

7. Das »Reale« in der Kunst

Die »Ästhetik des Performativen« leitet Fischer-Lichte aus den Entwicklungen im Rahmen der sogenannten »Performativen Wende«¹⁶⁰ in den 1960er und frühen 1970er Jahren im Bereich des Theaters und der Performancekunst ab,¹⁶¹ welche in weiten Zügen insbesondere auf die Musik als die »andere« Bühnenkunst übertragbar ist. Die performative Wende – welche Mersch mit den Begriffen der Postavantgarde und der Ereignisästhetik verbindet und deren Beginn er in die 1950er Jahre datiert – hat Fischer-Lichte zufolge »zu einer Entgrenzung sowohl zwischen den einzelnen Künsten als auch zwischen Kunst und Nicht-Kunst beigetragen, wenn nicht gar geführt.«¹⁶² Auch die Grenzen zwischen den Künsten wurde dabei aufgeweicht und statt Werke wurden Ereignisse geschaffen, welche traditionelle Werkverständnisse und Aufführungskulturen in Frage stellten und in denen oftmals auch das Publikum direkt involviert war.¹⁶³ Diese Entwicklung knüpft an surrealistische und dadaistische Ideen an und führt diese fort: »Man sagte nicht mehr, ich will mit der Kunst dies Politische, jenes Moralische erreichen. Man sagte einfach: Kunst ist das Politische, ist das Leben selbst. Die radikale Volte des frühen Surrealismus und von Dada hatte die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst erstmalig und folgenschwer versetzt, denn plötzlich erschien der Alltag

160 Der Begriff »performativ« geht auf John L. Austin zurück, der ihn in den Vorlesungen »How to do things with words« 1955 an der Harvard University verwendete und in die Sprachphilosophie einführte. Siehe John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)* (Stuttgart: Reclam, 1979). Auch in Anlehnung an Judith Butlers Einführung des Begriffes des Performativen in die Kulturwissenschaft überträgt Erika Fischer-Lichte schließlich den bei Austin ausschließlich im Zusammenhang mit Sprechakten verwendeten Begriff auf körperliche Handlungen im Theater.

Nach Mersch meint der Begriff der Performativität zunächst Akt, Vollzug, Setzung, wobei Setzungen nicht vorrangig in intentional vollzogenen Handlungen gründen, sondern in Ereignissen. Mersch, *Ereignis und Aura*, 9. Siehe auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 34 und Judith Butler, »Performative Acts and Gender Constitution, An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: *Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*, hg. v. Sue-Ellen Case (Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 1990), 270-282. Siehe auch Bärbel Tischleder, »Body Trouble, Judith Butler und die entkörperlichten Prämissen gegenwärtiger Körpertheorie«, in: *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Gabriele Genge (Tübingen und Basel: Francke, 2000), 126-139. Zum Begriff der »performativen Wende« siehe auch Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek: Rowohlt, 2014), 104-143.

161 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 317.

162 Ibid. Siehe auch Mersch, *Ereignis und Aura*, 163. Fischer-Lichte beschreibt Max Reinhardts Inszenierung der Sophokleischen Elektra am 30. Oktober 1903 als Brennglas von Tendenzen, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit als performative Wende in der europäischen Kultur bezeichnet worden sind. Auch John Cages *Untitled Event* (1952) wird oftmals als Initialzündung einer solchen Wende angesehen.

163 Siehe in diesem Zusammenhang auch Adornos Begriff der »Verfransung der Künste«, Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: ders., *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), 168-192. Dieter Mersch ergänzt diesbezüglich: »Nicht aber die Übertritte, die Verflechtung der Künste und ihrer Genres, ihre unentwirrbare, manchmal sogar opake Dichte bildet das entscheidende Merkmal der Zeit, sondern jene Differenz, [...] die weit eher die Verfahren kompositorischer Praktiken als die Intermedialität der ‹Werke› betrifft.« Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 33f.

selbst phantastisch, das *objet trouvé* und die Montage zertrümmerten den alten Werkbegriff.«¹⁶⁴

Nachdem alle Künste in den 1950er bis 1970er Jahren einen »Performativitätsschub« erfuhren, der in der Musik bereits u.a. mit der Aufführung des *Untitled Event* von John Cage am Black Mountain College im Jahr 1952 entfacht wurde,¹⁶⁵ hat sich schließlich eine neue genreübergreifende Kunstgattung herausgebildet, die sogenannte Aktions- oder Performancekunst. Im Rahmen der u.a. mit Cage einsetzenden Wende zur Performativität stellt Dieter Mersch ein besonderes Verhältnis von »Welt« und »Gegenwelt« sowie eine besondere Art des »Realen« heraus, die er folgendermaßen beschreibt:

Das gesamte musikalische Geschehen gliedert sich durch ein System von Einschlüssen und Ausschlüssen, das seine Ordnung definiert – während Cage sie gleichsam aufreißt und ihr konstitutionelles Prinzip entkernt, indem er an die Stelle des Vorrangs von Etwas – das Kompositorische als Zusammenhang von Klängen – das Nichts stellt, und ich meine hier das phänomenologische Nichts und nicht das ontologische. Es impliziert, dass alles: Ton wie Geräusch, Hintergrund und Vordergrund oder Form und Ungestalt, zum Ereignis wird. Denn mit dem Nichts beginnen bedeutet, das Geschehen zu thematisieren, jener unveräußerbare Moment, in dem etwas erscheint und eine Gegenwart gewinnt. Das Besondere an Cage ist folglich nicht allein die Einbeziehung des Zufalls, um der Souveränität des Subjekts und seines Machtanspruchs zu entkommen – diese Flucht ist sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur und der Musik spätestens seit dem Dadaismus am Werk –; das Besondere an Cage ist vielmehr, dass er durch die Umkehrung von Sein und Nichts die Struktur als analytischen Grund des Kompositorischen konsequent verworfen hat, um an deren Stelle das Nichtbestimmte treten zu lassen – das musikalisch Reale als dasjenige, das selbst keinen Grund besitzt, sondern jederzeit auch anders sein kann. [...] Nicht länger bestimmt sich der musikalische Prozess durch die Dauer oder Gültigkeit eines Systems, auch nicht durch die unterschiedlichen Versionen einer musikalischen Interpretation, wie sie noch für die Klassik und Romantik ausschlaggebend waren, sondern durch die Ekstatik seiner Existenz selbst sowie dem Moment ihrer Wahrnehmung, der *Aisthesis*. »Welt« und »Gegenwelt« sind davon abhängig – ich nenne ihren Konnex »das Reale«.¹⁶⁶

Dieser »reale« Anspruch geht u.a. mit der Erweiterung der Musik durch bewegungsbezogene, visuell auskomponierte Elemente sowie neue Formen der Aktionsschrift einher, welche den Interpreten weniger Klangergebnisse als vielmehr bestimmte Bewegungen

164 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 75.

165 Auch wenn dem *Untitled Event* im Nachhinein oftmals ein wesentlicher Impetus zugesprochen wird, so betont Brüstle jedoch, dass sich aus ihm nicht die ganze Bandbreite der neuen performativen Entwicklungen der 1960er Jahre ableiten lassen und es weitere vielschichtige Entwicklungen, Ideen und Tendenzen gab, die mit zur Performativen Wende beigetragen haben. Vgl. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien, Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (= Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte 73) (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013), 57f.

166 Mersch, »Über das »Reale« in Neuer Musik«, 34f. Zum Begriff der *Aisthesis* siehe auch Rittelmeyer, *Aisthesis*, siehe auch insbesondere mit Bezug auf Jauß und einer kritischen Betrachtungsweise, ebd. 7.

vorgeben. Dadurch änderte sich schließlich auch die Rolle der Musiker sowie das Verhältnis zwischen Interpreten und Wahrnehmenden. Die Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern wurden auf diese Weise neu bestimmt, was Fischer-Lichte mit Blick auf das Theater folgendermaßen zusammenfasst: »Es [das Theater, Anm. d. Verf.] wurde nicht länger als Repräsentation einer fiktiven Welt begriffen, die der Zuschauer beobachten, deuten und verstehen soll, sondern als Herstellung eines besonderen Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern. Theater konstituierte sich hier, indem sich etwas zwischen Akteuren und Zuschauern ereignete.«¹⁶⁷ Dieses *Dazwischen* vollzieht sich schließlich durch körperliche Konfrontation, Begegnungen, Reaktionen und Interaktionen zwischen Bühnenkörpern und Publikumskörper(n) mit oder ohne aktive Beiträge aus dem Publikum, was grundsätzlich keine Erneuerung darstellt, aber dennoch im zeitgenössischen Theater wie auch in der Musik verstärkt in das Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung gerückt wurde.¹⁶⁸ Für die Musik bedeutete diese Entwicklung unter anderem auch, dass ein Klangresultat in den Hintergrund rücken kann, während körperliche Aktionen und Prozesse in den Vordergrund gestellt werden, was seit den 1960er Jahren Ansätze wie die »sichtbare Musik« Dieter Schnebels, das »instrumentale Musiktheater« Maurizio Kagels sowie das »integrale Musiktheater« Hans-Joachim Hespos' exemplifizieren.¹⁶⁹

Wo dem Akt des Musizierens eine Dimension hinzugefügt wird, die jenseits herkömmlicher, Klänge erzeugender Tätigkeiten eines Instrumentalisten angesiedelt ist, gewinnt der Körper des Interpreten zusätzliche Bedeutung: Es entsteht ›instrumentales Musiktheater‹ als musikalisches Handeln und ›theatralische Instrumentalisierung‹ von instrumentaler und vokaler Klangproduktion. In den extremsten Fällen gewinnt dabei die vom Musizierenden ausgeübte Aktivität Vorrang vor sämtlichen musikalischen Parametern und überwuchert mit ihrer Körperlichkeit die klangliche Realisierung einer Partitur.¹⁷⁰

167 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 26.

168 Siehe auch die Erläuterungen Fischer-Lichtes zur ›Autopoetischen Feedbackschleife‹, die sie aus der Annahme Max Herrmanns ableitet, dass eine leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern eine Aufführung konstituiert, diese somit als Resultat der Begegnung, Konfrontation und der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern entsteht und sich daher zwischen ihnen ereignet und von ihnen gemeinsam hervorgebracht wird. Herrmann, »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, 15-24; sowie Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 47, 58, 99 et passim. Aktive Teilhabe des Publikums in Form von wechselseitigem physischen Kontakt zwischen Schauspieler und Zuschauer ist kein neues Phänomen, sondern war beispielsweise auch bei spätmittelalterlichen Passionsspielen möglich, im Rahmen derer die Zuschauer den Körper des Christusdarstellers »hinrichteten«, indem sie ihn mit Steinen bewarfen. Siehe Rainer Warning, *Funktion und Struktur, Ambivalenzen des geistlichen Spiels* (München: Wilhelm Fink, 1974), 215-217. Siehe auch Gumbrecht, *Die seite der Hermeneutik*, 49.

169 Für einen kurzen Abriss der Entwicklungen im Theater, der Kunst und der Literatur, siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 22-30. Fischer-Lichte sieht im Aufkommen der Performativität in den Künsten eine Reaktion auf die Medialisierung und Reproduzierung, die in solchen Ereignissen gezielt erschwert wird und in dessen Nachgang die Künste sich vom kommerzialisierten Artefakt bzw. von Kunst als Ware abwandten. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 118f.

170 Stefan Drees, *Körper – Medien – Musik, Körperdiskurse nach 1950* (Hofheim: Wolke, 2011), 118. Siehe auch Karl-Heinz Zarius, »Inszenierte Musik, Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen

In Anlehnung an Martin Widmaier bezeichnet Wolfgang Rüdiger Partituren – in welcher Form auch immer diese vorliegen – grundsätzlich aber vor allem mit Blick auf die Neue Musik als Gesprächsangebote, auf welche die Musikerkörper kreativ antworten.¹⁷¹ Den Einstudierungsprozess beschreibt Rüdiger folgendermaßen:

Die mentalen Prozesse der Erarbeitung und Deutung der Musik bedürfen der körperlichen Interaktion, der kommunikativen Musicalität und wechselseitigen Inspiration der [...] co-agierenden Interpretenkörper – basierend auf Erfahrung und begleitet von einem Schuss kalkulierter Resonanz, die die ›zwischenleibliche‹ Kommunikation mit einem ›impliziten Hörer‹ mitbedenkt.¹⁷²

Die Klangvorstellung, Körperaktionen, expressive Bewegungen und Blickrichtungen, das reale Erleben und »leibbasierte« Verstehen von Musik gehen schließlich »Hand in Hand und aktualisieren sich in einer die Bedeutung der Musik allererst generierenden ›korporalen Performanz«,¹⁷³ welche schließlich nicht nur performativen Ausprägungen von Musik nach der performativen Wende eigen ist. In der »prozessuellen Einheit« einer Musikaufführung wirken Rüdiger zufolge dabei die folgenden Prinzipien zusammen, die die gegenseitige Abhängigkeit der Begriffe »Musik« und »Körper« verdeutlichen: »Der Körper ist musikalisch«, »Musik ist körperlich«, »Das Instrument ist ein musikalischer Körper«, sowie »Der Körper der Hörer ist musikalisch«.¹⁷⁴ Der »musikalische Körper« wird somit als Einheit von Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum verstanden, »dessen Glieder sich wechselseitig beeinflussen und entzünden.«¹⁷⁵

Theater«, in: *Positionen* 14 (Februar 1993), 2-6, hier 4. Ansätze Instrumentalen Theaters sind in diesem Sinne auch schon im Virtuosentum des 19. Jahrhunderts erkennbar.

- 171 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 269. Notation wird demnach als eine Bewegungsschrift des Körpers angesehen, wobei Bewegungen Tim Becker zufolge im Zeichenhaften der Partitur eingefroren sind, um wieder ins Lebendige transformiert zu werden. Der Prozess der Transformation basiert dabei auf einem Körpergedächtnis bzw. dem kulturell geprägten Körperwissen, welches eine direkte Rekonstruktion der im Prozess des Komponierens angelegten Körperlichkeit jedoch unmöglich macht. Der durch den Komponisten in die Notation gelegte körperliche Impuls wird durch das eigene Körperwissen des Musikers somit immer wieder in neuer Weise freigesetzt und ausgestaltet. Vgl. Tim Becker, *Plastizität und Bewegung, Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts* (Berlin: Frank und Timme, 2005), 199-201. Hinsichtlich des Zeichenbegriffes siehe weiterführend Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2000), Umberto Eco, *Zeichen, Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (Berlin: Suhrkamp, 1977) und Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters, Die Aufführung als Text, Eine Einführung* (Tübingen: Gunter Narr, 2009).
- 172 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 271f. Siehe auch Wolfgang Lessing, »Zuhören!«, in: *Handbuch Üben, Grundlagen – Konzepte – Methoden*, hg. v. Ulrich Mahlert (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006), 312-335, hier 320f. Rüdiger spielt hier auf das wirkungs- und rezeptionsästhetische Konzept des »impliziten Lesers« bei Wolfgang Iser an. Siehe hierzu insbesondere Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Wilhelm Fink, 1994).
- 173 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 272. Rüdiger bezieht sich hier u.a. auf Arno Böhler, Christian Herzog und Alice Pechriggl (Hgg.), *Korporale Performanz, Zur bedeutungs-generierenden Dimension des Leibes* (Bielefeld: transcript, 2013).
- 174 Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12.
- 175 Vgl. ibid., 156f.

Der Weg des Musikerlebens und -erlernens »führt über jene körperlichen Ausdrucksquellen, aus denen die kulturgeprägten Musikformen hervorgehen und deren Züge sie tragen«, was Rüdiger als korporalen Zirkel bezeichnet.¹⁷⁶ »Denn Musizieren mit Stimme und Instrumenten ist gesteigertes Leben in all seinen Schichten.«¹⁷⁷ Der Körper bildet somit seit jeher den zentralen Konnex zwischen dem künstlerischen und dem nichtkünstlerischen Bereich.

Die besondere Rolle des Körpers leitet sich grundsätzlich bereits aus der Tatsache ab, dass Aufführende nicht von ihren Körpern abgelöst werden können: Sie bringen ein Kunstwerk mit ihren Körpern oder, in Helmuth Plessners Worten, »im Material der eigenen Existenz«¹⁷⁸ hervor. Dieser Aspekt wurde vor allem mit Blick auf das Theater besprochen, da der individuelle phänomenale Körper niemals hinter einem semiotischen Körper verschwinden kann, sondern die Bedingung seiner Möglichkeit darstellt, oder in anderen Worten: die Figur hat jenseits eines individuellen phänomenalen Körpers keine Existenz.¹⁷⁹ Der Schauspieler befindet sich dabei in einer merkwürdigen Mittellage, da er das Paradox¹⁸⁰ vollzieht, eine Emotion so natürlich wie möglich mit seinem Körper nachzuspielen, was Waldenfels am Beispiel des Zorns folgendermaßen beschreibt:

Ein guter Schauspieler vollzieht ja dieses Paradox, dass er den Zorn so natürlich wie möglich nachspielt. Wenn er Abend für Abend auf der Bühne einen wirklichen Zorn hätte, dann hätte er ein schwieriges Leben. Er erlebt den Zorn nicht wirklich, doch wenn er ihn bloß äußerlich spielen würde, wäre er ein schlechter Schauspieler. Der Schauspieler muss den Zorn realisieren im Sinne des Als-ob, das ist seine schwierige Aufgabe,

¹⁷⁶ Vgl. Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, 139-141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281. Vgl. auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 207: »Kunstwerke werden in Bezug auf ihren Anspruch, Gegenstände einer wertvollen Auseinandersetzung zu sein, von Rezipierenden beurteilt. In ästhetischen Urteilen wird dabei das Potential von Kunstwerken evaluiert, eine Neuaushandlung der Bestimmungen von Praktiken anzustoßen.«

¹⁷⁷ Wolfgang Rüdiger, »What we play is life, Zur Bedeutung von Alltagserfahrungen im Instrumentalunterricht«, in: *üben und musizieren* 6 (2014), 15-17, hier 15.

¹⁷⁸ Helmuth Plessner, »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 399-418, hier 407.

¹⁷⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Verkörperungen/Embodiment, Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: *Verkörperungen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (= Theatralität, Band 2) (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 11-28, hier 16f.

¹⁸⁰ Die mit der Als-ob-Darstellung einhergehende Ambivalenz von Schein und Sein des Schauspielerkörpers bezeichnete auch Diderot 1774 als das Paradox des Schauspielers. Dabei stellte er heraus, dass ein überzeugender Schauspieler keinesfalls Identifikation und tatsächliche Empfindsamkeit für die darzustellenden Figuren empfinden darf, sondern paradoixerweise eine im höchsten Maße distanzierte Strategie ohne persönlich-emotionale Beteiligung verfolgen muss. Erst sobald der Schauspieler nicht selbst emotional involviert ist, vermag er Diderot zufolge zu röhren. Siehe Denis Diderot, *Das Paradox über den Schauspieler* (Frankfurt: Insel, 1964). Moderne Ansätze gehen im Unterschied zu Diderot jedoch davon aus, dass das Erleben von Kunst seit jeher ein Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz auf beiden Seiten, der des Schauspielers und der des Publikums, mit sich bringt.

er muss in der Situation von jemandem leben, der vom Zorn erfasst ist. Wären gespielte Zornes- oder Eifersuchtshandlungen nur äußerlich eingeübte Deklamationen und Gestikulationen, so würde das Schauspiel niemanden mitreißen. Der Schauspieler befindet sich in einer merkwürdigen Mittellage. Sein Spiel ist durchaus künstlich, aber es muss eine Realisierung des Als-ob hinzukommen, die mehr bedeutet als das bloße Nachaußen-dringen-lassen eines inneren Gefühls.¹⁸¹

Nach Plessner ergibt sich eine besondere Spannung zwischen dem phänomenalen Leib des Akteurs bzw. seinem leiblichen »In-der-Welt-Sein« und der Darstellung einer Figur bzw. eines darzustellenden, vom Kunstwerk vordefinierten Stoffes, welche der Aufführung ihre tiefere anthropologische Bedeutung und besondere Dignität verleiht.¹⁸² Der Schauspieler wird dabei Klepacki zufolge »in einer Zwischenexistenz wahrgenommen, die in einer je bestimmten Mischung von Verbergen und Zeigen, aus Selbst- und Fremdpräsentation besteht.«¹⁸³ Das Fremde der Darstellung und das Eigene des Darstellens überlagern sich in der schauspielerischen Praxis, wobei der Schauspieler an den inszenatorischen bzw. regelhaften Kontext der theatralen Situation oder zumindest an ein Performance-Script gebunden ist, »er aber den Akt der Darstellung stets und immer wieder aufs Neue selbst körperlich im Hier und Jetzt der Aufführung vollziehen muss.«¹⁸⁴ In diesem Zwischenraum nimmt das Publikum den Schauspieler zwischen sozialer, kultureller sowie körperlicher Realität und ästhetischer Wirklichkeit wahr.¹⁸⁵ »Die bloße physische Existenz des Schauspielers wird in der theatralen Situation durch das schauspielerische Tun in eine phänomenale ästhetische Leibhaftigkeit und damit in eine präsente ästhetische Wirklichkeit transformiert.«¹⁸⁶ Der Schauspieler produziert in der Interferenz von Realität und Kunstförmigkeit eine leibliche Präsenz, die als solche sowohl für den Schauspieler als auch für das Publikum erlebbar und bedeutsam wird.¹⁸⁷

Der in diesen Ausführungen enthaltene Gedanke einer Zweiheit von Leib und Körper geht auf Edmund Husserl und Gabriel Marcel zurück, denen zufolge der Mensch

181 Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 5. Aufl. 2013), 226. Vgl. auch mit Blick auf Aristoteles: Schmitt, *Aristoteles, Poetik*, 63-65.

182 Vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 129. Die Doppelung von Leib-Sein und Körper-Haben führte auch zu Ansätzen wie etwa dem Edward Gordon Craigs, demzufolge der Schauspieler und damit jeglicher Körper von der Bühne und aus der Sphäre der Kunst verbannt werden soll, da er sich durch seine Unverfügbarkeit in seiner Wahrnehmung nicht als künstlerisches Material eigne. Edward Gordon Craig, »Der Schauspieler und die Übermarionette«, in: ders., *Über die Kunst des Theaters* (Berlin: Gerhardt, 1969), 51-73.

183 Leopold Klepacki, »Die Aneignung des Körpers, Perspektiven einer phänomenologischen Annäherung an den Schauspieler-Körper«, in: Der Körper des Künstlers, Ereignisse und Prozesse der ästhetischen Bildung, hg. v. Diana Lohwasser und Jörg Zirfas (München: kopaed, 2014), 219-234, hier 224, vgl. auch Veit Güssow, Die Präsenz des Schauspielers, Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente (Berlin: Alexander, 2013).

184 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 225.

185 Vgl. ibid., 224, vgl. auch Ulrike Hentschel, »Das so genannte Reale, Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik«, in: Performance, Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, hg. v. Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Bielefeld: transcript, 2005), 131-146.

186 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 224.

187 Vgl. ibid.

einen Körper *hat*, der sich wie andere Instrumente und Objekte manipulieren, beobachten und instrumentalisieren lässt, und gleichzeitig dieser Leib *ist*, als subjektiv gespürter Leib, in dem man »unmittelbar schalte[t] und walte[t]«, mit seiner Umwelt in Kontakt tritt, sich ausdrückt und der als materieller Ausdruck von Leben angesehen werden kann.¹⁸⁸ »Körper-haben« bezeichnet schließlich auch eine humanspezifische Fähigkeit, zu sich selbst in Distanz zu treten, sich zu objektivieren, zu reflektieren und das dem »Leib-sein« innenwohnende, physisch bedingte raumzeitliche Gebundensein an die Gegenwart hinter sich zu lassen.¹⁸⁹ Leib und Körper bilden schließlich eine sich wechselseitig prägende Einheit und bezeichnen Gugutzer zufolge »zwei Seiten einer Medaille, der menschlichen Existenz. Sie sind zwei Perspektiven auf den menschlichen Körper, die zu analytischen Zwecken differenziert werden können, realiter aber nicht getrennt sind. Leib und Körper bilden eine Dualität (eben: Zweihheit) und keinen Dualismus.«¹⁹⁰ Vor dem Hintergrund dieser untrennbaren Dualität soll in dieser Arbeit fortan einfacheitshalber (und auch aufgrund einer ähnlichen Verwendung in der einschlägigen Literatur) vom Körper die Rede sein, der jedoch den Leib automatisch impliziert und somit immer als Leib-Körper verstanden werden soll.

Die »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug¹⁹¹ wird nicht nur im Theater, sondern insbesondere auch im Prozess des Musikmachens und des Musikwahrnehmens spürbar.¹⁹² Indem wir, so Wolfgang Rüdiger,

aktiv Musik mit dem Körper machen, Musik wahrnehmen und auf elementarer oder künstlerisch elaborierter Ebene erleben, wird der Körper sich seiner selbst bzw. werden wir uns unseres Körpers auf besondere, nichtalltägliche Weise gewahr: als eines sich-bewegenden, sich-empfindenden, sich-ausdrückenden, sich-hörenden Leibkörpers voll Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit mit sich selbst.¹⁹³

188 Vgl. Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Eine Einleitung in die Phänomenologie, hg. v. Elisabeth Ströker (Hamburg: Meiner, 2012), 128. Zur Unterscheidung zwischen Leib-sein und Körper-haben siehe auch Gabriel Marcel, »Entwurf einer Phänomenologie des Habens« (1933), in: ders., Werkausgabe, Bd. I, hg. v. Peter Grotzer und Siegfried Foelz (Paderborn u.a.: Schöningh, 1992), 11-152 und Gabriel Marcel (1978), »Leibliche Begegnungen, Notizen aus einem gemeinsamen Gedankengang«, in: *Leib – Geist – Geschichte*, hg. v. Alfred Kraus (Heidelberg: Hüthig, 1978), 47-73. Zu Weiterentwicklungen und Ausdifferenzierungen von Husserls Ideen insbesondere bei Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Bernhard Waldenfels, Max Scheler und Helmuth Plessner u.a., siehe zusammenfassend Emmanuel Alloa et al. (Hgg.), *Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs* (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012). Vgl. auch Hans-Peter Krüger, »Die Körper-Leib-Differenz von Personen: Exzentrische Positionalität und homo absconditus«, in: *DZPhil* 59 (2011/4), 577-589.

189 Vgl. Robert Gugutzer, »Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung«, in: *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, hg. v. ders. (Bielefeld: transcript, 2006), 9-56, hier 30.

190 Ibid., 30f.

191 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 41-44 und 248f.

192 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

193 Ibid., vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Sinneschwellen, Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), 21. In Anlehnung an Husserl, Scheler und Plessner nutzt Waldenfels den Begriff des »Leibkörpers«, um die alterierende Selbstverdoppeltung zu verdeutlichen,

Im Prozess eines multidimensionalen Verstehens von Musik wird Rüdiger zufolge der ganze Mensch in seiner leibkörperlichen Existenz seiner selbst gewahr, versteht sich neu und wird schließlich ein anderer.¹⁹⁴ »*Musik verstehen und erleben mit dem Körper* bedeutet daher zugleich *Körper verstehen und erleben mit Musik*.«¹⁹⁵ Diese zirkuläre Verbundenheit zwischen Musik und Körper lässt sich schließlich in den Worten Rüdigers folgendermaßen zusammenfassen: »Denn Musik kommt aus dem Leben, wirkt auf das Leben, hat Folgen fürs Zusammenleben.«¹⁹⁶ Jörg Zirfas zufolge stellt der Körper letztendlich den zentralen Bezugspunkt für jede (nicht nur) musikalische Artikulation des Menschen dar, »da er diesen – seien es die Hände, der Mund oder sei es der ganze Körper, der in Bewegung gesetzt wird – für jede Handlung und Erfahrung mit der Musik und sich selbst einsetzt. Erst durch den sich bewegenden und den in Bewegung gesetzten Körper-Leib wird der Musiker zum Musiker.«¹⁹⁷ In diesem Zusammenhang geht Zirfas schließlich davon aus, dass in jeder einzelnen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Körper dieser auf unterschiedliche Weise in Erscheinung tritt. Dabei spielen verschiedene Funktionen des Körpers eine zentrale Rolle, die Zirfas wie folgt benennt und die in unterschiedlichen Erscheinungen hervortreten, künstlerisch verarbeitet und wahrgenommen werden können.¹⁹⁸

1. Der *musikalische Sinnenleib* tritt im Zusammenhang zwischen sinnlicher Erfahrung, der Entwicklung und Ausdifferenzierung der Sinne sowie des Selbst- und Weltverständnisses in Erscheinung.
2. Der *Werkzeugleib* ist Gegenstand des praktischen Musizierens, wobei – auch in Form einer Verkörperung eines Könnens – der Körper durch Üben intentional verfügbar gemacht wird.
3. Der *Erscheinungsleib* betrifft die performative Ebene, in der es um Wirkungen geht, die mit dem Erscheinungsbild und dem Auftreten des Musikers verknüpft sind.
4. Der *symbolische Leib* impliziert die Möglichkeit, sich durch körperlich-mimetische Prozesse als Ausdrucksorgan von Gedanken und Empfindungen zu präsentieren.

dessen Kern das leibliche Selbst ist. Vgl. auch Bernhard Waldenfels, »Leibliches Musizieren«, in: *Body Sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 28-43, hier 28 sowie Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 250-252.

¹⁹⁴ In Anlehnung an Mersch betont Rüdiger, dass das Verstehen immer vom Nichtverstehen durchsetzt ist: »Besonders in neuer Musik tritt die Leibursprünglichkeit in die Helle des Tages und ins Dunkel des Entzugs zugleich, als Pro-Vokation, An-Ruf, Auf-Ruf, Rätsel und Ereignis. Musikverstehen enthüllt sich hier als vielfältig differenziertes, brüchiges, vielstimmiges und vieldimensionales Geschehen, das stets von Nichtverstehen durchsetzt ist.« Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«.

¹⁹⁵ Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

¹⁹⁶ Ibid., 181. Vgl. zum Begriff des »korporalen Zirkels«: Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, 139-141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

¹⁹⁷ Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 37.

¹⁹⁸ Vgl. ibid., 23f. Siehe auch Diana Lohwasser und Jörg Zirfas, »Ästhetische und körperliche Figuren, Ein historisch-pädagogischer Einstieg«, in: *Der Körper des Künstlers, Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, hg. v. dies. (München: kopaed, 2014), 9-30, hier 10.

5. Die *sozialleibliche Körperlichkeit* fokussiert Beziehungen zu anderen an der Aufführung Beteiligten (Musikern, Hörern etc.), die geprägt durch den aufführungstechnischen Rahmen in einem besonderen Verhältnis zueinander stehen.

Diese Eigenschaften treten schließlich niemals isoliert, sondern immer in Kombination auf und charakterisieren in all ihrem Facettenreichtum musikalische Aufführungen. Die Spannungskräfte körperlicher Existenz birgt für viele Künstler immense künstlerische Potentiale, die nicht nur im Theater – welches über die grundsätzliche leibkörperliche Doppelung eines Darstellers noch die Dimension einer darzustellenden Figur impliziert –, sondern auch in der Musik herausgearbeitet wurden. Die von Fischer-Lichte wiederholt beschriebenen Schwellenerfahrungen, die das Zentrum ihrer Ästhetik des Performativen darstellen,¹⁹⁹ hängen eng mit dem Körper zusammen, der diese hervorzurufen vermag und dem auch mit Blick auf die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Nicht-Kunst enorme Relevanz zukommt, wobei Fischer-Lichte Kunst dem metaphorisch extrem aufgeladenen Begriff des Lebens gegenüberstellt:

Der Mensch bedarf, wie Plessner gezeigt hat, in seiner Abständigkeit von sich selbst der Schwelle, die es zu überschreiten gilt, wenn er sich selbst als einen anderen (wieder)finden will. Als Bewusstsein begabter lebendiger Organismus, als *embodied mind*, kann er nur er selbst werden, wenn er sich permanent neu hervorbringt, sich ständig verwandelt, immer wieder Schwellen überschreitet, wie die Aufführung es ihm ermöglicht, ja, ihm abfordert. Die Aufführung ist in dieser Hinsicht, prononciert gesprochen, sowohl als das Leben selbst als auch als sein Modell zu begreifen – als das Leben selbst, insofern sie die Lebenszeit der an ihr Beteiligten, von Akteuren und Zuschauern, real verbraucht und ihnen Gelegenheit gibt, sich ständig neu hervorzu bringen; als ein Modell des Lebens, insofern sie diese Prozesse in besonderer Intensität und Auffälligkeit vollzieht, so dass die Aufmerksamkeit der an ihr Beteiligten sich auf sie richtet und sie so ihrer gewahr werden. Es ist unser Leben, das in der Aufführung in Erscheinung tritt, gegenwärtig wird und vergeht. [...] Einer Ästhetik des Performativen geht es dagegen um das Erscheinen von Menschen und Dingen, nicht um ihre Scheinhaftigkeit, um die Flüchtigkeit ihres Erscheinens und nicht um ihre Vergänglichkeit. Sie weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht in einem metaphorischen Sinn. Tiefer als in einer Aufführung kann sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen, weiter als hier sich ihm wohl kaum annähern.²⁰⁰

Auch wenn sich mit den musikalisch-künstlerischen Mitteln der hier zu betrachtenden Kompositionen wohl kaum eine solch extreme Annäherung erreichen lässt und auch soll, wie es in den von Fischer-Lichte gewählten Beispielen der Fall ist, bei de-

¹⁹⁹ Siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

²⁰⁰ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 359f. Zum Begriff des aus den Kognitionswissenschaften stammenden Begriffes des *embodied mind* siehe Francisco J. Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).

nen es unter anderem auch um Selbstverletzungen geht,²⁰¹ kann sich die Musik Gisela Nauck zufolge in der Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt einen Wirklichkeits-sinn erschließen, »der in der Lebenspraxis ansetzt und diese auf verschiedene Weise in Kunst einfließen lässt«.²⁰² Gerade diese Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt muss jedoch nicht von grenzauflösenden Tendenzen und Absichten geprägt sein, sondern kann vielmehr auch den Blick auf trennende Schwellen schärfen und vielschichtige Bezugsmöglichkeiten aufzeigen.²⁰³

Die Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt bzw. das »Reale« der Musik erschöpft sich Dieter Mersch zufolge dabei gerade nicht in der Tatsache, dass beispielsweise bloß ihr Stoff (in Form von Bildern, Lauten, Dichtungen, Computersounds, Natur- und Alltagsgeräuschen, Fernsehausschnitten oder reproduzierten Musikfetzen)²⁰⁴ aus der Realität extrahiert wurde, sondern dass Kompositionen auf eine veränderte Weise auf die Welt reagieren und auf neue Art »realistisch« zu sein vermögen:

Es geht dabei nicht um die Wiederherstellung einer Realität und ihrer Präsenz in einem repräsentationalen Sinne, auch nicht um eine Feier der Archive, die die ubiquitär aufzeichnabaren Spuren des Klangs als andere Gedächtnisformen nutzen, und schon gar nicht um Abbildlichkeit, um die Restitution der verlorenen Mimesis, sondern um die Evokation eines ›Realen‹, das für sich selbst steht und dessen Wirkung nicht zu leugnen ist. Anders gewendet: Realismus bedeutet hier: eine eigene Wirklichkeit aufstellen, eine, die direkt und unverstellt auf die Hörer oder Betrachter ›ein-wirkt‹ und die durch ihre Situierung etwas auslöst, an dem wir weder vorbeischauen noch das wir überhören könnten. [...] Es erscheint nicht verfremdet, sondern seltsam ›ver-setzt‹, als Wiedergänger, der uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen.²⁰⁵

Gerade Erfahrungen von Intensität schaffen in diesem Sinne eigene Wirklichkeiten, was Hans-Joachim Hespos folgendermaßen beschreibt: »Eine Art notiertes Risiko ist mir lieber, als dass jemand sagt, es stimme irgend etwas auf diesem Planeten. Es ist ein Wort von Picasso, der sagte ›Schafft Wirklichkeit!‹ Wir schaffen Wirklichkeiten. Das Ist-da, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität.«²⁰⁶

Die Idee der Erschaffung eigener Wirklichkeiten durch die Kunst findet sich auch in philosophischen Ansätzen, denen zufolge »echte« Wirklichkeit dahingehend nicht mehr von Kunst unterscheidbar sei, da erstere selbst ebenso konstruiert und von Menschen erschaffen ist wie die von Kunst erzeugten Wirklichkeiten. Die einzige verbleibende Wirklichkeit ist nach Gumbrecht

201 Siehe zum Beispiel die von Fischer-Lichte wiederholt angeführten Performance »Lips of Thomas« von Marina Abramovic am 24. Oktober 1975 in Innsbruck.

202 Nauck, »Leben Wirklichkeit Alltag«, 16.

203 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 249, siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

204 Vgl. Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 41.

205 Ibid., 41f.

206 Hespos, »pfade des risikos«, 71. Vgl. auch Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 335.

so zu einer Konstruktion verdünnt worden, nicht wirklicher als die – ja immer von Menschen geschaffene – Kunst, was der Kunst zwar einen neuen Status als Teil der alltäglichen Wirklichkeit zuwies, ihr es aber gleichzeitig schwer machte, gegenüber der immer auch schon (»sozial«) geschaffenen Wirklichkeit ihre Besonderheit zu finden und zu behaupten. [...] Statt »darzustellen« oder »auszudrücken«, hat sich nun die Kunst während des vergangenen halben Jahrhunderts, glaube ich, vorbewusst, halb-programmatisch und in vielfachen Modalitäten (aber natürlich nicht ausschließlich) dem in einer solchen veränderten Umwelt intensiv gewordenen Bedürfnis zugewandt, ja der brennenden Sehnsucht, Wirklichkeit unmittelbar zu spüren, zu erleben, zu haben. Das »neue Erhabene«, the contemporary sublime, ist der Konvergenzpunkt all der künstlerischen Versuche, uns eine Wirklichkeit, eine materielle, substantielle, mit den Sinnen wahrnehmbare Wirklichkeit zurückzugeben, eine Wirklichkeit, die man berühren und an der man sich festhalten kann.²⁰⁷

Aus der Tatsache, dass Kunst gleichzeitig einerseits als Bezugsform für eine außerhalb ihrer selbst liegenden Wirklichkeit verstanden werden kann sowie andererseits als Wirklichkeit für sich, ergibt sich laut Ursula Brandstätter eine »ästhetische Differenz«, die uns das Kunstwerk »zum einen selbst als etwas erfahren lässt, das andererseits auch auf etwas anderes Bezug nimmt«²⁰⁸ und zudem auf eine bestimmte Art und Weise präsentiert wird. Präsenz, Präsentation und Repräsentation stellen demnach verschiedene Dimensionen eines Kunstwerks dar: »Sie basieren aufeinander und durchdringen einander wechselseitig. Erst im Ineinander von Präsenz, Präsentation und Repräsentation ereignet sich das, was wir die Erfahrung eines Kunstwerks nennen.«²⁰⁹

8. Institutionelle Rahmungen als kunstdefinitorische Grundlage

Die Entwicklung hin zur Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die den Zeitraum seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägte, erhielt in der Musik – wie die in dieser Arbeit diskutierten Beispiele zeigen – unterschiedlichste Ausprägungen, Mischformen und Einflussgrade, wobei jede Komposition sich auf jeweils besondere Weise als Kunst präsentiert und verstanden werden möchte und dabei den Körper auf je eigene Art künstlerisch einsetzt, betrachtet, ausstellt, nutzt, präsentiert und transformiert. Das Projekt einer abschließenden und übergreifenden Definition von Kunst muss als Konsequenz aus der hier skizzierten Debatte letztlich grundsätzlich in Frage

207 Hans Ulrich Gumbrecht, »Was »will« die Kunst der Gegenwart?«, in: FAZ (2. Juli 2011), verfügbar auf <https://blogs.faz.net/digital/2011/07/02/was-will-die-kunst-der-gegenwart-13/>, letzter Aufruf: 1.9.2019, Hervorhebungen im Original. Mit dem Begriff des »Erhabenen« meint Gumbrecht hier »Momente des Erlebens, vor allem des Kunst-Erlebens, deren Größe, Komplexität oder Intensität das Fassungs- und Auflösungsvermögen der menschlichen Wahrnehmung überfordern (daneben gibt es eine Vielzahl von einzelnen, oft philosophiegeschichtlich wichtigen Weiterentwicklungen des Begriffs, die aber alle ihren Ausgang nehmen beim Erhabenen, als dem, was uns überwältigt.)«

208 Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 78f.

209 Ibid., 80.