

der Lebenswelt des Alltags, Alltagswelt und Alltagskultur – als wichtigster Teilbereich einer Nicht-Kunst in Abgrenzung zur Kunst verwendet wird.

8. Facetten des Alltags

In Anlehnung an Edmund Husserl und Alfred Schütz begreift Hans-Georg Soeffner die Lebenswelt des Alltags als jenen Ort, an dem sich der ursprüngliche Zugang des Menschen zur Welt sowie sein Wissen von ihr formen. Die Sinnstruktur der sozialen Welt und die Orientierung sozialen Handelns, welche vor jeder Wissenschaft entstehen, werden an diesem Ort geschaffen.¹⁹⁶ Genau diese Ordnungen und Orientierungen versucht Kunst oftmals gezielt zu destabilisieren, was im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert wurde. Die Lebenswelt des Alltags unterscheidet sich nach Soeffner von anderen Erfahrungs- und Sinnbereichen, wobei er als Beispiel nicht die Kunst, sondern den Traum, das Phantasieren, das Theoretisieren und die Kontemplation anführt.¹⁹⁷ Die Alltagswelt bildet somit eine eigene begrenzte Wirklichkeitsregion, welche nicht von der Natur gegeben ist, sondern im Bewusstsein des wachen Menschen konstruiert sowie im praktischen Handeln konstituiert wird. Die Wirklichkeit ist nach Waldenfels u. a. in Anlehnung an Merleau-Ponty, nicht einfach da als etwas, »das verändert oder bloß registriert wird, sondern sie ist als inszenierte da, indem wir Handlungen in ihr ausführen und aufführen«,¹⁹⁸ ähnlich zu einer sich selbst bewegenden Klaviatur. Diese Wirklichkeitsregion vermag uns als im höchsten Maße real und unmittelbar erscheinen, da Aktionen und Interaktionen von Körpern in Zeit und Raum impliziert werden. Soeffner zufolge wird unser sinnhaftes Handeln, Handlungsverstehen und wechselseitiges Verständigungshandeln in der subjektiv erfahrenen Lebenswelt herausgebildet, einem Wirklichkeitsbereich, in dem wir »die anderen in leiblicher Körperpräsenz sinnlich wahrnehmen, mit ihnen handeln, interagieren und kommunizieren«.¹⁹⁹

Hinsichtlich des Ästhetischen fasst Peter Jehle »Alltag« als einen »Ort« einer Vielzahl ästhetischer Phänomene und Praxen auf, die weder einen Kausalzusammenhang noch eine genau definierte Menge bilden.²⁰⁰ Die Gestaltung beispielsweise des eigenen *lifestyle* und der darin enthaltenen Körperpflege als selbständige Formung der äußeren Körpererscheinung, ist zu einem bevorzugten Gebiet geworden, auf dem der Kampf um die feinen Unterschiede täglich neu ausgetragen wird. Solche Formen ästhetischer Handlungen des Alltags werden oftmals durch eine Orientierungssuche motiviert: »Die Not praktischer Orientierung in Verhältnissen, die nach Gestaltung verlangen und sich als ein undurchsichtiges, widersprüchliches Ineinander von Ermöglichung und Verhinderung darstellen, ist der Einsatz, um den es beim Alltag geht; in der Perspektive der Ausbildung kritischer ästhetischer Handlungsfähigkeit wird der Alltag zentral.«²⁰¹ Paul

196 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 400.

197 Vgl. *ibid.*

198 Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 194. Vgl. auch Francisco J. Varela und Evan Thompson, *Der mittlere Weg der Erkenntnis* (München: Scherz, 1992), 236–240.

199 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 400.

200 Vgl. Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 106.

201 *Ibid.*

Willis bindet ästhetisches Handeln an seine ursprünglichen Quellen im Alltagshandeln und fasst schließlich sogar *high art* grundsätzlich als Spezialfall symbolischer und kommunikativer Alltagsarbeit auf, was Jehle folgendermaßen zusammenfasst:²⁰²

Kleidung, Musik, Fernsehen, Zeitschriften, Schlafzimmerdekoration, Liebesrituale – um den Alltag als Gegenstand ästhetischer Gestaltung ernst nehmen zu können, bedurfte es des Bruchs mit dem Entfremdungsparadigma, das ›Kunst‹ und – deren subjektive Seite – ›Geschmack‹ spontan mit dem kulturellen Kode der Oberschichten identifiziert und den Alltag als Kulturwüste erscheinen lässt, der durch die große Kunst zuallererst missioniert werden muss. [...] Indem Willis das ästhetische Handeln an seine ursprünglichen Quellen im Alltagshandeln zurückbindet, erneuert er zugleich die Frage nach der Gesellschaftlichkeit des Individuums, das weder als bloßer Struktureffekt des Ökonomischen noch in idealer Unabhängigkeit von den Notwendigkeiten alltäglicher Existenzsicherung konzipiert wird. ›High art‹ erscheint folglich als ein historisch später Spezialfall eines Allgemeinen: symbolischer und kommunikativer Alltagsarbeit, in der wir ›remake the world for ourselves‹ und umgekehrt, kurz, uns vergesellschaften.²⁰³

Während dieser Ansatz dazu genutzt wird, jeden Menschen als Künstler zu begreifen, der sein Handeln im Alltag inszeniert, deutet er gleichzeitig darauf hin, Kunst als eine menschliche Praxis im Bereich des Alltäglichen zu verorten.²⁰⁴

Alltag kann folglich weder als eine historisch vorfindbare, spezifische Wirklichkeit noch als eine Welt alltäglicher Gebrauchsgegenstände und Verrichtungen angesehen werden, auch wenn diese Bereiche dem allgemeinen Begriff des Alltags zugeschrieben werden.²⁰⁵ Vielmehr wird die generative Struktur des Alltags durch einen besonderen Typus der Erfahrung, des Wissens und des Handelns hervorgebracht, erhalten und reproduziert.²⁰⁶ Dieser von Erving Goffman bezeichnete *kognitive Stil der Praxis*²⁰⁷ zeichnet sich durch die Konstruktion von Normalität aus. Während alltäglichen Handlungen in ihren von dieser Normalität geprägten Ursprungskontexten kaum Aufmerksamkeit zuteil wird, können Kontextverschiebungen von alltäglichen Handlungen beispielsweise in ein Konzert Assoziationshorizonte öffnen und das Gewöhnliche bzw. »Normale« besonders erscheinen lassen. Indem Kunstwerke auf diese Weise oftmals Dekon-

202 Vgl. Paul Willis, *Common Culture, Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young* (Milton Keynes: Westview Press, 1990), 27.

203 Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 126f. Siehe auch Willis, *Common Culture*, 1f, 9, 11.

204 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*.

205 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 401.

206 Ibid. Vgl. auch Paul Willis, »Erziehung im Spannungsfeld zwischen Reproduktion und kultureller Produktion«, in: *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie*, hg. v. Bauer et al. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012), 243-259. Waldenfels bezeichnet die Gewöhnung auch als eine Einverleibung von Strukturen, im Rahmen derer die Dinge der Welt selbst im Leib zur Erscheinung und zur Darstellung kommen. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 173. In der Gewöhnung wird eine Welt erworben: »Würde man diesen Gedanken weiter ausführen, so käme man zu einer Philosophie der Geschichte und der Institutionen, denn Institutionen beruhen z.T. auf Eingewöhnung.« Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 181.

207 Erving Goffmann (1977) zitiert nach Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 401.

struktion und Destabilisierung gewohnter und dem Bereich der Normalität angehöriger Erfahrungskategorien bewirken – oder in Hespos' Worten auf »(Ver-)Störung« abzielen²⁰⁸ –, können und möchten sie fremdartige Situationen herstellen und neuartige Handlungsoptionen aufzeigen. Im Unterschied dazu zielt der *kognitive Stil* Soeffner zu-

auf die Beseitigung oder Minimierung des Ungewöhnlichen, des Bedrohlichen und des Zweifels, damit auf problemlose und ökonomische Koordination der Perspektiven und des Handelns. Dementsprechend bestehen die besonderen Leistungen des kognitiven Stils der Praxis darin, fremdartige Situationen und neuartige Handlungsweisen so zu typisieren, als seien sie bekannt, genauer: als seien sie Bestandteil der Normalität eines allen bekannten, gemeinsamen Handlungs- und Erfahrungsraumes.²⁰⁹

Wie jede Form sozialer Sinnkonstruktionen und sozialen Handelns ist Normalität somit ein intersubjektiv erzeugtes Konstrukt.²¹⁰ Der gemeinsame Erfahrungs- und Handlungsraum wird durch die Wiederholung erprobter und bekannter interaktiver Handlungsmuster gesichert und in den Bereich funktionierender Normalität eingegliedert, selbst auch dann, wenn bekannte Problemlösungsstrategien sich als wenig effektiv erwiesen haben.²¹¹ Eine Alltagswelt entsteht auf diese Weise durch wiederkehrende Vorgänge im natürlichen und sozialen Bereich sowie der Wahrnehmung und der Sprache.²¹² Da der *kognitive Stil der Praxis* Neues nicht erkennt, sondern zum bereits Bekannten umformt, stellen Alltagsroutinen und Handlungsmuster ein sehr limitiertes und risikoreiches Instrument zur Bewältigung von ungewohnten Anpassungszwängen und Dynamiken dar, das auf einem weitestgehend konstanten und wenig flexiblen Wissensbestand basiert, welcher wiederum durch Handlungsmuster dokumentiert ist. Handlungsmuster repräsentieren auf diese Weise Deutungsmuster, während Deutungsmuster umgekehrt Handlungsmuster generieren.²¹³ Deutungsmuster in Form der Weltansichten und Lebenstheorien von Individuen und Gemeinschaften bilden Organisationsformen des Alltagswissens ab und ordnen Details des alltäglichen Erfahrungsbestandes einem Interpretationsnetz zu.²¹⁴ Die Routinisierung des Alltagswissens und -handelns beruht auf einem *tacit knowledge*, also auf einem selbstverständlichen Wissen, das nicht ständig erklärt, diskutiert und hinterfragt wird, sondern still vorausgesetzt wird.²¹⁵ Aus diesen Gründen wird Alltag einerseits als banal, monoton, gewöhnlich und repetitiv abgewertet und einer Sphäre der »uneigentlichen Existenz« zugeordnet, während er andererseits ein Privileg darstellt, welches aufgrund von Armut, Ausbeutung und Kriege, von vielen Menschengruppen gar nicht etabliert werden kann.²¹⁶ Alltägliche Deutungs-

208 Vgl. Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Tobias Daniel Reiser, *Höre Hespos!* (Berlin: Simon Verlag, 2011), 88.

209 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 401.

210 Vgl. *ibid.*

211 Vgl. *ibid.*, 401.

212 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 184.

213 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 402.

214 Vgl. *ibid.*

215 Vgl. *ibid.*

216 Vgl. Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 110 und 112.

muster bieten Sicherheit und weisen jedoch eine Autonomie, eine Beharrlichkeit und Resistenz gegenüber alternativen Deutungsmöglichkeiten und -erfordernissen auf, die der Komplexität eventueller Neuartigkeit womöglich solange nicht gerecht werden, bis aufgrund ihres Versagens Lösungsstrategien erzwungen werden.²¹⁷

Während es im Alltag häufig möglich ist, »erfahrungsgesättigte Normalitätskonstruktionen«²¹⁸ aufrecht zu erhalten und Neuartigem mit Gewohntem zu begegnen, wird es meist als die zentrale Aufgabe der Kunst angesehen, diesen Mechanismus gezielt aufzubrechen und sich der Einordnung in gewohnte Wahrnehmungskategorien zu verweigern, um ein Infragestellen eingefahrener Kategorisierungen durch die Wahrnehmenden zu erreichen und Lächer in die Routinen des Denkens und des Lebens sowie in eine komplette Welt der Erklärungen und Gemeinplätze zu reißen.²¹⁹ Die Kunst verweist dabei auf ein vorhandenes und oftmals verdrängtes Spannungsverhältnis, welches der evolutionär begründete Anpassungsprozess von Alltagswissen und -handeln zu jeder Zeit beinhaltet und verarbeitet:

Denn jede Gesellschaft, so klar und fest sie auch strukturiert sein mag, lebt nicht nur in ihren Routinen, sondern auch in ihren Brüchen, Übergängen und Grenzüberschreitungen von einem Lebensalter zum anderen, von einer Gruppe zur anderen, von einem Geschlecht zum anderen usw. Wir benötigen die Routinen nicht nur – in einem anthropologischen Sinne – als Entlastung, um uns neuen Plänen, Problemen und Handlungen widmen zu können, sondern gerade auch, um die unvermeidlichen Brüche einigermaßen gesichert und kollektiv zu kitten. Die Entwicklung jeder Gesellschaft konstituiert sich – von der Sozialisation ihrer Mitglieder über die Formierung von Gemeinschaften und ihren Weltanschauungen bis hin zur Ausgestaltung eines konkret-historischen, gesellschaftlichen Kosmos – nicht zuletzt durch ein immerwährendes Spannungsverhältnis zwischen den unterschiedlichen, miteinander oft konkurrierenden gesellschaftlichen Konstellationen einerseits und der Starrheit der Hilfsmittel zur Überwindung dieser Unsicherheits- und Unbestimmtheitsstellen andererseits: der Routinen, der Zeichen und Symbole als jenen Brücken, in denen das Kollektiv seinen Zusammenhalt gerade vor dem Hintergrund der kollektiven Gefährdung darstellt.²²⁰

217 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 402f.

218 Ibid.

219 Vgl. Ivan Nagel, *Drama und Theater, Von Shakespeare bis Jelinek* (München: Hanser, 2006), 179. Vgl. auch Gordon Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden, Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hespos«, in: Stefan Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos* (Hofheim: Wolke, 2018), 197-202, hier 200. Siehe auch insbesondere Kapitel III/6 dieser Arbeit. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste von Rober Filliou und dem Leser, wenn er will. Unter Mitw. von John Cage ...* (Köln und New York: Verlag Gebr. Koenig, 1970) und Rajele Jain, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste – Künstler als Beispielgeber nach Robert Filliou* (Diss., Wuppertal, 2017), verfügbar auf <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fbf/kunst/diss2017/jain>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

220 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 403.

Routinierte Wissens- und Handlungsmuster können schließlich in der Kunst nicht nur gebrochen und infrage gestellt werden, sondern weisen auch ein höchst ambivalentes und facettenreiches Potential auf, selbst als Gegenstand und Material der Kunst verwendet zu werden. Ähnlich zu Routinehandlungen, welche erst durch ihr Scheitern bewusst und zum Gegenstand kritischer Hinterfragung werden, so handelt es sich auch bei vitalen Körperprozessen um Routinen, die erst bewusst werden, sobald sie krank oder beeinträchtigt werden, was sich viele Künstler wie beispielsweise Heinz Holliger, Dieter Schnebel und Hans-Joachim Hespos zu Nutze machen.²²¹ Der Unterschied liegt jedoch darin, dass Vitalprozesse im Gegensatz zum Alltag wie auch zu Körperbetrachtungen nicht konstruiert sind, sondern als lebensnotwendige Mechanismen von Natur aus existieren, wie es beim Atem und Herzschlag der Fall ist, wobei auch diese kulturell geformt sein können, was sich beispielsweise durch unnatürliches und auf Dauer gesundheitsschädliches flaches Brustatmen aufgrund von unvorteilhaftem Lebensstil und Luftverschmutzung bemerkbar machen kann.²²²

Der Begriff der Kultur weist Soeffner zufolge einen Doppelcharakter auf, der sich aus dem alltäglich zu Erarbeitenden als menschliche Aktivität und dem gesellschaftlich-geschichtlich Vorgefundenen als Objektivität von Kultur zusammensetzt.²²³ Demnach resultiert Kultur aus »der inneren und äußeren Arbeit von Generationen am und im alltäglichen Leben, an dessen Verfeinerung und Überhöhung einerseits, von den Aktivitäten und der ihnen zugrunde liegenden Einstellung andererseits.«²²⁴ Die Gestaltung und Gefährdung alltäglicher sozialer Ordnung in westlichen Industrienationen wird von Interkulturalität, Individualisierung und Inselbildung beherrscht, wobei ein Konsens über gemeinsame kulturelle Normen dem Konsens weicht, dass es gemeinsame Normen kaum noch geben kann.²²⁵ Moderne Industriestaaten sind zwangsläufig offene, multikulturelle und multiethnische Gesellschaften, die per se ein Gefühl der Unsicherheit und Unübersichtlichkeit mit sich bringen.²²⁶ Dabei wird oftmals angenommen, dass Angehörige einer bestimmten Gruppe dieselbe Auffassung eines Alltages haben.²²⁷ Dem widerspricht jedoch eine soziologische Betrachtung, die den Alltag als Konstrukt auffasst, der dem historischen und kulturellen Wandel und dabei auch innerhalb eines Kulturkreises einer ständigen kreativen Individualisierung unterliegt.²²⁸ Alltagswelten zeichnen sich in heterogenen, pluralistischen, multikulturellen und multiethnischen Industrienationen durch

221 Vgl. Michel Foucault, »Der utopische Körper«, in: ders., *Die Heterotopien – Der utopische Körper, zwei Radiovorträge* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2013), 23-36 hier 30. Vgl. auch Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 293 sowie die Kapitel III/3, III/4 und III/6 dieser Arbeit.

222 Vgl. Heinz Holliger, »META TEMA ATEM«, in: Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem, Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik* (Aarau: Nepomuk, 1999), 165-167.

223 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 403-405.

224 Ibid., 403f.

225 Vgl. ibid., 405.

226 Vgl. ibid., 406.

227 Vgl. Wolfgang Sofsky, »Sicherheit durch Normalität? Stichworte zur Analyse der Alltäglichkeit«, in: *Frankfurter Hefte XII* (1978/7), 29-36, hier 29.

228 Vgl. Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns* (Berlin: Merve, 1988), 60.

die Konkurrenz unterschiedlicher Weltanschauungen auf den gegenwärtig beobachtbaren Märkten der Sinnentwürfe, die Zergliederung moderner Gesellschaften in Ghettos und Reservationen, die Formierung ›überregionaler‹, bildungs- und schichtorientierter Lebensstil- und Geschmacksgruppierungen, und nicht zuletzt [durch] eine übernationale ›Globalkultur‹ der Medien, Moden und Konsumgewohnheiten [aus]. Sie alle bringen Vielfalt, neue Bündnisse, überraschende Überschneidungen und Wahlverwandtschaften ebenso hervor wie Konkurrenz, Kampf und Antagonismen zwischen den symbolischen Formen, genauer: zwischen Gruppierungen, die sich über solche Formen interpretieren bzw. ein- und ausgrenzen.²²⁹

Der Vergleich der Werke *?Corporel* (1985) von Vinko Globokar und *An-Sprache* (2000) von Robin Hoffmann zeigt auf sehr anschauliche Weise, wie Komponisten bewusst oder unbewusst zeithistorische Aspekte der sie umgebenden Alltagswelten verarbeiten.²³⁰ Da Komponisten hinsichtlich der Notation, Körperauffassung und ästhetischen Aussage ein Produkt und zugleich Produzent, Spiegel und Motor ihrer Zeit sind, was in ihren Kompositionen zum Ausdruck kommt, ist Hoffmann der Auffassung, dass sein Werk *An-Sprache* zum Zeitpunkt der Entstehung von *?Corporel* womöglich eine völlig andere Ausgestaltung angenommen hätte: »Die 70er und 80er Jahre sind eine so andere Zeit mit so anderen Konflikten. Es kann gut sein, dass mein Bodypercussion-Stück zu Globokars Zeit auch völlig anders entstanden wäre.«²³¹ Dabei spielt insbesondere der Einfluss moderner Medien eine Rolle, der in der Sozialisation Hoffmanns im Gegensatz zu derjenigen Globokars prägend war: »Ich gehöre zu der ersten Generation, die mehr virtuelle Bilder aus der Kindheit in Erinnerung hat als reale. Unser Leben ist damals in Westdeutschland schwer durch die drei Fernsehprogramme, die es damals gab, geprägt worden. Nach dem medialen Overkill jetzt sagt man, das war damals weniger. Zu einem gewissen Grad stimmt das auch, aber die Macht der Medien war schon damals riesig.«²³²

Die weltweite Allgegenwart der Massenmedien bewirkt trotz der Vielfalt und Verschiedenheit der Kulturen eine weltweite, beinahe uniforme Akzeptanz bestimmter Produkte, wie Filme, Popmusik, Autos, Computerspiele, Jeans, T-Shirt, Turnschuhe und Sportmode, zeitgenössische Architektur und Imbissketten: »Ein übernationaler *general store* für Alltags- und Freizeitartikel scheint die Einzelkulturen beinahe zwang- oder kampfflos und besser zu beherrschen, als dies alle bisher bekannten Kultur-, Missions- und Zwangsprogramme von Kolonisatoren und Eroberern vermochten.«²³³ Während der moderne Alltag von der Akzeptanz serieller Produktion und Konsumtion beherrscht wird, welche Sicherheit aufgrund Wiederholbarkeit des Bekannten verspricht, versucht Musik, wie bereits gesagt, unreflektierte und unbewusst angenommene Sicherheiten in Frage zu stellen, die aus den Anforderungen moderner Gesellschaften erwachsen und

229 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 406.

230 Siehe Kapitel III/2 dieser Arbeit.

231 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 302.

232 Ibid., S. 303.

233 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 407.

von diesen angeboten und vorgegeben werden. Lachenmann zufolge sind die Begriffe »Kunst« und »Schönheit« für die meisten Menschen gebunden an eine

Vermittlung und Bestätigung einer in der Gesellschaft geborgenen Ästhetik, einer Ästhetik der Geborgenheit, hinter welcher die Utopie und der Schein einer ideologischen, religiösen, politischen Geborgenheit steht, ein Geborgenheitswahn, welcher den Einzelnen zu einem irrational geblendeten, zur Selbstverantwortung und Selbstbestimmung letztlich unfähigen Untertan der Interessen derer macht, welche es in der Hand haben, die existentielle Geborgenheit des Einzelnen eben so lange zu garantieren, wie ihre eigene Geborgenheit durch die unselbständigen Massen abgesichert ist, beziehungsweise solange, wie es ihnen passt.²³⁴

Lachenmann folgert aus dem Wunsch nach Sicherheit und Geborgenheit, dass der Mensch sich zum Untertan macht und Selbstverantwortung und -bestimmung abgibt. Innerhalb der Geborgenheit ist die Verdrängung aller Unsicherheit durch das Spiel mit ihr als psychologisches Phänomen jedoch weit verbreitet, was beispielsweise die Beliebtheit von Krimis und Horrorfilmen belegt. Angst verdrängen durch Angst einjagen: »Die Menschheit hat den eigenen Untergang längst als Gruselschocker in Gedanken poetisiert, ästhetisiert, konsumiert.«²³⁵ Verfremdung als Technik in der Musik der Moderne, die nicht Ernst, sondern nur Spaß macht, stabilisiert laut Lachenmann die bürgerliche Vorstellung von »Kunst als Medium erbaulicher Unterhaltung und von Avantgarde als behördlich anerkannter Bürgerschreck.«²³⁶ Die Brechung der Normen in künstlerischen Kontexten läuft demnach immer auch Gefahr verdrängt oder missverstanden zu werden, mit dem Resultat, gewohnte Normen sogar zu festigen, um eine Geborgenheit zu garantieren, ohne die das Individuum seine eigene Gebrochenheit und die Widersprüche unserer Gesellschaft erkennen müsste.²³⁷ Während jegliche Art von »Gruselschockern« in der Literatur, im Film, in der Kunst oder auch Musik in unserer Gesellschaft ästhetisiert und dazu genutzt werden kann, die gewohnten Sicherheiten des realen Alltags – gerade durch eine zeitweisen Flucht in fiktive unsichere Welten – zu bestätigen, widmen sich jedoch Musikwerke, welche im Sinne Lachenmanns nicht Spaß, sondern Ernst machen,²³⁸ gerade einer möglichst realen Konfrontation mit Existenzängsten, welche den Teilnehmenden ihre Vergesellschaftung, ihren eigenen Abgrund vor Augen führen und damit zu Selbstbestimmung und verantwortungsvollem Handeln in der alltäglichen Lebenswelt aufzufordern versuchen.

234 Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung, 22.

235 Ibid., 113.

236 Ibid., 33.

237 Vgl. *ibid.* Lachenmann zufolge spiegelt die Geschichte des Affekt-orientierten Komponierens mit einer immer stärkeren Verfeinerung der Ausdrucksmittel bis in das 19. Jahrhundert die Entwicklung des sich emanzipierenden subjektiven Individuums wider. In der Folge darauf kam es zum Bruch des sich in seiner Unfreiheit erkennenden Subjekts. »Das expressiv handelnde Ich stößt auf seine Vergesellschaftetheit, das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit Georg Büchners Wozzeck zu sprechen: als »Abgrund«, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.« *Ibid.*, 66.

238 Vgl. *ibid.*, 33.

Inmitten eines medial umfassend kommunizierten »Weltalltags« lässt sich in offenen multikulturellen Gesellschaften zum einen die Tendenz eines Rückzugs zu einer speziellen Gemeinschaft bzw. einer geschlossenen Gesellschaft in Form sozioökonomischer Inseln und Alltagswelten erkennen.²³⁹ Zum anderen werden moderne Gesellschaften maßgeblich von Individualisierungstendenzen geprägt, die Emanzipation, Selbstfindung, Autonomie und Authentizität²⁴⁰ miteinschließen. Diese Individualisierungstendenzen richten sich allerdings weniger gegen die Zwänge moderner Industrie- und Verwaltungsgesellschaften, sondern werden eben gerade von diesen Gesellschaften kontinuierlich und alltäglich abverlangt:

Wir haben zum Ideal erhoben, wozu wir gezwungen waren, und wir erlauben uns das – notwendige und unaufhebbare – Paradox, die Einzigartigkeit des Individuums zum kollektiven Glaubensartikel zu erheben: Das Unikat dadurch aus ›den Massen‹ herauszuheben, indem wir Massen von Unikaten hervorzubringen suchen. Das Bildungsziel vom selbstbestimmten Subjekt, das heroische Bild von der Befreiung des Einzelnen aus der Unmündigkeit des Kollektivs – dem ›zweiten Schritt‹ einer aufgeklärten Menschheit – einerseits und die kollektive Überproduktion des Einmaligen, der Überschuss an Authentizitätsrequisiten und öffentlich darzustellender, subjektiver Emotionsdramaturgie andererseits nähren sich aus den gleichen Quellen: Ersteres liefert die weltanschauliche Rechtfertigung für das zweite. In beiden sind die gleichen historisch-gesellschaftlichen Strukturen repräsentiert, auf die sie antworten.²⁴¹

Das Wechselspiel zwischen Masse und Individuum mit Blick auf unterschiedliche Rollenzuweisungen und -erwartungen in bestimmten Kontexten verarbeitet Annesley Black u.a. in *smooche de la rooche II* am Beispiel des Sports, was weiter unten näher ausgeführt werden wird.²⁴² Inspiriert von John Fiske interessiert sie sich insbesondere für die Machtverhältnisse im Football-Stadion im Vergleich zur Alltagswelt als auch zur Kunst: »The football stadium is the panopticon turned inside out. Instead of the one in the center monitoring the bodies and behaviors of hundreds around the perimeter, the thousands around the perimeter monitor the behavior of the few in the center. One reason for the popularity of sport as a spectator activity is its ability to slip the power-knowledge mechanism of the workaday world into reverse gear.«²⁴³ Die hier angesprochenen speziellen Machtverhältnisse des »power-knowledge mechanism« moderner Gesellschaften und dessen Umkehrung beziehen sich nach Black auf die Beobachtung des Verhaltens von Massen seitens einzelner Entscheidungsträger in Politik und Wirtschaft einerseits und die Beobachtung von einzelnen Individuen auf der Konzertbühne oder dem Spielfeld durch die Massen andererseits.²⁴⁴ Während im Football festgelegte und den Zuschauern bekannte Spielregeln existieren und die Sportler bestimmte

239 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 408.

240 Zum Begriff der Authentizität siehe auch Susanne Knaller, »Authentisch/Authentizität«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, hg. v. Karlheinz Barck et al. (Stuttgart, und Weimar: J. B. Metzler, 2000), 40-65.

241 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 408.

242 Siehe Kapitel III/1 dieser Arbeit.

243 John Fiske, *Power Plays – Power Works* (London und New York: Verso, 1993), 82.

244 Vgl. unveröffentlichter Vortrag von Annesley Black an der Universität Kassel vom 14.11.2017.

Funktionen innerhalb eines Teams erfüllen, arbeiten schöpferische Künstler nach eigenen Regeln im Rahmen der sogenannten künstlerischen Freiheit, die die höchste Form an Individualisierungsmöglichkeiten bietet.²⁴⁵ Zuweilen wird auch ein Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des Autonomiestatus der Kunst und künstlerischen Bezüge zur alltäglichen Wirklichkeit hergestellt: »Alltägliche Wirklichkeit ist der privilegierte Gegenstand der Kunst seit ihrem Heraustreten aus religiösen bzw. aristokratisch bestimmten Lebensordnungen.«²⁴⁶ Der daraus resultierende Gedanke Peter Jehles, dass sich Kunst aus unterschiedlichen Distanzen von Nähe und Ferne zu den Konventionen alltäglicher Erfahrung verstehen lässt,²⁴⁷ erinnert an die Auffassung Robin Hoffmanns, kompositorische Arbeit als »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten«²⁴⁸ in Bezug auf den Körper zu verstehen.

Im Unterschied zu den bisher angesprochenen vorwiegend positiv geprägten Zuschreibungen und Aspekten des Begriffes des Alltags stellt Peter Wicke überwiegend negative Entwicklungen ins Zentrum seiner Begriffsbetrachtung.²⁴⁹ Vor dem Hintergrund der sicherheitserhaltenden und -stiftenden Potentiale und Verfestigungen alltäglicher Routinen in modernen unübersichtlichen Industriegesellschaften beobachtet Wicke ein Verschwinden des Alltags in postmodernen Lebenswelten, das mit den bereits erwähnten Konsumgewohnheiten und zwanghafter Selbstindividualisierung inmitten eines zeitgemäßen Lebensstils zusammenhängt:

In den postmodernen Lebenswelten mit ihren medialen Dauerinszenierungen ist so etwas wie Alltag nicht mehr vorgesehen, sind selbst die banalsten Verrichtungen zum Event gewendet. Je fragiler für immer größere Schichten Alltäglichkeit mit den darin eingelagerten, Sicherheit stiftenden Gewissheiten geworden ist, um so hemmungsloser präsentiert sich das, was einmal »Alltag« hieß, als eine Kette von Konsumverheißungen und Erlebnis-Inszenierungen. Insofern trifft der Werbeslogan, mit dem ein überregional bekanntes Spaß-Bad um Kundschaft wirbt, schon recht genau den Geist der Zeit am Beginn des 21. Jahrhunderts – »Adieu, Alltag!«²⁵⁰

Auch wenn selbst die Lebenswirklichkeit »trendbewusster Yuppies« und »eingefleischter Lebensstilkünstler«, so Wicke, in hohem Maße von mit dem Begriff des Alltags assoziierten Routinehandlungen geprägt ist, haben sich die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster unter dem Einfluss der Massenmedien in nahezu allen sozialen Schichten

245 Vgl. Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://www.4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

246 Hans Sanders, »Postmoderne, Alltäglichkeit als Utopie«, in: *Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hg. v. C. und P. Bürger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987), 72–83, hier 76. Siehe auch Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 127.

247 Vgl. Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 127.

248 Hoffmann, »Ich komm gleich runter und berühre!«, 241 sowie Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299. Siehe auch Kapitel II/1 dieser Arbeit.

249 Vgl. Peter Wicke, »Vom Verschwinden des Alltags in den postmodernen Lebenswelten«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 2–5. Für einen kurzen historischen Abriss der Begriffsformung, der den Begriff des Alltags mit der Organisation der Arbeits- und Freizeit im Zuge der Industrialisierung in Verbindung bringt, siehe *ibid.*, 3.

250 *Ibid.*, 2.

gravierend gewandelt »und lassen die täglichen Routinehandlungen immer weniger zu einer breiigen Einheit zusammenlaufen, die als ›Alltag‹ einem ebenso diffusen Gegenteil, eben dem Nichtalltäglichen oder Außergewöhnlichen, gegenübergestellt ist.«²⁵¹ Je mehr der Alltag in den Routinen des Konsums erstarrt, desto weniger wird er selbst als solcher wahrgenommen, was Gerhard Schulze folgendermaßen beschreibt: »Unter dem Druck des Imperativs ›Erlebe dein Leben!‹ entsteht eine sich perpetuierende Handlungsdynamik, organisiert im Rahmen eines rasant wachsenden Erlebnismarktes, der kollektive Erlebnismuster beeinflusst und soziale Milieus als Erlebnisgemeinschaften prägt.«²⁵² Damit wird einer Auffassung von Alltagsverrichtungen entgegengewirkt, die diese als nicht denk- und erinnerungswürdig und außerdem als durch äußere Zwänge geprägt und nicht individuell gestaltet ansieht. Vor dem Hintergrund dieses Erlebniszwangs können aber wiederum auch liebgewonnene Gewohnheiten gerade trotz ihrer Zyklichkeit als Qualität des Alltags erfahren werden.

Trotz der hier beschriebenen Tendenzen, den Alltag zugunsten einer Kette von Erlebniseinheiten zu meiden und Aspekte der Alltäglichkeit und Nichtalltäglichkeit dahingehend umzudrehen, dass Alltägliches außergewöhnlich gestaltet, während Nichtalltägliches möglichst in gewohnte und routinierte Kategorien eingeordnet werden soll, ist der Alltag dennoch nach wie vor für viele Menschen der Inbegriff einer geregelten, routinierten, gewohnten und von Sicherheit geprägten Lebensgestaltung, welche man sich aufgrund von außergewöhnlichen Umständen, wie beispielsweise einer schweren Krankheit oder Krieg, sogar herbeisehnen kann. Darüber hinaus werden Begriffe wie Alltag, Leben, Wirklichkeit und Welt oft synonym dafür genutzt, um eine außerhalb des Bereichs der Kunst bzw. Musik liegende Welt zu beschreiben, wenngleich diese wiederum Versuche beinhaltet, die alltägliche Lebenswirklichkeit selbst als Erlebniskunstwerk zu gestalten und zu inszenieren, wodurch Trennlinien zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufgelöst werden.²⁵³

9. Körperwahrnehmungen in performativen Räumen

Wie bereits angesprochen, hängt die Erzeugung von Präsenz und der damit einhergehenden Energie und der Kraft, welche zwischen Performer und Publikum zirkuliert, mit der Beherrschung eines Raumes zusammen. Die Räumlichkeit wird – wie auch die Körperlichkeit und die Lautlichkeit – erst durch die Aufführung hervorgebracht.²⁵⁴ Eva-Maria Houben zufolge verweist ein Klangresultat somit durch seine besondere Art von Körperlichkeit im Prozess der Klangerzeugung »auf eine ganz bestimmte Räumlichkeit, auf das Material, auf die Orte der Klangentstehung, auf die Resonanzräume, auf die Orte, zwischen denen der Klang wandert, auf die Orte des Nachhalls, des Echos. Im Zusammenwirken räumlicher und zeitlicher Bestimmungen tritt diese ›besondere Art

251 Ibid.

252 Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft, Kulturosoziologie der Gegenwart* (Frankfurt a.M.: Campus, 2005).

253 Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

254 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 209.