

I. Einleitung: Kunst versus (all)tägliche Lebenswelt – Betrachtungen einer Schwelle

Seit den frühen 1950er Jahren und insbesondere seit den prägenden Ideen John Cages beschäftigen sich zahlreiche Komponisten der Neuen Musik mit künstlerischen Schwellenüberschreitungen zwischen der täglichen Lebenswelt und der Kunst.¹ Laut Dieter Schnebel vermag schließlich alles im menschlichen Leben Musik zu werden: »Life is music, music is life, proklamierte John Cage schon vor Jahren.«² Diese Aussage Dieter Schnebels stellt den enormen Einfluss John Cages auf den Kunstbegriff heraus, der bis heute nachwirkt und nach wie vor wissenschaftlich diskutiert sowie künstlerisch verarbeitet wird.³ Auch im Zuge anderer Kunstströmungen wie der *Pop-art*, die Phänomene des täglichen Lebens als künstlerisches Material verwenden, wurde schließlich gefolgert, dass die »kulturhistorisch bedeutendste Folge der Avantgarde die Ästhetisierung des Alltagslebens«⁴ ist, aus der Adorno sogar eine »Entkunstung« der Kunst ableitete, die eine Einebnung der Differenz zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst impliziert.⁵ Dabei werden die Grenzziehungen zwischen Kunst und Alltag nicht unbedingt – wie beispielsweise bei Cage – teilweise aufgehoben, sondern vielmehr immer wieder neu befragt, hinterfragt, verschoben, durchweicht, verfestigt, und durch diver-

-
- 1 Vgl. u.a. Gisela Nauck, »Leben – Wirklichkeit – Alltag, Überlegungen und Rückblicke zu einer brisant gewordenen Problematik«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 14-19.
 - 2 Dieter Schnebel, »Klang und Körper« (1988), in: ders., *Anschläge – Ausschläge, Texte zur Neuen Musik* (München, Wien: Hanser, 1993), 37-49, hier 49.
 - 3 Dass jeder triviale Gegenstand Anlass einer genuinen ästhetischen Erfahrung werden kann, beschrieb beispielsweise auch Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique social du jugement* (Paris: Les Editions de Minuits, 1979), 37.
 - 4 Russell A. Berman, zitiert nach Peter Jehle, »Alltäglich/Alltag«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a. (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000), 104-133, hier 123.
 - 5 Siehe Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (13. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13. Aufl. 1995), 27 und 32.

se Integrationsmethoden von unterschiedlichsten Alltagseinflüssen und -erfahrungen in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung gestellt.⁶

In diesem Zusammenhang vollzog sich auch eine Verlagerung von Intentionalität zur Responsivität, wobei sich Aufführungen in Form von nichtintentionalen »Ereignissen« Sinnzuschreibungen zum Teil zu entziehen versuchen, sodass nicht Urteile und Überzeugungen, sondern die Ereignisse selbst und die Erfahrungen, die sie stiften, in den Mittelpunkt gestellt werden.⁷ Den Begriff des Ereignisses umschreibt Dieter Mersch wie folgt: »Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares; konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares. Es schafft sich, vollbringt sich.«⁸ Der dem Ereignis innewohnende Charakter des Performativen im Sinne eines Sich-Zeigens gehört zunächst einmal grundsätzlich jeder künstlerischen Arbeit, jedem Projekt und sogar jedem Werk im traditionellen Sinne an, wobei die Performativität in unterschiedlicher Art und unterschiedlichem Ausmaß explizit wird.⁹ Musikalische Handlungen weisen durch eine performative Handlungs- und eine semiotische Bedeutungsdimension eine doppelte Geprägtheit auf.¹⁰

6 Vgl. Hannes Galette Seidl und Roman Pfeifer, »Diesseitig«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 24-27, hier 24: »Wie alle Dualismen hat auch der Dualismus von Kunst und Leben, ungeachtet (oder gerade wegen) seiner ungenau ordnenden Kraft und Wirklichkeit verzerrenden Darstellung, eine große Anziehungs- und Zerstörungskraft. Weil Kunst ohne Leben oder Leben ohne Kunst nicht zu haben ist, lässt sich aber keine Grenze ziehen, die das eine vom anderen trennen würde: Jede musikalische Aufführung gehört schon allein durch die Anwesenheit des Instrumentalisten zum Leben, man wird kaum ein Objekt oder einen Klang aus seinem Alltag finden, der nicht Kunst oder Musik sein könnte. [...] Daraus zu schließen, es würde keinen Unterschied machen und alles könne Kunst oder Leben sein, wenn man wolle, ist natürlich weder sinnvoll noch interessant: Es kommt schon auf die Betrachtung an, aber nicht auf eine subjektivspontane, sondern auf eine sich ständig verändernde, diskursiv vereinbarte. Die Halbwahrheit der Unterteilung der Welt in Kunst und Lebenssphären hat allerdings viel Beachtenswertes hervorgebracht, unter anderem das immer wieder in Angriff genommene Projekt, die Sphäre des Lebens durch die der Kunst zu deuten und zu verändern.« Vgl. auch den häufig verwendeten Begriff der »Diesseitigkeit«, den Jörn Peter Hiekel folgendermaßen fasst: »Das stark Gegenwartsbezogene, das im ›Diesseitigkeits‹-Begriff eine plastische, wenn auch nicht unumstrittene Formel fand, gründet wohl nicht zuletzt auf dem großen Unbehagen gegenüber der Randständigkeit der Neuen Musik. Verständlicherweise möchte die Bezeichnung ›diesseitig‹ auch weniger als ein Gegensatz zum ›jenseitigen‹, sondern eher zum ›Abseitigen‹ verstanden werden. Dieser Randständigkeit könne man, so die Überzeugung, am ehesten entkommen, wenn man nicht mehr tiefgründelnde Bezüge zu Hölderlin, Celan, Goethe oder Leonardo da Vinci oder Elemente verschiedener spiritueller Traditionen zum Zuge kommen lässt, sondern Alltagsbezüge setzt und auch im Konzertsaal Präsentationsformen wählt, die aus ganz anderen Kontexten geläufig sind – weltoffeneren und stärker alltagsbezogenen, aber auch humorvolleren und leichteren.« Jörn Peter Hiekel, »Randständig oder zentral? Welt- und Gegenwartsbezüge in Musik«, in: *Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. ders. (Mainz: Schott, 2015), 10-31, hier 28.

7 Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2011), 9 und 20.

8 *Ibid.*, 234.

9 Vgl. *ibid.*, 290. Zur Geschichte und Theorie des Performativen siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Performativität, Eine Einführung* (Bielefeld: transcript, 2012).

10 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 32.

Musikalische Handlungen verweisen also aufgrund ihrer artifiziellen symbolischen Inszeniertheit auf etwas, das jenseits ihrer Tatsächlichkeit angesiedelt ist. Dies führt zu einem ganz besonderen ästhetischen Modus der Selbst-Wahrnehmung und der Selbst-Konzeption. Der Musiker beginnt unweigerlich, sich doppelt wahrzunehmen: Als Körper, der die physischen Bewegungen trägt, und als artifizieller Leib, der die musikalischen Bedeutungen hervorbringt.¹¹

Was macht jedoch vor diesem Hintergrund gerade die spezifische performative Qualität von musikalischen Ereignissen aus, die sich in besonderer Weise der alltäglichen Lebenswelt zuwenden? Werden diese allein durch den Einbezug alltäglicher Handlungen »realer« bzw. der alltäglichen Lebenswelt verwandter? Wenn ja, was genau unterscheidet schließlich Erfahrungen der alltäglichen Lebenswelt von künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen, welche verstärkt mit lebensweltlichen Materialien arbeiten?

Um sich diesem weitreichenden Themenkomplex zu nähern, ist es zunächst notwendig, sich mit einschlägigen Kunstdefinitionen auseinanderzusetzen. Die im Folgenden vorgestellten und zum Großteil sehr vielschichtigen Theorien können an dieser Stelle im Einzelnen nicht tiefgehend besprochen, sondern nur in ihrem jeweiligen Kern umrissen werden – mit dem Ziel, einen Überblick über die Vielzahl an mannigfaltigen Betrachtungsmöglichkeiten anzubieten. Innerhalb der langen Tradition an Versuchen zu Kunstdefinitionen soll der Fokus hier insbesondere auf jenen Theorien liegen, die eng mit Kunstrichtungen seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zusammenhängen und von diesen inspiriert wurden.

1. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung im Fokus von Kunstdefinitionen

Das Nachdenken über die Frage, was Kunst ist bzw. wie sie sich definieren lässt, ist wahrscheinlich so alt wie das menschliche Denken selbst und wird von unzähligen Faktoren geprägt, zu denen verschiedene Kulturkreise als auch subjektive Neigungen und individuelle Sozialisation zählen. Dass das persönliche Kunstverständnis gerne

11 Ibid., 21-40, hier 32. Laut Birgit Erdle ist der Körper grundsätzlich zwischen mehreren Ordnungen aufgespannt: zwischen der von Sprache geprägten historisch konstruierten Ordnung des Symbolischen als *Ordnung der Darstellung* (des Imaginären, Bildhaften und Figurativen) sowie der jenseits der Zeichen situierten *Ordnung des Realen*, welcher ihrerseits von Lust, Schmerz, Trauma, Tod und Zeitlichkeit bestimmt ist, wobei beide Ordnungen ineinander übergehen. Der Körper erscheint somit als Schnittstelle oder als Nicht-Ort einer Auflösung der Grenzen zwischen den Ordnungen. Vgl. Birgit Erdle, »Der phantasmatische und der decouverte weibliche Körper, Zwei Paradigmen der Kulturation«, in: *Feministische Studien* 2 (1991), 65-78, hier 65, sowie Julika Funk und Cornelia Brück, »Fremd-Körper: Körper-Konzepte – Ein Vorwort«, in: *Körper-Konzepte*, hg. v. dies. (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 7-18, hier 10. Albrecht Wellmer zufolge müssen Bedeutungen nicht zwingend begrifflicher Art sein, sondern können auch innermusikalisch durch ihren Ort in einem musikalischen Kontext bestimmt sein und energetisch-formbildenden Sinn erzeugen. Musik impliziert dabei keine bestimmten Bedeutungen, sondern vielmehr das Potential dafür, dass bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren. Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (München: Hanser, 2009), 30-31 und 175; siehe auch Nicholas Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: *Musikalischer Sinn, Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker und Matthias Vogel (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), 80-128, hier 101.

zum Anlass zwischenmenschlicher Diskussionen gewählt wird, kann man beispielsweise sehr anschaulich an den Besucherreaktionen auf *documenta*-Ereignissen ablesen, bei denen unaufhörlich die Frage diskutiert wird, was von den jeweiligen Ausstellungsstücken und Performanceaktionen als Kunst wahrgenommen bzw. angesehen wird und was nicht als solche akzeptiert wird, wobei die Meinungen hier sehr auseinanderdriften können. Jedem Kunstwerk scheint es schließlich darum zu gehen, auf je eigene und »in paradigmatischer Weise zu realisieren, was Kunst ist.«¹² Das Potential eines Kunstwerkes, als ein solches aufgefasst zu werden, wird von den Rezipierenden sondiert und beurteilt, was schließlich Georg W. Bertram zufolge ein wesentliches Element der »Praxisform der Kunst« darstellt.¹³

Kunstdefinitionen kreisen dabei insbesondere um die Begriffe »Kunst«, »Alltag«, »Schwelle« sowie »Erfahrung«, welche auf sehr unterschiedliche Weise verwendet und verstanden werden und deren Bestimmungen die Grundlage der unterschiedlichen Ansätze bilden. Der mitunter am heftigsten diskutierte Begriff in dieser Reihe ist der der ästhetischen Erfahrung, der laut Gadamer »zu den unaufgeklärtesten Begriffen zu gehören [scheint], die wir besitzen.«¹⁴ Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel identifizieren die folgenden drei zentralen Ausrichtungen im Rahmen der Bestimmung der Erfahrung im Allgemeinen, deren Grundlage keinesfalls unterschiedliche Sichtweisen auf ein und dasselbe Phänomen, sondern sehr unterschiedliche Phänomene darstellen, die jedoch Überschneidungen und Mischungen aufweisen:¹⁵

Der phänomenologische Begriff der Erfahrung

Unter Erfahrung wird hier primär ein Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung gefasst, wobei von Episoden phänomenalen Bewusstseins gesprochen wird, welche auch außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung im engeren Sinne Illusionen, Halluzinationen sowie im weiteren Sinne Akte der Einbildungskraft und des Vorstellungsvermögens miteinschließen können.¹⁶ Es handelt sich dabei um flexible und prozesshafte Zustände eines

12 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis, Eine Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014), 156.

13 Vgl., *ibid.*

14 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr Siebeck, 6. Aufl. 1990), 352.

15 Vgl. auch die Unterteilung ästhetischer Erfahrungen bei Noëll Carroll in folgende Bereiche: »affect-oriented approach«, »epistemic approach«, »axiological approach« und »content-oriented approach«. Noëll Carroll, »Aesthetic Experience, A Question of Content,« in: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hg. v. Matthew Kieran (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2006), 69-97.

16 Vgl. Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel, »Kunst und Erfahrung, Eine theoretische Landkarte«, in: *Kunst und Erfahrung, Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 7-37, hier 10-11. Im Zusammenhang des phänomenologisch basierten Ästhetikdiskurses wird der Begriff der »Aisthesis« als spezielle Lehre der sinnlichen Seite ästhetischer Erfahrung und Ästhetik als übergeordnete philosophische Lehre vom Schönen oder von der Kunst unterschieden. Hans Robert Jauf unterscheidet beispielsweise zwischen Aisthesis als ein erkennendes Sehen oder eine rezeptive ästhetische Grunderfahrung, der Poiesis als eine hervorbringende, aktiv gestaltende und der Katharsis als eine erregende und das Gemüt befreiende Wahrnehmungsform, wobei diese Wahrnehmungsformen als die drei wesentlichen Elemente ästhetischer

Subjektes, die von diesem in einer bestimmten Weise empfunden werden.¹⁷ Dieser Begriff der Erfahrung weist eine starke Nähe zu denen des Erlebens und Empfindens auf. Dabei sind nicht nur Körperempfindungen, sondern auch Emotionen und Stimmungen, Träume, Imaginationen und Vorstellungen phänomenal bewusst.¹⁸ Nach Jean-Luc Nancy ist die grundlegende Erfahrung, auf welcher alle Erfahrungen basieren, diejenige berührt zu werden, wodurch sie allein durch den Körper gegeben ist.¹⁹ Ein körperliches Miterleben bzw. synästhetisches Mitvollziehen des Wahrnehmenden wäre in gewisser Hinsicht ebenfalls dem Bereich des phänomenologischen Begriffes der Erfahrung zuzurechnen. Diese Art des Mitvollzugs hat Max Herrmann in den 1910-1930er Jahren im Rahmen seiner theaterwissenschaftlichen Arbeiten zum Begriff der Aufführung beschrieben.²⁰ Seinen Ausführungen legt er die Annahme zugrunde, dass eine leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern eine Aufführung konstituiert. Den Zuschauern wird demnach nicht mehr die Rolle des distanzierten einfühlsamen Beobachters und Empfängers von Botschaften zugesprochen. Die Aufführung entsteht vielmehr als Resultat der Begegnung, Konfrontation und der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern, ereignet sich daher zwischen ihnen und wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.²¹ Sie ist somit weder fixierbar noch tradierbar, sondern flüchtig und transitorisch und wird maßgeblich durch die Körper der Schauspieler bestimmt.²² Max Herrmann verschob den Fokus vom Körper als Zeichenträger bzw. als Übermittler von Bedeutungen, wie er im 18. und 19. Jahrhundert vorherrschend war, auf den »wirklichen Körper« in Form seines phänomenalen Materialstatus.²³ Vor diesem Hintergrund versteht Herrmann die aktive Teilhabe der Zuschauer als Prozess eines heimlichen Nacherlebens sowie »einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistungen, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen

Erfahrung angesehen werden. Vgl. Hans Robert Jaufß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982). Zum Begriff der Aisthesis u.a. auch mit Bezug auf Jaufß und einer kritischen Betrachtungsweise siehe auch Christian Rittelmeyer, *Aisthesis, Zur Bedeutung von Körper-Resonanzen für die ästhetische Bildung* (München: kopaed, 2014), 7.

17 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 12.

18 Vgl. *ibid.*, 12-13.

19 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Corpus (TransPositionen)* (Berlin: Diaphanes, 2003).

20 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 46-55, siehe auch Rudolf Münz, »Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener«, Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater«, in: *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. (Berlin: B & S Siebenhaar Verlag, 1998), 43-52.

21 Vgl. Max Hermann, »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, Vortrag vom 27. Juni 1920, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Helmar Klier (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981), 15-24. Vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 47 und 58.

22 Vgl. Max Hermann, »Das theatralische Raumerlebnis«, in: *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin 1930), hg. v. Hermann Noack, Beiheft zur *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), 152-163, hier 152f.

23 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 50-52.

Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen.«²⁴ Nicht Phantasie und Einbildungskraft, sondern ein leiblicher Prozess bildet hier den Kern der Erfahrung.

Herrmanns Idee eines seelischen Nachempfindens bildet eine Parallele zu den Theorien der Spiegelneuronen, welche in den 1990er Jahren entwickelt wurden.²⁵ Spiegelneuronen lösen bei einem Beobachter von bestimmten Handlungen unter gewissen Voraussetzungen einen ähnlichen, wenn auch gehemmten Handlungsimpuls aus, der somit nicht vollständig ausgeführt werden kann. Im Rahmen einer sogenannten mimetischen Partizipation werden insbesondere auch über den Gesichtssinn wahrgenommene körperliche Aktivitäten – wie Körperhaltung und Körperspannung – innerlich wie auch durch ähnliche Muskelanspannung körperlich mitvollzogen. Dies stellt schließlich auch ein sich körperlich manifestierendes Korrelat zu dem psychologischen Phänomen der Empathie dar.²⁶ Ein solch körperliches Miterleben wurde von Fischer-Lichte, die Ideen Max Herrmanns weiterentwickelte, unter ihrem Begriff der *autopoetischen Feedbackschleife*²⁷ subsumiert. Mit der autopoetischen Feedbackschleife meint Fischer-Lichte vor allem beobachtbare, sicht- und hörbare Handlungen und Verhaltensweisen von Akteuren und Zuschauern, wobei beide Gruppen in eine Feedbackschleife des Agierens und Reagierens geraten. Dabei kann im Rahmen künstlerischer Handlungen auch grundsätzlich und ohne aktive Beiträge der Zuschauer eine Energie mobilisiert und ins Zirkulieren gebracht werden, welche eine solche Feedbackschleife zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum im Rahmen einer Aufführung hervorbringen kann.²⁸ Folglich gibt es Dieter Mersch zufolge »[i]n performativer Kunst [...] nur Beteiligte. Gemeinsam betreten sie die Bühne des Ereignisses.«²⁹ Der Begriff der Energie wird von Fischer-Lichte in diesem Zusammenhang bewusst nicht genauer definiert.³⁰ Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass hier körperliche Spannungsprozesse gemeint sind, welche ähnlich zu dem Phänomen der Spiegelneuronen zwischen den Körpern der Akteuren und denen der Zuschauer zirkulieren.

In einem solchen körperlichen Sinne kann ästhetische Erfahrung nur während einer Aufführung erfolgen – nachträgliche Bedeutungszuschreibungen, Diskussionen und Bewältigungsprozesse werden somit nicht als Teil ästhetischer Erfahrungsprozesse an-

24 Hermann, »Das theatralische Raumerlebnis«, 153.

25 Vgl. beispielsweise Vittorio Gallese und Alvin Goldman, »Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading«, in: *Trends in Cognitive Sciences* 2/12 (Dezember 1998), 493-501, sowie Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia, *Empathie und Spiegelneurone, Die biologische Basis des Mitgefühls* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008). Siehe in diesem Zusammenhang auch den Begriff der Ansteckung bei Erika Fischer-Lichte, »Zuschauen als Ansteckung«, in: *Ansteckung, Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg. v. Nicola Suthor und Mirjam Schaub (München: Wilhelm Fink, 2004), 35-50.

26 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 146.

27 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 99. Siehe weiterführend mit Blick auf den Tanz auch Yvonne Hardt und Martin Stern (Hgg.), *Körper – Feedback – Bildung, Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraktiken* (München: kopaed, 2019).

28 Vgl. *ibid.*

29 Mersch, *Ereignis und Aura*, 238.

30 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Fußnote 38.

gesehen.³¹ Die Kräfte in ästhetischen Vollzügen in Form sinnlichen Erfassens wirken vielmehr frei und nicht auf einen Zweck gerichtet.³² Da im sinnlichen Erleben eines phänomenalen Begriffes der Erfahrung streng genommen nichts geglaubt oder erkannt wird, gibt es kaum einen Bezug zur Erkenntnisfähigkeit und damit zu der kognitiven wie auch epistemischen Komponente des nachfolgenden Bereichs, was Nelson Goodman dazu veranlasste hier abwertend von »Gefühlsästhetik« zu sprechen.³³

Der epistemische Begriff der Erfahrung

Nelson Goodman zufolge geht es in der Wissenschaft als auch in der Kunst in erster Linie um Erkenntnis.³⁴ Erfahrungen werden demnach als epistemische Akte einer besonderen Art begriffen. Im Unterschied zur Wissenschaft wird Wissen im Rahmen der ästhetischen Erfahrung ohne einen Vorgang des Schlussfolgerns erworben.³⁵ Dabei kann der paradigmatische Fall der sinnlichen Wahrnehmung sowohl unter den phänomenologischen als auch unter den epistemischen Begriff der Erfahrung fallen, da sinnliche Wahrnehmung sowohl eine Episode phänomenalen Bewusstseins als auch einen Erwerb von Wahrnehmungswissen einschließen kann.³⁶ Allerdings lässt sich Folgendes beobachten: Je mehr wir uns auf die Frage nach den Erkenntnisfunktionen von Kunst konzentrieren, umso mehr scheint der Blick für Phänomene wie inszenierte Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Emotionalität verloren zu gehen,³⁷ wobei beide Bereiche im Rahmen eines Wahrnehmungsprozesses untrennbar interagieren.

Im Unterschied zur wissenschaftlichen Erkenntnis beschreibt Ursula Brandstätter die sogenannte »ästhetischen Erkenntnis«,³⁸ die nicht der Sprache bedarf und sich niemals abschließend in sprachliche Begriffe fassen lässt,

da es keinen sprachlich fixierbaren Endpunkt der Erkenntnis gibt, in dem alle körperlich-sinnlichen, emotionalen, subjektiven Aspekte der Erkenntnis berücksichtigt und

-
- 31 Vgl. *ibid.*, 276-280. Ruth Sonderegger zufolge zwingt ernst genommene ästhetische Erfahrung uns den Bereich der ästhetischen Erfahrung sowie der Kunst zu überschreiten. Da ein Kunstwerk selbst nicht urteilt, nötigt es zur Positionierung hinsichtlich der von ihm erschlossenen Bedeutsamkeits-horizonte. Vgl. Ruth Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung, Versuch einer Re-politisation«, in: *Zwischen Ding und Zeichen*, hg. v. Gertrud Koch und Christiane Voss (München: Fink, 2006), 107-111, hier 99f.
- 32 Vgl. Christoph Menke, »Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zur Genese und Dialektik der Ästhetik«, in: *Falsche Gegensätze, Zeitgenössische Positionen zur Ästhetik*, hg. v. Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 19-48.
- 33 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 13. Siehe auch Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), 226-232.
- 34 Vgl. *ibid.* Zum Begriff des ästhetischen Verstehens und einer Kritik der Hermeneutik siehe auch Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 27-38.
- 35 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 14.
- 36 Vgl. *ibid.*, 14.
- 37 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 102.
- 38 Die Unterscheidung zwischen theoretischer, praktischer und ästhetischer Erkenntnis geht auf Kants Kritik der reinen Vernunft (1781), Kritik der praktischen Vernunft (1788) und Kritik der Urteilskraft (1790) zurück, vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 103.

wiedergegeben werden könnten. Ästhetische Erkenntnis ist stärker als die verbalbegrifflich sich manifestierende Form der abstrahierenden Erkenntnis in der sinnlichen Wahrnehmung verankert. Die Körperlichkeit der ästhetischen Erkenntnis ist ein wesentliches Merkmal, das sie von wissenschaftlicher Erkenntnis unterscheidet.³⁹

Aufgrund dieser Körperlichkeit zeichnet sich ästhetische Erkenntnis durch ein enorm hohes Maß an Individualität und Subjektivität aus. Der Kommunizierbarkeit sind dabei Grenzen gesetzt, »da es letztlich um den persönlich-subjektiven, körperlich-einmaligen Vollzug der Erkenntnis im Augenblick geht.«⁴⁰ Ästhetische Erkenntnis ist nicht an einer »wahren« Erkenntnis interessiert, sondern kreist um eine Vielzahl von Interpretationen, Sichtweisen und Bedeutungen. »Ästhetisches Erkennen initiiert Prozesse der Wahrnehmung und Erfahrung – im Sinne der Offenheit und Unbestimmbarkeit ästhetischer Erkenntnisse erreicht es jedoch niemals einen endgültigen Schlusspunkt.«⁴¹ Charakteristisch für ästhetische Erkenntnis ist vor allem eine stete Bezogenheit auf die sinnliche Wahrnehmung, welche zu komplexen Erfahrungs-, Denk- und Erkenntnisbewegungen anregt:⁴² »Denn unser Körper ist uns unbewusst oder bewusst nur ›gegeben‹, er ist präsent nur über das *synästhetische Zusammenwirken der auf ihn und auf die Außenwelt gerichteten Sinne*.«⁴³ Jörg Zirfas zufolge verleihen die Sinne Bedeutungen, schreiben Werte zu, konstituieren Strukturen und etablieren Ordnungen, welche eine gewisse Unabhängigkeit von kulturellen und kognitiven Codierungen des propositionalen Wissens für sich reklamieren und dennoch immer in Abhängigkeit zum historisch-kulturellen Umfeld stehen.⁴⁴

Eine besondere »sinnliche« Komponente der Erfahrung wird oftmals solchen Werken der Neuen Musik zugeschrieben,⁴⁵ welche körperliche Prozesse verarbeiten, wobei der Erwerb von Erkenntnis möglich, aber nicht zwingend erforderlich ist und in jedem Fall eine kreative Eigenleistung der Wahrnehmenden darstellt.⁴⁶ In einem solchen »offenen« Wahrnehmungsprozess kann es zu einer besonderen Art einer »negativen« Erfahrung kommen, die für die folgende dritte Richtung paradigmatisch ist.

Der existentielle Begriff der Erfahrung

Dieses Verständnis von ästhetischer Erfahrung basiert auf der reichhaltigen Bestimmung des Begriffes von Erfahrung nach philosophisch doch so verschiedenen Herausgehensweisen, wie denjenigen von Hegel, Gadamer und Dewey, die die Ästhetik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägten. Gadammers Konzeption der Erfahrung in *Wahrheit und Methode* kann als ausdrückliche Gegenposition zu einem epistemischen Erfahrungsbegriff gewertet werden. Im Gegensatz zu Erfahrungen, die

39 Ibid., 37.

40 Ibid.

41 Ibid., 104.

42 Vgl. *ibid.*, 104f.

43 Rittelmeyer, *Aisthesis*, 11.

44 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 26.

45 Siehe exemplarisch Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21-22.

46 Vgl. Kapitel III/6 dieser Arbeit.

Erwartungen erfüllen und gewohnte Kategorien bestätigen, ist die Erfahrung nach Gadamer in Anlehnung an Hegel eine »negative«: »Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, dass wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht.«⁴⁷ Diese Negation besteht somit darin, dass etwas, was man zu wissen glaubt, durch die Erfahrung negiert wird, wobei die Erfahrung sich implizit immer auch schon auf weitere Erfahrungen bezieht, denen sie standhalten oder durch die sie widerlegt werden kann.⁴⁸ Auf diese Weise hat die Dialektik der Erfahrung laut Gadamer »ihre eigene Vollendung nicht in einem abschließenden Wissen, sondern in jener Offenheit für Erfahrung, die durch die Erfahrung selbst freigespielt wird.«⁴⁹ Der kognitive Akt eines Erwerbs von Wissen stellt dabei lediglich einen Bestandteil der existenziellen Erfahrung dar, da diese nur dann erfolgt, wenn ihr Prozess für uns eine lebensweltliche Bedeutsamkeit erhält.⁵⁰ »Durch sie verändern sich die Relevanzen des Denkens und Handelns.«⁵¹ Diese Sichtweise weist eine Nähe zu Heidegger und Benjamin auf, denen zufolge der Kunst und ihrer Erfahrung eine zentrale Funktion der historischen und kulturellen »Welterschließung« zukommt,⁵² wobei beide entschieden gegen eine Ästhetik vorgehen, die das Kunstwerk auf ein subjektives Erlebnispotential reduziert.⁵³

Aus Künstlerperspektive sind in diesem Zusammenhang vor allem auch die Schriften von Helmut Lachenmann aus den Jahren 1966-1995 zu nennen. Diese Sammlung an Aufsätzen mit dem Titel »Musik als existentielle Erfahrung« widmet sich seiner eigenen ästhetischen Position sowie zentralen Entwicklungen der Neuen Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und lässt sich der oben angesprochenen existentiellen Erfahrungstheorie zuordnen.⁵⁴ Lachenmann knüpft in seinen Schriften – wie auch Gadamer – an Hegel an, indem er argumentiert: »Musik erfinden heißt deshalb: negativ handeln, Gewohntes durchschauen und aussperren, vorweg Impliziertes aufdecken durch Unterdrücken und so vorweg Unterdrücktes freilegen. Nichts ist konstruktiver als solche Destruktion.«⁵⁵

Auch philosophische Abhandlungen des 21. Jahrhunderts, beispielsweise von Hans Ulrich Gumbrecht und Martin Seel, betonen, dass ästhetische Erfahrung damit in Verbindung gebracht wird, dass man bereitwillig den temporären Verlust der Selbstbeherrschung riskiere und Kunstwerke somit grundsätzlich beabsichtigen, das Publikum zumindest zeitweise aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen

47 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 359.

48 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 15.

49 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 361.

50 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 15.

51 *Ibid.*, 15.

52 Vgl. *ibid.* Siehe auch Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963); Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: *ders., Holzwege* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994), 1-74; sowie Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 22.

53 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 32.

54 Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004).

55 *Ibid.*, 99-103.

wie geistigen Orientierung zu nehmen.⁵⁶ Ein Versagen der Kontrolle kann Andreas Bahr zufolge in der vorübergehenden oder längerfristigen Erfahrung liegen, nicht mehr in den »Erlebnisstil des Alltags« zurückkehren zu können.⁵⁷ Dieser Effekt kann dabei sogar gewaltsam auf uns einwirken, »insofern er uns körperlich ergreift und so den Körper blockiert.«⁵⁸ Eine Ästhetik der Kunst, die auf der Störung gewohnter Wahrnehmungskategorien basiert, interpretiert Martin Seel schließlich als eine Ästhetik der Gewalt – »eine Auslegung der Macht, mit der ihre Werke eine Wirklichkeit hervorbringen, an der sich die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten bricht.«⁵⁹

Die existentielle Erfahrung erscheint schließlich gerade aufgrund ihrer Vielschichtigkeit dem Wesen der Neuen Musik zu entsprechen und – wie Lachenmann argumentiert – sich scheinbar deckungsgleich zu dem Ziel vieler Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts zu verhalten, i.e. gewohnte Kategorien in Frage zu stellen und Horizonte zu erweitern.⁶⁰ Dabei grenzt sie sich nicht von kognitiven und phänomenalen Erfahrungszugängen ab, sondern schließt diese mit ein, wengleich sie sich weder in kognitiven Akten zum Zweck eines Wissenserwerbs noch in sinnlich-affektiven Dispositionen erschöpft. Sie zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie verschiedenste Aspekte beinhaltet, die in einen Interaktionsprozess geraten.⁶¹ Der Eingriff in Erfahrungen sowie die Erweiterung von Erfahrungshorizonten stellt Albrecht Wellmer zufolge schließlich einen besonderen existentiell bedeutsamen Weltbezug von Kunst her:

Der Verweischarakter ist nicht der von Aussagen: Kunstwerke »sagen« nicht etwas, sie »zeigen«, »führen vor«, »stellen dar«, »exponieren« oder »inszenieren« etwas, und in diesem Zeigen, Vorführen, Darstellen, Exponieren und Inszenieren »beziehen« sie sich auf die Welt bzw. unsere Erfahrung von ihr und unsere Verwicklung in sie. Nur so können sie in unsere Erfahrung *eingreifen*. In der Kunst, so könnte man sagen, kommen immer auch »Bedeutungen« ins Spiel, was hier nur ein anderes Wort ist für das, was ich eben den Verweischarakter der Kunst genannt habe. Meine These ist nun, dass die gelungenen Kunstwerke »Bedeutungen« so ins Spiel bringen, dass sie zugleich existentiell *bedeutsame* Gehalte ins Spiel bringen. Hierin ist der Weltbezug der Kunst dem der Philosophie vergleichbar: In beiden geht es um die Bedeutsamkeitshorizonte, die in der

56 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 136; Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 302f.

57 Vgl. Andreas Bahr, »Imagination und Körpererleben«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 680-702, hier 692.

58 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 138. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

59 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 303. In Abgrenzung zu dem »Schock« als innovative Überraschung spricht Karl-Heinz Bohrer von einem erkenntnistheoretischen Witz, der ähnliche Konsequenzen hervorruft, wie die bei Seel gerade erwähnten und oftmals von Zynismus motiviert ist: »Er kommt dadurch zustande, dass ein Beobachter, ein Leser in eine Wahrnehmungssituation gebracht wird, in der die Einmaligkeit des Gesehenen, des Gelesenen vorherrschende Wahrnehmungsmaßstäbe und Wertvorstellungen ins Schwanken bringt.« Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981), 76.

60 Vgl. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, siehe hierzu insbesondere die Aufsätze »Affekt und Aspekt«, 63-72, und »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, 104-110.

61 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 16.

einen oder anderen Weise unser Leben bestimmen, das heißt um unseren Welt- und Selbstbezug.⁶²

2. Ästhetische Erfahrung versus alltägliche Erfahrung?

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten stellt sich schließlich die Frage, wie sich ästhetische Erfahrungen von anderen Arten der Erfahrung abgrenzen lassen. Auf der Basis der gerade beschriebenen Begriffsbestimmungen ästhetischer Erfahrung werden im Folgenden zentrale Vorschläge zur Abgrenzung vorgestellt, welche sich auch in diesem Fall keinesfalls ausschließen, sondern miteinander zusammenhängen:

a.

Ästhetische Erfahrungen implizieren dem ersten Vorschlag zufolge eine ästhetische Qualität der Erfahrung, welche beispielsweise ein spezifisches Gefühl oder eine Emotion (wie etwa eine bestimmte Form der Liebe bei Edmund Burke),⁶³ eine spezifische Modifikation unseres Fühlens oder Empfindens, ein interesseloses Wohlgefallen (Immanuel Kant)⁶⁴ oder eine bestimmte Intensität des Erlebens (Monroe C. Beardsley, Hans Ulrich Gumbrecht, Hans-Joachim Hespos)⁶⁵ bzw. das Hervorrufen von besonde-

62 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 156. In dieser Schrift hat Albrecht Wellmer den Versuch unternommen, grundsätzlich die Strukturalität von Musik als immer mit ihrem Anderen – mit der Erfahrung einer Wirklichkeit – verwoben anzusehen und daraus ihre Welthaltigkeit (unter dem Aspekt der Sprachähnlichkeit) abzuleiten. Vgl. auch Dieter Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, in: *Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2015), 32-49, hier 36: »Keine kompositorische Grammatik oder Abstraktion erfüllt sich selbst – vielmehr interessiert sie nur, weil wir an ihr und durch sie etwas wahrnehmen, was über sie hinausweist und unsere Welt betrifft: die Unerhörtheit eines Klangs beispielsweise, seine anrührende Stimmung, eine Rhythmik, die uns dem Platz entreißt, an dem wir fest zu stehen meinen, oder ein aufwühlender Affekt und eine Versenkung, die uns der Unendlichkeit, der Transzendenz näher bringt. Dann scheint gleichzeitig auf, was man die musikalische Idee genannt hat, die nicht nur ein Thema und dessen Exposition bezeichnet, sondern die zugleich mit anderen Ideen und Referenzen angereichert ist, durchaus mit philosophischen Gehalten, die dem Gehörten allererst seine Bedeutung verleihen.«

63 Siehe Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über unsere Ideen vom Erhabenen und Schönen* (Hamburg: Meiner, 1989), 127, vgl. auch Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 17.

64 Siehe Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), § 2, vgl. auch Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 17.

65 Gumbrecht argumentiert, »dass das, was wir ›ästhetische Erfahrung‹ nennen, uns immer mit bestimmten Gefühlen der Intensität versorgt, die wir in den von uns bewohnten historisch und kulturell spezifischen Alltagswelten nicht finden können.« Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120. Siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht, »Epiphanien«, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 203-222; siehe weiterhin Monroe C. Beardsley, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Hackett, 1958), 527-528; Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 17.; Hans-Joachim Hespos, »Pfade des risikos« (1985), in: ders., *Redezeichen. Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 71.