

gravierend gewandelt »und lassen die täglichen Routinehandlungen immer weniger zu einer breiigen Einheit zusammenlaufen, die als ‚Alltag‘ einem ebenso diffusen Gegen teil, 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 Zyklizität 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, Kulturoziologie der Gegenwart (Frankfurt a.M.: Campus, 2005).

²⁵³ Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

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

von Körperlichkeit« zutage«.²⁵⁵ Räumlichkeit existiert nicht jenseits einer Aufführung und ist somit flüchtig und transitorisch und keineswegs mit dem geometrischen Raum gleichzusetzen, in bzw. an dem sie sich ereignet.²⁵⁶ Der geometrische Raum wird häufig mit der Vorstellung eines Containers oder einer Art Behälter verbunden. Die Art und Weise, wie Möglichkeiten des geometrischen Raumes genutzt werden oder sogar umgangen und konterkariert werden, formt den performativen Raum, der von Bewegungen von Körpern, Objekten, Licht und Klang stetig verändert wird. Die Wahrnehmung von Räumlichkeit entsteht im und durch den performativen Raum, der instabil bleibt und sich in einem stetigen Wandel befindet.²⁵⁷ Der performativen Raum eröffnet Möglichkeiten, organisiert und strukturiert Bewegungen und Wahrnehmungen und prägt das Verhältnis zwischen Akteuren und dem Publikum, ohne die Art der Nutzung und Realisierung festzulegen.²⁵⁸ Er gestattet somit einen Freiraum für Ungeplantes und Unvorhersehbares und ermöglicht auch andere Verwendungen als die vorgesehene, wobei die jeweilige Verwendung letztendlich den performativem Raum konstituiert und eine spezifische Räumlichkeit hervorbringt.²⁵⁹ Auf diese Weise kommt der Räumlichkeit in Aufführungen kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter zu.²⁶⁰

Über die Nutzung der spezifischen räumlichen Gegebenheiten von traditionellen Spielstätten, die architektonisch von den in der Erbauungszeit vorherrschenden Ge pflogenheiten und Vorstellungen geprägt wurden,²⁶¹ lassen sich auch – wie beispielsweise im Fall von Annesley Black – unzählige Beispiele nennen, bei denen nicht nur an und mit ungewöhnlichen Orten experimentiert wird, sondern Komponisten vorab bestimmte Orte wie die Turnhalle, die Kletterhalle oder aber den traditionellen Konzertsaal in gewisser Weise mitkomponieren und in Bezug auf die ihnen anhaftenden Traditionen und Rituale infrage stellen und neu erfinden. Dazu zählt auch das weiter oben beschriebene Werk *Schlundharfe* von Robin Hoffmann, in welchem der Interpret sogar aus dem geographischen Raum verbannt wurde und dem Publikum über Lautsprecher aus einer räumlichen und zeitlichen Distanz eine ferne Räumlichkeit eröffnet wird, die weder geographisch noch temporär geteilt wird.²⁶² Solche Projekte zeigen, dass es letztendlich die Aufführung ist, »welche das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern regelt und Möglichkeiten für Bewegung und Wahrnehmung schafft, dass sie es ist, welche Räumlichkeit hervorbringt.«²⁶³

Der performativen Raum ist immer auch ein atmosphärischer Raum vor dem Hintergrund, dass Atmosphären im Zusammenspiel aller Umgebungskomponenten sowie der Menschen und Objekte, die sich in einem Raum befinden entstehen.²⁶⁴ Gernot Böh-

²⁵⁵ Eva-Maria Houben, gelb, Neues Hören; Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky (Saarbrücken: Pfau, 1996), 93.

²⁵⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 187.

²⁵⁷ Vgl. ibid.

²⁵⁸ Vgl. ibid., 188f.

²⁵⁹ Vgl. ibid., 189f.

²⁶⁰ Vgl. ibid., 208.

²⁶¹ Vgl. ibid., 188, 190f.

²⁶² Siehe auch Kapitel II/1 dieser Arbeit.

²⁶³ Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 192.

²⁶⁴ Vgl. ibid., 200.

me beschreibt Atmosphären als »Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d.h. durch deren Ekstasen, ‚tingiert‘ sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum«.²⁶⁵ Atmosphären gehören somit nicht dem geometrischen, sondern dem performativen Konzept des Raumes an. Darüber hinaus kommt der Atmosphäre im Rahmen der Hervorbringung von Räumlichkeit in einer Aufführung Fischer-Lichte zufolge eine vergleichbare Bedeutung zu wie der Präsenz im Zusammenhang mit der Körperllichkeit.²⁶⁶ Fischer-Lichte zufolge werden in der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig und »rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in ihn ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfangen und umgeben, taucht in sie ein.«²⁶⁷ Eine besondere Rolle dieser Distanzüberwindung kommt Fischer-Lichte zufolge der Musik zu, welche sogar imstande ist Körperegrenzen zu durchdringen:

Wenn die Laute/Geräusche/Musik den Körper des Zuschauers/Zuhörers zu ihrem Resonanzraum machen, sie in seinem Brustkorb resonieren, wenn sie ihm körperliche Schmerzen zufügen, eine Gänsehaut auslösen oder einen Aufruhr der Eingeweide herbeiführen, dann hört der Zuschauer/Zuhörer sie nicht mehr als etwas, das von außen an sein Ohr dringt, sondern spürt sie als einen inner-leiblichen Vorgang, was häufig ein ›ozeanisches‹ Gefühl auslöst. Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Zuschauer ein und öffnet ihn für sie.²⁶⁸

In einem atmosphärischen Raum empfindet der Zuschauer seine Leiblichkeit auf intensive und besondere Weise und erlebt sich als einen lebendigen Organismus, der im Austausch mit seiner Umwelt steht. Dadurch wird der performative Raum schließlich auch als ein liminaler Raum ausgewiesen, »in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.«²⁶⁹ In diesem Wahrnehmungsprozess weist vor allem die Lautlichkeit als eine ein Raumgefühl vermittelnde Instanz, welche neben der Sprache und Geräuschen auch die Musik beinhaltet, Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit auf:

Was könnte flüchtiger sein als ein (v)erklangernder Laut? Aus der Stille des Raumes auf-tauchend, breitet er sich in ihm aus füllt ihn, um im nächsten Augenblick zu verhallen, zu verwehen, zu verschwinden. So flüchtig er sein mag, wirkt er doch unmittelbar – und häufig nachhaltig – auf den ein, der ihn vernimmt. Er vermittelt nicht nur ein Raumgefühl (in diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass unser Gleichgewichtssinn im

²⁶⁵ Gernot Böhme, *Atmosphären, Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 33, vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 201.

²⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 203.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid., 189f.

²⁶⁹ Ibid., 208.

Ohr sitzt); er dringt in seinen Leib ein und vermag häufig, physiologische und affektive Reaktionen auszulösen.²⁷⁰

Diese Flüchtigkeit und Prozesshaftigkeit weist schließlich auf eine weitere zentrale Dimension hin, die eng mit der Körperlichkeit, Lautlichkeit und Räumlichkeit zusammenhängt: die Zeit.

10. Körperwahrnehmungen in der Zeit

Während wir die Dimension des Raums mit dem Körper bzw. Körperbewegungen assoziieren, ordnen wir die Zeit Gumbrecht zufolge eher dem Bewusstsein zu.²⁷¹ Dabei gilt das Verschränktsein der Dimensionen »Raum« und »Zeit« »bis heute als jene Struktur, in der die Beziehung zwischen ›Körper‹ und ›Bewusstsein‹ zugleich als Einheit (›Raum‹) und als Differenz (›Zeit‹) erlebt werden kann.«²⁷² In Anlehnung an phänomenologisch ausgerichtete Argumentationen beschreibt Gumbrecht, dass jeder Punkt gegenwärtigen Erlebens im Bewusstseinsstrom von einem Doppelhorizont umgeben ist, der sich aus der *Retention* als dem erinnernden Nachhallen unmittelbar vorausgegangenen Erlebens und der *Proention* als der Vorwegnahme der unmittelbar bevorstehenden Gegenwart zusammensetzt.²⁷³ Retention und Proention gelten dabei als anthropologisch konstante Strukturelemente des Bewusstseins, »denen der Vergangenheits- und Zukunfts-Horizont des Erlebens, Erfahrens und Handelns entsprechen soll, wobei ihr Verhältnis als in historisch spezifischer Weise ausgeprägt erscheint und zu den Grundstrukturen gesellschaftlicher Wissensbestände zählt.«²⁷⁴ Der Körper ist dem unmittelbaren Erleben jedoch nur in Gegenwärtigkeit gegeben, »vergangene und zukünftige Zustände des Körpers lassen sich allein über die Erinnerung – also über das Bewusstsein – in die Gegenwart holen.«²⁷⁵ Mit Blick auf »nach-moderne Zeitenräume« konstatiert Gumbrecht, dass die Gegenwart sich trotz einer »sich immer beschleunigenden Beschleunigung der Zeit«²⁷⁶ in eine »immer mehr amorphe Breite [dehnt], womit am Ende das Gefühl eines Verlaufs der historischen Zeit dem Eindruck eines Stillstands weicht.«²⁷⁷ Durch die technische Reproduzierbarkeit von Vergangenem lassen sich Gegenwart mit vielfältigen Vergangenheiten füllen, während die Angst vor der Zukunft

²⁷⁰ Ibid., 209.

²⁷¹ Vgl. Gumbrecht, Präsenz, 51.

²⁷² Ibid., 52.

²⁷³ Vgl. ibid., 51. Vgl. auch in Anlehnung an Husserl und Augustinus Waldenfels, Das leibliche Selbst, 296.

²⁷⁴ Gumbrecht, Präsenz, 51. Vgl. auch Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum und ›Erwartungshorizont‹, zwei historische Kategorien«, in: ders., Vergangene Zukunft, Zur Semantik historischer Zeiten (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979), 349–375.

²⁷⁵ Gumbrecht, Präsenz, 52.

²⁷⁶ Ibid., 59. Vgl. auch Gabriele Klein, »Bewegung und Moderne: Zur Einführung«, in: Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. dies. (Bielefeld: transcript, 2004), 7–22, hier 11f.

²⁷⁷ Gumbrecht, Präsenz, 60, Hervorhebungen im Original.