

IV. Fazit: Der Körper als Vermittler

Anhand der bisherigen Ausführungen konnte gezeigt werden, dass der spezifische Weltbezug einer Musik – d.h. das, als was und in welchen Bezügen auf Nichtmusikalisches wir sie hören – vom Körper als Grundlage musikalischen Agierens abhängt. Der Körper bildet nicht nur das Bindeglied zwischen Kunst und Nicht-Kunst, sondern auch die Basis jeglichen Erfahrens, Wahrnehmens sowie der aktiven Teilhabe an und Gestaltung von Kunst und Nicht-Kunst. Kunst als menschliche Praxis¹ wird, wie auch die Praxis der alltäglichen Lebenswelt, von handelnden, interagierenden und wahrnehmenden Körpern gestaltet und erfahren. Bei jeder Wahrnehmung sind wir mit unserem Körper als einem multisensual sowohl rezeptiven als auch agierenden Körper involviert, weshalb dem akustischen Material der Musik a priori ein Bezug auf die übrigen Sinne und damit ein latenter Weltbezug anhaftet.² Werden allerdings lebensformende und lebenserhaltende Körperprozesse wie sportliche Aktivitäten, Bewegungen, Körperreaktionen (wie beispielsweise Schwitzen), Organtätigkeiten, Atem, Herzschlag sowie insbesondere deren Herausforderung, Störung und Bedrohung zum Thema der Kunst, scheint es sich nicht mehr nur um einen latenten, sondern vielmehr um einen expliziten Weltbezug zu handeln, wobei existenzielle Erfahrungen oftmals nicht nur nacherlebt und dargestellt werden, sondern wirklich vor und gemeinsam mit dem Publikum vollzogen werden. Zurecht haben Komponisten wie Heinz Holliger, Robin Hoffmann und Hans-Joachim Hespos sowie Philosophen wie Albrecht Wellmer darauf hingewiesen, dass ein existenzielles Welt- und Selbstverhältnis in traditionell-abendländischer autonomer Kunstmusik schon immer im Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung und Kunsterfahrung stand.³ Holliger geht sogar so weit zu behaupten, dass es für ihn hinsichtlich der Intensität und des körperlichen Einsatzes keinen Unterschied mache, ob er als Interpret etwa von Schumann oder Schubert menschliche Tragödien durchleidet oder sich im Rahmen seiner eigenen Werke an körperliche Grenzen bringt.⁴ Ob und auf welche Weise dargestellte Prozesse im Vergleich

1 Siehe Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

2 Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, 18.

3 Vgl. *ibid.*, 21; sowie Kapitel III/2, 4 und 6 dieser Arbeit.

4 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang S. 333.

zur Präsentation realer Vollzüge Energie transportieren und als mehr oder weniger intensiv erlebt werden, hängt schließlich allein vom jeweiligen Wahrnehmenden ab und verweigert sich jeglichen Zuordnungen. Auch wenn die eigene Wahrnehmung sowie körperliche Energieübertragung letztendlich individueller Art ist, lassen sich gewisse Tendenzen beschreiben, die das Potenzial bergen, Erfahrungen von Nähe und Distanz in einem komplexen Energiefeld hervorzurufen.

Dass sich der Umgang mit sich und der Welt in körperlichen Handlungen, Fähigkeiten und auch Verkörperungen vollzieht, wird als die zentrale Einsicht der neueren Philosophie der Verkörperung angesehen, wobei der Körper nicht bloß als Erkenntnisobjekt oder Vehikel des Geistes, sondern als der zentrale Ort der Erfahrung, der Handlung und der Hervorbringung angesehen wird.⁵ Der Körper ist demnach gleichzeitig Produkt sowie Produzent von Wirklichkeiten der alltäglichen Lebenswelt wie auch der Kunst, wobei einschlägige Kunstdefinitionsversuche zumeist eine kunstdefinierende Rahmung als Unterscheidungskriterium und Voraussetzung von Kunstwahrnehmung im Unterschied zur Alltagswahrnehmung benennen. Aufgrund ihrer wirklichkeitsproduzierenden Qualität rufen insbesondere alltagsbezogene körperliche Handlungen im Rahmen institutionell etablierter Konzertveranstaltungen mitsamt der ihren Räumen anhaftenden Konventionen Distanzbewegungen hervor, die zwischen Kunsterfahrungen und Nicht-Kunsterfahrungen changieren. Kunstdefinierende Rahmungen können eine konzentrierte Fokussierung schließlich auch auf solche alltagsbezogenen Körperaktivitäten lenken, welche im Alltag kaum Aufmerksamkeit erhalten.⁶ Bei aller Alltagsnähe werden alltagsbezogene Aktionen wie auch emotionale Prozesse auf der Bühne jedoch immer im Moment der Aufführung initiiert und bleiben – auch wenn sie Situationen des wirklichen Lebens unter Umständen ähneln – in ihrer Herbeiführung, Anordnung und Durchführung Laborsituationen, da sie an vordefinierte Regeln bzw. an eine Partitur, ein Aufführungsmaterial oder zumindest ein Performance-Script gebunden sind.⁷ In deren Rahmen vollzieht sich eine Aufführung stets und immer wieder aufs Neue körperlich im Hier und Jetzt,⁸ was die Aufführenden in eine besondere Situation versetzt: Da Aufführende nicht von ihren Körpern losgelöst werden können und ein Kunstwerk mit ihren Körpern oder (in Helmuth Plessners Worten) »im Material der eigenen Existenz«⁹ hervorbringen, befindet sich der Schauspieler oder Musiker in einer merkwürdigen Mittellage, da er das Paradox vollzieht, beispielsweise eine Emotion so natürlich wie möglich mit seinem Körper auszudrücken ohne sie ursächlich zu erleben. Aufführende erleben Emotionen und Aktionen auf der Bühne nicht wie im

5 Siehe Markus Wild, Rebekka Hufendiek und Jörg Fingerhut (Hgg.), *Philosophie der Verkörperung, Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013); vgl. auch Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 26.

6 Dies bedeutet jedoch nicht, dass ästhetisches Erleben und damit eine Versunkenheit in konzentrierte Intensität sich nicht auch in Alltagssituationen oder nichtkünstlerischen Situationen ereignen kann. Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 122, 124 sowie 364; vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 294f.

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

8 Vgl. Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 225.

9 Plessner, »Zur Anthropologie des Schauspielers«, 407.

wirklichen Leben und dürfen gleichzeitig diese jedoch auch nicht bloß äußerlich vor-täuschen, wenn eine emotional-energetische Übertragung stattfinden bzw. die Aufführung das Publikum mitreißen soll. Obwohl das Spiel durchaus künstlich ist, muss eine Realisierung des Als-ob hinzukommen, die mehr bedeutet als das bloße Nach-außen-dringen-lassen eines inneren Gefühls.¹⁰ Auch wenn dieses Als-ob sich von vielen Aufführenden und Wahrnehmenden womöglich kaum von der Ausübung bzw. Wahrnehmung realer Vollzüge und (Grenz-)Erfahrungen hinsichtlich des körperlichen Einsatzes und der Intensität unterscheidet, so bietet die Tatsache, dass traditionelle Aufführungen auf der Ebene des »Als-ob« verbleiben, ein Unterscheidungskriterium gegenüber solchen Aufführungen, welche körperliche Verausgabung etc. nicht in den Dienst des Ausdrucks angelegter und intendierter emotionaler Prozesse stellen, sondern sie vielmehr selbst zum Inhalt und Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung erheben. Letztere implizieren zudem eine größere Offenheit hinsichtlich des Ausgangs, der Gestaltung und Wahrnehmung der Prozesse und damit eine besondere Alltagsnähe, was ein Scheitern sowie Unvorhergesehenes bewusst miteinschließt. Das »Reale« der Musik erschöpft sich schließlich gerade nicht in der Tatsache, dass beispielsweise bloß ihr Stoff aus der Realität extrahiert wurde, sondern dass Kompositionen eigene Wirklichkeiten aufstellen, welche direkt und unverstellt auf die Hörer oder Betrachter einwirken und etwas auslösen, an dem wir weder vorbeischaun noch das wir überhören könnten, das uns seltsam versetzt erscheint, uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen.¹¹ »Schafft Wirklichkeit!«, fordert Hespos in Anlehnung an Picasso: »Wir schaffen Wirklichkeiten. Das Ist-da, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität.«¹²

Die Idee der Erschaffung eigener Wirklichkeiten durch die Kunst findet sich auch in philosophischen Ansätzen, denen zufolge die Wirklichkeitsregion der Alltagswelt dahingehend oftmals nicht mehr von der Kunst unterscheidbar sei, da erstere ebenso im Bewusstsein des wachen Menschen konstruiert sowie im praktischen leiblichen Handeln konstituiert und inszeniert wird wie die von Kunst erzeugten Wirklichkeiten. Dies weist der Kunst einerseits einen neuen Status als Teil der alltäglichen Wirklichkeit zu, macht es ihr gleichzeitig aber auch schwer, sich gegenüber gesellschaftlich geschaffenen und inszenierten Wirklichkeiten mitsamt ihrer ästhetischen Phänomene und Praxen (in Form des Alltags als Gegenstand ästhetischer Gestaltung und Ort von Erlebnisinszenierungen, Selbstinszenierungen sowie zwanghafter Selbstindividualisierung) zu positionieren und zu behaupten.¹³ Die Kunst hat sich während des vergangenen halben Jahrhunderts auf vielfältige Weise dem intensiv gewordenen Bedürfnis bzw. der – in Gumbrechts Worten – brennenden Sehnsucht zugewandt, Wirklichkeit unmittelbar

10 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 226.

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

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

13 Vgl. u.a. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 194. Vgl. auch Varela und Thompson, *Der mittlere Weg der Erkenntnis*, 236–240 und 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 Zugriff: 1.9.2019

zu spüren, zu erleben, zu haben und uns eine materielle, substantielle, mit den Sinnen wahrnehmbare Realität zurückzugeben, die man berühren und an der man sich festhalten kann.¹⁴ Aus der Tatsache, dass Kunst gleichzeitig als Bezugsform für eine außerhalb ihrer selbst liegenden Wirklichkeit verstanden werden kann sowie andererseits selbst eine Wirklichkeit in Form eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums erschafft, leitet sich eine »ästhetische Differenz« ab, die uns das Kunstwerk einerseits als etwas Eigenes erfahren lässt, was andererseits auch auf etwas Anderes Bezug nimmt. Präsenz, Präsentation und Repräsentation stellen dabei stets verschiedene Dimensionen eines Kunstwerks dar, welche aufeinander aufbauen und einander wechselseitig durchdringen.¹⁵

Vor dem Hintergrund der Bemühungen, entweder Unterscheidungskriterien zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzuspüren oder aber Differenzierungsversuche zugunsten einer möglichst weitreichenden Betrachtung ästhetischer Erfahrung grundsätzlich aufzugeben, erscheint Georg W. Bertrams Vorschlag als schlüssig, jegliche Kunst nicht in Abgrenzung von, sondern als Teil einer Nicht-Kunst in Form menschlicher (und körperbasierter) Praktiken zu betrachten und sie in einer tiefgehenden Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken aufzufassen. Dabei weist Kunst Besonderheiten auf, zu denen der Gebrauch besonderer Materialien, eine besondere Materialbeherrschung seitens der Produzierenden, bestimmte Kenntnisse hinsichtlich von Gattungen und Epochen sowie spezifische Wahrnehmungsfähigkeiten seitens der Rezipierenden zählen.¹⁶ Kunst ist demnach eine Praxis, der ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich eigen ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung zu anderen Praktiken, sondern hinsichtlich der besonderen Art und Weise ihres Bezugs zu begreifen ist. Eine verstärkte Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt muss vor diesem Hintergrund schließlich keineswegs nur von grenzauflösenden Tendenzen und Absichten geprägt sein, sondern kann vielmehr auch den Blick auf Schwellen schärfen und in dem gerade beschriebenen Sinne vielschichtige Bezugsmöglichkeiten aufzeigen.¹⁷ Kunst reflektiert als vielfältige, reichhaltige und kontroverse Praxis andere menschliche Praktiken, weshalb eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus Sicht menschlicher Lebensformen insgesamt erfolgen muss sowie umgekehrt Reflexionen über diese herausfordert.¹⁸ Der Wahrnehmende wird dabei oftmals in einen Zustand versetzt, der ihn seiner alltäglichen Umwelt mitsamt der in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet, selbst wenn – oder sogar gerade weil – die Erfahrungen, die er in diesem Prozess macht, mit alltäglichen und insbesondere körperbezogenen Erfahrungen übereinstimmen können, wobei der Körper als allen Menschen gemeinsames biologisches Fundament und anthropologischer Bezugspunkt an allen Bereichen und Beziehungsverflechtungen ursächlich Anteil hat.¹⁹ Eine besondere Art der ästhetischen

14 Vgl. Gumbrecht, »Was ›will‹ die Kunst der Gegenwart?«.

15 Vgl. Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 78–80.

16 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 11f.

17 Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, 249.

18 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 16.

19 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 41. Vgl. auch Sloterdijk, Sphären, Plurale Sphärologie III: Schäume, 812.

Erfahrung liegt somit darin, das Gewöhnliche auffällig werden zu lassen und eine Suche nach Wegen der Neu- und Umorientierung bis hin zu Destabilisierungs- und Transformationsprozessen anzuregen, welche ebenso quälend wie lustvoll empfunden werden können, da Orientierungspunkte sozialen Handelns und Verhaltens in Frage gestellt, Sicherheiten erudiert, die Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie Regeln und Normen kritisch hinterfragt und destabilisiert werden. Jeder Übergang, jeder Weg über eine »Schwelle« schafft somit mit den Worten Fischer-Lichtes einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.²⁰

Vor dem Hintergrund Musik in diesem Sinne als menschliche Praxis aufzufassen, die mannigfache Bezugsmöglichkeiten eröffnet, weisen die bisherigen Ausführungen und Werkbetrachtungen darauf hin, dass es für die Wahrnehmung kaum Auswirkungen hat, ob eine Komponistin wie Annesley Black Grenzen zuvor markiert, um diese künstlerisch auszuloten, oder, wie im Fall von Dieter Schnebel, von einer Einheit von Kunst und alltäglicher Lebenswelt ausgegangen wird. Letztendlich werden Distanzbewegungen von jedem einzelnen Rezipierenden individuell wahrgenommen, wobei jeder ganz eigene Grenzmarkierungen und -auflösungen vornimmt und bereits gewisse Dispositionen mitbringt, welche sodann in Bewegung geraten können, sodass ungewohnte Schwellenbewegungen wahrgenommen und etablierte Grenzziehungen aufgegeben werden können, die sich jedoch nicht unbedingt mit denen der Komponisten decken müssen bzw. sollen. Ob und wie Komponisten Grenzen und Schwellen sowie ihre Überschreitungen anlegen und selbst wahrnehmen, lässt sich somit nicht eindeutig aus den Werken ablesen und garantiert im Falle der in dieser Arbeit betrachteten Werke eine Offenheit des individuellen Wahrnehmungsprozesses. Aus diesem Grund lassen sich keine zuverlässigen Kriterien benennen, mit deren Hilfe sich Übergänge von der alltäglichen Lebenswelt in den Bereich der ästhetischen Erfahrung und umgekehrt sowie Schwellenerfahrungen vorhersagen bzw. gestalten lassen würden. Zudem bleibt es jedem einzelnen Beteiligten (egal ob auf der Bühne oder im Publikum) selbst überlassen, welche Aspekte Anlass zu ästhetischen Erfahrungen bzw. zum Übergang von nicht-ästhetischen zu ästhetischen Erfahrungen und umgekehrt geben, wobei sich auch eigene Wahrnehmungsprozesse jeweils immer wieder neu und auf unerwartete Weise gestalten können. Bei allen Unterschieden lässt sich jedoch feststellen, dass künstlerische Aktivitäten und Erfahrungen auf gemeinsamen interaktionalen Erfahrungen von Leiblichkeit basieren, welche jegliche Art von Wahrnehmung ursächlich prägt und strukturiert. Gerade die Integration und besondere Verarbeitung von Körperprozessen als künstlerisch-musikalisches Material bildet Brücken und öffnet Erfahrungsräume, in denen Schwellenüberschreitungen zwischen verschiedenen Ordnungen und Wahrnehmungsausrichtungen vermehrt vollzogen werden können, wobei insbesondere die Störung und Manipulation von Vitalprozessen existentielle Grenzerfahrungen herbeiführen, die sich derartig gewaltvoll auf das Publikum übertragen können, dass man sich ihrer kaum entziehen kann. Wie solche Prozesse ablaufen und sich ereignen, hängt schließlich nicht nur von jedem einzelnen Wahrnehmenden,²¹ sondern auch von jeder

20 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 309f.

21 Vgl. auch Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 321.

einzelnen räumlichen wie auch zeitlichen Wahrnehmungsposition ab. Aus den Werkbetrachtungen lassen sich trotz alledem die folgenden zehn körperbezogenen Bereiche ableiten und benennen, die Schwellenbewegungen begünstigen:

1. **Kontextverschiebung:** Künstlerische Aufführungen der letzten Jahrzehnte zielen zumeist weniger auf Bedeutungsgenerierung, sondern stellen Wirkungen in den Mittelpunkt, wobei Kunst vorwiegend in ihrem phänomenalen Dasein bzw. in ihrer Materialität und nicht als Bedeutungsträger wahrgenommen werden möchte.²² Insbesondere im Rahmen von Kontextverschiebungen, bei denen Elemente aus ursprünglich kunstfremden Kontexten herausgelöst werden und ohne Rückführung bzw. Eingliederung in Kausalzusammenhänge erscheinen und wieder verschwinden, treten diese als emergente Phänomene hervor, die auf nichts anderes als sich selbst verweisen, wobei sie die unterschiedlichsten Assoziationen, Vorstellungen, Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle, Gedanken als auch Bedeutungszuschreibungen hervorrufen können, so dass phänomenale und bedeutungssuchende Wahrnehmungsausrichtungen schließlich in einen oszillierenden Prozess geraten können.²³ Dies bedeutet jedoch nicht, dass eine Aufführung, welche oszillierende Wahrnehmungsprozesse hervorzurufen vermag, nicht auch zudem eine künstlerisch angelegte Bedeutungsebene aufweisen kann, wie es in Schnebels *Körper-Sprache* der Fall ist, welches die Ebene einer zu erzählenden »Geschichte der Menschwerdung« miteinschließt und diese mit den für sich selbst stehenden körperbezogenen Selbsterkundungsprozessen sowie Organtätigkeiten vielschichtig in Verbindung setzt. Dies ist auf den besonderen Einsatz von Gesten in *Körper-Sprache* zurückzuführen, welche imstande sind, auf verschiedenen Ebenen Wahrnehmungskanäle anzuregen, die zwischen mimetischem Nachvollzug, kulturell bedingter Bedeutungsgenerierung und un gelenkten Assoziationsräumen changieren.
2. **Prozessorientierung:** Des Weiteren können oszillierende Wahrnehmungsbewegungen durch eine besondere Art der Prozessorientierung hervorgerufen werden, die kein fertiges Produkt vor Augen hat und somit die Unterscheidung zwischen Proben- und Aufführungssituation aufzuheben versucht, wie es abermals in Schnebels *Körper-Sprache* der Fall ist. Da körperliche Handlungen auf der Bühne hier nicht im Detail geprobt, ausdifferenziert, festgelegt, geübt, abgesprochen und diskutiert wurden, sondern ein kreativer Probenprozess durchgeführt werden soll, unterliegt eine Aufführung von *Körper-Sprache* in besonderem Maße dem Prinzip der Emergenz, welches zu einem gewissen Grad Aufführungen von Musik im Allgemeinen zu eigen ist, da der Aufführende selbst trotz akribischer Vorbereitungen nie ganz sicher sein kann, was er letztendlich in einer Bühnensituation mit und durch seinen Körper hervorbringt.²⁴ Im Unterschied zu traditionellen Aufführungen werden unvorhersehbare und aus dem Moment entstehende Prozesse in *Körper-Sprache* jedoch gerade zum zentralen künstlerischen Thema. Die in *Körper-Sprache* angelegten

22 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 243f.

23 Vgl. *ibid.*, 247.

24 Vgl. Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 227.

performativen Prozesse sind dabei selbstreferentiell, vollzugsorientiert und damit nicht ergebnis- bzw. produktorientiert ausgerichtet. Wenngleich *Körper-Sprache* versucht eine gemeinsam mit dem Publikum geteilte Wirklichkeit auf der Bühne herzustellen, die an außerkünstlerische Handlungen angelehnt ist, verbleibt sie in ihrer Inszeniertheit klar im Bereich der Kunst bzw. des »korporalen Theaters«, welches nach musikalischen Kriterien gestaltet ist. Aufgrund ihrer Einbindung in eine künstlerische Aufführung auf einer Bühne werden körperliche Interaktionen als Kunst wahrgenommen und regen vielschichtige, auch nicht-intendierte und individuell geprägte Verbindungen, Assoziationsräume, Abstrahierungsprozesse als auch bedeutungssuchende Interpretationen an. Die Kontextverschiebung von Körperaktionen, welche alltägliche und gewöhnliche Elemente und Aktivitäten in den Konzertrahmen transferiert, um das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen, weist eine Parallele zu Blacks Sportstücken auf, welche ähnlich zu Schnebels möglichst authentisch vollzogenen Probensituationen Versuchsanordnungen nach vorgeschriebenen Spielregeln integrieren, die ebenfalls Übungssituationen beinhalten. Ähnlich zu solchen Erprobungsprozessen erkunden im Rahmen von körperlichen Selbsterforschungsprozessen auch die Ausführenden der Bodypercussionwerke Globokars und Hoffmanns den Mikrokosmos physischer Existenz, der die Geschichte der eigenen Existenzwerdung sowie der menschlichen Existenz im Allgemeinen nicht nur modellhaft in sich birgt, sondern auch erfahrbar macht.²⁵ Aber auch die Aufführung des im Unterschied zu *Körper-Sprache* sehr detailliert schriftlich fixierten Werkes »(t)air(e)« von Heinz Holliger widmet sich kaum kontrollierbaren Prozessen, welche beide Wahrnehmungsordnungen in vielschichtig interagierende Bewegungen versetzt – einerseits die der Präsenz in Form der individuellen leiblichen Existenz des auf der äußersten körperlichen Grenze agierenden Musikers, der für nichts anderes außer seiner selbst steht, und andererseits die der Repräsentation in Form der Interpretation eines Notentextes bzw. Aufführungsmaterials. Auch wenn hier Atemprozesse klar im Zentrum stehen, nimmt dieses Werk neben versteckten und nicht wahrnehmbaren Texten, Symbolen und Bedeutungen immer auch grundsätzlich auf musiksprachliche Formungen, Gattungen und Gestalten Bezug, vergegenwärtigt Stimmungen, Gefühle sowie vielschichtige Assoziationen und Erinnerungen und repräsentiert den aktuelle Stand des musikalischen Materials in einem Netz von Bedeutungen und Bezügen.²⁶

3. **Bewusstsein von Gegenwart:** Im Unterschied zum Einbezug von mehr oder weniger versteckten und sinngenerierenden Bedeutungsebenen, beispielsweise in Schnebels *Körper-Sprache* und Holligers »(t)air(e)«, treten bei Hespas an die Stelle erdachter Zusammenhänge komplexe Unzusammenhänge in Form beziehungsreicher Augenblicke.²⁷ Dieser Aspekt bildet eine Parallele zur Zeit- und Ortswahrnehmung im Alltag, wobei Hespas eine Simultaneität verschiedener Zeitrichtungen und -rhythmen an

25 Vgl. Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 10.

26 Vgl. Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 78 sowie 143.

27 Vgl. Houben, gelb, Neues Hören, 210.

Stelle einer Linearität der Zeit sowie eine ständig wechselnden Vielzahl von Wirklichkeiten und Orten statt einer Einheit des Weltbilds entwirft, welche auch gegenwärtigen Alltagserfahrungen zugeschrieben wird.²⁸ Durch das Verweilen bei dem Erscheinen von Dingen und Situationen, wie sie (nur) im Hier und Jetzt gegenwärtig sind, sowie durch eine völlige Konzentration auf das aktuelle Tun und Handeln²⁹ gewinnt die ästhetische Wahrnehmung ein spezifisches Bewusstsein von Gegenwart.³⁰ Auch wenn dies grundsätzlich für alle Arten ästhetischer Wahrnehmung zutrifft, wird es in Kunstwerken der letzten Jahrzehnte oftmals gezielt intensiviert und zum Teil radikal und gewaltvoll durch Körperprozesse hervorgebracht, sodass Vorgänge plötzlich und unausweichlich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken, welche als Aufstand der Gegenwart gegen die übrige Zeit aufgefasst werden können.³¹ Insbesondere bei Hespos wird auf diese Weise ein umfassender Zusammenhang zwischen Raum, Zeit, Bewegung und Erlebnisfeldern³² durch ein Zusammentreffen aller Gestaltungsdimensionen geschaffen, welcher gleichsam die Bereiche der Präsentation sowie der Rezeption miteinschließt.

Oszillierende Wahrnehmungsprozesse zwischen Präsenz- und Sinneffekten stellen in all ihren Ausformungen schließlich selbst emergente Phänomene dar, in deren Rahmen ein Umspringen zwischen Wahrnehmungseinstellungen ohne Absicht, Wille und Kontrolle geschieht. Die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden richtet sich dabei insbesondere auf die Übergänge, welche eine Störung von Stabilität, den Zustand einer Instabilität sowie die Etablierung einer neuen zeitweiligen Stabilität implizieren. Dabei werden Prozesse der eigenen Wahrnehmung mit ihrer spezifischen Dynamik bewusst fokussiert und die Wahrnehmenden beginnen, sich selbst als Wahrnehmende wahrzunehmen.³³ Die Spannung zwischen Präsenz- und Sinneffekten statet den Prozess ästhetischen Erlebens mit einer Komponente provozierender Instabilität und Unruhe aus, in dem den Wahrnehmenden zunehmend bewusst wird, dass nicht das Kunstwerk Bedeutungen übermittelt, sondern dass sie es vielmehr selbst sind, die Bedeutungen generieren.³⁴ Es scheint schließlich, als ob sich die Ordnung der Präsenz, die durch assoziativ-freies und unvorhersehbares

28 Vgl. Gumbrecht, »Flache Diskurse«, 914-918.

29 Zur Unterscheidung zwischen »Tun« (im Sinne einer zielgerichteten, planenden und produktorientierten Aktivität) und »Handeln« (wobei der Handelnde aus einem inneren Prinzip heraus handelt, sich mit seinen Handlungen identifiziert, nicht produktorientiert arbeitet und seinen Zweck allein in der eigenen Praxis selbst sieht), welche auf Aristoteles zurückgeht, siehe Arbogast Schmitt, »Die Literatur und ihr Gegenstand in der Poetik Aristoteles«, in: Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, hg. v. Thomas Buchheim, Hellmut Flashar und Richard A.H. King (Hamburg: Felix Meiner, 2003), 184-219, hier 202f; Wolfgang Wieland, »Poesis, Das aristotelische Konzept einer Philosophie des Herstellens«, in: Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, hg. v. Thomas Buchheim, Hellmut Flashar und Richard A.H. King (Hamburg: Felix Meiner, 2003), 224-247, hier 228-231.

30 Vgl. Seel, Die Macht des Erscheinens, 54.

31 Vgl. *ibid.*, 59.

32 Vgl. Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 115.

33 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 257f. sowie 261.

34 Vgl. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, 128; Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung«, 99f.

Wahrnehmen gekennzeichnet ist, der Wahrnehmung des alltäglichen Lebens ähnelt, während bestimmte Formen des bedeutungssuchenden Wahrnehmens als wesentliches Element der Kunstwahrnehmung angesehen werden. In diesem Zusammenhang spielt vor allem die leibliche Affizierung eine entscheidende Rolle, da ein bedeutungssuchendes Verstehen immer dann an seine Grenzen gerät und radikal in Frage gestellt wird, wenn phänomenale Materialitäten eines Gegenstands oder Prozesses im Hier und Jetzt in den Vordergrund treten und die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden auf sich ziehen.³⁵ Dabei zielt die Wahrnehmung schließlich weniger darauf ab, eine Aufführung, sondern vielmehr sich selbst und seine eigenen dynamischen Prozesse zu verstehen. Ästhetische Erfahrung wird somit insbesondere durch das Erleben eines Zwischenbereichs, der Unverfügbarkeit des sich Ereignenden, der Instabilität und Liminalität hervorgerufen. Da Kunst auf diese Weise vertraute Wahrnehmungsmuster aufbricht und neue Interpretations- und Verstehensweisen im Umgang mit der Welt und mit uns selbst anregt, können Schwelenerfahrungen auch als frustrierend empfunden werden oder sogar mit dem Erleben einer Krise verbunden sein, welche wiederum vorwiegend als eine körperliche Transformation erfahren wird.³⁶

4. **Herausstellung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit und Unverfügbarkeit des Körpers:** Routinierte Wissens- und Handlungsmuster können nicht nur durch die Kunst gebrochen und infrage gestellt werden, sondern bieten auch ein höchst ambivalentes und facettenreiches Potential, selbst als Gegenstand und Material der Kunst fokussiert und verarbeitet zu werden. Ähnlich zu alltäglichen Routinehandlungen, welche erst durch ihr Scheitern ins Bewusstsein geraten und zum Gegenstand kritischer Hinterfragung werden, handelt es sich insbesondere auch bei Körperprozessen um Vorgänge, welche erst bewusst werden, sobald sie krank oder beeinträchtigt sind, was sich Künstler wie beispielsweise Heinz Holliger, Dieter Schnebel und Hans-Joachim Hespos zunutze machen, um eine erhöhte Aufmerksamkeit zu generieren. Im Unterschied zu alltäglichen Wirklichkeiten und Körperbetrachtungen sind Vitalprozesse jedoch nicht konstruiert, sondern als lebensnotwendige und -erhaltende Mechanismen von Natur aus gegeben. Dennoch können auch Vitalfunktionen wie Atem und Herzschlag durch äußere Einflüsse geformt sein, was sich beispielsweise durch unnatürliches und auf Dauer gesundheitsschädliches flaches Brustatmen oder Herzerkrankungen aufgrund eines unvorteilhaften Lebensstils oder infolge von Umwelteinflüssen bemerkbar machen kann. Körperfeindliche Aspekte unserer Gesellschaft, beispielsweise in Form einer *Nichtmehratembarkeit*,³⁷ werden in Holligers »(t)air(e)« nicht nur thematisiert, sondern auch hinsichtlich ihrer Auswirkungen körperlich durchlitten. Aufgrund der Tatsache, dass sich am Atemverhalten und Stimmklang die allgemeine und momentane körperlich-seelische Befindlichkeit eines Menschen weitgehend ablesen lässt, wird durch gezielte Manipulationen von Atemvorgängen die Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des Körpers vorgeführt und bis zu einer Lebens-

35 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 271 sowie 301.

36 Ibid., 310.

37 Vgl. Holliger, »META TEMA ATEM«, 165-167.

bedrohung und potentiellen Auslöschung gesteigert. Der Atem bildet grundsätzlich ein im Leib verankertes und auf diesen bezogenes musikalisches Ausdrucksmittel und damit das Fundament für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung.³⁸ Durch die künstlerisch motivierte Störung der Atemprozesse wird die eigene zumeist als selbstverständlich angesehene Existenz hier in das Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt, wobei das Publikum sich aufgrund des Eingriffs in den natürlichen, gesunden Atem als Lebensfunktion einem mimetischen Nachvollziehen kaum entziehen kann und mit dem Bühnenkörper physisch mitleidet. Die aus der Manipulation von vegetativen Körperfunktionen resultierenden musikalischen Prozesse obliegen weitestgehend nicht dem Willen und der Kontrolle des Aufführenden und hängen von zahlreichen äußeren Faktoren sowie körperlichen Konstitutionen und momentanen Dispositionen ab. Der Körper selbst wird zum Akteur sowie zur Kontrollinstanz über die Klangprozesse des Werkes.

Der Körper ist grundsätzlich unkontrollierbar, da er sich ständig im Prozess permanenter Transformation befindet, sich neu erschafft, sich ereignet und somit kein künstlerisch beliebig bearbeitbares und formbares Material darstellt.³⁹ Die damit einhergehende Unverfügbarkeit des Körpers stellt den Interpreten von »(t)air(e)« vor große Herausforderungen, da er gefordert ist mit seinem Körper als einem Material und Instrument zu arbeiten, dessen Natur gebrochen und manipuliert wird. Indem er seinen natürlichen Körperprozessen auf der Bühne durch die Befolgung der Partitur gewissermaßen Gewalt antut, kommt ihm zugleich eine Täter- als auch eine Opferrolle zu. Dies impliziert dem Komponisten zufolge – ähnlich der Auffassung Hespos' – jedoch keinen menschenverachtenden Impetus, sondern eine tiefmenschliche Wertschätzung.⁴⁰ Darüber hinaus beschreiben Holliger sowie Hespos schließlich auch eine konstruktive Seite ihrer Werke, die eine unerwartet verspielte Leichtigkeit offenbart und sich in Form einer Entdeckungsreise und absoluten Konzentration auf das Hier und Jetzt an Kinderspielen orientiert.⁴¹ Gerade die Gewaltaspekte, die Zersetzung, das Verstummen, die Zerstörung und der Lebenskampf bergen somit auch eine konstruktive Qualität, indem sie eine Entdeckungsreise in das eigene Innere jedes einzelnen am Kunstwerk Beteiligten anregen, wobei es von jedem Individuum abhängt, ob damit einhergehende Reflexionen letztlich als konstruktiv oder destruktiv erfahren werden.

5. **Hybridisierung biologischer und technischer Systeme:** Polarisierungspotentiale bietet auch das Werk *Cardiophonie*, das eine frühe Form einer Hybridisierung biologischer und technischer Systeme darstellt, welche den Konflikt zwischen Mensch und Maschine thematisiert. Die reale Erfahrung eines existentiellen Kontrollverlustes geht auf der äußersten körperlichen Belastungsgrenze schließlich in eine Als-ob-Darstellung eines psychischen wie auch physischen Sterbens über,

38 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275; siehe auch ders., Der musikalische Atem.

39 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 158.

40 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 325.

41 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 326f.; Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46.

wobei es jedem einzelnen Wahrnehmenden obliegt, wie der Wechsel von einer real durchlittenen körperlichen Grenzsituation in die Darstellung des daraus scheinbar unmittelbar resultierenden Todes letztlich wahrgenommen und entweder als Bruch oder als energetische Einheit bzw. logische Konsequenz angesehen wird. Individuelle Unterschiede in der Wahrnehmungsausrichtung hinsichtlich dieses Übergangs scheinen jedoch letztlich keinen nennenswerten Einfluss auf die enorme Intensität der Erfahrung zu haben, was auch auf die akustische Wahrnehmung des Pulses eines realen Herzens in Echtzeit zurückzuführen ist, die grundsätzlich für viele Menschen eine beängstigende Wirkung hat und distanzierte Betrachtungen zugunsten eines starken mimetisch-körperlichen Nachvollzugs verhindert. Im Unterschied zu diesem konfliktbehafteten Hybridisierungsprozess, der sich im Kollaps des Körpers artikuliert, offenbart Cathy van Ecks mit Biofeedback befasste Performance *Double Beat* (2013) eine vorwiegend positiv gefasste Ausprägung der Schnittstelle zwischen Mensch und elektronischem Apparat. Ähnlich zu Black sieht van Eck eine Trennung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt als für ihre Arbeit notwendig an, was statt einer Grenzziehung die Idee eines performativen Zwischenraumes impliziert, in dem Übergänge fokussiert werden.⁴² Im Unterschied zu Schnebel oder Black beinhalten die Kontextverschiebungen bei van Ecks *Double Beat* und Holligers *Cardiophonie* jedoch keine aus der alltäglichen Lebenswelt entlehnte körperliche Aktivität, sondern vielmehr einen unbewussten und unkontrollierbaren vitalen Prozess, der über elektronische Verstärkung eine Klanglichkeit erhält, die musikalisch im Konzertrahmen verarbeitet werden kann. Der Leibkörper tritt hier in einer besonderen Form der »Selbstdifferenzierung« hervor, da der spürende Leib mit dem über elektronische Mittel verstärkten Puls des materiellen Körpers konfrontiert wird, sodass der Aufführende den eignen Puls gleichzeitig spürt und dieser zudem in Form eines Biofeedbacks von außen auf ihn zurückgeworfen wird, wobei der Klang des eigenen elektronisch verstärkten Herzschlags als fremdes und nichtalltägliches Element körperlicher Eigenwahrnehmung in Form eines Interaktionspartners in Erscheinung tritt.

6. **Reale Konfrontation mit Existenzängsten:** Formen der Konfrontation des Leibkörpers mit seinen fundamentalen Lebensfunktionen führen die eigene als selbstverständlich angesehene Existenz vor Augen, legen Verdrängungsmechanismen und Existenzängste offen und tragen somit zu einer Destabilisierung eines sozial etablierten Sicherheitsgefühls bei, das im Rahmen der Praxis der Kultur erarbeitet wird. Der innerhalb der alltäglichen Lebenswelt wesentliche Bereich der Kultur weist einen Doppelcharakter auf, der sich aus einem alltäglich zu erarbeitenden und einem gesellschaftlich-geschichtlich vorgefundenen Aspekt von Kultur zusammensetzt.⁴³ Interkulturalität, Individualisierung und Inselbildung beherrschen die Gestaltung und Gefährdung alltäglicher sozialer Ordnung in westlichen Industrienationen, welche zwangsläufig offene, multikulturelle und multiethnische Gesellschaften sind, die ein Gefühl der Unsicherheit und Unübersichtlichkeit mit

42 Vgl. Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 341f.

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

sich bringen.⁴⁴ Während der Alltag von der Akzeptanz serieller Produktion und Konsumption beherrscht wird, die Sicherheit aufgrund von Wiederholbarkeit des Bekannten verspricht, versucht Neue Musik oftmals unreflektierte und unbewusst angenommene Sicherheiten in Frage zu stellen, welche aus Industriegesellschaften erwachsen und von diesen angeboten und vorgegeben werden, um existentielle Geborgenheit zu garantieren, ohne die das Individuum seine eigene Gebrochenheit und die Widersprüche unserer Gesellschaft erkennen müsste.⁴⁵ Während weit verbreitete Arten von »Gruselschockern« in der Literatur, im Film, in der Kunst oder auch in der Musik in unserer Gesellschaft ästhetisiert und dazu genutzt werden, gewohnte Sicherheiten des realen Alltags gerade durch eine zeitweise Flucht in fiktive unsichere Welten zu bestätigen, widmen sich die in dieser Arbeit behandelten Werke Holligers und Hespos' vermehrt gerade einer möglichst realen Konfrontation mit Existenzängsten, welche allen an der Aufführung Beteiligten ihre Vergesellschaftung vor Augen führen und damit zu Selbstbestimmung und verantwortungsvollem Handeln in der alltäglichen Lebenswelt aufzufordern versuchen. In diesem Zusammenhang setzen Komponisten gezielt künstlerische Komplexität ein, um eine Überforderung bzw. Überanstrengung der Aufführenden wie auch des Publikums im Moment der Aufführung zu bewirken, welche laut Hespos »Wieder-Erstaunen« und »Hellhörigkeit« im Hörer anregen und durch einen »neugierdeträchtigen«⁴⁶ Stoff offene Wahrnehmung bewirken möchte, wobei Distanzierungsversuche gezielt verhindert, Erwartungshaltungen erschüttert und Krisensituationen erzwungen werden.⁴⁷ Enorm spannungsgeladene Körper- und Ausdrucksgesten ermöglichen keine Distanzierung im Sinne einer kritischen Reflexion oder die Herstellung einer Als-ob-Darstellung, welche Hespos zufolge den Energietransfer behindern würde.⁴⁸ Sie erfordern vielmehr eine möglichst vollständige Identifikation, in der es nicht darum geht, dass man als Schauspieler weiß, welche Muskeln man aktivieren muss, um Tränen fließen zu lassen, sondern dass man sich in einen Zustand versetzt, in welchem man tatsächlich so traurig wird, dass man einen inneren Grund hat zu weinen.⁴⁹ Die u.a. von Waldenfels beschriebene »merkwürdige Mittellage« eines Darstellerkörpers, der das Paradox vollzieht, eine Emotion so natürlich wie möglich mit seinem Körper auszudrücken, ohne sie ursächlich zu erleben,⁵⁰ impliziert eine Distanz zum künstlerischen Gegenstand, die bei Hespos aufgehoben werden soll. Diese Idee einer total vereinnahmenden Kunst⁵¹ betrifft schließlich nicht nur die Aufführenden, sondern stellt auch eine unmittelbare Nähe zum Publikum her, welches von den körperlichen

44 Vgl. *ibid.*, 406.

45 Vgl. Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung, 22 sowie 66.

46 Hespos im Gespräch mit Hanspeter Krellmann, »Stolperdrähte zum Neu-Anderen«, 13.

47 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 180.

48 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f sowie S. 333.

49 Vgl. Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees, »... eine ganz eigene Art von Schönheit«, 214.

50 Vgl. Waldenfels, Das leibliche Selbst, 226.

51 Vgl. Breckner, »Wenn Wut sich in Tönen Luft macht«.

Anstrengungen der kämpfenden und erschöpften Aufführenden unmittelbar »angesteckt« bzw. körperlich affiziert wird.

Im Unterschied zu Hoffmann, der unterschiedliche Distanzqualitäten auslotet und in jüngerer Zeit eher zu sich entziehenden und distanzierenden Tendenzen neigt,⁵² möchte Hespos radikal in seiner Musik distanzauflösende Erlebnisverdichtungen von größtmöglicher Nähe durch körperlichen und emotionalen Mitvollzug anstreben, wobei in beiden Fällen distanzvergrößernde Aspekte auf einer Ebene gleichzeitig distanzauflösende Aspekte auf einer anderen Ebene implizieren, sodass unterschiedliche Distanzqualitäten in der individuellen Wahrnehmung der Zuhörenden in Bewegung geraten. Bei allen Versuchen Hespos', dem Publikum »auf den Leib zu rücken«⁵³ und Distanzierungsversuche zu unterbinden, sollen Zuhörer schließlich aufgeweckt und aus ihrer geistigen Unbeweglichkeit und Denkerstarrung gerissen werden, um schließlich bewegliches, lebendiges und verantwortungsvolles Handeln zu evozieren, was wiederum auch reflexiv-distanzierende Überlegungen erfordert. Solche möglicherweise erst im Nachhinein und aus einer zeitlich-räumlichen Distanz erfolgenden Reflexionen fasst Hespos jedoch wiederum dahingehend als eine Form der Nähe auf, da sich Reflexionsprozesse nicht mit einer Handlung oder einem Gegenstand außerhalb der eigenen Person beschäftigen, sondern mit den eignen individuellen Reaktionen und Wahrnehmungsprozessen. Ob Provokationen im Sinne Hespos' schließlich Bewegungen, Reflexionen und Verantwortung anzuregen vermögen, hängt letztendlich von jedem einzelnen Wahrnehmenden ab, wobei provokatorische Elemente auch Gefahr laufen, Unwillen und Abwehr bei den Ausführenden wie auch bei den Rezipierenden hervorzurufen.⁵⁴ Trotz alledem sind die an Gewalttätigkeit grenzenden Provokationen in jedem Fall im Stande Unruhe zu stiften, was Hespos als übergeordnetes Ziel seiner Kunst beschreibt, die er als in sich selbst unruhigen Stoff des Lebens in Form eines dynamischen Ordnungszustands ansieht.⁵⁵

7. **Freiheit und Verantwortung im verbotsfreien Raum:** Ähnlich zu Holliger hält Hespos sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz fest. Vor diesem Hintergrund werden vorwiegend körperbezogene Elemente aus der Natur und aus dem Alltag vielschichtig in einem erweiterten künstlerischen Kontext einer Musikaufführung verarbeitet und transformiert, wobei der Transport von Energie über Körper für Hespos grundsätzlich die Bedingung für die Entstehung musikalischer Prozesse darstellt.⁵⁶ Im Rahmen der Betrachtung der Musik als einen absonderlichen körperlichen Akt⁵⁷ ermöglicht der Körper einen Anknüpfungspunkt an die jedermann bekannte Lebenswelt, die uns allen verständlich ist. Zudem ist er Träger der den musi-

52 Vgl. Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 241.

53 Hespos, »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf«, 63.

54 Vgl. mit Bezug auf Cage: Dieter Schnebel, »Wie ich das schaffe?«, 54.

55 Vgl. Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 45f.

56 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

57 Vgl. Hespos im Gespräch mit Eva-Maria Houben (15.2.1994), zitiert nach Houben, gelb, Neues Hören, 94.

kalischen Prozessen innewohnenden mehrdimensionalen und intensiven Energieübertragungen. Aufführungen entwerfen somit nicht nur bei Hespos analog zu realen Lebenssituationen die Konzeption einer Totalität eines tatsächlich im Moment der Aufführung entstehenden dynamischen Erlebnisraumes, der eine kaum definite Struktur von Ereignissen beinhaltet, was eine Erweiterung der Produktions- und Rezeptionsumstände des Kunstwerks in eine allgemein verstandene alltägliche Lebenswelt hinein impliziert,⁵⁸ wobei die Musik als kraftgenerierende Instanz im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung verbleibt. Der Verzicht auf kausale Handlungsgefüge mit dargestellten Personen und dramatisch entwickelten Konflikten zugunsten allgemeiner Themenfelder universalen Charakters⁵⁹ ermöglicht laut Hespos eine offene Wahrnehmung ungewohnter Sinnzusammenhänge, die auf alle Bereiche und Gruppen, wie Familie, Gewerkschaft, Alltag, Veranstalter, Sender, Politik, Unternehmung u.a. einwirken möchte, um gesellschaftliche und soziale Bewegung und Lebendigkeit anzuregen.⁶⁰ Die Arbeit eines Künstlers im absolut verbotsfreien Raum mitsamt aller künstlerischen Freiheiten erfordert schließlich ein Höchstmaß an Verantwortung, die der tragende Schatten von Freiheit zu sein scheint⁶¹ und dabei auch auf einen verantwortungsvollen Umgang mit gewährten Freiräumen im Alltag hinweist. Auf diese Weise findet die alltägliche Lebenswelt nicht nur Einzug in die Kunst, sondern strahlt auch aus ihr heraus, wobei sie auf ein kommunikatives und verantwortungsvolles Verhältnis sämtlicher Akteure untereinander sowie aller an der Aufführung Beteiligten abzielt.

Musik steht dabei in vielschichtigen Beziehungen zu den die Komponisten umgebenden Alltagswelten, die sich u.a. durch Konkurrenz, Zergliederung, bildungs- und schichtorientierte Lebensstil- und Geschmacksgruppierungen, eine transnationale Kultur der Medien, Moden und Konsumgewohnheiten, Freiheit und Determiniertheit, neue Bündnisse, überraschende Überschneidungen und Wahlverwandtschaften auszeichnet.⁶² All dies steht in Verbindung mit Körperbetrachtungen, welche sich aus Alltagswelten speisen und diese mitprägen und die schließlich auch in der Kunst verarbeitet werden, was insbesondere ein Vergleich der Werke *?Corporel* (1985) von Vinko Globokar und *An-Sprache* (2000) von Robin Hoffmann zeigt, an denen sich zeitgenössische Diskurse und Konflikte der jeweiligen alltäglichen Lebenswelten ablesen lassen. In diesem Zusammenhang ist insbesondere der

58 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 266; Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 175.

59 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 263 sowie 266.

60 Vgl. auch Hespos, »pfade des risikos«, 71. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Filliou, Lehren und Lernen als Aufführungskünste von Rober Filliou und dem Leser, wenn er will. Unter Mitw. von John Cage... (Köln und New York: Verlag Gebr. Koenig, 1970) und Jain, Lehren und Lernen als Aufführungskünste – Künstler als Beispielgeber nach Robert Filliou (Diss., Wuppertal, 2017), verfügbar auf: <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fbf/kunst/diss2017/jain>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

61 Vgl. *ibid.*, 46.

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

Einfluss moderner Medien zu nennen, der in der Sozialisation Hoffmanns im Gegensatz zu derjenigen Globokars prägend war.

8. **Der Körper als lebendiger und individueller Organismus im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung:** Im Rahmen dieser beiden Bodypercussion-Werke wird der Körper schließlich in seiner Individualität im Prozess der Klang-erzeugung und körperlichen Eigenwahrnehmung nicht nur als Medium der Realisierung und Vermittlung einer Komposition thematisiert, sondern auch als sicht- und hörbares Material, das lebt: kein Holz, kein Blech, keine Tasten und Saiten, sondern Fleisch und Knochen.⁶³ Laut Globokar genügt dieses Material vollauf, um ein musikalisches und theatralisches Drama entstehen zu lassen, das den Mensch zugleich als Subjekt und Objekt in Erscheinung treten lässt⁶⁴ und – ähnlich zu Schnebel – den Körper als lebendigen Organismus in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung stellt. In diesem Zusammenhang bildet insbesondere auch die Haut einen Ort der Identitätsbildung und -zuschreibung, da sie eine Kontaktfläche bietet, die dem Blick und der Berührung zugänglich ist und an der sich Subjekte begegnen können.⁶⁵ Der Selbstberührung kommt dabei eine Sonderstellung zu, da sie eine doppelte Wahrnehmung mit einem berührenden und einem berührten Anteil enthält, sodass Interpret*innen von Bodypercussionwerken gleichzeitig ihre Körperoberfläche betasten sowie eine Art Rückkopplung der bespielten Körperteile spüren und sich dabei zugleich in einer aktiven als auch passiven Körperdimension wahrnehmen. Die mit dieser besonderen Situation einhergehende körperliche Nähe wird distanziert-verrätsernenden Aspekten der Kompositionen beispielsweise in Form operativer Techniken und kompositorischer Konstruktionsprinzipien gegenübergestellt, wobei das Künstlerische Hoffmann zufolge in einem Spiel der unterschiedlichen Distanzen zu einem Gegenstand stattfindet.⁶⁶ Aufgrund seiner eigenen gesellschaftlich-kulturellen Konstruiertheit weist der Körper zudem bereits selbst unterschiedliche Distanzgrade zwischen unmittelbarer Erfahrung und distanzierter Betrachtung, Freiheitsgefühl und struktureller Determiniertheit auf, die sich mit denjenigen einer künstlerischen Auseinandersetzung reibt und ergänzt.
9. **Spiel mit Erwartungen und Rollenzuweisungen unter Einbezug der Aspekte des Risikos und des Scheiterns:** Während in diesen beiden Fällen der Fokus auf einzelnen individuellen Bühnenkörpern in all ihren Facetten liegt, widmet sich Black darüber hinaus auch dem Wechselspiel zwischen Masse und Individuum mit Blick auf unterschiedliche Rollenzuweisungen und -erwartungen in künstlerischen versus sportlichen Kontexten, wobei der wesentliche Unterschied zwischen Kunst und Sport nach Bertram darin liegt, dass Kunst ins alltägliche Leben ausstrahlen möchte, auf unser Leben einwirkt und uns mehr oder weniger dauerhaft zu beschäfti-

63 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 232 und Houben, gelb, Neues Hören, 66. Vgl. auch Drees, Körper – Medien – Musik, 124.

64 Vgl. Globokar, »Antibadabum«, 29.

65 Vgl. Benthien, Haut, 17.

66 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

gen und zu verändern versucht.⁶⁷ Black fokussiert mit Blick auf die Bereiche der Kunst und des Sports insbesondere spezifische Räume, aufgrund derer es möglich ist Nicht-Kunst als Kunst und Kunst als Nicht-Kunst betrachten zu können, wobei Kunstwerke, welche traditionellen Vorstellungen von Kunst widersprechen, zumeist Räume und Kontexte thematisieren, in denen sie sich befinden, und die eine Distanz zu ihrem Ursprung aufzeigen.⁶⁸ Durch den künstlerischen Einbezug spezifischer, auch kunstferner Aufführungsräume wird mit Erwartungshaltungen gespielt und konventionelle Rahmungen von Kunstwerken bewusst in Frage gestellt, wobei solche Rahmungen schließlich selbst als irritierende Momente in Erscheinung treten. Entgrenzungen, Distanzauslotungen und Grenzüberschreitungen können nach diesem Ansatz somit nur gelingen, wenn Grenzen zuvor klar markiert worden sind,⁶⁹ wobei diese als lebendig-fluktuierender performativer Zwischenraum angesehen werden, in welchem Erlebnisse von Transgression ermöglicht werden.⁷⁰ Blacks Werke weisen dabei vielschichtige Weltbezüge und Distanzierungsgrade auf, die von multilateralen Kontextverschiebungen, der Fokussierung körperlicher Konstitutionen, Fähigkeiten und Defiziten bis hin zu Schwerkraftbedingungen und mehrstufigen Abstrahierungsprozessen reichen. Insbesondere im Rahmen des Einbezugs sportlicher Aktivitäten als fremdes Betätigungsfeld und eines damit einhergehenden Risikos des Scheiterns der angestrebten Handlungen wird der Körper sich selbst auf außergewöhnliche und nichtalltägliche Weise gewahr, voll Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit mit sich selbst.⁷¹ Ähnlich wie bei Globokar und Hoffmann möchte er dabei nicht als Träger von Bedeutungen fungieren. Zudem werden bei Black Aspekte der jeweiligen Interpretenpersönlichkeiten und ihrer besonderen physischen Konstitutionen hör- und sichtbar gemacht, was eine weitere Parallele zu Globokar, Hoffmann und insbesondere auch zu Hespos darstellt, welche sich ebenfalls spezifischen Eigenheiten individueller Bühnenkörper widmen.

10. **Behandlung ernster Themen mit humorvoller Leichtigkeit:** Den hier betrachteten Werken Blacks, Hoffmanns, Globokars und Schnebels ist außerdem gemeinsam, dass sie ernste Themen mit humorvoller Leichtigkeit angehen, was nicht bedeutet, dass nicht auch sie Brüche herausarbeiten, welche von einer funktionalen Ästhetik des Hässlichen und Unvollkommenen geprägt sind, die vom Menschen ausgeht.⁷²

Ästhetische Erfahrungen offenbaren dem Kunstinteressierten, dass in bekannten Möglichkeiten Unmöglichkeiten und in bekannten Unmöglichkeiten Möglichkeiten lauern und setzen eine gegenseitige Verschränkung der alltäglichen Lebenswelt mit künstlerischen Ereignissen voraus, wobei die Kunsterfahrung von *ästhetischen* Erfahrungen außerhalb der Kunst in den Räumen der Stadt und der Natur zehrt, in

67 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

68 Vgl. Black, »daneben«, 66.

69 Vgl. ibid.

70 Vgl. Köpping und Rao, »Zwischenräume«, 248.

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

72 Vgl. Beck, »Vinko Globokar und der performative Körper«, 22.

denen die Koordinaten der Weltgewandtheit und des Weltvertrauens durcheinandergeraten, während umgekehrt die Kunsterfahrung in diese nichtkünstlerischen Bereiche ausstrahlt.⁷³ Genau dies ist der Ausgangspunkt ihres Transformationspotentials menschlicher Aktivitäten. Nähe und Ferne lassen sich innerhalb dieser komplexen Beziehungsgeflechte nicht eindeutig bestimmen, da die körperbedingte Erfahrung der einen immer auch die der anderen miteinschließt. Es scheint, als ob jedes einzelne Kunstwerk sich in Bewegung zwischen nahen und fernen Tendenzen befindet und die Nähe eines Aspekts immer gleichzeitig Ferne zu anderen Aspekten miteinschließt. Selbst Gegenüberstellungen, Gruppierungen und Zuordnungen von Bereichen lassen sich kaum vornehmen, da je nach künstlerischer Ausgestaltung und individueller Wahrnehmung in einem sich einmalig ereignenden Raum-Zeit-Kontinuum beispielsweise körperliche Nähe einerseits distanzierende Reflexionen verhindern kann oder aber gerade auch unmittelbar hervorzurufen vermag. Die Konstellationen von in dieser Arbeit angesprochenen Begriffsfeldern – wie Kunst, Nicht-Kunst, alltägliche Lebenswelt, Weltgewandtheit, Organtätigkeiten, Vitalprozesse, Natur, Präsenz, Repräsentation, Bedeutung, Fiktion, Assoziationen, Reflexionen, Sinnlichkeit, (ästhetische) Erfahrungen, Körpernähe, Körperdistanz, Körperentzug, Körperdurchdringung, Körperverletzung, Kontrolle, Determiniertheit, Freiheit, (Un-)Sicherheit, Weltvertrauen, Gebrochenheit, Gewalt, Energie, Kraft, Transformationen, Prozesshaftigkeit, Humor, Kontexte, Raum und Zeit – befinden sich stets in Bewegung: Sie changieren, kollidieren, verschmelzen, driften auseinander und scheinen sich immer wieder neu um das im Prozess befindliche Kunstwerk im Moment der Aufführung anzuordnen, wie Sternkörper in einem imaginären Energiefeld, die zwar nicht umherirren, aber doch flexibel und manchmal überraschend und unintendiert ihre Umlaufbahn, ihr Gravitationszentrum und ihre Richtung ändern und dabei stets neue Allianzen und Strukturen herausbilden. Dieses In-Bewegung-Sein bildet schließlich die Energiequelle jeglicher künstlerischer Äußerung, energetischer Übertragungsprozesse und Kunsterfahrung eines »musikalischen Körpers« in Form einer Einheit aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum im Sinne Rüdigers, dessen Glieder sich wechselseitig beeinflussen und entzünden.⁷⁴ Für den Prozess der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es dabei letztendlich nicht entscheidend, welche Kräfte – das sinnliche Vernehmen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernehmen: Entscheidend ist vielmehr, dass diese Kräfte auf die eine oder andere Weise zusammen wirken und dabei über kurz oder lang in Bewegung geraten.⁷⁵ Auf diese Weise werden Musikereignisse von allen Beteiligten als ein gesteigertes Leben in all seinen Schichten erfahren, denn der »Unruhestoff«⁷⁶ Musik kommt aus dem Leben, wirkt auf das Leben und hat Folgen für das Zusammenleben.⁷⁷

73 Vgl. Seel, *Die Macht des Erscheinens*, 59 sowie 66.

74 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 156f.

75 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 176.

76 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 45.

77 Vgl. Rüdiger, »What we play is life«, 15; sowie ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

