

weitere Naturwissenschaften miteinschließt.¹³⁹ Der Begriff des »Lebens« – mitsamt seinen Bezügen auf den lebendigen und lebensgestaltenden Körper – ist demnach in unterschiedlichen Facetten in beiden Bereichen anzutreffen und widerspricht einseitigen Zuordnungen. Aufgrund seiner enorm konnotativen Vielschichtigkeit und immensen Bedeutungslastigkeit wurde der alleinstehende Begriff des »Lebens« zugunsten der zum Zwecke dieser Arbeit genaueren Bezeichnung der »alltäglichen Lebenswelt« vermieden, auch wenn er in Zitaten beispielsweise von Fischer-Lichte u.a. in dieser Arbeit mehrfach auftaucht.

Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Kultur und Natur sei des Weiteren auf Waldenfels' Überlegungen hingewiesen, die dem Leib gleichzeitig eine natürliche als auch eine kulturelle Dimension zuschreiben: »Der Leib ist aber immer auch kulturell, sofern alles, was natürlich vorgegeben ist, eine bestimmte kulturelle Deutung, Organisation und Schematisierung erfährt.«¹⁴⁰ Natur ist somit kein bloß äußerlich vorhandener Bereich und Kultur kein abgetrennt auf ihn einwirkender und prägender Betrieb, sondern Kultur und Natur sind nach Waldenfels zwei Gesichtspunkte, die sich in allen Bereichen untrennbar aufdrängen. Gegen die Sichtweise, die Natur als eine Art *hardware* oder bloßes Material zu betrachten, das von der Kultur als *software* beliebig formbar wäre, setzt Waldenfels folgende Einwände entgegen:

Doch gibt es wirklich keine erste Natur, auf die dann die Kultur als zweite Natur aufgestockt wäre? Gibt es nicht einen natürlichen Körper, dem die kulturelle Ausstattung als Leib erst sekundär zufällt? – Nein, es gibt keinen originären Dualismus, sondern Natur und Kultur bilden wie Leib und Körper eine Differenz *innerhalb* der Leiblichkeit, *innerhalb* der Welt. [...] Hier ist kein Raum für einen Dualismus, es gibt lediglich eine Vielfalt von Aspekten, von Unterscheidungsmöglichkeiten und auch – bis ins Pathologische hinein – von Spaltungsmöglichkeiten. [...] Spaltungsprozesse setzten jedoch voraus, dass die Natur zunächst in der Kultur selber eine Rolle spielt und nicht außerhalb ihrer agiert.¹⁴¹

Der Leib hat demnach eine zweideutige Seinsweise und lässt sich weder eindeutig der Kultur noch der Natur zuordnen. Waldenfels bezieht diese Tatsache auf die Doppelheit des gleichzeitigen Körperseins und Körperhabens, wobei das Leibsein somit das Fungieren des Leibes in dem, was ich selbst bin, thematisiert, wohingegen das Körperhaben ein von sich selbst Abstandnehmen bedeutet, das soweit gehen kann, sich selbst wie ein Naturding oder abstrakten Gegenstand zu betrachten.

7. Wahrnehmungsprozesse im Rahmen einer Präsenzkultur

Aufführungen des Theaters und der Musik der letzten Jahrzehnte zielen, wie bereits ausgeführt, zumeist weniger auf Bedeutungsgenerierung, sondern stellen Wirkungen

139 Vgl. *ibid.*

140 Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 188.

141 *Ibid.*, 189f.

in den Mittelpunkt.¹⁴² Dass Kunst in ihrem phänomenalen Dasein bzw. in ihrer Materialität und nicht als Bedeutungsträger wahrgenommen werden möchte, führt Fischer-Lichte auf Verschiebungen zurück, bei denen Elemente aus übergeordneten Kontexten herausgelöst werden und ohne Rückführung bzw. Eingliederung in Kausalzusammenhänge erscheinen und wieder verschwinden. Auf diese Weise treten sie als emergente¹⁴³ Phänomene hervor, die auf nichts anderes als sich selbst verweisen.¹⁴⁴ Auch wenn solch ein emergentes Phänomen zunächst in seinem phänomenalen Sein wahrgenommen wird, kann es anschließend – wenn sich die Aufmerksamkeit aus einer Fokussierung auf das Wahrgenommene zu lösen und sozusagen abzuschweifen beginnt – als ein Signifikant wahrgenommen werden, mit dem sich die unterschiedlichsten Assoziationen, Vorstellungen, Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle, und Gedanken als seine Signifikate individuell und unintendiert verbinden können.¹⁴⁵ Es erscheint dabei (sofern keine Phobie vorliegt) unmöglich vorauszusehen, welche Art von Assoziationen die Wahrnehmung eines künstlerischen Gegenstands auszulösen vermag, was nicht ausschließt, dass der Wahrnehmende für sich selbst im nachhinein überzeugende Verbindungen ausfindig machen kann.¹⁴⁶

Ein solcher Fall einer Kontextverschiebung ereignet sich in Annesley Blacks *smooche de la rooche II*, wo die Aktion des Seilspringens in den Konzertsaal transferiert wird, ohne dort zunächst eine besondere tiefere Bedeutungsebene herzustellen.¹⁴⁷ Die seilspringenden Körper erweisen sich dabei als das, was sie sind, und rufen persönliche und individuell geprägte Assoziationen hervor, die zum Teil Bedeutungszuschreibungen beinhalten können, aber nicht müssen. Diese Wahrnehmungsausrichtungen sind nicht stabil, sondern können in einen oszillierenden Prozess treten: »Jeden Augenblick kann die eine in die andere umspringen: Was sich jetzt als Wahrnehmung von etwas, als sein phänomenales Sein vollzieht, springt im nächsten Moment um in seine Wahrnehmung als eines Signifikanten, auf den sich die unterschiedlichsten Signifikate beziehen

142 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 243f. Zum Begriff der »Bedeutung« im Unterschied zur »Wirkung« und deren Geschichte, siehe *ibid.*, 262–269.

143 Der Begriff der »Emergenz« meint hier unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, denen jedoch durchaus nachträglich auch Plausibilität zugeschrieben werden kann. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 186 sowie Achim Stephan, *Emergenz, Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation* (Dresden und München: Mentis, 1999); Thomas Wägenbaur (Hg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution* (Heidelberg: Synchron, 2000); sowie Wolfgang Krohn und Günter Küppers (Hgg.), *Emergenz, Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992).

144 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247. Karl-Heinz Bohrer verwendet den Begriff der »Plötzlichkeit« um das Ephemere bestimmter Erscheinungen und Weggänge zu bezeichnen, die für ihn das Hauptmerkmal ästhetischer Erfahrung darstellen. Siehe Karl Heinz Bohrer, *Ästhetische Negativität* (München: Hanser, 2002), 7 und Bohrer, *Plötzlichkeit*.

145 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247. Zu Parallelen zu den Begriffen der Allegorie und des Symbols bei Benjamin siehe auch *ibid.*, 250–255 und Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972), 182.

146 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247.

147 Siehe Kapitel III/1 dieser Arbeit.

lassen«. ¹⁴⁸ Die damit zusammenhängenden Entwicklungen innerhalb der Theaterwissenschaft fasst Fischer-Lichte wie folgt zusammen:

»Präsenz« und »Repräsentation« galten lange Zeit in ästhetischen Theorien als gegensätzliche Begriffe. Präsenz wurde dabei als Unmittelbarkeit verstanden, als Erfahrung von Fülle und Ganzheit, als Authentizität. Repräsentation dagegen wurde auf die *grands récits* bezogen, die als Macht- und Kontrollinstanz galten; sie wurde als festgelegt in ihrer Bedeutung und als starr begriffen und erschien vor allem deshalb problematisch, weil sie in ihrer Zeichenhaftigkeit immer nur einen vermittelten Zugang zur Welt eröffnet. Auf Aufführungen bezogen hieß dies, dass – gerade in den sechziger und frühen siebziger Jahren – der Körper des Schauspielers als Ort und Inbegriff der Präsenz galt [...]. Die dramatische Figur dagegen erschien als Inbegriff von Repräsentation. Von der »Macht- und Kontrollinstanz« des literarischen Textes vorgegeben, vom Schauspieler mit seinem Körper als Repräsentation des dort »Vorgeschriebenen« ab- oder nachgebildet, galt die Figur auf der Bühne als Ausweis für die Repression, die der Text auf den Schauspieler und speziell auf seinen Körper ausübt. Der Körper des Schauspielers musste also von den Fesseln der Repräsentation, aus ihrem Würgegriff befreit und so der Spontaneität, der Authentizität seiner leiblichen Existenz zum Durchbruch verholfen werden. ¹⁴⁹

Die hier beschriebene Differenzierung lässt sich jedoch insofern nicht aufrechterhalten, als dass sowohl Präsenz als auch Repräsentation durch spezifische Verkörperungsprozesse hervorgebracht werden. Eine Figur entsteht dabei nicht (nur) aufgrund der Nachahmung von etwas Vorgegebenen, sondern auch durch einen Prozess der Verkörperung, der Aspekte von Präsenz – im Sinne aller drei unter Punkt 4 beschriebenen Konzepte – und Repräsentation zugleich aufweist:

Der phänomenale Leib des Schauspielers, sein leibliches In-der-Welt-Sein, bildet den existentiellen Grund für die Entstehung der Figur. Jenseits dieses individuellen Leibes hat sie keine Existenz. Das heißt, wenn der Schauspieler eine Figur darstellt, so bildet er nicht etwas nach, das woanders – im Text des Stückes – vorgegeben ist, sondern er schafft etwas vollkommen Neues, etwas Einzigartiges, das es so nur durch seine individuelle Leiblichkeit geben kann. ¹⁵⁰

Auch wenn die Darstellung einer Figur im Bereich der Instrumentalmusik eher unüblich ist (mit Ausnahme einiger Beispiele u.a. aus dem »instrumentalen Musiktheater«), so lässt sich Fischer-Lichtes Argumentation insofern auf die Musik beziehen, als eine Interpretation eines Notentextes beispielsweise aus der Romantik einen ebenso enormen körperlichen Einsatz, körperliche Präsenz bzw. eine Verkörperung emotional-energetischer Prozesse einfordert, die in gewisser Hinsicht Ähnlichkeiten zu der Verkörperung einer Figur im Theater im oben beschriebenen Sinne aufweist. Vor diesem Hintergrund wird es schließlich verständlich, warum Komponisten wie Holliger und Hoffmann dem Körper in der Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

148 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 254.

149 Ibid., 255-256.

150 Ibid., 256.

keine außergewöhnlich neue Bedeutung zumessen, da der Körper seit jeher das Zentrum jeglicher Musikausübung darstellt und Aufführungen von Musik schon immer mit enormem körperlichen Einsatz und Anstrengungen verbunden sind.¹⁵¹ Die Tätigkeit eines Musikers wie auch eines Schauspielers liegt schließlich darin, »dass er sich etwas, das ihm nicht oder zumindest nicht bewusst zu eigen ist, körperlich aneignen, anverwandeln, transformieren, in Bezug bzw. in Differenz setzten etc. muss, um es qua präsentativer Handlungen wieder hervorzubringen zu können.«¹⁵² Die körperliche Handlung auf der Bühne kann zwar geprobt, inszeniert, festgelegt, geübt, abgesprochen und diskutiert sein, »im Moment der Hervorbringung unterliegt sie jedoch dem Prinzip der Emergenz«,¹⁵³ da der Aufführende nie ganz sicher sein kann, was er letztendlich in einer Bühnensituation mit und durch seinen Körper hervorbringt. Auch wenn eine möglichst genaue Wiedergabe einer einstudierten Version oftmals Ziel traditioneller Konzertdarbietungen und insbesondere von Probespielen ist, stellt das Unverfügbare des Aufführungsmomentes einen besonderen künstlerischen Reiz bzw. eine positiv erlebte Emergenz dar.

Die Aufführung von Instrumental- und Gesangspartituren weist genau wie das Theater beide Ordnungen auf, die der Präsenz in Form der individuellen leiblichen Existenz der Musiker und die der Repräsentation in Form der Interpretation eines Notentextes bzw. Aufführungsmaterials, welches trotz fehlender Bezugnahme auf nicht-musikalische Phänomene doch immer auf musiksprachliche Formungen, Gattungen und Gestalten Bezug nimmt, Stimmungen, Gefühle und vielschichtige Assoziationen und Erinnerungen vergegenwärtigt und somit den aktuellen Stand des musikalischen Materials in einem Netz von Bedeutungen und Bezügen repräsentiert.¹⁵⁴ Die Wahrnehmung dieser beiden Phänomene ist sehr individuell geprägt, wobei die Ausrichtung im Prozess der Wahrnehmung – wie bereits gesagt – umspringen bzw. oszillieren kann, was mit dem Begriff der perzeptiven Multistabilität bezeichnet wird.¹⁵⁵ Da dieses Umspringen der Wahrnehmungsausrichtung individuell und ohne erkennbaren Grund abläuft, handelt es sich auch hier um ein emergentes Phänomen.¹⁵⁶

Je öfter das Umspringen sich ereignet, desto häufiger wird der Wahrnehmende zum Wanderer zwischen zwei Welten, zwischen zwei Ordnungen von Wahrnehmung. Dabei wird er sich zunehmend bewusst, dass er nicht Herr des Übergangs ist. Zwar kann er immer wieder intentional versuchen, seine Wahrnehmung neu »einzustellen« – auf die Ordnung der Präsenz oder auf die Ordnung der Repräsentation. Ihm wird jedoch

151 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 324f.

152 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 227.

153 Ibid.

154 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 78 und 143.

155 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 256f. Zu einer psychologischen Erklärung dieses Phänomens siehe auch Michael Stadler und Peter Kruse, »Zur Emergenz psychischer Qualitäten, Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie«, in: *Emergenz, Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, hg. v. Wolfgang Krohn und Günter Küppers (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 134-160.

156 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 257.

sehr bald bewusst werden, dass das Umspringen ohne Absicht geschieht, dass er also, ohne es zu wollen oder es verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen gerät. Er erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, als ihm nicht vollkommen frei verfügbar, zugleich aber als bewusst vollzogen.¹⁵⁷

Obgleich dieses Phänomen zu allen Zeiten und hinsichtlich aller Musikrichtungen existent war und ist, lässt sich beobachten, dass Aufführungen seit den 1960er Jahren im Bereich des Theaters wie ebenso in der Musik das Auftreten perzeptiver Multistabilität begünstigen und in einem vergleichsweise hohen Ausmaß ermöglichen. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass viele Aufführungen seit den 1960er Jahren oszillierende Wahrnehmungsbewegungen zwischen Präsenz und Repräsentation sogar gezielt zu befördern versuchen und ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung stellen, statt sie als automatisches Nebenprodukt einer Aufführung anzusehen.

Der Augenblick des Umspringens von der einen in die andere Ordnung und umgekehrt wird oftmals als Bruch bzw. Störung empfunden:¹⁵⁸ Dieser Zustand der Instabilität versetzt den Wahrnehmenden – wie bereits weiter oben beschrieben – »in einen Zustand ›betwixt and between‹. Dieser befindet sich nun auf der Schwelle, die den Übergang von einer Ordnung zu einer anderen bildet, und in diesem Sinne in einem liminalen Zustand.«¹⁵⁹ Hans Ulrich Gumbrecht fokussiert im Unterschied zu Fischer-Lichte weniger eine wechselnde Wahrnehmungsausrichtung auf den Körper versus einer Figur als vielmehr allgemeiner das Verhältnis zwischen Präsenz- und Sinneffekten, die in keinem komplementären Verhältnis stehen, welches ein stabiles strukturelles Muster aufweisen würde. Vielmehr stattd »die Spannung/Oszillation zwischen Präsenz- und Sinneffekten den Gegenstand des ästhetischen Erlebens mit einer Komponente provozierender Instabilität und Unruhe [aus].«¹⁶⁰ Innerhalb solcher Prozesse, in denen die Wahrnehmung immer wieder zwischen zwei Wahrnehmungsordnungen hin- und herspringt, werden Fischer-Lichte zufolge die Unterschiede beider Ordnungen unwichtiger und die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden richtet sich vielmehr auf die Übergänge, die Störung von Stabilität bzw. den Zustand einer Instabilität sowie die Etablierung einer neuen zeitweiligen Stabilität, was Fischer-Lichte folgendermaßen herleitet: Innerhalb der Ordnung der Repräsentation wird im Theater beispielsweise alles im Hinblick auf eine gewisse fiktive Welt wahrgenommen. Wahrnehmungsprozesse werden dabei von der Absicht geleitet, eine fiktive Figur entstehen zu lassen, wobei Elemente, die nicht in diese Ordnung passen, ausgeblendet werden, sodass der Wahrnehmungsprozess in diesem Sinne zunächst intentional vollzogen wird.¹⁶¹ Die Stabilität einer Ordnung lässt sich jedoch, wie bereits gezeigt wurde, nicht durchgängig aufrechterhalten und springt – wenn auch nur für kurze Zeit – in eine andere Ordnung über, für welche andere Prinzipien gelten: In der Wahrnehmungsordnung der Präsenz erzeugt die Wahrnehmung des phänomenalen Seins eines wahrgenommenen Körpers

157 Ibid., 258.

158 Vgl. *ibid.*, 257f.

159 Ibid., 258.

160 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 128.

161 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 258f.

assoziative Bedeutungen, die mit dem Wahrgenommenen nicht einmal in Beziehung stehen müssen. Der Wahrnehmungsprozess verläuft somit völlig unvorhersehbar als emergenter Prozess ab, in dem niemals abzusehen und steuerbar ist, welche Bedeutung die Wahrnehmung in welchem künstlerischen Zusammenhang hervorbringen wird.¹⁶²

Die perzeptive Multistabilität verhindert schließlich die dauerhafte Stabilisierung beider Ordnungen und bewirkt ein ständiges Umspringen, wobei die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses bei jedem Umspringen neue Wendungen, Qualitäten und Ausgänge vornimmt.¹⁶³ In diesem Prozess fokussiert der Wahrnehmende insbesondere auch den Wahrnehmungsprozess mit seiner spezifischen Dynamik und beginnt, sich in diesem selbst als Wahrnehmenden wahrzunehmen.¹⁶⁴ Innerhalb des Umspringens zwischen den mehr zielgerichteten und den mehr unkontrolliert auftretenden Prozessen der Wahrnehmung bzw. Bedeutungsgenerierung wird dem Wahrnehmenden zunehmend bewusst, dass nicht das Kunstwerk Bedeutungen übermittelt, sondern dass vielmehr er es ist, der Bedeutungen hervorbringt.¹⁶⁵ Auch innerhalb der Musik changieren auf diese Weise freie nicht intendierte Assoziationen bzw. körperlich-emotionale Reaktionen mit intentionalen Wahrnehmungsausrichtungen und Reflexionen, wobei der Wahrnehmungsprozess im gerade beschriebenen Sinne auch hier in den Fokus der Wahrnehmung geraten kann.

Ein Aspekt der oben erläuterten Unterscheidung der beiden Wahrnehmungsordnungen bei Fischer-Lichte wird insbesondere für die Fragestellung dieser Arbeit relevant: Es scheint, als ob sich die Ordnung der Präsenz (die durch assoziativ-freies und unvorhersehbares Wahrnehmen gekennzeichnet ist) der Wahrnehmung des alltäglichen Lebens ähnelt, während bestimmte Formen des bedeutungssuchenden Wahrnehmens als ein wesentliches Element der Kunstwahrnehmung hinzuzutreten scheinen. Dies wirft schließlich die Frage auf, durch welche künstlerischen Mittel das für Kunstwahrnehmung charakteristische Changieren zwischen diesen beiden Ordnungen befördert wird. Gerade die Integration von alltäglichen Elementen und somatischen Pro-

162 Vgl. *ibid.*, 260.

163 Vgl. *ibid.* 260f.

164 Vgl. *ibid.*, 261. Dieser hier auf das Schwanken zwischen Kunst-Wahrnehmung und Nichtkunst-Wahrnehmung bezogener Prozess, bei dem sich der Wahrnehmende im Akt des Beobachtens selbst zu beobachten beginnt, hat seinen Ursprung laut Gumbrecht im Rahmen der Erkenntnistheorie des 19. Jahrhunderts, die in ähnlicher Weise trotz anderer Fokussierung eine »selbstreflektierende Schleife« impliziert und mit der eine Wiederentdeckung des Körpers und der menschlichen Sinne als integraler Bestandteil oder Weltbeobachtung einherging. Nach Niklas Luhmann u.a. beobachtet ein Beobachter zweiter Ordnung sich selbst beim Beobachten und wird so auf Bedingungen seines Beobachtens aufmerksam, welche die Beobachter erster (niederer) Beobachtung nicht sehen können. Im Unterschied zu Fischer-Lichtes Ausführungen liegt hier der Fokus weniger auf einem Umspringen der Wahrnehmung, sondern auf Überlegungen zu Beobachterstandort und Blickwinkel. Siehe auch Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 57; Gumbrecht, *Präsenz*, 198; Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 2014); sowie Niklas Luhmann et al., *Beobachter, Konvergenz der Erkenntnistheorien?* (München: Fink, 1990).

165 Ruth Sonderegger zufolge zwingt ernst genommene ästhetische Erfahrung den Rezipierenden den Bereich der ästhetischen Erfahrung sowie der Kunst zu überschreiten. Da ein Kunstwerk selbst nicht urteilt, nötigt es zu Positionierung hinsichtlich der von ihm erschlossenen Bedeutsamkeitshorizonte. Vgl. Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung«, 99f.

zessen in die Kunst scheint die Dynamik der Bewegung und Übertritte zwischen beiden Ordnungen vermehrt anzulegen.

In diesem Zusammenhang spielt vor allem die leibliche Affizierung eine entscheidende Rolle, da das bedeutungssuchende Verstehen immer dann an seine Grenzen gerät und radikal in Frage gestellt wird, wenn die phänomenale Materialität eines Gegenstands oder Prozesses im Hier und Jetzt in den Vordergrund tritt und die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden auf sich zieht.¹⁶⁶ Das Wahrgenommene reißt Fischer-Lichte zufolge Körpergrenzen auf und dringt als Geruch, Laut und Licht in seinen Körper ein:

Kann ich sagen, dass das wahrnehmende Subjekt die Ausdehnung des Dings im Raum, das es anblickt, den Geruch, den es einatmet, den Laut, der in seinem Brustkorb resoniert, das gleißende Licht, das sein Auge blendet, versteht? Doch wohl kaum. Es erfährt sie vielmehr in ihrem phänomenalen Sein, das sich im Akt der Wahrnehmung ereignet. Der Zuschauer ist von seiner Wahrnehmung, und das heißt: vom Wahrgenommenen, leiblich affiziert. Aber er ›verstehet‹ es nicht.¹⁶⁷

Die Wahrnehmung zielt dabei weniger darauf ab, eine Aufführung, sondern vielmehr sich selbst und seine eigenen Denkprozesse zu verstehen.¹⁶⁸ Hermeneutische Prozesse lassen sich demnach ansatzweise (und mit Unterbrechungen aufgrund des Umspringens) in der Ordnung der Repräsentation vollziehen, wobei sie Fischer-Lichte zufolge für die ästhetische Erfahrung eher marginal bleiben. Ästhetische Erfahrung wird weniger durch Verstehensversuche angeregt, als vielmehr durch das Erleben der Instabilität, Liminalität und Unverfügbarkeit des Ereigneten. Vor dem Hintergrund, dass Kunst vertraute Wahrnehmungsmuster aufbricht und neue Interpretations- und Verstehensweisen im Umgang mit der Welt und mit uns selbst anbietet, wollen ästhetische Transformationen Ursula Brandstätter zufolge verändern, indem sie irritieren.¹⁶⁹ Dabei kann ein Scheitern der Bedeutungsfindung auch als frustrierende Erfahrung erlebt werden, wobei starke negative emotionale Reaktionen auch Reflexionen verdrängen und behindern können.¹⁷⁰ Schwellenerfahrungen in der Kunst können somit mit dem Erleben einer Krise verbunden sein, da sie gewohnte und etablierte Normen und Wahrnehmungskategorien zum Oszillieren und Kollabieren bringen. Das Erleben einer solchen Krise wird vorwiegend als eine körperliche Transformation erfahren,

als Veränderungen des physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands. Umgekehrt kann es das Bewusstwerden körperlicher Veränderungen sein, was einen Schwellenzustand, manchmal sogar in Form einer Krise herbeizuführen vermag. Dies gilt vor allem für starke Empfindungen und Gefühle, wie sie im/vom Akt der Wahrnehmung einer plötzlich im Raum auftauchenden Erscheinung im wahrnehmenden Subjekt hervorgerufen werden [...]. In einer Ästhetik des Performativen ist Er-

166 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 301.

167 Ibid., 271.

168 Vgl. ibid., 272. Vgl. zur Hermeneutik des Selbst- und Fremdverstehens auch Alfred Lorenzer, *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970); ders., *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972).

169 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 72.

170 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 274f.

zeugung von Gefühlen und Herbeiführung eines liminalen Zustandes nicht losgelöst voneinander zu denken.¹⁷¹

Aufführungen, die sich nicht dem Paradigma einer hermeneutischen Ästhetik zuordnen lassen, wollen – wie bereits gesagt – nicht verstanden, sondern erfahren werden.¹⁷² In Anlehnung an Peter Behrens, Georg Fuchs und Max Herrmann stellt Fischer-Lichte mit ihrer »Ästhetik des Performativen« die lange und geschichtsträchtige Reihe an Werkbegriffen zugunsten eines Ereignisbegriffes in Frage.¹⁷³ An die Stelle von Artefakten, auf denen selbst Rezeptionsästhetiken basieren, auch wenn sie die Bedeutungsgenerierung den Rezipienten als »Mit-Schöpfer« zusprechen, treten vor allem im Falle der Performancekunst schließlich einmalige und unwiederholbare Vorgänge. In diesem Sinne kann der Rezipient nicht mehr im Laufe seines Lebens immer wieder zu ein und demselben Werk in Form eines Textes zurückkehren, immer neue Eigenheiten, Möglichkeiten, Strukturen, Bezüge, Werkdeutungen entdecken und generieren und dabei einen lebenslangen Dialog mit einem Werk führen.¹⁷⁴

Der Einbezug performativer Elemente in der Musik kann jedoch auch trotz eines Vorhandenseins von Notentexten als Referenzquellen – auch für einen lebenslangen Dialog des Interpreten mit dem »Werk« – Aufführungen derartig prägen und maßgeblich mitgestalten, dass das Ereignishafte der Aufführung in den Vordergrund tritt, wie u.a. durch Körperprozesse als Steuerungsinstanz (wie zum Beispiel bei Holliger und van Eck) oder Prozesshaftigkeit (wie zum Beispiel bei Schnebel). Die folgende Aussage Fischer-Lichtes in Bezug auf bis ins Detail von Ereignishaftigkeit geprägten Theateraufführungen kann demnach ebenso auf mehr oder weniger in einer Partitur fixierten und vordefinierten Kompositionen zutreffen, sofern diese jenseits bzw. aufgrund des Notentextes ereignishafte Aspekte hervorbringen:

So ist die Materialität der Aufführung nicht als ein bzw. in einem Artefakt gegeben, sondern sie ereignet sich, indem Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit performativ hervorgebracht werden. Präsenz von Akteuren, Ekstasen der Dinge, Atmosphären, Zirkulation von Energie ereignen sich ebenso wie Bedeutungen, die erzeugt werden, sei es als Wahrnehmungen, sei es als von diesen hervorgerufene Gefühle, Vorstellungen, Gedanken. Handlungen der Zuschauer ereignen sich als Antworten auf das Wahrgenommene ebenso wie Handlungen der Akteure als Antworten auf die von ihnen wahrgenommenen – gesehen, gehörten, gespürten – Verhaltensweisen und Handlungen der Zuschauer. Die Ästhetizität von Aufführungen wird unübersehbar von ihrer Ereignishaftigkeit konstituiert.¹⁷⁵

Die Übertragung dieser Aspekte der »Ästhetik des Performativen« auf die Musik bietet sich nicht zuletzt auch aufgrund der parallelen Entwicklung, vielfältigen Beeinflussung

171 Ibid., 309f.

172 Vgl. ibid., 275.

173 Vgl. ibid., 281f.

174 Vgl. ibid., 282f. Zu einem modernen Werkbegriff, der die Partitur in den Hintergrund rückt, siehe auch Small, *Musicking*; Cook, *Beyond the Score*; ders. *Music as Creative Practice*.

175 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 283.

und Vermischung der Bereiche Installation, Performance-Kunst, Happening und Komposition seit den 1950er Jahren an, sodass oftmals auch Komponisten »nicht mehr gottähnlich ein Werk [schaffen], sondern [...] als Versuchsleiter eine spezifische Situation her[stellen], der sie sich selbst und andere aussetzen.«¹⁷⁶ Wenn in diesem Zusammenhang kulturell etablierte Selektionsprinzipien entfallen, muss die Aufmerksamkeit sich in einer Aufführung – wie im täglichen Leben – nach anderen Kriterien organisieren, die Fischer-Lichte mit dem Grad an *Intensität* von Erscheinung (durch die Präsenz der Schauspieler und die Ekstase der Dinge), der *Abweichung* oder Überraschung oder auch *Auffälligkeit* benennt,¹⁷⁷ welche zunächst grundsätzlich auch für traditionelle abendländische Musikwerke in ähnlicher Weise zuzutreffen scheinen.

Hinsichtlich der *Auffälligkeiten* ist es für Aufführungen seit den 1950er Jahren im Unterschied zu Aufführungen früherer Epochen jedoch verstärkt charakteristisch, das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen, indem beispielsweise alltägliche und gewöhnliche Elemente und Aktivitäten im Rahmen einer Kontextverschiebung in den Konzertsaal implantiert werden, wodurch sie plötzlich mit einer Aufmerksamkeit wahrgenommen werden, die ihnen im Alltag in diesem Maße kaum zu Teil werden würde, was insbesondere in den Werken Bauckholts und Blacks der Fall ist. Somit stellt der Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit, die Fischer-Lichte zufolge durch die Emergenz der Erscheinungen in Aufführungen hervorgerufen wird, einen nicht alltäglichen außergewöhnlichen Zustand dar, auch wenn die Erfahrungen, welche Emergenz und Autopoiesis der *feedback*-Schleife ermöglichen, häufig solchen Erfahrungen, die man ebenso im Alltag macht, entsprechen.¹⁷⁸ Dazu zählen beispielsweise die Erfahrungen von (teilweisem bzw. zeitweisem) Kontrollverlust, Unvermögen, Unverfügbarkeit, Zufall, Unplanbarkeit, Unvorhersehbarkeit und Unerklärbarkeit.¹⁷⁹

Der Aspekt der Mitbestimmung in alltäglichen Prozessen wird in diesem Zusammenhang sehr unterschiedlich bewertet: Während ein von der Aufklärung bestimmter Diskurs an der Autonomie und den Einflussmöglichkeiten des Subjektes auf sein eigenes Schicksal festhält, stellen Ansätze spätestens seit den 1960er Jahren jegliche Mitbestimmung als Illusion dar und fassen das Subjekt als Ort und den Körper als Fläche kultureller Einschreibungen auf.¹⁸⁰ Nicht nur der Körper, sondern auch jede Erfahrung stellt folglich eine subjektive Konstruktion dar. Diese beiden Diskurse offenbaren auch diametral entgegengesetzte Körperverständnisse, mit denen sich Künstler in vielen Werken seit den 1950er Jahren auseinandersetzen, wobei sie auf Alltagserfahrungen

176 Ibid., 285.

177 Vgl. *ibid.*, 289.

178 Vgl. *ibid.*, 292.

179 Vgl. *ibid.*

180 Hannelore Bublitz spricht auch von einem Archiv des Körpers, welcher wie eine Landkarte vermessen und kartografiert wird, oder wie ein Buch gelesen und decodiert wird und sich in stetigem Wandel befindet: »Der Konstruktionsmodus des Körpers spiegelt sich in der imaginären Überschreitung des physikalischen Körperobjekts, im Begehren, das ihn mit Bedeutung belegt.« Hannelore Bublitz, *Das Archiv des Körpers, Konstruktionsapparate, Materialitäten und Phantasmen* (Bielefeld: transcript, 2018), 191.

Bezug nehmen und Begriffsdichotomien in Frage stellen.¹⁸¹ Während beide hier angesprochenen Diskurse Alltagserfahrungen entwerten, versuchen

Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren [...] sie dagegen mit Emergenz und Autopoiesis der *feedback*-Schleife zu rehabilitieren, wenn nicht gar zu nobilitieren. Es ist der nicht-alltägliche Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit, der sie in Komponenten der ästhetischen Erfahrung verwandelt. Und so geschieht auch hier eine Transfiguration des Gewöhnlichen. [...] Wie sich gezeigt hat, sind es gerade als dichotomisch verstandene, für unsere Kultur zentrale Begriffspaare wie Kunst und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Tier und Mensch, Signifikant und Signifikat, die hier ihre Eindeutigkeit verlieren, in Bewegung geraten und zu oszillieren beginnen, wenn sie nicht gar letztendlich völlig in sich zusammenbrechen.¹⁸²

Insbesondere die Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswirklichkeit, welche in der Kunsttheorie seit der Antike als grundlegend angesehen wurde, scheint dabei künstlerische Potentiale freigesetzt zu haben, welche traditionelle Ansichten in Frage stellen, denen zufolge das Kunstwerk allein aus seiner Differenz zur Wirklichkeit zu begreifen und zu bestimmen sei.¹⁸³ Diese Differenz wurde in zentralen Ansätzen der abendländischen Tradition unbestritten vorausgesetzt, denen zufolge Kunst als Mimesis einer vorgängig gegebenen Wirklichkeit hervorgebracht und verstanden wurde oder selbst eine eigenständige Gegenwelt erschafft.¹⁸⁴ Kunst lässt sich andererseits – aller Bemühungen zum Trotz – jedoch niemals gänzlich mit der Wirklichkeit gleichsetzen, sondern bestenfalls als ein Teil menschlicher Praxis begreifen, welcher Besonderheiten ausweist,¹⁸⁵ was sich an dem folgendem Beispiel zeigen lässt: Anhand der in höchstem Maße real erscheinenden Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramovics, in deren Verlauf die Künstlerin sich solange selbst verletzt und Qualen aussetzt, bis das Publikum eingreift und die Aufführung beendet, zeigt Fischer-Lichte, dass eine Performance einer höchst realen Aktion, die selbstbezüglich ist und zunächst keine Bedeutung außer ihrer selbst vorgibt, im Unterschied zur Realität trotzdem bedeutungssuchende Assoziationen hervorrufen kann.¹⁸⁶ Eine solche Aufführung gehört dabei weniger einer auf Interpretation und Kommunikation angelegten *Sinnkultur* an, in der der Geist Gumbrecht zufolge der vorherrschende Gegenstand menschlichen Selbstbezugs ist, sondern eindeutig einer *Präsenzkultur*, die davon geprägt ist, dass der Körper der dominante Gegenstand des Selbstbezugs und der ästhetischen Erfahrung ist.¹⁸⁷ Im Unterschied zur Lebenswelt führt die Künstlerin eine Performance

181 Siehe auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 294–304.

182 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 294f.

183 Vgl. *ibid.*, 294f. Vgl. auch zur Geschichte der Begriffe Mimesis, Imitation und Nachahmung hinsichtlich des Wesens der Kunst mit Blick auf ihr Verhältnis zur Realität Jürgen H. Petersen, *Mimesis–Imitatio–Nachahmung* (München: Wilhelm Fink, 2000).

184 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 295.

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

186 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 294f.

187 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 100. Für weitere Merkmale von Sinn- und Präsenzkultur, siehe *ibid.*, 100–106.

durch, der »aufwendige Vorbereitungen« und ein »monatelanger Probenprozess« vorausgehen und die somit eine Situation herzustellen versucht, welche zwar Situationen des wirklichen Lebens unter Umständen ähnelt, aber dennoch in ihrer Herbeiführung, Anordnung und Durchführung eine »Laborsituation« bleibt.¹⁸⁸ Die Eigenheit der ästhetischen Erfahrung liegt dabei in der Anverwandlung des Nicht-Ästhetischen durch das Ästhetische begründet:

Das eine ist immer schon das andere, das ihm angeblich Entgegengesetzte, Widersprechende. Dies eben ist es, was u.a. die Eigenart der ästhetischen Erfahrung in diesen Aufführungen ausmacht. Es ist in den Aufführungen das Ästhetische, das sich seine jeweiligen »Gegensätze«, das andere – das Soziale, Politische, Ethische – auf ganz wunderbare, um nicht zu sagen magische Weise anzuverwandeln weiß. Das Ästhetische verschmilzt mit dem Nicht-Ästhetischen, die Grenze zwischen beiden wird überschritten. Die Autonomie der Kunst wird so Gegenstand der Selbstreflexion von Aufführungen, auch und gerade wenn diese den Gegensatz zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen immer wieder kollabieren lassen. Denn es ist gerade das Einstürzen dieser Gegensätze, ihr Verschmelzen, das sich als eine von den Aufführungen vollzogene Reflexion auf die Autonomie der Kunst verstehen lässt, welche zugleich diese Autonomie radikal in Frage stellt.¹⁸⁹

Aufführungen können in diesem Sinne beiden Wirklichkeiten angehören, der ästhetischen sowie der außerästhetischen.¹⁹⁰

Die Betrachtung der von Kunstwerken konstituierten ästhetischen Wirklichkeit, welche Instabilität, Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge und Entgrenzungen miteinschließt, wirft auch die Frage auf, ob die bereits an ihr gescheiterten dichotomischen Begriffspaare schließlich überhaupt noch zur Beschreibung der außerästhetischen Wirklichkeit adäquat sind und ob diese Begriffspaare vielleicht vielmehr sogar eine Wirklichkeit konstruieren, die unserer Alltagserfahrung widerspricht: »Denn sie postulieren ein Entweder-oder, wo ein Sowohl-als-auch den Verhältnissen sehr viel gerechter würde.«¹⁹¹ Wenn Aufführungen auf lebensweltliche Erfahrungen Bezug nehmen und diese verarbeiten, die Aufmerksamkeit auf das Gewöhnliche zu lenken versuchen sowie sich der alltäglichen Lebenswelt auch insofern annähern, dass sie unvorhersehbar und unwägbare wie diese erscheinen, dann lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit solche Parameter, welche sich auf die Kunst nicht anwenden lassen, auch für die Erkenntnis und Beschreibung des alltäglichen Lebens kaum verwenden.¹⁹² Der Zusammenbruch von Dichotomien in der Kunst kann Fischer-Lichte zufolge schließlich unter folgenden Gesichtspunkten auch Auswirkungen auf alltägliches Handeln, Verhalten sowie die Selbst- und Fremdwahrnehmung haben:

Da dichotomische Begriffspaare nicht nur als Instrumente zur Beschreibung der Welt dienen, sondern auch als Regulative unseres Handelns und Verhaltens, bedeutet ih-

188 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 299f.

189 Ibid., 300.

190 Vgl. ibid.

191 Ibid.

192 Vgl. ibid.

re Destabilisierung, ihr Zusammenbrechen nicht nur eine Destabilisierung der Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung, sondern auch eine Erschütterung der Regeln und Normen, die unser Verhalten leiten. [...] Jeder Übergang, jeder Weg über eine ›Schwelle‹ schafft einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.¹⁹³

Fischer-Lichte zufolge versetzt die autopoietische *feedback*-Schleife den Zuschauer in einen Zustand, der ihn seiner alltäglichen Umwelt mitsamt der in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet, selbst wenn (und vielleicht sogar gerade weil) die Erfahrungen, die er in diesem Prozess macht, mit alltäglichen Erfahrungen übereinstimmen können, was vor allem bei bestimmten körperbezogenen Vorgängen wie Körperdarstellungen, (alltäglichen) Handlungen, Bewegungen und Interaktionen etc. der Fall sein kann. Die besondere Art der ästhetischen Erfahrung liegt somit darin, das Gewöhnliche auffällig werden zu lassen. Die Suche nach Wegen der Neuorientierung und Umorientierung kann dabei ebenso quälend wie lustvoll empfunden werden, wobei es sich in jedem Einzelfall entscheidet, ob es überhaupt zu Destabilisierungs- und Transformationsprozessen von Selbst-, Welt-, Fremd- und Wirklichkeitswahrnehmungen kommt, oder vielmehr entweder zu Abwehr und Beibehaltung bzw. Rückkehr zu gewohnten Wertekategorien oder mehr oder weniger lang anhaltenden Zuständen einer Desorientierung.¹⁹⁴ In diesem Sinne tritt performatives Handeln Stefan Drees zufolge

in den Dienst einer kritischen Bestandsaufnahme von alltäglicher gesellschaftlicher Realität und verfolgt damit – den Prozess der ästhetischen Verfremdung in sich einbegreifend – ein aufklärerisches Interesse, das sich über den Weg der ästhetischen Erfahrung an den Rezipienten wendet. In vielen Fällen wird hierbei der Körper als allen Menschen gemeinsames biologisches Fundament und anthropologischer Bezugspunkt im Kontext ihn umgebender Medienkonfigurationen betrachtet und in einem intermedialen Beziehungsgeflecht vorgeführt, an dem er selbst als Primärmedium Anteil hat.¹⁹⁵

Um das Verhältnis des Begriffspaares Kunst versus Nichtkunst weiter zu präzisieren, ist es hilfreich den Begriff des Alltags nochmals genauer in Augenschein zu nehmen, da dieser in einschlägiger Literatur oftmals – auch in Kombination mit Begriffen wie der alltäglichen Wirklichkeit, des alltäglichen Lebens, des Alltagshandelns und -wissens,

193 Ibid., 309f.

194 Vgl. *ibid.*, 313.

195 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 41. Vgl. auch Peter Sloterdijk, *Sphären, Plurale Sphärologie III: Schäume* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 812. In Anlehnung an Harry Pross fasst Peter Ludes alle non-verbalen und verbalen Kommunikationsmittel, die ohne technische Hilfsmittel auskommen, als Primärmedien auf, da diese in der Entwicklung der Menschheit sowie jeden Kindes in der zeitlichen Reihenfolge am Anfang stehen und den quantitativ höchsten Anteil gegenüber sekundären Medien in Form von beispielsweise Zeitschriften und Zeitungen, sowie tertiären Medien in Form von Film, Radio und Fernsehen ausmachen. Zu diesen zählen neben Bewegungen, Geräuschen sowie mündlicher Rede auch körperliche Nähe und Gerüche. Siehe Peter Ludes, *Einführung in die Medienwissenschaft, Entwicklungen und Theorien* (Berlin: Erich Schmidt, 1998), 64–67.

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 Kopräsenz 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.*