hedonische Empfindung von Liedern verschiedener Epochen*. Dissertation der Karl-Franzens-Universität Graz 57, Graz: Technische Universität Graz
- Jauk, Werner (1994), Veränderungen des emotionalen Empfindens von Musik durch audiovisuelle Präsentation. In: *Musikpsychologie. Empirische Forschungen – Ästhetische Experimente*. (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 11), Wilhelmshaven: Heinrichshoven, S. 29 – 51.
- Jauk, Werner (2002), Aspekte der Popularisierung der digitalen Künste. Pop-Music und Computer-Musik. In: E. Schimana / J. Gründler (Hg.), *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik. V:NM Forum 01*. (Beiträge zur Elektronischen Musik) Graz, S. 85 - 94.
- Jauk, Werner (2002a), Pop: Mediatisierung und der dissidente Körper. In: Helmut Rösing / Albrecht Schneider / Martin Pfeleiderer (Hg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 19), Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang Verlag. S. 131 – 152.
- Jauk, Werner (2005), Multisensorische Künste. Musikalisierung der Künste des „common digit“ und der „re-defined body“. In: Sandro Droschl / Christian Möller / Harald Wiltsche (Hg.) *Techno – Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*. Wien, Bozen: Folio-Verlag. S. 94 – 111.
- Jerrentrup, Ansgar (1992), TECHNO – vom Reiz einer reizlosen Musik. In: Helmut Rösing (Hg.), *Stationen populärer Musik: vom Rock'n'Roll zum Techno. Referate der ASPM-Jahrestagung vom 6. bis 8. November 1992 in Leipzig (Teil 2)*, Arbeitskreis Studium populärer Musik e. V. (Beiträge zur Popmusikforschung 12), Karben: CODA Musikservice und Verlag. S. 46 – 84.

- Jeschke, Claudia (2001), Ausruckstanz. In: Sibylle Dahms (Hg.), *Tanz*. In Zusammenarbeit mit Claudia Jeschke und Monika Woitas. Basel, London, etc., Bärenreiter Verlag. S. 152 – 160.
- Juslin, Patrik N. (1997), Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data. In: *Music Perception 14 (4)*, S. 383 - 418
- Kager, Reinhard (2002), Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann. In: Siegfried Mauser (Hg.), *Musikthater im 20. Jahrhundert*. (Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 14), Laaber: Laaber-Verlag. S. 329-342.
- Kalisch, Volker (2005), Vergänglichkeit und Gegenwart. Dieter Schnebels „Ekstasis“. In: *Neue Zeitschrift für Musik 1/2005*, S. 36 – 41.
- Klein, Gabriele (2005), Die Aura des Ereignisses. Körperkonzepte im Tanz der Moderne. In: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hg.), *Puppen-Huren-Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Argus, S. 136 – 147
- Knepler, Georg (1982), *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. (2. Auflage), Leipzig: Reclam
- Kochinka, Alexander (2004), *Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kreutz, Gunter (1999), Gender differences and sociographical factors of erotic signification in music. In: I. Zannos (Hg.), *Music and Signs. Semiotic and Cognitive Studies in Music*. Bratislava: ASCO, S. 393-407.
- Kreutz, Gunter; Bongard, Stephan; von Jussis, Julia (2002), Kardiovaskuläre Wirkungen des Musikhörens: die Bedeutung von Expertise und musikalischem Ausdruck. In: *Musicae Scientiae VI (2)*, S. 257 – 277.
- Lehmann, Ulrike (2003), Pipilotti Rist. In: Uta Grosenick (Hg.), *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*. Köln etc: Taschen. S. 164 - 167.
- Lachner, Harry (2002), Grenzgänge: Performance Art, Fluxus, Living Theatre, Videoinstallation. In: Siegfried Mauser (Hg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14), Laaber: Laaber Verlag. S. 399 – 411.
- Levy, Pierre (1990), Die Metapher des Hypertextes, In: Claus Pias, u. a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA, S. 525 – 528.

- Linden, Werner (1988), *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen Liebeslied,soferte onde serene..., Fragmente Stille, An Diotima- unter besonderer Berücksichtigung der Dichtung Hölderlins*. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter
- Lindström, Erik (2003), The Contribution of Immanent and Performed Accents to Emotional Expression in Short Tone Sequences. In: *Journal of New Music Research* 32 (3), S. 269 – 280.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (2003), Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischen Schriften und ihrer Interpretation. In: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*. (Studien zur Wertungsforschung Bd. 43), Wien, Graz: Universal Edition, S. 54 – 74.
- Martindale, Colin & Moore, Kathleen (1989), Relationship of Musical Preference to Collative, Ecological, and Psychophysical Variables. In: *Music Perception* 6 (4), S. 431 – 466.
- McClary, Susan (1999) *Feminine endings: music, gender and sexuality*. (5. Auflage), Minnesota: University of Minnesota Press
- McLuhan, Marshall (1964), Heiße Medien und kalte, In: Claus Pias, u. a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA, S. 45 - 54.
- Meine, Sabine (2005), Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Einführende Bemerkungen. In: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hg.), *Puppen-Huren-Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Argus, S. 10 – 33
- Meyer, B., Leonard (1956), *Emotion and Meaning*. Chicago, London: Chicago Press
- Meyer-Denkman, Gertrud (1997), Performance-Art – Versuch einer Orientierung. In: Werner Pütz (Hg.), *Musik und Körper* (Musikpädagogische Forschung Bd. 11) (2. unveränderte Auflage), Essen: Verlag Die Blaue Eule, S. 166 - 178.
- Möller, Hartmut (2004), “Man muß die Oper überwunden haben.“ Adriana Hölszky im Vorfeld der Uraufführung ihres neuen Musiktheaterstücks "Der gute Gott von Manhattan". In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/2004, S. 62 – 63.
- Mörchen, Raoul (1999), Raum und Energie. Die deutsch-spanische Komponistin Maria de Alvear. In: *Musik Texte* 80, S. 4-10.

- Morgan, Susan (1983-84), „Wir könnten fliegen, ich weiss es, ich fühlte es in einem Traum“. Ein Porträt der amerikanischen Performance-Künstlerin Jana Haimsohn. In: Herbert Henck / Gisela Gronemeyer / Deborah Richards (Hg.) *Neuland* (Bd. 4), Bergisch Gladbach: Neuland Musikverlag Herbert Henck. S. 228 - 230.
- Morris, Desmond (1986), *Körpersignale. Bodywatching*. München: Heyne
- Müller, Gerhard (2006), Avantgarde – ein Traum? In: Hanns-Werner Heister / Wolfgang Martin Stroh / Peter Wicke (Hg.), Wiebke Alf (redaktionelle Mitarbeit), *Musik-Avantgarde: Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Eine Gedankensammlung für Günter Mayer zum 75. Geburtstag*. Oldenburg: BIS-Verlag, S. 42 – 51.
- Müller, Hedwig (1999), Der Aufbruch zum Körper. Frauen und Ausdruckstanz. In: Martina Peter-Bolaender (Hg.), *Frauen, Körper, Kunst: Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst. Dokumentationen von Gastvorträgen und -kursen 1995-1998*. (Band 2), Kassel: Furore Verlag, S. 161 - 182.
- Panati, Charles (1994), *Universalgeschichte der ganz gewöhnlichen Dinge*. Frankfurt am Main: Eichborn
- Panksepp, Jaak (1995), The Emotional Sources of „Chills“ Induced by Music. In: *Music Perception* 13 (2), S. 171-207.
- Rietveld, Hillegonda (2001), Im Strom des Techno. »Slow-Mix« - DJ-Stile in der Dance Music der 90er Jahre. In: Peter Wicke (Hg.), *Rock- und Popmusik*. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 8), Laaber: Laaber Verlag. S. 267 – 299.
- Rösing, Helmut (1985), Musikalische Ausdrucksmodelle. In: Herbert Bruhn / Rolf Oerter / Helmut Rösing (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg, S. 174 - 179.
- Rötter, Günther (2005), Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik. In: Helga de la Motte – Haber und Günther Rötter (Hg.), *Musikpsychologie*. (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), Laaber: Laaber Verlag. S. 268-338.
- Sanio, Sabine (2004), Raum, Klang, Objekt – Nam June Paik, ein Wegbereiter der Video-Kunst. In: Frieder Reininghaus / Katja Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 8), Laaber: Laaber Verlag. S. 152 - 153.
- Satie, Erik (1988), *Schriften*. Ornella Volta (Hg.), Hofheim: Wolke Verlag

- Saxer, Marion (2000), Individuelle Mythologien und die Wahrheit des Materials. Meditative Musikformen. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4), Laaber: Laaber Verlag. S. 247 – 280.
- Schenker, Heinrich (1978), *Harmonielehre. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906. Mit einem Vorwort von Rudolf Frisius*. Wien: Universal Edition A. G.
- Scherer, Klaus, R. (1995), How emotion is expressed in speech and singing. In: *ICPhS 95 Stockholm 3*, S. 90 -97.
[online]
[http://www.unige.ch/fapse/emotion/publications/pdf/icphs_95\(3\).pdf](http://www.unige.ch/fapse/emotion/publications/pdf/icphs_95(3).pdf)
[27. September 2007]
- Scherer, Klaus R., Zentner, Marcel R., Schacht, Annekathrin (2001-2002), Emotional states generated by music: an exploratory study of music experts. In: *Musicae Scientiae, Special Issue 2001-2002*, S. 149 – 171.
- Schmitz-Stevens, Gregor (2000), Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4), Laaber: Laaber Verlag. S. 65 – 98.
- Schneider, Rebecca (1997), *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge.
- Schreiber, Ulrich (2000), Richard Strauss. In: Udo Berman (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 387 – 402.
- Schneider, Frank (2001), Populär – elitär: Erinnerungen an einen historischen Streit (nicht nur) um die musikalische Avantgarde. In: Frank Schneider (Hg.), *Populär? Elitär? Fragen zu einem klingenden Widerspruch*. München, London, New York: Prestel Verlag. S. 9 – 20.
- Schwab-Felisch, Oliver (2005), Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers. In: Helga de la Motte-Haber / Oliver Schwab-Felisch (Hg.), *Musiktheorie*. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), Laaber: Laaber Verlag. S. 337 – 376.
- Schwanitz, Dietrich (2001), *Männer: Eine Spezies wird besichtigt*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Scott, Derek B. (2003), *From the erotic to the demonic: on critical musicology*. Oxford, New York: Oxford University Press

- Shepherd, John (1992), Warum Popmusikforschung? In: *PopScriptum 1/92 – Begriffe und Konzepte*, S. 43 – 67.
[Online] <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/theme/pst01/pst01020.htm>
[22. September 2007]
- Sloboda, John A., Juslin, Patrik N. (2005), Affektive Prozesse: Emotionale und ästhetische Aspekte musikalischen Verhaltens. In: Thomas H. Stoffer und Rolf Oerter (Hg.), *Allgemeine Musikpsychologie Band 1*. Themenbereich D, Praxisgebiete, Serie 7, Musikpsychologie, Bd. 1 Allgemeine Musikpsychologie (Enzyklopädie der Psychologie), Göttingen, Bern, etc., Hogrefe Verlag, S. 767 - 829.
- Spada, Sabina (1998), Das Objekt der Begierde. Der weibliche Körper in der (Frauen-) Kunst von heute. In: *noëma art journal Nr. 47*, S. 44 - 46.
- Starke, K. (2005), Erotik. In L. Aresin / K. Starke (Hg.), *Knaurs Lexikon der Erotik*. Slowakei: Droemersche, S. 119-120.
- Truini, William (2007), Tantalise and Terrify. In: *Barcelona Metropolitan Magazine*. March 2007.
[online] <http://www.barcelona-metropolitan.com/Article.aspx?TabID=2&MenuID=2&ArticleID=727>
[18. Oktober 2007]
- Umbach, Klaus (1995), Rose im Hintern. In: *Der Spiegel 21*, S. 206 – 207.
- Ungeheuer, Elena (1995), Elektroakustische Musik, In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sachteil, Bd. 2: Böh-Enc. (2. neubearbeitete Ausgabe), Kassel etc.: Bärenreiter Verlag. Sp. 1717 - 1730
- Unsold, Melanie (2001), „Man töte dieses Weib!“. *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*. Stuttgart, Weimar: Metzler
- Watt, Roger J., Ash Roisini L. (1998), A psychological investigation of meaning in music. In: *Musicae Scientiae II* (1), S. 33 – 53.
- Weissweiler, Eva (1999), *Komponistinnen vom Mittelalter bis zu Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Wicke, Peter (2001), Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts, In: Peter Wicke (Hg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Rock- und Popmusik* (Bd. 8), Laaber: Laaber, S. 11-60.
- Wicke, Peter (2001a), *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Gustav Kiepenhauer Verlag.

- Wundt, Wilhelm (1874), *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann
- Wurz, Stefan (2000), Kundry, Salome, Lulu. Femme fatales im Musikdrama. In: Siegfried Schmalzried (Hg.), *Karlsruher Beiträge zu Musikwissenschaft 4*. Frankfurt am Main: Lang
- Zech, Christina (1998), Vertonte Kommunikationsprobleme. Zum Geschlechterdiskurs im Musiktheater von Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm. In: Stefan Fragner / Beate Kutschke / Jan Hemming (Hg.), *"Gender Studies" - Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Referate des 11. Internationalen Symposiums der Studierenden der Musikwissenschaft in Berlin, Oktober 1996.* (= Forum Musikwissenschaft Bd. 5), Regensburg: ConBrio, S. 151 – 160.
- Zimbardo, Philip G.; Gerrig, Richard J. (1999), Emotion, Streß, Gesundheit. In: Siegfried Hoppe-Graf, Irma Engel (Hg.), *Psychologie* (7. Auflage) Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, S. 359 - 401.
- zur Lippe, Rudolf (1997), Es ist der Leib, der die Musik macht. In: Werner Pütz (Hg.), *Musik und Körper* (Musikpädagogische Forschung Bd. 11) (2. unveränderte Auflage), Essen: Verlag Die Blaue Eule, S. 43 – 55.

Bild- und Tonträger

de Alvear, Maria (1996). *Vagina*. Live-Aufnahme vom Hessischen Rundfunk.

de Alvear, Maria (1996). *Sexo*. Live-Aufnahme vom Hessischen Rundfunk.

Götteman, Thomas; Leidenheimer, Michael; Schäfer, Knut (1987), *documenta 8 live. Performance – Aktion – Ritual*. Dokumenta GmbH.

Greenaway, Peter (1983), *Four American Composers*. absolut MEDIEN GmbH.

Hölszky, Adriana (1989). *Bremer Freiheit*. Wergo Schallplatten GmbH.

Ofteringer, Susanne (1995). *Nico-Icon*. absolut MEDIEN GmbH.

Satie, Erik (2001). *Sport & Vergnügen*. Das Hör- und Bilderbuch. Jaro Medien GmbH

Scriabin, Alexander (1999). *Le poème de l'extase, Piano Concerto, Prométhée*. Deutsche Grammophon

The Velvet Underground (1996), *The Velvet Underground & Nico*. Polygram Records.

Wiener Jeunesse-Chor, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado (1990). *Wien Modern*. Deutsche Grammophon

Internetquellen

Jauk, Werner (1998), Para.sonic, [Online] <http://www-gewi.uni-graz.at/grelle.musik/para.sonic/concept.html> [10. November 2007]

Leiler, Anton (1983), „Multimediaspiel“ mit „neuer Musik“, In: Kleine Zeitung (16. November 1983) [Online] http://presence.or.at/kuk/prod/erotik_d.htm [11. November 2007]

Rajandream, Marie-Adèle (1986), “Fluxus & Video”, *mediamatic*. [Online]. <http://www.mediamatic.net/person-14235-en.html> [6. November 2007]