



Martin Winter

Martin Winter studiert seit 2006 Soziologie an der Karl-Franzens-Universität Graz. 2010 schloss er das Bakkalaureat ab und ist seither im Masterstudium. (Abschlussarbeiten: *Klingende Ungleichheiten? Zum Zusammenhang von Musikgeschmack und sozialer Ungleichheit*; *PartnerInnensuche im Internet*; *Theodor W. Adornos Kritik der Kultur. Kulturkritik als Teil einer Kritik an der modernen Gesellschaft*). Seit 2010 ist er studentischer Mitarbeiter am Zentrum für Systematische Musikwissenschaft in Graz, im Rahmen dessen arbeitet er unter anderem am Projekt *Musical practice and the construction of cultural identity of migrants*.

MUSIK MACHT KÖRPER.

Soziologische Perspektiven auf den Zusammenhang von Musik und Körper.

Martin Winter

Abstract

Musikalische Wirkungen auf Körper werden in diesem Essay aus einer soziologischen Perspektive, die den Körper nicht als gegeben, sondern als sozial konstruiert ansieht, betrachtet. Die zugrunde liegende Prämisse ist, dass Musik durch Diskurse von bloßem Schall unterschieden wird. Diese Diskurse haben Auswirkungen auf Körper, da Spieltechniken und Hörweisen durch sie diszipliniert werden. Auf der Ebene der Praxis werden diese Disziplinierungen mit dem Begriff des Habitus erklärt: Durch Sozialisation werden musikbezogene Wahrnehmungs- und Umgangsschemata erworben und in Körper eingeschrieben. Reaktionen auf Musik werden so präreflexiv, wodurch Handeln ermöglicht und strukturiert wird. Mit dem Konzept der Subjektivierung wird es schließlich möglich, gesellschaftliche Strukturen und Diskurse mit individueller körpergebundener Praxis sowie gesellschaftliche Strukturierung mit körperlichem Eigensinn zusammen zu denken. Musikalische Praktiken erscheinen so in einem ambivalenten Bild, das sowohl von Herrschaftsmechanismen als auch von Handlungspotentialen gekennzeichnet ist, wobei der Körper immer gleichzeitig prägende und geprägte Instanz ist.

In this essay, effects of music on the human body will be discussed from a sociological perspective that does not consider the body as a fact, but as socially constructed. The basic premise is that music is differentiated from noise by discourse. These discourses have effects on the body by disciplining modes of playing and listening. On the level of social praxis, this disciplining is explained by the concept of Habitus. In socialization, modes of musical perception and handling are acquired and incorporated. In this way musical reactions become pre-reflexive and thereby enable and structure agency. On the basis of the concept of subjectivation, social structures and discourses will be related to individual praxis, as well as structuring will be related to bodily self-will. Musical praxis appears as ambivalent: formed by social governance as well as offering potential for agency. The body is always and immediately a formed and a forming instance.

1. Einleitung. Von Musik und Körpern.

Der Klang von Musik hat vielfältige Wirkungen auf den menschlichen Körper. Zahlreiche musikpsychologische Studien konnten direkte oder indirekte Zusammenhänge zwischen musikalischen Klängen und körperlichen Reaktionen aufzeigen.¹ Auffällig erachte ich dabei, dass in den meisten musikpsychologischen Studien der menschliche Körper als etwas Gegebenes, Statisches und Universelles angesehen wird. In der letzten Zeit hat es aber von Seiten der Sozialwissenschaften Einwände gegen diese Annahme gegeben: Immer mehr Studien, vor allem – aber nicht nur – aus der Genderforschung, betrachten Körper als soziale Konstruktion.² Steffen Kitty Herrmann drückt dies programmatisch aus: „Uns [ist] unser Körper nicht als eine Faktizität gegeben [...]. Vielmehr muss das, was wir als Körper sind, in einem langen Prozess erst angeeignet werden.“³ Was bedeutet das für das Zusammenspiel von Musik und Körper? Dieses Thema wurde von John Shepherd in die Debatte eingeführt, der konstatiert, dass „die Wirkung von Musik [...] primär und ursprünglich somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv [ist].“⁴ Shepherd geht hierbei meines Erachtens ebenfalls von einer essentialistischen Annahme von Körper(lichkeit) aus und sieht auch den Körper-Geist-Dualismus meiner Ansicht nach zu deutlich, was ich mit diesem Essay hinterfragen möchte.

Meines Erachtens ist es hier zunächst sinnvoll, analytisch zu unterscheiden zwischen Musik als Kulturelles, und Schall⁵ als physikalisches Phänomen. Damit beginne ich meine Argumentation aus einer Shepherd entgegengesetzten Richtung, da er Musik von Sprache abgrenzt.⁶ Auf unseren Kreislauf hat der neueste Techno-Hit in vergleichbarer Weise Einfluss wie das Geräusch eines Presslufthammers. Aber beides hat wahrscheinlich nicht den gleichen Effekt. Diese These wird von den MusikpsychologInnen Patrick Gomez und Brigitta Danuser unterstützt, sie fassen die Ergebnisse ihrer Studie wie folgt zusammen: „Although both noises and music are sound-vibrations, differences in the relations between affective judgments and physiological responses were observed suggesting differences in the processing of the two types of acoustic stimuli.“⁷ Was unterscheidet dann also Musik von bloßem Schall? Warum hat Musik andere Wirkungen auf unseren Körper als Schall? Ulrik Volgstens Argumentation halte ich hier aus sozialwissenschaftlicher Perspektive für die fruchtbarste, in meinem Essay möchte ich auf seine These aufbauen: „Music as a human cultural artifact requires verbal discourse about itself. In other words,

1 In Rahmen dieses Essays kann ich leider nicht auf den Forschungsstand in der Musikpsychologie eingehen. Zur Einführung und Zusammenfassung vgl. zum Beispiel Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), Musikpsychologie. Das neue Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2009.

2 Vgl. Hubert Knoblauch, „Kulturkörper. Die Bedeutung des Körpers in der sozialkonstruktivistischen Wissenssoziologie“, in: Soziologie des Körpers, hg. v. Markus Schroer, Frankfurt am Main 2005.

3 Steffen Kitty Herrmann, „Ein Körper werden. Praktiken des Geschlechts“, in: Das gute Leben. Linke Perspektiven auf einen besseren Alltag, hg. v. A.G. Gender-Killer, Münster 2007, S. 13.

4 John Shepherd, „Warum Popmusikforschung?“, in: PopScriptum 1 (1992), S. 9.

5 Oft wird auch das englische Wort Sound hier verwendet, jedoch hat dieses meines Erachtens im deutschen eine deutlich musikbezogene Konnotation.

6 Vgl. Shepherd 1992, S. 8–9.

7 Patrick Gomez und Brigitta Danuser, „Affective and physiological responses to environmental noises and music“, in: International Journal of Psychophysiology 53 (2004), S. 102.

for our sound-making to become music, we need to talk about it.“⁸ Musik wird also durch Diskurse von anderen Schallphänomenen unterschieden. Aus dem Grund halte ich es für angebracht, zunächst den Fokus der Untersuchung auf die Ebene gesellschaftlicher Diskurse zu richten, um Zusammenhänge zwischen Musik und Körpern zu erhellen.

In welchem Zusammenhang stehen also (musikbezogene) *Diskurse*, die auf Musik angewiesen sind und nachweisliche körperliche Wirkungen von Musik und warum unterscheiden sich diese von Schall? Und: Wie steht dies in einem Zusammenhang mit der postulierten *sozialen Konstruktion* von Körpern? Um diesen Fragen nachzugehen werde ich zunächst grundlegend auf die an Michel Foucault anknüpfende *Diskurstheorie* eingehen, um zu zeigen, wie Klang diskursiv zu Musik wird und welche sozialen Implikationen dies hat. Anschließend werde ich mit Pierre Bourdieus Begriff des *Habitus* zeigen, wie sich dies auf Individuen und ihre Körper auswirkt. Abschließend werde ich die Ebenen der individuellen körperlichen Praxis und der sozialen Strukturen und Diskurse über den bei Judith Butler entlehnten Begriff der *Subjektivation* verbinden. Dazu greife ich im Laufe des Textes zur Illustration auf Beispiele aus dem Bereich der Klassischen und der (Punk)Rockmusik zurück, um die Konstruktionsweisen von Körper(lichkeit) in diesen scheinbar entgegengesetzten musikalischen Sphären zu verdeutlichen.

2. Diskurstheoretische Perspektiven auf Musik

Michel Foucault beschreibt Diskurse als „*das Verbreitungs- und Verteilungsprinzip [...] der Aussagen*“, wobei Aussagen sich hier von einer reinen „*sprachlichen Performanz*“ unterscheiden, da es ihnen möglich ist, „*im Verhältnis zu einem Objektbereich zu stehen, jedem möglichen Subjekt eine feste Position vorzuschreiben, unter anderen sprachlichen Performanzen angesiedelt zu sein, [und] schließlich mit einer wiederholbaren Materialität ausgestattet zu sein.*“⁹ Mit anderen Worten: Diskurse sind wiederholte und verstreute Aussagen verschiedener Instanzen (Individuen, Medien, Institutionen, usw.), die zu einem Objektbereich (zum Beispiel Musik) getätigt werden und bestimmte Bedingungen haben, wodurch sie funktionieren. Dieses Funktionieren äußert sich darin, dass ihr Gehalt als wahr gelten kann, oder in unserem Fall, dass Schall als Musik empfunden wird. Doch wie kommt es dazu?

Laut Foucault bildet sich um eine Praxis, bei ihm ist es Sex, ein Diskurs heraus, durch den er – der Sex – zum Gegenstand vieler Apparaturen der Wissensaneignung, eben jener Instanzen, die Äußerungen tätigen, wird. Dadurch formiert sich eine Macht, die (zumindest) „normalen“ von „unnormalem“ Sex unterscheidet. WissenschaftlerInnen, ÄrztInnen, RatgeberInnen etc. tragen zu Diskursen über Sex bei, die dazu führen, dass Menschen alles über ihren Sex erzählen und bestimmten Praktiken nachgehen, um als „normal“ zu gelten.¹⁰ Dies kann man meiner Ansicht nach in analoger Weise auf

8 Ulrik Volgsten, „Between Ideology and Identity: Media, Discourse, and Affect in the Musical Experience“, in: *Music and Manipulation. On the social uses and social control of music*, hg. v. Steven Brown und Ulrik Volgsten, New York 2006, S. 74.

9 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981, S. 155–156.

10 Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt am Main 1983.

Musik übertragen: Das, was wir Musik nennen, gibt es – diese These stelle ich hiermit auf – schon länger als Bezeichnungen dafür und die sich mit ihr beschäftigenden Instanzen.¹¹ Vergleichbare Praktiken gibt es wohl bereits sehr lange, doch dazugehörige *symbolische Ordnungen* sind historisch variabel, in dem Sinne war Musik nicht immer schon Musik. Viele verschiedene Institutionen beschäftigen sich also von einem gewissen Zeitpunkt an mit der Frage: *Was ist Musik?* Es wurde die Frage wichtig, was Musik ist und was nicht. Es wurde relevant, was Musik von gesprochener Sprache, Geräuschen oder akustischen Signalen abgrenzt und was gute Musik von schlechter Musik unterscheidet. Musik wird folglich so zu dem gemacht, was wir unter Musik verstehen und von dem unterschieden, was keine Musik ist.

Hiervon ausgehend muss die Frage gestellt werden, welche Macht¹² Musik konstituiert, da Diskurse immer an Macht gebunden sind: In Bezug auf Kunst meint Peter Weibel, dass neben Foucaults *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*¹³ „auch ein Buch mit dem Titel ‚Die Geburt der Galerie‘“ stehen könne, „welches jenes System der Macht beschreibt, das über Kunst und Nicht-Kunst entscheidet.“¹⁴ Ich denke, Galerie lässt sich hierbei leicht durch Konzertsaal ersetzen: Welche Macht entscheidet darüber, was (gute) Musik ist, also was in einem Konzertsaal gespielt wird und was nicht und vor allem: auf welche (körperliche) Art und Weise?

Im Folgenden möchte ich zwei Beispiele darstellen, wie Körper in musikalischen Kontexten durch spezifische Machttechnologien auf der Basis von Diskursen *diszipliniert* werden. Sabine Beck weist in diesem Zusammenhang auf die Regeln für den Gebrauch von Musikinstrumenten hin: „*Körper- und Fingerhaltung oder auch Atemtechnik sind [...] normiert*“¹⁵, und diese Normen dienen nicht immer der Verbesserung der Handhabung der Instrumente, sondern sie bedienen auch kulturelle Normen – so war es beispielsweise Frauen untersagt, ein Cello zwischen den Beinen zu spielen. Freia Hoffmann zeigt, wie dies durch die Musikerziehung im 18. und 19. Jahrhundert durchgesetzt wurde¹⁶ und wie dies mit der „*Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘*“¹⁷ zusammenhing. Die

11 Beispielsweise stellt Richard Parncutt die These auf, dass das, was wir heute als Musik bezeichnen, seinen Ursprung pränatal und in den Kommunikationen zwischen Neugeborenen und Eltern hat. Vgl. Richard Parncutt, „Prenatal and infant conditioning, the mother schema, and the origins of music and religion“, in: *Musicae Scientiae* 13 (2009). Auch Ulrik Volgsten geht von einer ähnlichen These aus, vgl. Volgsten 2006.

12 Für Foucault ist „Macht [...] nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger“. Macht ist vielmehr „der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“ (Foucault 1983, S. 94) Das bedeutet, dass Macht nicht von einer Person, Gruppe oder Institution besessen und ausgeübt wird, sondern in den Beziehungen zwischen Individuen oder Gruppen besteht und diesen immanent ist.

13 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1994.

14 Peter Weibel, „Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault“, in: Foucault und die Künste, hg. v. Peter Gente, Frankfurt am Main 2004, S. 142.

15 Sabine Beck, „Vinko Globokar und der performative Körper. Ein Beitrag zur Performance-Forschung“, in: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 3 (2004), S. 1.

16 Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991.

17 Vgl. dazu Karin Hausen, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dis-

Diskurse zu musikalischen Praktiken, die vor allem durch Musikpädagogik oder auch der Performanzforschung bestimmt werden, sind folglich mit anderen Diskursen, zum Beispiel dem über „*Geschlechtscharaktere*“, verknüpft. Die Art und Weise, wie ein Instrument (körperlich) gespielt wird, ist somit nicht neutral, sondern mit sozialstrukturellen Verhältnissen, wie hier zum Beispiel Geschlechterverhältnissen, verknüpft. Dies betrifft als zweites Beispiel auch das Publikum: Überhaupt ist zunächst die Trennung von MusikerInnen und ZuhörerInnen nicht selbstverständlich, sondern verlangt gewisse Machttechnologien, die diese Trennung herstellen und aufrecht erhalten – so ist es doch undenkbar, dass während eines klassischen Konzerts jemand aus dem Publikum zum Orchester geht und mitspielt, weil er/sie gerade Lust dazu hat. Dies ist nicht universal gültig, sondern historisch variabel und wird durch die Erfindung des Konzertsaals als bauliche Einrichtung und damit als Materialisierung von Diskursen gestützt.

Im Gegensatz zu den von Foucault untersuchten Institutionen wie dem Gefängnis oder der psychiatrischen Klinik, ist der Besuch eines Konzertsaals überwiegend freiwillig und hat oft auch eine privilegierende Wirkung. Hier funktioniert Macht nicht im Sinne von Verboten, sondern durch Anreize: So musst du dich verhalten, wenn du dazugehören willst. Ist man auch wirklich eine richtige Klassikliebhaberin, ein richtiger Klassikliebhaber? Eine authentische Rockerin, ein authentischer Rocker? Durch und durch Punk? Individuen müssen in den jeweiligen Kontexten ein bestimmtes (körperliches) Verhalten zeigen, bestimmte Codes kennen, um im jeweiligen Konzertsaal als „normal“ zu gelten. Die Konsequenz ist, dass sich Diskurse als symbolische gesellschaftliche Ordnung auf der Ebene der Individuen in Form von körpergebundenen, „präreflexiven Handlungs- und Wahrnehmungsroutinen“¹⁸ verfestigen, damit sich die handelnden Individuen nahezu automatisch in ihrer Umgebung zurechtfinden und so reibungslose Handlungsabläufe ermöglicht werden.¹⁹ Wahrnehmungsroutinen sind nicht notwendigerweise rein kognitiv, sondern können auch somatisch sein. Ich sehe es im Gegensatz zu Shepherd nicht so, dass mit einem diskurstheoretischen Ansatz „*die Körperlichkeit des Körpers als eines materiellen Ortes der Äußerung und der politischen Auseinandersetzung implizit verneint ist.*“²⁰ Es geht hierbei vielmehr um die Frage der Vermittlung zwischen der diskursiven Ebene der symbolischen Ordnung, die notwendig ist, dass Musik zu Musik wird und die, wie wir an dem obigen Beispiel gesehen haben, auch mit strukturellen Herrschaftsverhältnissen verbunden ist und den alltäglichen körperlichen Praktiken und Interaktionen von Individuen. Derartige präreflexive Routinen hat Pierre Bourdieu mit seinem Begriff des *Habitus* und dessen *somatischer* Dimension der *Hexis* umfassend beschrieben. Auf diese Konzepte möchte ich im Folgenden näher eingehen, um eine Verbindung zwischen Diskursen und individuellen musikalischen Körperpraktiken herstellen zu können.

soziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, hg. v. Werner Conze, Stuttgart 1976. S. 363–393.

18 Paula-Irene Villa, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Wiesbaden 2006, S. 23.

19 Vgl. Villa, *Sexy Bodies*, 2006, S. 45–46.

20 Shepherd 1992, S. 13.

3. Habitus und Musik

Für den Umgang mit Musik in spezifischen Kontexten, sei es aktiv oder passiv, gibt es also jeweils Regeln. Diese Regeln müssen erlernt und angewendet werden, um im Konzertsaal (siehe die Beispiele oben) nicht unangenehm aufzufallen, was die Handlungsfähigkeit einschränken würde. Für einen angemessenen Umgang mit Musik ist eine spezifische Ausstattung mit *kulturellem Kapital*, wie Bourdieu es nennt, notwendig. Das kulturelle Kapital ist Teil des von Bourdieu erweiterten Kapitalbegriffs²¹: Jede Akteurin, jeder Akteur hat eine spezifische Zusammensetzung an ökonomischem (in Geld tauschbarer Besitz), sozialem (Beziehungen und Netzwerke) und kulturellem (Wissen, Kenntnisse und Besitz von Kulturgütern) Kapital. Dieses Kapital wird in Familien und Bildungseinrichtungen weitergegeben, sozialisiert und so zu einem großen Teil vererbt.²² Aufgrund der ungleichen Verteilung stehen die AkteurInnen in hierarchischen Relationen zueinander und je nach sozialem Feld²³ ist eine andere Ausstattung mit verschiedenen Kapitalsorten ertragreich und mit einer prestige- und machträchtigen²⁴ Positionierung verbunden. Das bedeutet, dass in den jeweiligen Feldern eine eigene Ausformung (dies betrifft sowohl Art als auch Umfang) kulturellen Kapitals notwendig ist. Kulturelles Kapital tritt dabei in institutionalisierter, objektivierter oder inkorporierter Form auf. Institutionalisiert bedeutet, dass es mit Diplomen und ähnlichen Leistungsnachweisen von Schulen oder Universitäten „objektiv“ nachgewiesen wird. Inkorporiertes oder verinnerlichtes kulturelles Kapital umfasst dabei konkrete Fähigkeiten und Dispositionen sowie Kenntnisse, die an den Körper gebunden sind und auch die hier beschriebenen körperlichen Praktiken umfassen. So ist es für die einen wichtig, sich in klassischer Musik auszukennen, für andere wiederum ist es Jazz²⁵. Um beides adäquat präsentieren zu können, bedarf es eben nicht nur eines umfangreichen Wissens über die jeweilige Musik, sondern auch eines angemessenen körperlichen Verhaltens in konkreten Kontexten, Konzerten zum Beispiel, also ein Wissen wie mit der Musik umgegangen wird. In objektivierter Form tritt kulturelles Kapital als durch ökonomisches Kapital aneignbare Objekte auf, zum Beispiel eine Schallplattensammlung oder bestimmte Musikinstrumente.²⁶ Dabei sind es nicht unbedingt nur die Objekte selbst, sondern die Art des körperlichen Umgangs mit ihnen. Es kommt auf die Art an, wie eine elektrische Gitarre gespielt wird, ob es angemessen ist: sitzend oder stehend, auf welcher Höhe hängt sie? Wie bewegt sich der Körper dazu? In verschiedenen Kontexten sind verschiedene Konfigurationen kulturellen Kapitals relevant und können im Kampf um eine statushohe Positionierung eingesetzt werden. Für manche ist es anerkannt, Piano zu spielen, für andere ist es die

21 Vgl. Pierre Bourdieu, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: Soziale Ungleichheiten, hg. v. Reinhard Kreckel, Göttingen 1983.

22 Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1987, S. 19–20.

23 Zum Beispiel wirtschaftliches, wissenschaftliches oder künstlerisches Feld, wovon wiederum das musikalische Feld ein Subfeld darstellt, seinerseits wieder mit dem Subfeld der klassischen Musik.

24 Im Gegensatz zu Michel Foucault vertritt Pierre Bourdieu eher einen personenzentrierten, aber dennoch relationalen Machtbegriff.

25 Auf die soziale Konstruiertheit von Genres kann ich in diesem Essay leider nicht eingehen.

26 Vgl. Bourdieu, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, 1983.

E-Gitarre. Manchmal reicht es, drei Akkorde zu schrammeln, andere legen Wert auf opulente Virtuosität. Dies ließe sich beliebig fortsetzen.

Um in spezifischen musikalischen Kontexten adäquat handeln zu können, bedarf es also einer angemessenen Ausstattung kulturellen Kapitals, welche dazu befähigt, mit den musikalischen Angeboten umzugehen und auch darüber kommunizieren zu können (was wiederum die dazugehörigen Diskurse (re)produziert). Es geht dabei um ein konkretes körperliches Verhalten – die Art und Weise zu sprechen und wo und wie, ob man sich etwa tanzend oder ruhig sitzend dort aufhält. Bourdieu verbindet dies wie folgt: „Die meisten Eigenschaften des kulturellen Kapitals lassen sich aus der Tatsache herleiten, daß es grundsätzlich körpergebunden ist und Verinnerlichung (*incorporation*) voraussetzt.“²⁷ Folglich wird in den Körper von AkteurInnen *eingeschrieben*, wie diese in spezifischen Kontexten wahrnehmen, sich verhalten und handeln (können). Wie auf Musik reagiert wird, ist also (auch) erworben und erscheint durch die Festsetzung im Körper als natürlich und unhinterfragbar, woraus die damit verbundene Macht ihre Wirkung bezieht: „*Inkorporiertes Kapital ist ein Besitztum, das zu einem festen Bestandteil der ‚Person‘, zum Habitus geworden ist; aus ‚Haben‘ ist ‚Sein‘ geworden.*“²⁸

Jede Akteurin, jeder Akteur bildet einen eigenen *Habitus* heraus, der für Bourdieu durch die jeweilige Position innerhalb objektiver hierarchischer Strukturen (der Felder) determiniert ist, die durch die jeweilige Kapitalzusammensetzung bestimmt ist.²⁹ Der Habitus wird – wie das kulturelle Kapital auch – von frühester Kindheit an sozialisiert, „ist allerdings ein Leben lang formbar und dadurch – innerhalb bestimmter Grenzen – modifizierbar.“³⁰ Paula-Irene Villa interpretiert den Begriff des Habitus also derart, dass er auf der einen Seite durch gesellschaftliche Strukturen bestimmt ist, diese allerdings das Handeln nicht determinieren, sondern dieses nur begrenzen. Auf der anderen Seite ermöglicht es aber auch erst Handeln durch die Verarbeitung von „aktive[r] individuelle[r] Erfahrung und kreative[n] Potentiale[n]“³¹.

Der Habitus umfasst für Bourdieu unter anderem die *Dispositionen*, die sich als inkorporierte Denk-, Verhaltens- und Wahrnehmungsschemata umschreiben lassen. Diese Dispositionen sind durch gesellschaftliche Strukturen strukturiert, in denen sich die AkteurInnen befinden. Herrschaftsstrukturen (zum Beispiel die Wahrnehmung von Menschen als Männer und Frauen und damit verbundene soziale Ungleichheiten) werden über die Dispositionen einverleibt (das bedeutet, dass sie präreflexiv sind) und erscheinen dadurch natürlich und führen zu einer Anerkennung von Herrschaft.³² Unterwerfung unter diese Herrschaft ist weder bewusst noch erzwungen, sie wirkt oft über eine Einschreibung in die Körper: „Diese praktische Anerkennung, durch die die beherrschten oft unwissentlich und manchmal unwillentlich zu ihrer eigenen Beherrschung beitragen,

27 Bourdieu, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, 1983, S. 186.

28 Bourdieu, „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, 1983, S. 187.

29 Vgl. Pierre Bourdieu und Loïc Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 1996, S. 136.

30 Villa, *Sexy Bodies*, 2006, S. 57.

31 Villa, *Sexy Bodies*, 2006, S. 57.

32 Vgl. Pierre Bourdieu, *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main 2001, S. 216.

[...] nimmt häufig die Form einer körperlichen Empfindung an (Scham, Schüchternheit, Ängstlichkeit, Schuldgefühl)³³. Dies bezeichnet Bourdieu als *Hexis*: Als durch die Strukturen geformte und sozialisierte Techniken und Reaktionen des Körpers, die den eigenen Platz in der Struktur anzeigen.³⁴ Dies steht durchaus in einem Zusammenhang mit musikalischen Kontexten, so stellt Bourdieu den Sinn für das soziale Spiel – die im Habitus gefassten Dispositionen – in Zusammenhang mit Geschmack (für kulturelle Güter): Der *„Sinn für das soziale Spiel, der, wie es der Begriff ‚Geschmack‘ – in eins ‚Fähigkeit zur Wahrnehmung sinnlicher Qualitäten‘ und ‚Vermögen, über ästhetische Werte zu urteilen‘ – so schön ausspricht, die zur zweiten Natur gewordene, in motorische Schemata und körperliche Automatismen verwandelte gesellschaftliche Notwendigkeit bildet.*³⁵ Sozial-strukturelle Ungleichheiten sind also für Bourdieu mit bestimmten Mustern der musikalischen Praxis verbunden. Erlernte körperliche Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen zeigen in musikalischen Kontexten an, ob man zu der jeweiligen Schicht, Klasse, Szene und dergleichen dazugehört.

Dies hat zwei zusammenhängende Implikationen für musikalische Kontexte: Zum einen ist die Art und Weise, wie Musik empfunden wird, durch vermitteltes und erworbenes kulturelles Kapital erlernt und in Körper eingeschrieben. Was mit einem Körper passiert, wenn er Musik ausgesetzt ist, ist folglich nicht frei von sozialen Faktoren. Die Wahrnehmung und die erzielte Wirkung von Musik auf den Körper ist nicht losgelöst von der jeweiligen Geschichte und individuellen Erfahrung (*Ontogenese*) des/der Hörenden. Das Zweite ist, dass mit dieser Wahrnehmung und Wirkung spezifische Verhaltens- und Handlungsschemata zusammenhängen. Zu verschiedener Musik (in unterschiedlichen Kontexten) sind verschiedene körperliche (Re-)Aktionen möglich. Man kann zu Mozart schwer Pogo tanzen. Niemand wird ein all-seater Konzert der Toten Hosen durchführen können. Dies liegt nicht – so meine These – an Musik inhärenten Formen und damit verbundenen universellen Wirkungen von Musik auf unsere Körper, sondern an erlernten und vermittelten Wahrnehmungs- und Handlungsschemata zu der jeweiligen Musik. In der *Hexis* ist sozial erlerntes Wahrnehmen von Musik sowie damit verbundene Reaktionen und Verhalten eingeschrieben und erscheint dadurch natürlich. Mit der *Hexis* enthält das kulturelle Kapital folglich auch die Dimension der Kompetenzen zum angemessenen körperlichen Umgang mit den ausgelösten Reizen spezifischer Musik. Musik wirkt unmittelbar auf den Körper, ist dabei aber nicht bloß Schallphänomen, sondern immer auch gleichzeitig verbunden mit sozialen Faktoren, da die erworbene *Hexis* präreflexiv und in die Körper eingeschrieben ist. Diese Wahrnehmungs- und Handlungsschemata sind daher auch nicht zu trennen von sozialen Herrschaftsstrukturen, von Klassismen, Rassismen, Heteronormativismen und Bodyismen.³⁶

33 Bourdieu, *Meditationen*, 2001, S. 217.

34 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 1987, S. 739.

35 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 1987, S. 739.

36 Zur Eingrenzung auf diese vier Kategorien und ihre Charakterisierung vgl. Gabriele Winker und Nina Degele, *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld 2009.

4. Körperliche Subjektivation durch Musik

Mit den bisher dargestellten Theorien von Michel Foucault und Pierre Bourdieu habe ich zwei soziologische Perspektiven verfolgt, die nach „*Arten und Weisen gesellschaftlicher Körperformung*“³⁷ fragten. Der Körper wird hier also klar als Objekt gesellschaftlicher Strukturen angesehen, die *repressiv* gegenüber dem Körper sind. Der Umgang mit Musik wird von frühester Kindheit an vermittelt und schreibt sich so in die Körper ein. In musikbezogenen Diskursen wird der Körper oft (implizit) mitdiszipliniert: Wie er (der Körper) Instrumente bedient und wie er sich im musikalischen Ereignis zu verhalten hat (zum Beispiel auf dem Stuhl ruhig sitzen bleiben und nicht headbängen). In diesen Diskursen, zum Beispiel in der Musikpädagogik oder der Performanzforschung, wird der Körper zum Teil auch erst *diskursiv hervorgebracht*³⁸.

Robert Gugutzer beschreibt aber noch eine zweite soziologische Strömung, die den Körper nicht als „*Produkt*“ sondern als „*Produzent von Gesellschaft*“, also als Beitrag „*zur Herstellung, Stabilisierung und zum Wandel sozialer Ordnung*“, betrachtet.³⁹ Es geht also darum, in welcher Art und Weise der Körper zur Reproduktion, aber auch zur kreativen Produktion von Gesellschaft beitragen kann. In ersterem Fall bezieht sich Gugutzer⁴⁰ auf Körperroutinen und Darstellungen, die – so denke ich – im Rahmen dieses Essays ausreichend mit Bourdieus Konzept des Habitus beschrieben wurden. Der zweite Aspekt, den Gugutzer als Produzent von Gesellschaft ansieht, ist der *Körpereigensinn*. Auf diesen möchte ich im Folgenden kurz eingehen, da ich hier Potential zur Beschreibung des Wandels sozialer Ordnung erkenne.

Dieser Körpereigensinn ist – wie die Hexis – präreflexiv, und seine Berücksichtigung resultiert aus der Einsicht, „*dass der menschliche Körper keineswegs jederzeit kontrollierbar ist.*“⁴¹ Auf dieses Konzept beruft sich auch Paula-Irene Villa, die die von mir bisher dargestellten Theorien wie folgt herausfordert: „*Praxis ist keine Verkörperung von kulturellen Diskursen. Menschen sind keine wandelnden, zu Fleisch gewordenen Codes oder Semantiken. Die Lebendigkeit des Tuns fordert die Ordnung der Diskurse immer heraus.*“⁴² Daraus ergibt sich aber nicht die Zurückweisung von Theorien, die auf der Ebene der Diskurse und Strukturen operieren. Vielmehr zieht Villa die Konsequenz, dass beides

37 Robert Gugutzer, „Der body turn in der Soziologie. Eine Programmatische Einführung“, in: *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, hg. v. Robert Gugutzer, Bielefeld 2006, S. 14.

38 Der Ethnomusikologe Bernd Brabec de Mori zeigt beispielsweise, dass es in musikalischen Praktiken auch nicht unbedingt ausreichend ist, nur den eigenen Körper im Verhältnis zu Instrumenten zu beherrschen: Im musikalischen Diskurs der Shipibo-Konibo spielen für musikalische Performances auch „non-human others“ eine wichtige Rolle, die in diesem Diskurs (mit)konstruiert werden. Vgl. Bernd Brabec de Mori, *The Inka's Song Emanates from my Tongue: Composition vs. Oral Tradition in Western Amazonian Curing Songs*, Konferenzbeitrag auf der 39th World Conference of the International Council for Traditional Music, Wien 2007.

39 Gugutzer, „Der body turn in der Soziologie“, 2006, S. 14–17.

40 Vgl. Gugutzer, „Der body turn in der Soziologie“, 2006, S. 17–20.

41 Gugutzer, „Der body turn in der Soziologie“, 2006, S. 19.

42 Paula-Irene Villa, „Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen“, in: *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*, hg. v. Monika Wohlrab-Sahr, Wiesbaden 2010, S. 253.

– strukturelle Formung und (somatischer) Eigensinn – in die Betrachtung einfließen sollte. Wie kann aber zunächst der Eigensinn mit Musik in Verbindung gebracht werden? Der Körper eigensinn kann sich beispielsweise durch Widerständigkeit bemerkbar machen⁴³: Etwa, wenn trotz des Gefallens der Musik diese bei einem Konzert schlicht zu laut ist und man den Ort ändert, weiter zurück geht oder den Saal verlässt. Dies kann zu einer Änderung der Praxis führen, etwa wenn man nicht mehr in der ersten Reihe steht oder gleich andere Musikveranstaltungen besucht und sich dadurch Hörgewohnheiten ändern. Der Körper hat eigensinnig und präreflexiv Einfluss auf unsere musikalischen Praktiken. Tia DeNora schreibt darüber hinaus, dass Musik gezielt eingesetzt wird, um körperliche Aspekte zu manipulieren, wonach der Körper im Sinne des Eigensinns auch fordern kann: „*Music is appropriated by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states.*“⁴⁴ Musik ist dabei aber kein einfacher *Stimulus*, DeNora geht vielmehr davon aus, dass „*music ‚effects‘ come from the ways in which individuals orient to it, how they interpret it and how they place it within their personal musical-maps, within the semiotic web of music and extra-musical associations.*“⁴⁵ DeNora streicht hier also die Handlungsfähigkeit der Individuen auch bei der Wirkung der Musik heraus, lässt dabei aber die repressiv-gesellschaftliche Seite musikalischer Praktiken außen vor.

Es besteht also eine „*manchmal produktive, auf jeden Fall aber systematisch, immanente, unausweichliche Kluft zwischen kulturellen Codes einerseits und konkreten Praxen andererseits.*“⁴⁶ Für Paula-Irene Villa ist im Anschluss an Judith Butler *Subjektivation* das Konzept, mit dem diese Kluft für Theorie und Empirie greifbar gemacht werden kann. Judith Butler versteht unter Subjektivation folgendes: „*‚Subjektivation‘ bezeichnet den Prozess des Unterworfenwerdens durch Macht und zugleich den Prozess der Subjektwerdung.*“⁴⁷ Personen müssen immer erst zu *Subjekten* werden, das bedeutet eine „*intelligible*“ – ich verstehe dies als verallgemeinerte, abstrahierte – „*(Re)Präsentation von Personen*“ besetzen. In jeder Situation muss eine (und nur eine) *Subjektform* (zum Beispiel Mutter, Musikerin, Manager, Migrant, usw.) angenommen werden, ob gewollt oder nicht. Das bedeutet auch, dass man nicht per se Mutter, Musikerin, Manager oder dergleichen ist, sondern dies immer nur in bestimmten Situationen ist. Die Subjektformen sind dabei auf der Ebene der Diskurse angesiedelt und werden von ihnen hervorgebracht: Zum Beispiel wie eine Musikerin sei, sich zu verhalten habe (siehe obiges Beispiel zur Instrumentenhaltung) und dergleichen. In der Praxis der *Subjektwerdung* entspricht aber niemand jemals genau einer Subjektform, in jeder Situation handelt jedes Individuum sozusagen eine neue Interpretation dieser Subjektform aus, wodurch diese reproduziert, aber auch ein wenig verändert werden kann.⁴⁸

43 Vgl. Gugutzer, „Der body turn in der Soziologie“, 2006, S. 20.

44 Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000, S. 47.

45 DeNora, *Music in Everyday Life*, 2000, S. 61.

46 Villa, „Subjekte und ihre Körper“, 2010, S. 254.

47 Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt am Main 2001, S. 8.

48 Vgl. Villa, „Subjekte und ihre Körper“, 2010, S. 265.

Welche Rolle spielt dabei musikalisches Einwirken auf den Körper? Zum Abschluss dieses Essays möchte ich dies beispielhaft erläutern. Wenn wir Musik hören, dann tun wir dies entweder, weil der Körper es von uns fordert, wir also Lust auf Musikhören haben⁴⁹, oder weil gesellschaftliche Faktoren uns dazu bringen, wir uns kulturelles Kapital aneignen (wollen) oder wir *sehen und gesehen werden* wollen. Die Wirkung der Musik hängt wiederum mit erlernten Reaktionen zusammen, wie Körper in gewissen Kontexten durch Diskurse diszipliniert wurden und dies in die Hexis eingeschrieben wurde. Doch gibt es auch hier immer Aspekte, die weder vom Individuum noch gesellschaftlich-diskursiv kontrollierbar sind, und es kommen auch die einzigartigen individuellen Erfahrungen ins Spiel und ermöglichen so Reaktionen, die Diskurse und Subjektformen verschieben. Dabei werden jeweils passende Subjektformen durch das Wirken – im Sinne der Hexis – der Musik aufgerufen. Dadurch, dass gewisse Musik bestimmte Wirkungen auslöst, die befähigen, in bestimmten Kontexten handlungsfähig zu sein, wird dabei möglicherweise auch eine Subjektform besetzt (und eigensinnig fortgeschrieben). Dadurch, dass ich zum Beispiel vor Punkmusik nicht davonlaufe, sondern auf dem Konzert Pogo tanze, oder zuhause meinen Körper zu der Musik bewege, dann bekleide ich möglicherweise die Subjektform Punk, die wiederum mit weiteren gesellschaftlichen Diskursen verbunden ist.

Wir haben es hier also mit einem ambivalenten Prozess zu tun. Jedenfalls ist der Körper keine Blackbox, in den ein musikalisch-klanglicher Reiz eindringt und dann anschließend eine dadurch ausgelöste Wirkung zeigt: Der Körper ist sozial geformt und Musik kein reiner Stimulus. Wenn wir Musik machen oder hören, unterwerfen wir uns und reproduzieren gesellschaftliche Strukturen und Diskurse. Gleichzeitig verschieben wir diese möglicherweise durch unser körperliches Verhalten, das einerseits unsere Motivation zum Musikhören sein kann (durchaus auch zu Musik, die üblicherweise nicht von uns konsumiert wird), aber andererseits auch im Moment des Hörens eine eigenwillige Wirkung der Musik hervorbringen kann. Der Körper ist aktiver Bestandteil des Musikhörens und als dieser immer auch sozial geformt.

Literaturverzeichnis

- Beck, Sabine: „Vinko Globokar und der performative Körper. Ein Beitrag zur Performance-Forschung“, in: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 3 (2004), S. 19–28. [<http://aspm.ni.io-net2.de/samples-archiv/Samples3/Beck.pdf>, 10.04.2012]
- Bourdieu, Pierre: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: *Soziale Ungleichheiten*, hg. v. Reinhard Kreckel, Göttingen 1983, S. 183–189.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1987.
- Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main 2001.
- Bourdieu, Pierre und Wacquant, Loïc: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 1996.
- Brabec de Mori, Bernd: *The Inka's Song Emanates from my Tongue: Composition vs. Oral Tradition*

49 Etwa im Sinne von Mood Regulation, vgl. zum Beispiel Suvi Saarikallio und Jaakko Erkkilä, „The role of music in adolescent's mood regulation“, in: *Psychology of Music* 35 (2007).

- in *Western Amazonian Curing Songs*, Konferenzbeitrag auf der 39th World Conference of the International Council for Traditional Music, Wien 2007.
- Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard und Lehmann, Andreas C. (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2009.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt am Main 2001.
- DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt am Main 1983.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1994.
- Gomez, Patrick und Danuser, Brigitta: „Affective and physiological responses to environmental noises and music“, in: *International Journal of Psychophysiology* 53 (2004), S. 91–103.
- Gugutzer, Robert: „Der body turn in der Soziologie. Eine Programmatische Einführung“, in: *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, hg. v. Robert Gugutzer, Bielefeld 2006, S. 9–53.
- Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hg. v. Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.
- Herrmann, Steffen Kitty: „Ein Körper werden. Praktiken des Geschlechts“, in: *Das gute Leben. Linke Perspektiven auf einen besseren Alltag*, hg. v. A.G. Gender-Killer, Münster 2007, S. 13–32.
- Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991.
- Knoblauch, Hubert: „Kulturkörper. Die Bedeutung des Körpers in der sozialkonstruktivistischen Wissenssoziologie“, in: *Soziologie des Körpers*, hg. v. Markus Schroer, Frankfurt am Main 2005, S. 92–113.
- Parncutt, Richard: „Prenatal and infant conditioning, the mother schema, and the origins of music and religion“, in: *Musicae Scientiae* 13 (2009), S. 119–150.
- Saarikallio, Suvi und Erkkilä, Jaakko: „The role of music in adolescent’s mood regulation“, in: *Psychology of Music* 35 (2007), S. 88–109.
- Shepherd, John: „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum* 1 (1992), S. 43–67. [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_shepherd.pdf, 10.04.2012]
- Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Wiesbaden 2006.
- Villa, Paula-Irene: „Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen“, in: *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*, hg. v. Monika Wohlrab-Sahr, Wiesbaden 2010, S. 251–273.
- Volgsten, Ulrik: „Between Ideology and Identity: Media, Discourse, and Affect in the Musical Experience“, in: *Music and Manipulation. On the social uses and social control of music*, hg. v. Steven Brown und Ulrik Volgsten, New York 2006, S. 74–100.
- Weibel, Peter: „Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault“, in: *Foucault und die Künste*, hg. v. Peter Gente, Frankfurt am Main 2004, S. 141–147.
- Winker, Gabriele und Degele, Nina: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld 2009.

